

# Cuadernos del Archivo N° 13 2024



Publicaciones del Centro DIHA



## De las biografías de un libro. *El pintor de la Suiza argentina* de Esteban Buch entre 1991 y 2024

ANNICK LOUIS

Universidad de Franche-Comté/CRIT  
Institut Universitaire de France - CRAL (EHESS-CNRS)

### Resumen

Este artículo recontextualiza la recepción de la edición de 1991 de *El pintor de la Suiza argentina* de Esteban Buch, poniéndola en relación con la película *Juan: como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría (1987), y comparándola con la edición de 2024. En el momento de publicación primera, la caracterización del yo-narrador-investigador, la estructura y el modo narrativo, limitaron y dificultaron su recepción; en la actualidad el desarrollo de los relatos que borronan las fronteras entre ficción y documento y del llamado “relato de investigación” permite considerarlo bajo una nueva perspectiva. De este modo, es posible considerar que la potencialidad documental del libro, verificada gracias a sus efectos en lo real, resulta en parte de la eficacia de un modo narrativo que toma prestados algunos de sus recursos a la ficción novelesca.

**Palabras clave:** Toon Maes; arte y política; Priebeke; criminales nazis; literatura argentina contemporánea; relatos transfronterizos; ficción y no ficción.

### On the biographies of a book. *El pintor de la Suiza argentina* by Esteban Buch between 1991 and 2024

### Abstract

This article recontextualizes the reception of the 1991 edition of Esteban Buch’s *El pintor de la Suiza argentina*, relating it to the film *Juan: como si nada hubiera sucedido* by Carlos Echeverría (1987), and comparing it with the 2024 edition. At the time of the first publication, the characterization of the I—narrator—researcher, the structure and the narrative mode, limited and obstructed its reception; at present, the development of stories that blur the boundaries between fiction and document and of the so—called “inquiry narrative” allows us to consider it under a new perspective. Thus, it is possible to argue that the documentary potential of the book, verified thanks to its effects on the real, results in part from the efficacy of a narrative mode that borrows some of its resources from novelistic fiction.

**Keywords:** Toon Maes; arts and politics; Priebke; Nazi criminals; contemporary Argentine literature; crossing-border narratives; fiction and non-fiction.

## **Zu den Biografien in dem Buch *El pintor de la Suiza argentina (der Maler der argentinischen Schweiz)* von Esteban Buch, 1991 und 2024**

### **Zusammenfassung**

In dieser Arbeit wird die Rezeption der Erstausgabe des Buches von Esteban Buch *El pintor de la Suiza argentina* (Der Maler der argentinischen Schweiz; 1991) mit dem Film *Juan; como si nada hubiera sucedido* (Juan, als wäre nichts vorgefallen; 1987) in Verbindung gebracht und mit der Neuauflage von 2024 verglichen. Zur Zeit der Erstausgabe wurde die Rezeption durch die Beschreibung des ermittelnden Ich—Erzählers, die Erzählstruktur und die Erzählweise begrenzt und erschwert. Die Weiterentwicklung von Berichten, die die Grenzen zwischen Fiktion und Dokument verwischen, und die sogenannte „Ermittlungsliteratur“ erlauben heute, sie unter neuen Gesichtspunkten zu betrachten. Dadurch kann man erkennen, dass das dokumentarische Potential des Buches, dessen Wirkung in der realen Welt bewiesen ist, zum Teil der Wirksamkeit einer Erzählweise zu verdanken ist, die einige ihrer Elemente dem Bereich des fiktiven Romans entnimmt.

**Schlüsselwörter:** Toon Maes; Kunst und Politik; Priebke; Naziverbrecher; zeitgenössische argentinische Literatur; grenzüberschreitende Darstellungen; Fiktion und Nichtfiktion.

A partir del siglo XXI, los relatos en los cuales un periodista, un escritor o un especialista de ciencias humanas y sociales lleva adelante una investigación sobre un episodio histórico, un personaje o un miembro de su familia se han multiplicado al punto de constituir un género propio. Conocido hoy bajo el nombre de “relato de investigación” (Louis 2020, 2024c), este tipo de narración propone un cuestionamiento de las fronteras entre ficción y no ficción y comprende obras generalmente clasificadas bajo géneros diferentes (Louis 2024a, 2024b). Algunas se presentan como novelas, como en el caso de *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997), *Estrella distante* de Roberto Bolaño (1996) o *Austerlitz* de Sebald (2001); en otros casos, los textos acuden a protocolos de géneros como el periodismo o a recursos de disciplinas científicas; entre los ejemplos más conocidos podemos citar *The Lost* de Mendelsohn (2006), *Historia de los abuelos que no tuve* de Ivan Jablonka (2012), *Vie et mort de Paul Gény* de Philippe Artières (2013). En otros casos, los escritores o periodistas llevan adelante una investigación sobre un *fait-divers*, como en *L’adversaire* de Emmanuel Carrère (2000), o en *Le printemps des monstres* de Philippe Jaenada (2021).

El desarrollo de este modo narrativo ha permitido reconsiderar textos anteriores, cuya forma experimental e híbrida determinó que tuvieran un éxito limitado en su momento. Entre éstos se cuenta *El pintor de la Suiza argentina* de Esteban Buch (1963—), publicado por primera vez en Sudamericana, en parte a cuenta de autor en 1991, y reeditado en 2024 por la Editorial Bajo la Luna. Situándose entre investigación periodística y académica, adoptando un modo narrativo que no excluye recursos de la ficción, este libro estudia la figura de Toon Maes (1911-1986), pintor belga emigrado a Bariloche después de la segunda guerra mundial, militante pro nazi y antisemita convencido, condenado a muerte en su país. Durante su investigación, Buch, quien hoy es un musicólogo reconocido de la École des Hautes Études en Sciences Sociales-París, pero que se desempeñaba entonces como periodista, saca a la luz el pasado de una serie de nazis refugiados en su ciudad, considerados honrados ciudadanos. Como lo narra el propio autor en “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”, ensayo incorporado en la segunda edición junto con “Entrevista inédita con Erich Priebke (1989)”, que enmarcan el texto original, el libro permitió identificar, extraditar y juzgar a Priebke. Y también, romper el pacto de silencio que caracterizaba la sociedad argentina por entonces respecto de la presencia de criminales nazis en Bariloche. Una complicidad que había marcado también el período de la última dictadura cívico-militar (1976-1983).

## Tanteos genealógicos I: la inserción en una tradición literaria

Si el siglo XXI ha puesto de moda el relato de investigación, que tiene un éxito importante entre los especialistas y el gran público, en la literatura hispanoamericana, y particularmente la argentina, la tradición tiene características específicas, debido a la importancia de la obra de Rodolfo Walsh (1927-1977), y al impacto estético provocado por el célebre *Operación Masacre* (1957) (Louis 2024b). Combinando la investigación policial, periodística y política, introduciendo técnicas narrativas propias de la ficción, Walsh se propone obtener un efecto concreto sobre lo real, diferente del provocado por su denuncia sistemática de la tortura en sus artículos periodísticos anteriores<sup>1</sup>. Realizada junto con Enriqueta Muñiz (1934-2013), la investigación lleva a la militancia y a una exploración estética que termina en una forma literaria que ha sido a menudo identificada con la *non fiction* norteamericana (Amar Sánchez 1992); durante la investigación Walsh entrevista a las víctimas, a sus familias, visita los lugares de los hechos, lee y relee la prensa, restablece una minuciosa cronología de los acontecimientos<sup>2</sup>. Asu-

<sup>1</sup> Entre 1968 y 1969 Walsh señala la aplicación sistemática de la tortura en sus artículos periodísticos reunidos en Walsh 2010: 302-324.

<sup>2</sup> Como es sabido el acontecimiento que provocó una ruptura en la concepción literaria y política de Walsh fue la represión desatada contra el intento de levantamiento del 9 de junio de 1956 por un grupo de militares peronistas, presididos por los generales Juan José Valle (1904-1956) y Raúl Tanco (1905-1977), contra la llamada Revolución Libertadora;

me el relato del conjunto un “yo-narrador-investigador”, que corresponde en verdad a Walsh y a Enriqueta Muñiz; si la versión de esta última inclina el texto hacia lo novelesco, como si personajes y acontecimientos debieran adaptarse a roles preestablecidos (2019), el relato de Walsh se mantiene en tensión permanente entre ficción y no ficción. Aunque pueda resultar paradójico, porque estos dos escritores se situaron en polos ideológicos opuestos en relación con la política argentina (no así respecto del nazismo, respecto del cual coincidían, pero sí a partir del Levantamiento de 1956), la estética que Walsh intenta explorar se inscribe en la tradición de Jorge Luis Borges (1899-1986). Se trata de uno de los ejes que han marcado la historia de la literatura argentina: escritores opuestos en el nivel político pero que comparten (parcialmente) principios estéticos.

Sin duda la alternancia de períodos de dictadura y de democracia favoreció, en las décadas siguientes, el desarrollo de la tendencia establecida por Walsh en la literatura. Como lo señala Victoria García, contribuyó también a ello la pérdida de confianza en la novela en tanto género capaz de intervenir en lo real, aunque su rechazo en los años 1960 y 1970 se acompañara de cierta nostalgia (2012, 2017). Aquello que los circuitos oficiales de información desfiguraron, ocultaron o callaron a medias durante los diferentes regímenes dictatoriales que afectaron al país circuló en forma de rumor, en medios clandestinos, en la literatura, donde adoptó diversas modalidades: relato testimonial clásico o bajo formas renovadas, relato de investigación, es decir bajo una serie de formas que borromeaban las fronteras entre ficción y géneros no ficcionales. Esta experimentación estética caracterizó la iniciación literaria de algunos de los más reconocidos escritores argentinos actuales, entre los cuales se cuentan Aníbal Jarkowski (1959), Sergio Chejfec (1959-2022), Miguel Vitagliano (1961) y Martín Kohan (1967). Nacidos entre el final de los años 1950 y la segunda mitad de los 1960, estos escritores comenzaron su carrera publicando textos escritos en los últimos años de la década de 1980 y en el comienzo de los años 1990, una época marcada por el desencanto que siguió a los primeros años de democracia, por la crisis económica y la promulgación de las llamadas “leyes de impunidad”: la “Ley de autoamnistía N. 22.924” (1983), la “Ley de punto final” (1986) y la “Ley de Obediencia Debida” (1987); y un conjunto de diez leyes destinadas a amnistiar a los responsables de crímenes realizados bajo la dictadura que habían sido juzgados, emitidas entre 1989 y 1990.

En este contexto podemos situar también *El pintor de la suiza argentina*. Si el texto de Buch se presenta como una investigación periodística, pero que responde a un ejercicio particular de la profesión (volveré sobre ello), *Rojo amor* de Aníbal Jarkowski (Tantalia, 1993), *Posdata para las flores* (Último Reino, 1991) de Miguel Vitagliano, *La pérdida de Laura* de Martín Kohan (Tantalia, 1993) y, desde el punto de vista cronológico y con algunos rasgos diferentes, la primera obra de Sergio Chejfec, *Lenta biografía* (Puntosur, fechada en 1986, pero publicada en 1990) se presentan abiertamente como

---

esa noche doce civiles fueron fusilados en un terreno de José León Suárez, bajo la orden del jefe de la policía, Rodolfo Rodríguez Moreno.

novelas. Todas, sin embargo, se organizan alrededor de un “yo-narrador-investigador” que algunos rasgos más o menos explícitos inclinan a identificar con el autor, lo cual, junto con recursos específicos de cada texto, contribuye a borrar las fronteras entre ficción y no ficción<sup>3</sup>. Proponen, de este modo, una reflexión acerca de las posibilidades de intervención de la literatura en lo real, basado en un cuestionamiento de los límites entre ficción y diferentes géneros no ficcionales, como el periodismo, el diario personal, el ensayo académico, la investigación histórica, la genealogía familiar. Recordemos que no solamente en la literatura surge un interés por obras que cuestionan los límites entre ficción y no ficción en la época en Argentina, sino también en el cine y la televisión, como lo muestra el documental televisivo *La era del ñandú*, realizado por Carlos Sorín en 1987 (conocido ya en la época por haber dirigido *La película del rey* en 1986), con guión de Alan Pauls, en el marco del ciclo “Ciencia y consciencia”, financiado por el Ministerio de Ciencia y Técnica de la Nación<sup>4</sup>.

Para volver a las obras literarias mencionadas que marcaron la iniciación literaria de una generación, presentan también la característica de haber sido financiadas por sus autores y de haber tenido una difusión limitada. La dificultad para encontrar su lugar en editoriales tradicionales llevó a la fundación de la editorial Tantalia, en 1992, por un grupo de jóvenes estudiantes, donde publicaron Kohan, Jarkowski, Mira y Vitagliano<sup>5</sup>; *El pintor de la Suiza argentina* fue publicada por una editorial prestigiosa, Sudamericana, pero financiada por la municipalidad de Bariloche y por una colecta llevada a cabo por amigos del autor<sup>6</sup>. Es evidente que la vacilación entre ficción y no ficción, sobre la cual se construyen estos relatos, y, por lo tanto, la imposibilidad de afirmar que se trata de novelas constituyó un obstáculo a la publicación; en algunos casos, los textos se refieren a la historia familiar, otras veces proponen una suerte de retorno a los orígenes (*Lenta biografía*, *Rojo amor*), otras la situación presente del autor (*La pérdida de Laura*), e incluso un cruce entre el presente argentino y la historia intelectual francesa (*Posdata para las flores*). En estos textos, el “yo” que asume el relato define

<sup>3</sup> Los casos de Chejfec y Jarkowski plantean también el vínculo entre ensayo crítico y relato ficcional, puesto que ambos narradores reflexionan sobre la constitución y la forma misma del relato, su veracidad e, incluso, sobre la verdad contenida en su falta de certeza. Así, podemos decir que es porque no es aún conocido como escritor, que un autor tiene la posibilidad de generar un espacio autoficcional, un espacio sin pacto previo definido, evitando el género autobiográfico; el título *Lenta biografía* indica a la vez que se trata de la biografía de otro (del padre, del hombre), y de los modos en que ésta afectó, y afecta, la del narrador. Ver Louis 2010.

<sup>4</sup> *La era del ñandú* es la historia de una droga, supuestamente descubierta en los años sesenta, que permitiría prolongar la vida, y que se obtiene de los ñandúes; forma anticipada de “docuficción”, presenta una serie de entrevistas a falsos especialistas (el relato del presente se da en color), y de trucajes realizados con imágenes de archivos (el pasado aparece en blanco y negro), que se vuelven cada vez más delirantes (Louis 2010)

<sup>5</sup> Tantalia publicó cuatro títulos en 1993 (*Rojo amor* de Aníbal Jarkowski, *La pérdida de Laura* de Martín Kohan, y *Guerrilleros (Una salida al mar para Bolivia)* de Rubén Mira, *El niño perro* de Miguel Vitagliano) y una en 1996 (*Puntos de fuga* de Florencia Abbate); luego cesó su actividad hasta 2001, cuando fue refundada. Ver <http://www.tantalia.com.ar>

<sup>6</sup> En la edición del 2024, Buch da los nombres de quienes participaron de la colecta en la página 44

una figura de contornos no siempre claros; un “yo investigador” que por momentos adopta protocolos genéricos del periodismo, otras del ensayo, otras del testimonio, y recurre también a técnicas ficcionales.

En el caso de *El pintor*, sin embargo, como lo recuerda Buch en “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”, la zona de ficcionalidad es reducida. En 1991, la tapa del libro, el resumen propuesto en la contratapa<sup>7</sup>, el recorrido de su autor, conocido hasta entonces como periodista, los agradecimientos, el primer capítulo anuncian una investigación sobre un personaje al que el yo—narrador—investigador está vinculado y sobre la comunidad de Bariloche. El recurso en que se basa la construcción narrativa es un montaje del material reunido, que pertenece a categorías diferentes: testimonios, declaraciones, entrevistas, catálogos de exposiciones, datos históricos, pinturas, documentos oficiales, citas de artículos y de libros, historia familiar, recuerdos y reflexiones personales. Este material se imbrica de modo variado en cada uno de los dieciocho capítulos<sup>8</sup>; en la edición de 2024, Buch evoca el modelo de Roland Barthes y describe el movimiento del libro como “una espiral en primera persona, cuyo narrador es también un personaje” (49). Se puede agregar que cada capítulo está construido a partir de un método asociativo, que constituye una serie de círculos narrativos alrededor de la temática del título, que resulta menos temático de lo aparente. Cada uno propone, de este modo, un recorrido a la vez inédito y marcado por ciertas repeticiones; en cada capítulo, la combinación es diferente, y la dominante también. Esta estructura responde al objetivo del libro, que, en un sentido, es su estructura misma: construir un relato que sea a la vez la biografía oficial y la oculta de Maes, el retrato de una ciudad, una descripción del pacto de silencio que dominaba la sociedad argentina durante la época del proceso. Y, sobre todo, el libro intenta poner en evidencia las redes que unen todos estos aspectos de la realidad.

## Tanteos genealógicos II: la construcción de un investigador

Poco tiempo antes de publicar *El pintor de la Suiza argentina* Esteban Buch había asumido el papel del periodista que lleva a cabo la investigación sobre el caso de Juan Marcos Herman, único desaparecido de Bariloche,

<sup>7</sup> “En diciembre de 1950, el pintor Anton Maes llegó a la Argentina. Traía consigo la sombra de un pasado dudoso. Le habían tocado buenos y malos tiempos: la crisis de los nacionalismos y el auge de las vanguardias, el afianzamiento de las nuevas corrientes artísticas y la experiencia de guerra. En Europa, Maes había sido, entre otras cosas, arquitecto, escritor, propagandista; establecido en Bariloche, se convirtió en un pintor tímidamente investido de prestigio local. Su pasado, no obstante, permaneció turbio.”

<sup>8</sup> Los dieciocho capítulos son: “Los dos reyes y los dos laberintos”; “Maes es un mito”; “Los dinosaurios”; “Construir una imagen de Bariloche”; “Un joven vanguardista”; “La hora de la espada”; “La guerra”; “El consejo de guerra”; “El judío alemán”; “Un pintor en la ciudad vaca”; “La pintura de Maes”; “El maestro”; “Una casa que habla”; “El místico”; “Pasión”; “Muerte”; “Esconda un nazi en su ciudad—texto”; “El ciudadano patagónico”. Están precedidos por los “Agradecimientos” y cierran el volumen las “Fuentes” y la “Bibliografía”.

en la película *Juan: como si nada hubiera sucedido* de Carlos Echeverría (1987). Entre ambas obras, la diferencia principal se sitúa en el nivel de la enunciación, aunque comparten el modo narrativo: el narrador—periodista, identificado con Buch, lleva adelante una investigación, consultando fuentes, entrevistando personas, desplazándose. El texto de la película, sin embargo, fue escrito en colaboración por Echeverría y Osvaldo Bayer; en ese sentido, el relato en *off* es de otro(s), y no del narrador—periodista—investigador, aunque el personaje está efectivamente basado en la actuación de Buch como periodista. En cambio, las reacciones y respuestas durante las entrevistas son de su autoría, situaciones marcadas por la violencia, y más generalmente por la negación de la realidad de la represión y de la responsabilidad que tuvieron en ella quienes la llevaron a cabo en Bariloche. El narrador—periodista—investigador de *Juan* adopta un tono sin vacilaciones ni ambivalencias, comprometido con los objetivos de la película: investigar la desaparición de Juan Marcos Herman y poner en evidencia las complicidades institucionales y discursivas que la rodearon. Esto lo lleva también a una exploración de la ciudad que pone en valor a los desfavorecidos: en *Juan*, el *otro* Bariloche es el de la miseria, el de los chilenos, los mapuches, los cabecitas negras; en *El pintor*, la otra cara de la Suiza argentina son los nazis. En ambas obras se pone en evidencia el pacto de silencio, caracterizado por Buch como una condición tácita de aceptación de la comunidad, cuya exploración continuó Carlos Echeverría más tarde en el documental *Pacto de silencio* (2006).

En *El pintor de la Suiza argentina*, Buch, en cambio, adopta un modo enunciativo híbrido, con un tono menos certero, ambivalente, como lo señalará la crítica en su momento, respecto de dos cuestiones: el interés que Maes provocó en él y que lo llevó a dedicarle varios artículos, a mantener algún tipo de relación con él durante un tiempo, y determinó que heredara sus archivos, discos y pinturas, y terminara escribiendo un libro sobre esta figura a la vez siniestra y enigmática; su pertenencia a una comunidad que no solamente integró sino que toleró y posicionó en cargos respetables a una serie de ex nazis, entre los cuales se cuentan Priebke, Juan Maler, Miguel Viaene, y Maes por supuesto. En este sentido, el yo-narrador-investigador de *El pintor* no es una figura heroica, sino un personaje que pone en escena todo aquello que no puede entender o resolver. Esta puesta en escena de un narrador que lejos de entender y aleccionar, observa e investiga, sin dejar nada de lado (rumores, declaraciones, leyendas, libros, testimonios...), es uno de los logros del libro: se explicita de este modo un malestar que sin duda está en el origen de su escritura. La cruda exposición de los vaivenes que provocan los diferentes discursos, citados entre comillas o reproducidos en forma de diálogo, es otro de los méritos del libro, que muestra de este modo el papel que juegan en el proceso de ocultar y negar la realidad, esa realidad de Bariloche que también *Juan: como si nada hubiera sucedido* trata de sacar a la luz.

A pesar de esto, ni siquiera en los momentos en que narra la muerte de Maes, el yo-narrador-investigador es ambiguo respecto de su posición en relación con el pasado nazi de Maes. Este efecto es logrado mediante una técnica narrativa específica: entre el yo y lo narrado, se construye un espa-



cio en el cual el yo despliega sus ambigüedades y las analiza. Las variaciones de sus sentimientos hacia Maes y los cuestionamientos que provocan encuentran de este modo un lugar donde ser minuciosamente examinadas. Dos momentos son clave en este sentido, y enmarcan el relato: el primer capítulo, “Los dos reyes y los dos laberintos”, donde el narrador recuerda la muerte de Maes y evoca sus ambivalentes sentimientos respecto de él y de su propio relato; y el último capítulo, donde se repite la frase “Estaba cagado”, y el narrador propone la hipótesis de que Maes triunfó como ciudadano patagónico, pero que esto no lo ayudó, porque murió abandonado por la comunidad. Concluye entonces que la comunidad estaba dispuesta a olvidar su pasado nazi e integrarlo, pero también a olvidar al artista, y agrega: “Pero eso no fue hacer justicia con un arquitecto del horror, sino sumar una nueva injusticia.” (1991: 157; 2024: 251) Se evita de este modo cierto sentimiento de satisfacción de parte del narrador y del lector: la llamada justicia poética no puede compensar la ausencia de justicia legal. De esta manera, el texto enjuicia al colaboracionista nazi, pero también a la comunidad.

En la enunciación de *El pintor de la Suiza argentina* se inscribe, además, el pasaje de Buch del periodismo a la investigación académica. En los agradecimientos, lo expuesto en el libro es identificado como un “trabajo”: “... durante el tiempo que duró el trabajo, de febrero de 1989 a septiembre de 1990...” (1991: 7; 2024: 283). Relacionado desde su origen con su actividad en tanto periodista cultural, que lo lleva a conocer a Maes y a vincularse a él, y a constatar las contradicciones, silencios y negaciones que marcan su biografía, el “trabajo” realizado toma progresivamente la forma de una investigación en la que se consultan bibliotecas, archivos, literatura especializada, se entrevistan testigos, se rastrean artículos de prensa, se evocan rumores, combinando de este modo la investigación periodística con la especializada y académica. Ésta última surge como una necesidad: se toma distancia respecto de la investigación periodística para poder examinar los discursos y poner en evidencia aquello callado, insinuado, deformado. Por un lado, aparecen las declaraciones de los testigos, en las que leyendas y verdad se confunden, lo cual lleva a recurrir a instrumentos de análisis especializados; por otro lado, el periodismo mismo es objeto de un análisis metódico. El narrador subraya que ningún artículo menciona el pasado nazi de Maes, lo cual lo lleva a examinar las diferentes estrategias de negación que fueron inventadas y usadas en distintos momentos, las omisiones y otros recursos retóricos de ocultación, omisión y mentiras (como cuando el cronista del diario *Córdoba* afirma que después de la guerra ‘decidió marcharse’ de Bélgica cuando en realidad fue condenado a muerte en su país y huyó de él, 1991: 148; 2024: 237). Investigar es necesario para acceder a la realidad histórica, para pasar de una forma de “saber” en el sentido de conocer en tanto rumor o sospecha, a un “saber” que implica un conocimiento histórico compartido por una comunidad: un saber que es producido por un cuerpo especializado. Así puede verse en el comienzo del capítulo “Esconda un nazi en su ciudad—texto”: “Ya antes de comenzar esta investigación, yo sabía que Maes era un nazi. No lo sabía con certeza, no tenía datos. Pero lo sabía.” (1991: 144; 2024: 237) Para realizar este pa-

saje es necesario ir más allá de las atribuciones habituales del periodismo, aunque el texto reconozca la existencia de otra tradición periodística: “El supuesto sobre la autonomía del arte y la política no es compartido por todos: existe un periodismo para el cual esa vinculación es relevante y debe ser indagada.” (1991: 149; 2024: 242). Por esta vía, en los capítulos finales, lo que era un “trabajo” se vuelve una “investigación” (1991: 145-6, 155; 2024: 115, 147, 249), y permite develar el enigma: “Aunque desde el comienzo yo sabía que había sido condenado a muerte por colaboracionista, la gravedad de ese pasado fue un enigma para mí durante la mayor parte de esta investigación.” (1991: 155; 2024: 249) La línea que busca la verdad histórica lanzada en 1991, será continuada, como veremos, por Buch en “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”.

También las reflexiones acerca de la propia práctica periodística permiten al yo-narrador-investigador comenzar a tomar distancia respecto de esta profesión; en particular, las observaciones que surgen en varios momentos del relato acerca de la “biografía de artista”. Desde la contratapa (escrita, según Buch, por Luis Chitarroni, 2024: 73), se propone asociar *El pintor de la Suiza argentina* a este género periodístico: “El autor parte en pos de la biografía de un hombre secreto y encuentra una trama invisible en la que se registran aspectos sociales ocultos de nuestra realidad.” Fuera de algunas menciones anteriores, es en el capítulo “Maes es un mito” donde se despliega la reflexión más completa sobre la “vida de artista”; el narrador comienza recordando que uno de sus objetivos es preservar a los artistas del tiempo, y que suele esperarse de estas biografías que sean ejemplos de vida. En “Esconda un nazi en su ciudad—libro”, el yo—narrador—investigador afirma que la estrategia de negación más eficaz consiste en sostener que la vida personal de los artistas, y en particular su vida política, simplemente es irrelevante, y que no importa que Maes haya sido nazi si su pintura no lo es: “Los artistas tienen sólo ‘biografía artística’” (1991: 147; 2024: 240). La afirmación, por supuesto, condensa una concepción común, utilizada a menudo para despolitizar el arte. La guerra, en el caso de Maes, es un “tabú”, ocultado mientras se subraya su carácter de artista multifacético (1991: 148; 2024: 241).

En este sentido, *El pintor de la Suiza argentina* pone en evidencia también el contraste entre la pintura y la poesía, desde el punto de vista de la inscripción de las convicciones políticas. Porque la inscripción de la ideología en la pintura es, como lo muestra el libro de Buch, menos evidente que en la literatura. En la poesía de Maes puede observarse su adhesión a la ideología nazi, con sus matices belgas propios del VERDINASSO (un partido de ultraderecha flamenco, fundado en 1931 por el líder nacionalista Joris Van Severen, y disuelto por los nazis en el comienzo de su ocupación en 1940), en los poemas reproducidos (sin mención de traductor) provenientes de *Vadraarde* (literalmente “padre tierra”, publicado en Gante en 1932 por Maes): el culto de un origen noble guerrero en “Orange” (1991: 39; 2024: 132); el odio como herencia y el sacrificio de la propia vida en la lucha armada por el nuevo estado en “Canto a la vida” (1991: 42; 2024: 135); la inscripción de la lucha sacrificial en la supuesta tradición guerrera de su tierra, que lleva a expulsar violentamente al enemigo en “La milicia”

(1991: 44; 2024: 137-138); el culto del coraje guerrero y sacrificial en “Coraje” (1991: 61; 2024: 155); la imagen de la propia muerte luchando por el “nuevo país”, el deseo de ser enterrado en su tierra, la afirmación del valor de la sangre más allá de la vida en “SI” (1991: 141; 2024: 234—235)<sup>9</sup>. Por eso uno de los momentos en que las tensiones del libro se ponen en evidencia con mayor fuerza, es el capítulo dedicado a “La pintura de Maes”. Quién es Maes como pintor, y cómo es su pintura, corresponde a su personalidad contradictoria; tanto él como su obra son eclécticos, resultado de una combinación no siempre armoniosa de varias herencias vanguardistas y del carácter sagrado de la representación. Pero también ambos tienen un perfume acomodaticio y oportunista, que traduce cierto gusto por la posición del artista contestatario, *enfant terrible*, a la que, según sostiene, ni siquiera renunció durante el nazismo: un testigo anónimo cuenta, en efecto, que Maes conversaba con Goebbels y disientían. “Maravilloso disenso en el consenso.” (1991: 57; 2024: 151), anota el narrador. El artista contestatario es, para los artistas que adhirieron a la ideología nazi, la *élite* dentro de una *élite* política, la aristocracia por excelencia.

Pero hay otra dimensión del capítulo “La pintura de Maes” que hoy, en 2024, resulta particularmente inquietante. En efecto, por un lado, encontramos una descripción de la representación del cuerpo de las mujeres en su pintura (1991: 84, 87-89; 2024: 178; 181-182); en otro momento del libro, el enfermero Toledo alude a la tortura como un tema al que Maes se habría referido de modo ambiguo, como algo que había visto muy de cerca en la Segunda Guerra Mundial (1991: 138; 2024: 232). Para el lector actual, esta asociación evoca el personaje de Carlos Wieder de *Estrella distante* (1996) de Roberto Bolaño, poeta vanguardista y torturador del gobierno chileno de Pinochet, que presenta algunas de sus obras en una exposición: una serie de fotos de cuerpos desmembrados y torturados de mujeres vivas, entre las cuales se cuentan las hermanas Verónica y Angélica Garmendia, que habían sido sus amigas y compañeras de taller de poesía. *Estrella distante* propone, como es sabido, una lectura de la conexión entre vanguardias (históricas y otras) e ideología fascista, que es también uno de los ejes de *El pintor de la Suiza argentina*; de este modo las vanguardias históricas son despegadas de una interpretación que hace de ellas un frente progresista política, estética e ideológicamente. En la imposibilidad de Maes de renunciar a la figuración, se inscribe así un enigmático pasado, que pudo estar compuesto en parte de cuerpos mutilados, pilas de cadáveres, y fotos trofeo de los soldados nazis durante la segunda guerra mundial. El libro recuerda de este modo que la pertenencia a lo humano, para el nazismo, se podía localizar en el cuerpo.

<sup>9</sup> En “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”, Buch narra también su sentimiento de odio al encontrar, en una crítica del libro de Maes de 1937, el verso “cuando la sangre judía corra bajo nuestros cuchillos” (75).

## Recrear los pactos

Ricardo Piglia describió la producción de ficciones desde el Estado durante la última dictadura cívico-militar, que la lectura de los medios de la época no hace sino confirmar (Piglia 2013); se trata de un rasgo que compartió con el nazismo, como lo analiza Viktor Klemperer en su extraordinario *Lingua Tertii Imperio* (1998). La liberación de los discursos en el espacio público no acabó, sin embargo, con el sentimiento de vivir entre varias postulaciones de la realidad, y la impresión de irrealidad que esto trae como consecuencia. En el terreno de la literatura y de la escritura, dio lugar a obras como las mencionadas, en las cuáles el pacto inicial de lectura no es claramente identificable, o en las que el pacto previo de lectura es modificado o borroneado a medida que avanza la lectura.

Esto nos lleva a postular la pregunta: ¿qué pacto proponía *El pintor de la Suiza argentina* en 1991? Y ¿qué pacto nos propone hoy en su reedición? Un pacto determina el modo en que los lectores se posicionan respecto de una experiencia ya existente, es decir con relación a un sistema literario; los pactos, sin embargo, como lo recuerda Jean—Claude Passeron, evolucionan: una de las características del modo en que han evolucionado las formas modernas de arte viene del hecho de haber vuelto más numerosas e imperiosas las condiciones en que podemos establecer un pacto literario (1987). En la actualidad, el posicionamiento respecto de un sistema literario depende menos de la experiencia escolar que de las redes vinculadas a la edición y difusión de la literatura, así como de las redes sociales: los pactos de lectura dependen del “paratexto” (Genette 1987), del contexto editorial y del contexto de recepción, compuesto de sitios editoriales, artículos de prensa y comentarios que circulan dentro de una comunidad. El conjunto prepara y anticipa la lectura (Louis 2014, 2018).

El análisis de estas diversas instancias lleva a afirmar que en su edición de 2024 *El pintor de la Suiza Argentina* es una obra diferente de la que era en su edición de 1991. En efecto, el contexto editorial transforma la primera edición en un documento: el subtítulo “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche”, la inserción de la tapa original en la nueva, los dos textos que enmarcan el relato original determinan su identidad en tanto libro. Se opone así a la recepción y lectura de la primera edición, que resituaba la obra en un contexto literario, y subrayaba un modo narrativo que la posicionaba entre ficción y no ficción, no porque su contenido fuera ficcional, sino por la estructura narrativa adoptada. A medida que la lectura avanza, sin embargo, la estructura del libro y los movimientos del relato van proponiendo nuevos pactos, y acercando la experiencia del lector a la lectura de una novela. Por eso, señala Osvaldo Bayer en su carta al autor, reproducida en la contratapa de la primera edición, el modo narrativo adoptado reenvía a la novela: “Tu libro despertó mi interés desde las primeras líneas. Se lee como una novela y tiene más médula que una novela.” Buch recuerda en 2024 que la recepción se centró, en 1991, en esta tensión entre la condena moral del nazismo y el interés estético por el pintor, y determinó que el libro fuera recibido como una novela, y Buch fuera entonces incorporado a una

serie de escritores jóvenes por la revista *Gente*: Esther Cross, Sergio Bizzio, Rodrigo Fresán, Alan Pauls, Juan Forn, Marcelo Figueras, Charlie Fielding, Gabriel Bañez, Martín Rejtman, Daniel Guebel, Luis Chitarroni (2024: 54-55). Según Buch fue la decisión de poner en escena en tanto narrador a un joven periodista lo que influyó en esta recepción; fue “una decisión literaria que hizo que a menudo se haya hablado del libro como de una novela, a pesar de que no tiene nada de ficcional. Para esa no ficción, buscaba un tono más dramático y más transparente que una denuncia impersonal.” (2024: 49). Además del modo narrativo, la deliberada intención del narrador de no resolver aquello que aparece como un enigma, como vimos, es decir el carácter multifacético de Maes y su propia relación con su pasado y su actuación como colaboracionista nazi, su vínculo a la pintura y a la comunidad de Bariloche, contribuyen a acercar el relato a una novela de misterio, como lo proponía ya Luis Chitarroni en la contratapa original.

En cuanto a la tapa, la edición original reproduce el autorretrato de Maes que figura en un ángulo del cuadro que el narrador considera como su obra maestra, “Via Crucis”, reproducido en la página 102 de la edición original (página 196 de la de 2024). La autorrepresentación, la mano roja como mancha de sangre apoyada sobre un libro, reenvía a dos momentos del relato; por un lado, a la escena inicial, la de la muerte de Maes, donde el narrador recuerda: “...siempre me impresionó su dedo índice, ese que al pintar quedaba rígido como un arma” (1991: 9; 2024: 101); por otro, al capítulo “El místico”, donde se evoca la creencia en la reencarnación de Maes y su grupo de adeptos a un círculo místico, anónimos, todos convencidos de haber conocido a Cristo en una vida anterior (1991: 120; 2024: 214). Para el narrador, es esta creencia en la reencarnación lo que permite a Maes “operar sobre la Historia” (1991: 121; 2024: 215). Se trata, podemos agregar, de uno de los argumentos principales usados por los nazis para justificar su adhesión a esta ideología: justificar la participación en el nazismo como un deseo de “hacer la Historia”<sup>10</sup>. La presencia inquietante del autorretrato de la Maes en la tapa de 1991 es resignificada al ser insertada en la nueva edición, en tamaño reducido; el color frío dominante es neutralizado por un color cálido (ladrillo) dominante. También la reproducción de los cuadros de Maes<sup>11</sup>, en blanco y negro, y en baja calidad, contribuye a la transformación del texto en documento; si la elección respondió probablemente a razones financieras en la edición de 1991, en la de 2024, es deliberada, como lo especifica Buch en

<sup>10</sup> Fue, por ejemplo, el argumento usado por Hans-Robert Jauss: “Lo que me decidió a entrar en la Waffen-SS no fue realmente la adhesión a la ideología nazi. Hijo de un institutor, perteneciente a la pequeña burguesía, era un joven que quería conformarse a *l'air du temps*. Dicho esto, mi lectura de *La decadencia de Occidente* de Spengler, un autor prohibido por los nazis, me había vuelto escéptico acerca del imperio de Hitler. Pero con otros futuros historiadores –pienso en mis amigos Reinhart Koselleck y Arno Borst–, teníamos en común la voluntad de no quedar al margen de la actualidad: había que estar presente sobre el terreno, allí donde la Historia se hacía, y en particular en la guerra. A nuestros ojos, lo contrario hubiera sido una manera de encerrarse en una actitud estética mientras nuestros camaradas de clase arriesgaban su vida”. Ver Louis 2007: 296-297.

<sup>11</sup> Los cuadros están reproducidos en las páginas 29, 60, 102, 106, 116, de la edición de 1991, y en las páginas 122, 154, 178, 196, 210.

“Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)” (61); corresponde a la posición defendida en esta edición por su autor: no se trata de ocultar el arte de los nazis sino de darlo a conocer si su calidad lo impone, con la pertinente contextualización, de modo de evitar escindir la vida de los artistas de su obra, aunque articular ambas no siempre sea evidente.

En el ensayo con que se abre el libro, “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”, Buch retoma la historia de su investigación y del libro, su recepción y difusión, y se concentra en uno de sus efectos laterales: fue el primer texto en que se deja constancia de la responsabilidad de Priebke en la masacre de las fosas Ardeatinas. En su cuerpo, son reproducidos diferentes elementos internos y externos de la edición de 1991: partes del diálogo con Priebke (2024: 15-16, 20-21), artículos de diarios (2024: 21, 23-24), conversaciones con su tía (30), la carta enviada por Osvaldo Bayer a Buch en su integralidad (2024: 44, 45), la contratapa, la solapa y la tapa de la edición de 1991 (2024: 46, 62 y 74 respectivamente). En este sentido, el movimiento realizado es el contrario al que pone en escena “Deutsches Requiem” de Jorge Luis Borges, cuento que denuncia la transformación del documento histórico en símbolo (Louis 2007: 283-287), puesto que la edición de 2024 subraya la necesidad de que el documento sea tal y no sea transformado y deformado en símbolo. En el 2024, el recorrido profesional y la nueva edición del libro refuerzan el posicionamiento del yo-investigador-narrador, y le permiten situarse fuera del pacto de silencio, en el que el narrador de 1991 se sentía inmerso; escribir *El pintor de la Suiza argentina* marcó el comienzo de este desprendimiento.

En el detallado relato de 2024, a la investigación que completa (y a veces corrige) la primera edición mediante una metodología propia de las ciencias humanas y sociales, vienen a agregarse datos de la biografía personal y familiar, que desarrollan lo que figuraba en el capítulo “El judío alemán”. En los más de treinta años transcurridos desde la primera edición, los protocolos de escritura de las ciencias humanas se han modificado, acompañando la evolución de los pactos literarios; la publicación de una serie de relatos sobre la propia historia familiar por especialistas de las ciencias humanas y sociales, lo que Stéphane Gerson llama “relato de filiación” (2022), ha vuelto aceptable, y hasta deseable, que los investigadores articulen su historia personal con sus objetos de estudio. En esta línea se cuentan textos como *Histoire des grands-parents que je n’ai pas eus* de Ivan Jablonka (2012), *Les trois exils: juifs d’Algérie* de Benjamin Stora (2006), *Les carnets blancs* de Mathieu Simonet (2010), *Nuestra América: utopía y persistencia de una familia judía* de Claudio Lomnitz (2018), o *Tombeaux: autobiographie de ma famille* de Annette Wieworka (2023). Gracias a este movimiento, no solamente la historia familiar cobra mayor presencia e importancia en la nueva edición de *El pintor de la Suiza argentina*, sino que Buch puede interrogarse acerca del final de su relato: podría haber cerrado el libro evocando, precisamente, la historia de su familia que fue víctima del antisemitismo nazi. En cambio, el yo-narrador-investigador vuelve al comienzo del libro, al cuento de Borges “Los dos reyes y los dos laberintos”, que le contó a Maes en el hospital y se interroga sobre un gesto que al comenzar la investigación le pareció cruel, para rescatar el hecho de haberle ofrecido su último cuento: “Y me gusta

saber que fui el dador de su último texto. Incluido este texto.” (1991: 157). En la edición de 2024, afirma: “La última frase del libro me ha atormentado.” Y agrega: “Hoy le contesto con la dedicatoria de esta nueva edición a Siegfried y Lucie Buch, muertos en la Shoá, y también a mi hija Juliette que, siendo muy joven, ya conoce el valor de la memoria.” (2024: 75).

Numerosos relatos familiares acerca del exterminio de los judíos se cierran con una afirmación de la supervivencia de la transmisión generacional (de *Maus* de Art Spiegelmann, 1980-1991, a *La lista de Schindler*, 1993); pero en este caso se trata también de poner en valor aquello que un narrador quiere reivindicar. ¿Quién merece la frase final de un texto? Fechado el 24 de marzo de 2024, día del aniversario del golpe de estado que inició la última dictadura cívico-militar argentina, “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”, la dedica al “Nunca más”, subrayando de este modo la actualidad que ha cobrado el texto de 1991 en 2024.

## Intervenciones oblicuas

La hibridez genérica de *El pintor de la Suiza Argentina* caracteriza los textos “transfronterizos”, es decir los que borronan y cuestionan las fronteras entre relato ficcional y no ficcional, como lo he propuesto en trabajos anteriores (Louis 2023, 2024<sup>a</sup>, 2024b). Una de las características principales de estos textos es que su poder de intervención en lo real resulta imposible de prever, porque el cuestionamiento concierne los poderes de los discursos que convocan; cuestionan además la separación, la compartimentación entre los espacios sociales, porque hacen posible la circulación de discursos y formas narrativas que habitualmente tienen zonas de recepción diferenciadas.

El objetivo de los relatos transfronterizos, por lo tanto, no es despertar la conciencia política, o social del lector, como lo hacía el tradicional testimonio latinoamericano, oponiéndose a la ficción, o según el modo de la llamada literatura militante. Sus objetivos, en verdad, son variados y difusos. Mi hipótesis, sin embargo, es que buscan posicionarse en relación con la jurisdicción, a veces oponiéndose a ésta, pero más a menudo, para señalar puntos ciegos. Contienen una demanda de transformación de la realidad difusa, que apunta sobre todo a subrayar zonas y aspectos de la legalidad que resultan insuficientes para obtener justicia; la denuncia puede referirse a la actuación en dentro del nacionalsocialismo (Maes), a la responsabilidad de una masacre (Priebke), al testimonio en contra de un agente de la represión (como en el caso de Vanina Falco en *Mi vida después* de Lola Arias, 2009)<sup>12</sup>, o al feminicidio (*Chicas muertas* de Selva Almada, 2015). En

<sup>12</sup> *Mi vida después* de Lola Arias (Teatro Sarmiento, 2009) pone en escena a seis actores nacidos en los años 1970 y comienzos de los 1980, que reconstruyen la juventud de sus padres mediante cartas, fotos, grabaciones, ropa, y recuerdos olvidados. Vanina Falco, hija de un policía que se apropió un hijo de desaparecidos, Juan Cabandié, forma parte de ellos; en Argentina la ley prohíbe que los hijos sean testigos contra sus padres, pero luego de dos años de representación, su abogado argumentó que la obra equivalía a un testimonio, y el juez la autorizó a testimoniar en contra de su padre.

este sentido puede decirse que su objetivo es ampliar la legislación vigente, enfatizando el carácter insuficiente, la corrupción, la deformación o la falta de aplicación o de existencia de las legislaciones.

En el caso de *El pintor de la Suiza argentina*, el efecto más notorio del texto en lo real fue la identificación, extradición y condena de Erich Priebke entre 1995 y 1998, narrada en detalle por Buch en “Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche (2024)”. En este sentido, se trata de un caso ejemplar, puesto que, aunque el objeto principal del libro es la enigmática figura de Maes, su efecto más espectacular es, de algún modo, involuntario. Esta contribución notable no debe, sin embargo, ocultar los méritos del libro en tanto relato, que, gracias a una evolución en los pactos de lectura, podemos apreciar en sus vaivenes sin cuestionar su compromiso ideológico y ético. Tal vez por eso hoy este libro se ha encontrado con su público.

### Referencias bibliográficas

- Almada, Selva. *Chicas muertas*, España: Literatura Random House 2015.
- Amar Sánchez, Ana María. *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: Testimonio y escritura*, Rosario: Beatriz Viterbo 1992.
- Artières, Philippe. *Vie et mort de Paul Gény*, Paris: Seuil 2013.
- Bolaño, Roberto. *Estrella distante*, Barcelona: Anagrama 1996.
- Borges, Jorge Luis. “Deutsches Requiem”, *Sur* 136 (02/1946): 7-14. En *El Aleph*, a partir de la edición de Losada 1949.
- Buch, Esteban. *El pintor de la suiza argentina*, Buenos Aires: Sudamericana 1991.
- Buch, Esteban. *El pintor de la Suiza Argentina. Historia de un libro sobre los nazis de Bariloche*, Buenos Aires: Bajo la Luna 2024.
- Carrère, Emmanuel. *L’Adversaire*, Paris: P.O.L. 2000.
- Cercas, Javier. *Soldados de Salamina*, Barcelona: Tusquets 2001.
- Chejfec, Sergio. *Lenta biografía*, Buenos Aires: Puntosur 1990.
- Echeverría, Carlos. *Juan: como si nada hubiera sucedido*, Argentina/Alemania: HFFMünchen 1987.
- Echeverría, Carlos. *Pacto de silencio*, película documental 2006.
- García, Victoria. “Testimonio literario latinoamericano: una reconsideración histórica del género”. *Exlibris. Revista del departamento de letras*, 1, 2012. <https://www.aacademica.org/victoria.garcia/5>
- García, Victoria. “Testimonio y ficción: problemas teóricos y soluciones literarias en la narrativa argentina contemporánea”. *Actas de LASA* 2017, web.
- Genette, Gérard. *Seuils*, Paris: Editions du Seuil 1987.
- Gerson, Stéphane. “A History from Within: When Historians Write about Their Own Kin”. *The Journal of Modern History* vol. 94, 4 (dic. 2022): 898-937.



- Jablonka, Ivan. *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*, Paris: Editions du Seuil 2012.
- Jaenada, Philippe. *Au printemps des monstres*, Paris: Miallet Barrault 2021.
- Jarkowski, Aníbal. *Rojo amor*, Buenos Aires: Tantalia 1993.
- Kohan, Miguel. *La pérdida de Laura*, Buenos Aires: Tantalia 1993.
- Klemperer, Victor. *LTI. La langue du IIIème Reich*, Paris : Albin Michel/ Pocket 1998.
- Lomnitz, Claudio. *Nuestra América: utopía y persistencia de una familia judía*, México: FCE 2018.
- Louis, Annick. “Zonas y modos de intersección: el “yo-narrador-investigador” y el relato de la investigación”. *Cuadernos LIRICO* [En línea] 26 (2024), Publicado el 15 febrero 2024, consultado el 27 febrero 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/14813> Louis 2024c.
- Louis, Annick. “Les récits transfrontaliers. Entre fiction et non fiction”. *Poétique* 195 (2024): 3-19. Louis 2024a.
- Louis, Annick. “Entre ficción y no ficción. Los retratos transfronterizos como nueva modalidad cognitiva”. En Areco, Macarena, Moreno, Fernando, Quintana, Cécile (eds.). *Ficción - No ficción en América Latina*. Francia : Editions des archives contemporaines 2024: <https://doi.org/10.17184/eac.9782813004864> Louis 2024b.
- Louis, Annick. “Fiction or Death: The Latin American Tradition of Nonfiction”, En James, Alison, Kubo, Akihiro, Lavocat, Françoise (eds.): *Can Fiction Change the World?* Legenda/Modern Humanities Research Association: Transcript 29 2023: 165-175.
- Louis, Annick. “Les séductions de l'enquête”. *Passés Futurs Politika* 8, (dic. 2020) <https://www.politika.io/fr/notice/seductions-lenquete>
- Louis, Annick. “El autor entre dictadura y democracia, fama nacional e internacional. El caso de Jorge Luis Borges (1973-1986)”. *Letral* 14 (2015): 17-32.
- Louis, Annick. “Sin pacto previo explícito. El caso de la autoficción”. En Toro, Vera, Schlickers, Sabine, Luengo, Ana (eds.): *La obsesión del yo: la auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/ Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert 2010: 73-96.
- Louis, Annick. “Leer una revista literaria: autoría individual, autoría colectiva en las revistas argentinas de la década de 1920”. En Corral, Rose, Stanton, Antony, Valender, James (eds.): *Laboratorios de lo nuevo. Revistas literarias y culturales de México, España y el Río de la Plata en la década de 1920*. México: El Colegio de México 2018: 27-53.
- Louis, Annick. “Las revistas literarias como objeto de estudio”. En Ehrlicher, Hanno, Risster-Pipka, Nanette (eds.): *Almacenes de un tiempo en fuga: Revistas culturales en la modernidad hispánica*. Aachen: Shaker Verlag 2014: 31-57.
- Louis, Annick. *Borges ante el fascismo*, Oxford: Peter Lang 2007.

- Louis, Annick. “¿Por qué escribir un libro? Las versiones de *Operación masacre*”. *Ex-libris* 5 (2016): 394-409.
- Mendelsohn, Daniel. *Les Disparus/The Lost. A Search for Six of Six Million*, New York: Harper Collins Publishers 2006.
- Modiano, Patrick, *Dora Bruder*, Paris, Gallimard, 1997.
- Muñiz, Enriqueta. *Historia de una investigación. Operación masacre de Rodolfo Walsh: una revolución de periodismo (y amor)*, CABA: Planeta 2019.
- Passeron, Jean-Claude. “La notion de pacte”. *Les Actes de la lecture* 17 (03/1987): 55–59.
- Piglia, Ricardo. *Crítica y ficción*, Barcelona: Debolsillo 2013.
- Sebald, W.G. *Austelitz*, Munich: Hanser 2001.
- Simonet, Mathieu. *Les carnets blancs*, Paris: Seuil 2010.
- Sorín, Carlos. *La era del ñandú*, Secretaría de ciencia y tecnología de la nación, Argentina 1987. Guión de Alan Pauls.
- Stora, Benjamin. *Les trois exils : juifs d’Algérie*, Paris: Stock 2006.
- Vitagliano, Miguel. *Posdata para las flores*, Buenos Aires: Ultimo Reino 1991.
- Walsh, Rodolfo. *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*, Buenos Aires: Ediciones Sigla, 1957.
- Walsh, Rodolfo. *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor 2010.
- Wieworka, Annette. *Tombeaux: autobiographie de ma famille*, Paris: Editions Points 2023.