

LA REPRESENTACIÓN DE LOS PERPETRADORES: LA SINGULARIDAD DE LA LENTE ARENDTIANA EN *EICHMANN EN JERUSALÉN*

Paula Hunziker (UNC-CIFFyH-IDH)

El problema de la representación de los perpetradores de lo que se dado en llamar “crímenes de lesa humanidad” constituye, actualmente, un foco de interés no exento de polémicas y debates en diversos registros culturales, desde el cine a la etnografía y la sociología, pasando por la filosofía. Asimismo, la constitución de ese campo problemático ha dado lugar a trabajos muy estimulantes sobre los modos en que esa representación puede ser historizada, teniendo en cuenta determinados acontecimientos y registros que iluminan con disímiles lentes a los responsables de ese tipo de delitos (Ferrer y Sánchez Biosca et. al, 2019; Feld y Salvi, 2021). De esos acontecimientos, sin dudas, hay algunos con una fuerte impronta judicial. Tal es el caso del juicio a Adolf Eichmann en Jerusalén. La relevancia de este juicio no sólo se debe a que, gracias a él, accede a la justicia de manera específica el crimen del genocidio judío, y lo hace en el marco del primer evento televisivo que tiene una cobertura internacional (Wieviorka y Lindeperg, 2012), sino también a las características del personaje sentado en el banco de los acusados – una no menor, su voluntad de hablar y responder a las preguntas de los jueces y fiscales –, un ex oficial nazi responsable de la organización del transporte en trenes a los campos de exterminio del Este. No creemos forzar una interpretación si decimos que ese juicio dio lugar a dos modos de representación en tensión hasta el presente. De un lado, la lectura del fiscal Hausner, y junto con él, la del Estado de Israel que decidió llevar adelante el juicio en 1961, una lectura que destacó el aspecto del “odio racial” como causa y explicación de la conducta criminal de Eichmann, apuntando toda la escena representativa en esa dirección. Del otro lado, la lectura de esa famosa espectadora del juicio, que asistió a Jerusalén como corresponsal del *New Yorker*, Hannah Arendt. La mirada de la autora, que tendrá efectos duraderos y no siempre claros, confrontó con la interpretación anterior en un aspecto decisivo: el odio racial no era la característica más importante del funcionario nazi, sino que más bien había que prestar atención a sus dotes y mentalidad de organizador, que lo convirtieron en un burócrata de escritorio que planificó y realizó el traslado de los judíos a las cámaras de gas en el Este.¹ La fuerte impresión en esa dirección, esto

¹ Muchos años antes, la autora menciona la idea de “matanzas administrativas”, que cristalizan en los totalitarismos al unirse el gobierno por decreto y a distancia del imperialismo inglés con el racismo también presente de manera independiente en la experiencia imperial. Destacamos esta referencia, también, para advertir que de ninguna manera Arendt desconoce el factor racial por clave para entender el nazismo, pero considera que debe articularse como un modo de organización del dominio “a distancia” y por “decreto”, en “secreto” que también es clave para entender su atractivo para ciertos agentes no particularmente “fanáticos”, como ella misma señala de Eichmann (Arendt, 1994, p. 252).

es, de que no estaba ante un ser con motivos malignos de destrucción, de que Eichmann “no era un Yago ni era un Macbeth”, la llevó a afirmar que el acusado “carecía de motivos, salvo aquellos que demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y en sí misma esa diligencia no era criminal” (Arendt, 1967, pp. 397-398). Asimismo, la condujo a acuñar la expresión banalidad o “vaciedad del mal” (363). Una idea sumamente discutida en 1963, pero que en la actualidad es usada como parte del marco teórico de las ciencias sociales y humanas, lamentablemente, en muchos casos, en un registro poco preciso y ambiguo. Sin dudas es la propia Arendt la que contribuyó a esta ambigüedad, al no dejar un testimonio conceptual claro de esa idea. En el presente trabajo nos proponemos concentrarnos menos en las pocas frases en las que Arendt explica este término de manera conceptual que en el procedimiento retórico y textual que construye para mostrar esa banalidad, en una escena de justicia cuyo sentido es la búsqueda de la verdad y la atribución de “responsabilidad” respecto de ciertas acciones criminales. Para ilustrar las opciones representativas de Arendt, nos valdremos, además, del film *Un especialista* (1999) de Eyan Sivan y Rony Brauman, una película cuyo montaje de las imágenes del proceso judicial contra Eichmann da cuenta de una lectura atenta del libro publicado por primera vez en 1963 (ampliado en 1965), y de sus opciones metanarrativas, que, por ello, ayuda a mostrar.

Entendemos que este modo de acceder a *Eichmann en Jerusalén* (1967) tiene la ventaja de actualizar la singularidad de la perspectiva arendtiana en el marco de un debate en ascenso (en especial en la Argentina) sobre los modos de representación de la voz de los represores, una mirada que aún tiene cuestiones que aportar. A los fines de mostrar esa actualidad y su singularidad, en primer lugar, vamos a retomar el trabajo de Arturo Lozano Aguilar (2019), quien ha contrapuesto dos modos paradigmáticos de representación de la voz de los perpetradores: el de Gitta Sereny en *Into that Darkness* (1974), una larga entrevista al comandante de Treblinka, Franz Stangl, capturado en Brasil unos años antes, y el del cineasta Claude Lanzmann en su película *Shoah* (1985). En segundo lugar, a partir de ese contrapunto, nos detendremos en el libro de Arendt *Eichmann en Jerusalén*, así como en la película *Un especialista*, entendiendo que hay, en uno y otra, una tercera posibilidad. Si en el caso de Sereny se trata de cultivar una actitud de distanciamiento que da lugar al testigo frente al perpetrador – en otras palabras: que busca comprender a un hombre que explica y da razones de su conversión en agente del mal –, y en el de Lanzmann de una escena que busca revivir al perpetrador en el supuesto testigo, en el caso de Arendt, Brauman y Sivan se trata de mostrar en la voz del testigo el propio acto de la conciencia de ocultar y de renegar de sí como actor en un plan de exterminio. Si para Lanzmann hay que situarse moralmente contra el acto del criminal, atendiendo solamente a lo que, en la voz del testimonio, permite captar al asesino del pasado y al acontecimiento del exterminio, para Arendt es posible una vía fenomenológica-hermenéutica que, en el contexto de la condena moral y jurídica sin grises del crimen y del criminal, intenta dar cuenta, a través del montaje de su testimonio en una escena de justicia, de una conciencia “banal”. La banalidad no es aquí estupidez, sino el producto de la decisión de formar parte de un plan de exterminio y de no pensar

más – de eludir, de obturar el acceso a la conciencia por medio de una serie de transformaciones de la memoria, del recuerdo – en esa decisión. Por ello aquí el testimonio del perpetrador no es el fin sino el comienzo de un dispositivo retórico y narrativo magnífico que constituye el libro de 1963.

I

En el artículo “El verdugo en *Sboab* (Claude Lanzmann, 1985): abismo al infierno”, Lozano Aguilar (2019) nos acerca un interesante contrapunto de esta obra del cineasta francés con otra que tiene como objetivo explícito comprender cómo un hombre pudo convertirse en un comandante de un campo de exterminio. Efectivamente, el libro de Gitta Sereny busca comprender a los perpetradores a partir de una larga entrevista al ex comandante de Treblinka Franz Stangl, que es complementada con otros testimonios auxiliares como el de Suchomel, un antiguo guardia del campo y subordinado de Stangl, que luego tendrá un lugar muy diferente en la película Lanzmann. La óptica epistémica de Sereny es dar crédito al propio ex comandante nazi como fuente de autoridad testimonial plena, para poder así penetrar en su personalidad: “suspender todo juicio moral sobre el personaje y dejarle que, en sus propias palabras, explique la gestación de ese comportamiento criminal” (Lozano Aguilar, 2019, p. 140). Sin dudas, se trata de un intento de representar al perpetrador que parte de la idea de que éste puede convertirse en testigo del crimen en el presente, dando lugar en ese acto a una transformación no sólo epistémica sino moral, que va de lo monstruoso del verdugo a la humanidad del testimonio: “El libro concibe al verdugo como una obturación de la naturaleza humana, esencia innata que presidió a la persona antes de su etapa criminal y que ha sido recuperado al enfrentar al protagonista con su pasado victimario” (Aguilar, 2019, p. 141). El contrapunto explícito de Lanzmann con esta aproximación es evidente en la elección y el modo de entrevistar a Suchomel, el antiguo responsable de la sastrería y de los objetos valiosos quitados a los judíos en las puertas de las cámaras de gas de Treblinka. Si en el caso de Sereny el testimonio de Suchomel viene a complementar el recibido por Stangl (recibiendo elogios de Sereny por su meticulosidad como testigo (Lozano Aguilar, 2019, p. 140)), en el caso de Lanzmann es convocado con un muy diferente propósito. El sujeto entrevistado no es aquí considerado como fuente de autoridad testimonial, sino como un verdugo que debe ser interpelado para lograr su “regreso” – por medio de una serie de dispositivos de engaño – al momento del crimen. Luego de dos horas de filmación que nos confrontan con los testimonios de sobrevivientes judíos, aparece la imagen del dispositivo de engaño del entrevistador hacia Suchomel: una cámara oculta gracias a la cual, junto con el posterior montaje, Lanzmann nos mostrará la imagen siniestra del guardia del campo entonando la canción que hacen aprender de memoria y cantar a los judíos que llegan a Treblinka. Para el cineasta, como explica Lozano Aguilar apelando a algunas entrevistas reveladoras, se trata de hacer un esfuerzo por “no comprender” (2019, p. 142). Cualquier actitud “compresiva” puede recaer, por un lado, en una justificación de una

“génesis armoniosa de la muerte”, que no existe: “Lanzmann no muestra ningún interés por la humanidad del verdugo, ni por las causas explicativas ni remordimientos, sino que pretende extraer de sus palabras toda la crudeza del acontecimiento” (Lozano Aguilar, 2019, p. 143). Por otro lado, puede recaer en una situación peligrosa que borre los límites morales absolutos que los intelectuales deben establecer ante el crimen: “la consecución de crédito a la memoria del verdugo conduce necesariamente a la confusión moral frente al monstruoso crimen” (idem).

Cada una de estas actitudes ante el perpetrador como testigo sin dudas representa una diferente actitud ante el criminal del pasado que se convierte en “testigo” presente de su crimen: una que instrumentaliza completamente el testimonio para explicar al verdugo del pasado, otra que lo absolutiza como espacio de transformación moral de los perpetradores. Por último, esa actitud conlleva otra respecto de los espectadores: si en el caso de Sereny contribuye a cierta identificación con el hombre normal que puede convertirse en un asesino, en el caso de Lanzmann eso resulta imposible. Por supuesto, filmada en 1985, esa actitud tiene un conjunto de razones con las que coincidimos, y que nos interpelan, en especial a los que vemos cómo se usa la obra de Arendt para señalar que “existe un Eichmann en cada uno de nosotros”², u otros usos de la idea de banalidad muy alejados de las intenciones de la autora. En el caso de Lanzmann, se trata de recuperar el estupor moral que acompañó al descubrimiento de los campos y de revocar cierta normalización de los verdugos. No obstante, sin dudas falta una explicación más acabada de sus decisiones morales y estéticas: ¿es cierto que la voz del verdugo resulta significativa sólo para mostrar la lógica que proyecta y administra el crimen? En lo que sigue, intentamos mostrar en la obra de Arendt de 1964, así como en el film *Un especialista* de Brauman y Sivan, un camino alternativo, que no cae en los peligros que, con razón, advierte Lanzmann ante cualquier intento de “comprender” a los perpetradores. La clave está, a nuestro entender, en la idea que orienta la construcción metanarrativa del libro de Arendt, y que encuentra su expresión en el montaje realizado por Brauman y Sivan. Para ambos, se trata de hacer lugar a la voz de los perpetradores, pero no como punto de llegada, sino en el marco de un conjunto de elecciones para mostrar la escena de su enunciación, que escapa tanto a la simple acusación de mendacidad como a la aceptación integral de su testimonio. En este marco, las escenas de justicia son espacios privilegiados. Dado que en ellas mismas se pone en juego la búsqueda de la verdad por medio de una serie de condiciones que deben asegurar la “imparcialidad”, ponen también condiciones al testimonio, ninguna de las cuales lo sujeta al “engaño” por parte de los que preguntan, ni a la diseminación posible de los límites morales que tanto preocupan a Lanzmann.³

² Usamos esta frase porque es una que la autora ha negado de manera explícita. Ante una pregunta de C. Bay, que sugiere esta idea, replica: “En primer lugar, a usted le gusta mi libro *Eichmann en Jerusalén* y dice que lo que allí afirmé es que hay un Eichmann en cada uno de nosotros. ¡Oh, no! ¡No hay ninguno ni en usted ni en mí! Esto no significa que no haya un buen número de Eichmanns. Pero tienen una apariencia bastante distinta” (Arendt, 1995, p. 144).

³ Dadas las actuales discusiones sobre las ganancias y las pérdidas de la opción por la justicia penal en el campo de la justicia transicional, este hecho da un argumento más para su defensa. Las condiciones brindadas por las escenas

II

Un especialista (1999) es un largometraje documental dirigido y guionado por Eyal Sivan y Rony Brauman, cuya única fuente visual son los archivos de video del proceso judicial llevado adelante en Jerusalén, en 1961, contra el teniente coronel nazi Adolf Eichmann, ex jefe de la oficina IV-B-4 de la Seguridad Interior del Reich. “Especialista en la cuestión judía”, Eichmann fue el encargado de la “emigración forzosa” de los judíos del Reich entre 1938 y 1941; además, entre 1941 y 1945 organizó la deportación de los judíos de Europa (así como la de los polacos, eslovenos y gitanos) hacia los campos de concentración y exterminio. Cumpliendo su misión con meticulosidad y lealtad, se convirtió sucesivamente en “experto en emigración” y en uno de los organizadores de la logística de la *solución final del problema judío*, especialmente de aquellos aspectos vinculados con la circulación de los trenes, cuyo rol fundamental en el sistema nazi explicó el historiador Raul Hilberg (2005) en *Shoah*. Fue capturado en 1960 en un suburbio de Buenos Aires por el Servicio Secreto Israelí, juzgado en 1961, y ahorcado al año siguiente.

La apuesta de esta particular narración cinematográfica, construida con imágenes de archivo de un proceso jurídico de gran importancia, es lograr el retrato visual y sonoro de un auténtico “criminal moderno”; *en carne y hueso*, al decir de la famosa corresponsal del juicio para el *New Yorker*, Hannah Arendt. Se trata, como señalamos, de una lectura compleja que pone en relación ese retrato con su contexto: ya sea el del pasado, por medio de la utilización de títulos que dan cuenta de las diferentes etapas del plan de exterminio, y que contextualizan el testimonio tal como la misma Arendt lo hace en el índice de su libro⁴, ya sea del presente, por medio de la introducción de esas otras voces, centrales para entender la escena misma de justicia y la búsqueda de la verdad de lo sucedido.⁵ La influencia de la mirada arendtiana,

de justicia, aseguran mejores marcos morales y epistémicos para la comprensión de la voz de los perpetradores de lesa humanidad. Hemos intervenido en este debate, en especial en el caso argentino, en Hunziker, 2021.

⁴ Los autores usan como marcadores de separación de escenas los títulos del libro de Arendt: “Expulsión”, “Concentración”, etc. Sobre este aspecto del libro de Arendt, señala Traverso que *Eichmann en Jerusalén* contenía una especificación mucho mayor de los estadios del plan nazi del genocidio. Tal como es posible advertir en la estructura misma del libro, Arendt distinguía con mayor claridad el complejo proceso que había culminado en la *solución final* de la cuestión judía en los países ocupados de Europa: “primero los judíos fueron aislados, por ley, y se les puso señas de identificación, como la estrella amarilla; el siguiente paso fue concentrarlos en *ghetos*. El tercero la deportación o el ‘reasentamiento’. Finalmente, se les enviaba a los campos de exterminio” (Traverso, 2001, pp. 97-98).

⁵ Hay que añadir que la obra de Arendt contiene una interpretación del contexto material y simbólico de la propia escena en Israel. No entraremos en este aspecto del asunto. Para un análisis de ese contexto es fundamental el texto de Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg, que analizan las reglas de la “puesta en escena” del proceso, marcadas por tres coordenadas: el cuadro fijado por la ley, con sus procedimientos y sus rituales, el ordenamiento aportado por el Fiscal general, y la arquitectura de la sala misma (Wieviorka y Lindeperg, 2012, p. 73).

basada en su propia observación como espectadora hasta el 6 de mayo de 1961, en documentos escritos ofrecidos como prueba, y en algunos textos sobre la historia del nazismo, especialmente el libro de Hilberg, es explícitamente reconocida. Sobre esta perspectiva, Arendt aclara:

Este libro no se ocupa de la historia del mayor desastre sufrido por el pueblo judío, ni tampoco es una crónica del totalitarismo (...) ni mucho menos un tratado sobre la naturaleza del mal. Todo proceso se centra en la persona del acusado, en una persona de carne y hueso, con una historia suya, individual, con sus propias formas de comportamiento, y con sus propias circunstancias (Arendt, 1967, p. 170).

En este marco, la voz del testimonio de Eichmann es traída al texto en numerosas ocasiones. No obstante, el sentido de esta estrategia que “deja hablar” a Eichmann no se dirige, como en el caso de Sereny, a mostrar la transformación moral del antiguo verdugo, sino a iluminar, por medio de determinados modos de contextualizar esa voz – a través de la propia voz –, por qué es imposible dar credibilidad moral y epistémica a ese testimonio. Su polémica con el fiscal Hausner ha sido suficientemente estudiada: al escuchar al acusado, Arendt aleja de sí la idea de un Eichmann monstruoso, único ideólogo de la “solución final”. Lo que se acentúa menos es que esto no busca exculparlo, sino contextualizar su acción y decisiones criminales en el marco de un proceso que ya ha investigado en *Los Orígenes del Totalitarismo*: el programa de destrucción no se apoya en una rama especial de la administración. Esta tarea está cuidadosamente descentralizada, de modo que requiere de la colaboración, por partes, de un complejo y diferenciado número de departamentos. A partir de 1941, toda la burocracia estatal se dedica, con mayor o menor conocimiento, a ejecutar el exterminio.⁶

En ese horizonte, si algo caracteriza el testimonio de Eichmann, es menos la ideología racista que la “banalidad”. Es para mostrar esa banalidad que la autora sigue un método de exposición que depende esencialmente de dispositivos retóricos que introducen la “voz” (e incluso los silencios) de los participantes del proceso (el acusado, los testigos sobrevivientes, los historiadores convocados, el fiscal general, los jueces y el público), en una narración en la que el marcado o sutil “contraste” de voces muestra semejanzas inquietantes allí donde el fiscal ve una distancia abismal, y diferencias sutiles donde se quiere mostrar identidad. Por medio de este procedimiento (que da lugar un libro que dista de ser un “reporte”), la autora explorará la posibilidad de mostrar el testimonio de Eichmann como el de un actor – ni único ideólogo ni simple obediente – tras la historia política y personal que éste relata. Aquí cabe una aclaración

⁶ Como muestra con detalle a lo largo de los capítulos de su libro, en los que recorre la carrera de Eichmann en el partido nazi, su paso por los diferentes países europeos, y su lugar en la preparación de la “solución final”, la jurisdicción del acusado no cubre el conjunto de los territorios bajo control del Reich, ni los campos, con excepción del gueto de *Theresienstadt* (que nunca fue un campo de exterminio, sino una pantalla para las inspecciones del “mundo exterior”).

central: Eichmann renegará todo el tiempo de ser “actor”, responsable de sus actos. Ello no supone que debamos aceptar esta perspectiva. Precisamente el esfuerzo narrativo de Arendt es mostrarlo como un actor que sistemáticamente reniega de sí. Ello lo hace “cómic”, un “payaso”, al decir de la autora (1967, p. 83), pero esta comedia se desarrolla en el horizonte de una tragedia sin precedentes que el contraste narrativo con los testimonios de las víctimas contribuye a mostrar.⁷ La autora ubica el decir del acusado en la propia dinámica de un proceso judicial que involucra a varios actores, mostrando cómo “la pura y simple irreflexión” puede hacerse audible y visible y adquirir un sentido para los espectadores del juicio y para nosotros. Así, Arendt identifica profundos modos subjetivos de invisibilización de los otros, que perviven en el comportamiento del acusado durante todo el juicio. Curiosamente, lo que el dispositivo retórico utilizado ilustra es, negativamente, la conexión moral y epistémica entre el espacio de lo pensable-decible y el de lo visible y lo audible. Arendt llama la atención acerca de la imposibilidad de Eichmann de escuchar a los otros, que es también una “imposibilidad de ver” a los otros. Asimismo, el fondo último de estas características es una imposibilidad de “escucharse” – de hablar consigo mismo – que es también la de ya “no verse”, provocada por una decisión inicial de ya no ser testigo de sí mismo, y de ya no “volver a pensar” en ello. Es así, montado sobre la posibilidad humana, demasiado humana, de no pensar, que un sistema orientado a “hacer superfluo el concepto de ser humano” encuentra en Eichmann (y muchos más) la palanca fundamental, el punto apoyo de Arquímedes, al decir de Arendt, para mover el “universo concentracionario”.

En un juego de espejos, podemos conjeturar que la película de Sivan y Brauman hace visible por medio de la imagen lo que Arendt nos muestra narrativamente a través de la incorporación de la voz de Eichmann en una descripción densa del proceso como tal. Para esta descripción, Arendt cuenta con su propia observación, pero no de manera exclusiva. Si bien asiste al comienzo del juicio el 11 de abril de 1961 y puede “ver” a Eichmann en durante un mes, se retira de Israel el 7 de mayo, sin asistir a aquello que será la fuente fundamental de *Un especialista*: el interrogatorio y el contrainterrogatorio al acusado, que se desarrollan desde el 20 de junio. Además, si bien es testigo de la reproducción sonora de la voz de la declaración de Eichmann ante el policía judío encargado de su custodia antes del juicio (voz llamada como primera “testigo” del juicio), en el capítulo final de su libro se encarga de aclarar que sus fuentes primarias para la elaboración del “reporte” no son audiovisuales, sino escritas: la transcripción de las actuaciones judiciales que fue distribuida a los representantes de la prensa que se hallaba en Jerusalén,

⁷ La apelación al matiz, siempre presente en esta obra, también lo es respecto de las clásicas distinciones entre género trágico y cómic. Más allá de este problema, podemos afirmar que Arendt se dedica a criticar el “dramatismo” impreso por el fiscal, porque le parece que ronda el patetismo y el sentimentalismo que obtura la reflexión, y que cierra el relato. Ello no es contradictorio con la utilización de procedimientos retóricos de “representación dramática”, que, como ha señalado muchos años antes, es el arte que “más se asemeja a la acción”, y por ello, el más político.

según las traducciones simultáneas, y resumidas, la transcripción en alemán del interrogatorio al que la policía sometió a Eichmann, grabado en cinta magnetofónica, luego mecanografiado y presentado al acusado, quien corrigió el texto de propia mano, los documentos presentados por la acusación y los “textos legales” facilitados por la misma, las dieciséis declaraciones juradas prestadas por testigos aportados por la defensa, y un original de sesenta páginas mecanografiadas, escritas por el propio Eichmann y ofrecidas como prueba por la acusación (que no se entregó a la prensa). Respecto de las fuentes secundarias, Arendt señala los innumerables artículos y relatos periodísticos publicados desde la captura de Eichmann en Argentina, así como dos libros de historia cuya pertinencia se justifica ya que uno de ellos es propuesto como medio de prueba en el propio juicio – nos referimos a la obra de G. Reitlinger, *The final Solution* ([1953] 1961) –, y otro para aportar explicaciones autorizadas sobre el período en cuestión: la obra de R. Hilberg ([1963] 2005), publicada luego del juicio (Arendt, 1967, p. 404).

Así, lo que nos ofrece esta obra es un profundo y complejo trabajo de “imaginación” sobre lo real “reflejado” en los documentos y los testimonios, una tarea que no puede negar eso que posteriormente Arendt denominará “verdades de hecho” (1996, pp. 239-277), pero que no se reduce a ellas. Así, por un lado, contra el poder de las imágenes totales (ibid., p. 265) que espectacularizan el horror y lo convierten en monstruoso, Arendt llama a la moderación, a concentrarnos en lo efectivamente hecho. Sin embargo, para comprender “lo efectivamente hecho”, la autora reclama un ejercicio de la imaginación, única manera de “comprender” la singularidad y la ejemplaridad del acusado, más allá de los clisés dominantes. Por supuesto, no se trata de exculparlo, pues incluso con su confesión firmada ante el policía en Jerusalén hay motivos suficientes para ahorcarlo. Una vez asumido esto: ¿qué consecuencias se seguirían de aceptar que Eichmann no miente, que dice la verdad sobre sí mismo, su relato como simple funcionario en el sistema burocrático del Reich, sin escudarse en el silencio ni en la pura y simple mendacidad? Esta es la hipótesis de Arendt, y, junto con ella, la de Sivan y Brauman:

El personaje que nos fue revelado a lo largo de centenares de horas de archivos filmados de su proceso es realmente el que Arendt ha descrito *en Eichmann en Jerusalén*: sus pensamientos no son horrorosos, son huecos. Las frases hechas que hace las veces de lenguaje lo separan de la realidad, lo protegen, evitándole “hacer la experiencia del mal introducido en el mundo... se trata de no sentir para no pensar, de no pensar para no sentir”. El crimen burocrático, cuyas armas son la estilográfica y el formulario administrativo, cuyo móvil es la sumisión a la autoridad, y al que nada aparente distingue de un trabajo como cualquier otro, es la forma paroxística de esta disociación mental. Para Eichmann, que lo enuncia como una verdad evidente más allá de toda discusión, una deportación es ante todo un conjunto de procedimientos que ponen en juego diversas administraciones (Sivan y Brauman, 2000, p. 22)

Es precisamente esta constatación la que los lleva a concebir la idea que gobierna la “carnicería” del proceso de montaje:

Frente a la gran cantidad de material audiovisual disponible era necesario establecer de entrada una mirada selectiva. Los centenares de horas pasadas ante esas imágenes no pretendían ser para nada una estrategia de esponja que apuntara a una absorción pasiva e indiscriminada. Por el contrario, esta frecuentación intensiva de los archivos estaba enmarcada y era guiada por un claro objetivo: reunir todos los elementos capaces de tornar inteligible el “sistema Eichmann” (2000, p. 90).

La deuda que esta mirada selectiva tiene con Arendt es indudable.

En primer lugar, ésta se advierte en *el criterio temporal para la secuencia total de cuadros*. Así, luego de concluido un enorme trabajo de archivo, que supone la clasificación de todas las secuencias y planos de acuerdo a la lista de “pruebas” numeradas por orden de presentación durante el juicio, los autores sobreponen al criterio cronológico un criterio de ordenación histórica con el que efectúan un recorte que es característico de la exposición arendtiana, y que, precisamente, permite contrastar las explicaciones del acusado con los hechos referidos por los testigos o contenidos en los documentos. Por medio de una pregunta del Fiscal, del juez, o por medio del uso de la voz en off al final (donde se escucha, “el *Führer* ordenó la destrucción física de los judíos”, que Eichmann cuenta que recibe de Heydrich en 1941), los cuadros nos orientan en las sucesivas etapas de la “solución final”: “emigración forzosa” (tarea que se le encomienda desde la asunción en la Oficina de Asuntos judíos, en 1937), “concentración en guetos” (desde 1938), “evacuación hacia el Este” y “exterminio” (desde el año 1940 y, especialmente, 1941), y nos muestran la visión que Eichmann tiene de ellos (y de su participación). Así, tomando como eje al acusado, la película recorre su propia visión de acontecimientos que, histórica, política y moralmente son importantes, pero que para el acusado sólo generan problemas “técnicos”, no morales.

En segundo lugar, la presencia de Arendt se advierte en *la decisión de conservar sólo aquellos testimonios de sobrevivientes directamente relacionados con la “competencia” de Eichmann*: era necesario concentrarse en lo que había hecho. Además de que ello bastaba para condenar a pena de muerte al acusado, la autora utilizó este procedimiento para hacer un contrapunto sistemático entre lo que decían los testigos que lo habían conocido y lo que exponía el propio Eichmann sobre determinados momentos clave de la historia. Este contraste narrativo no fue bien comprendido por muchos lectores de Arendt, o directamente fue sometido a una campaña de difamación, que dependía de la circulación de algunos párrafos aislados, que descontextualizaban la narración misma y sus efectos de “montaje”⁸. Este fue el caso, particularmente, con el modo en que Arendt relataba el rol de los Consejos Judíos y su “responsabilidad” en la destrucción

⁸ Cf. Arendt, 1967, especialmente el capítulo 14, “Los testigos y las restantes pruebas” (pp. 317 y ss).

de su propio pueblo. La colaboración judía no sólo había sido un tema para la sociedad israelí, sino que se había dictado, en 1950, una Ley para juzgar a los “colaboradores judíos de los nazis” (Sivan y Brauman, 2000, p. 34). En este marco, lo que Arendt hacía público era un hecho ya conocido, si bien ubicaba este capítulo negro de la historia judía en el marco de una lógica histórica que había aprendido con Raul Hilberg. Y lo hacía únicamente porque había sido un elemento central de las acciones criminales de Eichmann – el “especialista en la cuestión judía” –, tal como aparecía en su relato, como en el de los propios líderes de los consejos, citados a declarar en la sala de audiencias. Antes que negar este hecho, la apuesta de Arendt era comprender, lo que significaba poder distinguir con cierta mirada histórica entre diferentes etapas del plan de exterminio, a partir de la cual se podía marcar la frontera en que estas organizaciones se convirtieron en colaboradoras en un sentido fatal. Sin embargo, puesta en contrapunto con la culpabilidad de Eichmann, lo que aquí aparecía era la responsabilidad de ciertos líderes, no la culpabilidad de las víctimas. Y también, es necesario reconocerlo, el contraste entre los judíos sobrevivientes que fueron incorporados en el relato de Arendt y algunos de los relatos de algunos de esos mismos líderes. Si bien en una lectura atenta esto es perceptible, el contraste visual ofrecido por la película es mucho más claro, y permite hacer justicia a la empresa arendtiana.

En tercer lugar, los retratos de los principales personajes, así como de sus “relaciones”, logrados gracias al uso de los primeros planos, logran reflejar *el tipo de construcción narrativa* que orienta el informe arendtiano: el primer plano de la película sobre la sala vacía, que muestra su arquitectónica teatral, los primeros planos del Fiscal, siempre acusador, con el dedo en alto, la voz elevada y el gran gesto, la impotencia de los jueces, sus preguntas, que contrastan con la certeza del Fiscal, los denodados intentos de los jueces mismos por conducir los testimonios al terreno de lo actuado por Eichmann, el abogado defensor, siempre “sin preguntas”, los testigos con una postura introspectiva, intentando adentrarse en sus terribles recuerdos, y, finalmente, el retrato del acusado, el personaje principal de esta película. Recuperando los primeros planos de Hurwitz, el director norteamericano que filma el proceso, la película logra aquí una imagen extraordinaria del hombre en la jaula de vidrio: desde la primera escena hasta la última, Eichmann aparece con sus lentes de carey como un ser minúsculo, con un tic que tuerce su boca hacia un costado (que muchos confunden con una sonrisa macabra, en una de las imágenes más estereotipadas del proceso), rodeado de papeles que intenta explicar a los jueces, con su lapicera anotando los números de las pruebas, involucrando a los encargados de llevar el juicio adelante en discusiones bizantinas sobre nombres de ciudades alemanas o números de archivos, entusiasmado en la elaboración de diagramas de mando de difícil comprensión. Las imágenes finales de la película son de una claridad asfixiante: rodeado de sus armas predilectas, papeles y carpetas, el acusado logra enredar al tribunal –y los directores logran involucrarnos como espectadores fastidiados– en una extensa discusión, entremezclada de circulares, planillas y memorándums, sobre el nombre de una ciudad: *Cholm, Kulmbhof, Chelmo...* Luego de unos minutos, el acusado nos ha conducido a su terreno habitual: ya no se trata de

saber si esa ciudad es la antesala de la muerte, la estación cercana a Auschwitz en Polonia, o un pueblo alemán relacionado con *Theresienstadt* (que supone la diferencia entre una estación de trenes que anuncian la partida hacia una vida “concentrada” y otra que anuncia la muerte en las cámaras de gas), sino de los números, los sellos y visados entre los que Eichmann se mueve a la perfección y nos sirve de guía.

Finalmente, hay que añadir que para los tres autores la empresa de representar la voz de los perpetradores no es dissociable de un imperativo ético de justicia: por ello, tanto al narrar cuanto al filmar, desmontan una “táctica de defensa” del acusado, mostrando sus problemas epistémicos, morales y políticos. Hacer y dejar hablar a Eichmann es mostrar por qué razones, incluso si Eichmann no logra verlas, debemos juzgarlo. Como señala Arendt, en una sentencia personal sobre el juicio, que comparten Sivan y Brauman a tal punto de dar nombre a su libro –*Elogio de la desobediencia*:

Si aceptamos, a efectos dialécticos, que tal sólo a la mala suerte se debió que llegaras a ser voluntario instrumento de una organización de asesinato masivo, todavía queda el hecho de haber, tú, cumplimentado, y, en consecuencia, apoyado activamente, una política de asesinato masivo (...) en materia política, la obediencia y el apoyo son una misma cosa (Arendt, 1967, p. 401).

III

El cineasta francés J. L. Godard, en una polémica que escapa a este artículo, planteaba en el año 1963, un *dictum* que llamaba a volver a visitar (y a reflexionar sobre) los archivos visuales conocidos o inexplorados. Hacer un film “verdadero” sobre los campos, sustrayéndose a la pedagogía ejercitada a través del horror de las filmaciones de los campos liberados en el año 1945, pero sin renunciar al poder de la imagen para mostrar lo real, suponía una tarea a la vez necesaria e imposible:

Tomemos como ejemplo los campos de concentración. El único filme que hay que hacer sobre éstos – que nunca ha sido rodado y que nunca lo será porque resultaría intolerable – sería filmar un campo desde la perspectiva de los torturadores... Lo que sería insoportable no sería el horror que se desprende de tales escenas, sino muy al contrario, su aspecto perfectamente humano y normal (citado por Huberman, 2011, p. 209).

Mostrar las tomas existentes para comprender, así definía el autor de *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) su llamado a la responsabilidad del cine posttotalitario, que también era un llamado al “montaje” como un modo de iluminación de la verdad de la imagen de archivo. Más allá de sí, y qué términos, Godard lleva adelante o no este desafío, sin dudas esta idea es el centro de la película de Eyan Sivan y de

Rony Brauman construida con los archivos de video recuperados del proceso al criminal Adolf Eichmann. Como señalan en *Elogio de la desobediencia*, este es un material audiovisual único, no sólo porque el proceso es suficientemente novedoso para conformar un acontecimiento que da inicio a la centralidad de la *shoah* como figura fantasmática para Europa e Israel, sino también porque es uno de los pocos juicios en que el acusado es interrogado y contrainterrogado durante varias sesiones, sin escudarse en el silencio ni en la pura y simple mentira, ofreciendo un relato cuya exploración aún no ha concluido. Para los autores, esta exploración supone no sólo un trabajo de montaje, sino también el tratamiento de las imágenes con algunas técnicas provenientes de la ciencia ficción. Sin embargo, el film no busca mostrar lo real a través de la ficción, sino usar algunos recursos de la ficción para dar veracidad a las imágenes de archivo mismas y coherencia a la historia que se quiere mostrar con los documentos visuales, esto es, convertirla en un film.⁹ La ética de la mirada queda asentada en el modo de utilización de la técnica, y no en la técnica misma, así como en la posibilidad de acceder en todo momento a los archivos de los que proviene cada parte del film. Con ello, los autores asumen de entrada una “parcialidad” honesta de la mirada. Sobre esta parcialidad, sobre este juego de espejos, de montajes y reconstrucciones, hay que agregar algo más. Algo sobre las imágenes de archivo mismas.

Gracias al trabajo de Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg podemos acceder, de alguna forma, a la “primera” lectura audiovisual del proceso: la del propio Hurwitz. Neoyorkino proveniente de Brooklyn, hijo de inmigrantes judíos del este, uno de los principales documentalistas de la izquierda norteamericana, el director elegido por el Estado de Israel planea un dispositivo fílmico que, sobre elementos arquitectónicos y discursivos existentes, da cuenta su interpretación y su anticipación respecto a lo que será la dinámica fundamental del proceso. Tal es el caso con la elección de las dos primeras cámaras, colocadas frente a frente. Con tal elección, Hurwitz “reforzaba la dramatización del eje acusado-testigos inscripto en la organización espacial del estrado (...) redoblando (la lectura) del fiscal Hausner” (Wieviorka y Lindeperg, 2012, p. 80). Además, proponía una lectura centrada en los primeros planos y los pequeños detalles, lo que descubriría toda una concepción sobre la verdad de la imagen, particularmente desarrollada en el cine de ficción: “se puede leer la verdad sobre el rostro de acusado, descifrando así el enigma” (idem). La sistemática frustración del director de las cintas de video, su siempre incumplida espera de ver caer de una vez el velo del asesino, la artificialidad del contrapunto entre unas víctimas y un acusado que no se miraron nunca, la inevitable sensación de que “no sucedía nada”, es el origen de otra lectura, que sobre las mismas imágenes muestra, con los mismos archivos, lo que sucede en esa “nada”.

⁹ En este aspecto se distancia de la película de H. Verneuil *Ícaro* (1979) la que, en un contexto absolutamente ficcional, se introduce el famoso experimento de Stanley Milgram. Para las diferentes conclusiones, por otra parte problemáticas, que Milgram extrae de sus experimentos y que lo llevan a tesis no arendtianas sobre la “tendencia” de los sujetos a obedecer, cabe recordar el importante trabajo de Martine Leibovici

Como señalamos al comienzo de este ensayo, el problema de la representación de los perpetradores ha adquirido notoriedad en los últimos años. En ese marco, elegimos mostrar el aporte de Arendt, haciendo énfasis menos en la idea de banalidad del mal que en los procedimientos retóricos y textuales que construye para mostrar esa banalidad en una escena de justicia cuyo sentido es la búsqueda de la verdad y la atribución de “responsabilidad” respecto de acciones criminales de lesa humanidad. Para complementar esa lectura, nos hemos apoyado en una película que, entendemos, desarrolla en un nivel fílmico un conjunto de elecciones epistémicas y éticas que deben mucho, y que su vez desenvuelven, la estructura meta-narrativa de *Eichmann en Jerusalén*. Entendemos que este modo de acceder al libro de 1964 nos permite actualizar la singularidad de la perspectiva arendtiana, en el marco de un debate actual sobre los modos de representación de la voz de los represores. Si en el caso de Sereny se trata de adoptar una actitud comprensiva frente a un hombre que explica y da razones de su conversión en agente del mal, y en el de Lanzmann de descubrir al perpetrador en el supuesto testigo, en el caso de Arendt, Brauman y Sivan, como señalamos, se trata de mostrar en la voz del testigo el propio acto de la conciencia de ocultar y de renegar de sí como actor en un plan de exterminio. Por ello, es una opción intelectual que da lugar al perpetrador como testigo, pero que establece una serie de recaudos éticos y epistémicos, entre los cuales no figura el engaño y el ocultamiento de información, sino la necesidad de contrastar el registro subjetivo con un análisis no ingenuo de la conciencia de los perpetradores en el marco de los crímenes efectivamente realizados, esto es, de la verdad de lo sucedido. Por ello, aquí, el testimonio del perpetrador no es el fin sino el comienzo de un complejo proceso de “descripción” en cuyo marco esa voz es comprendida e interpelada.

Bibliografía

a. Libros

- ARENDR, H. (1967). *Eichmann en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*. Traducción Carlos Ribalta. Barcelona: Editorial Lumen.
- _____. (1995). *De la historia a la acción*. Traducción de Fina Birulés. Barcelona: Ediciones Paidós.
- _____. (1994). *Los Orígenes del Totalitarismo*, Vol. I: *Antisemitismo*, Vol. II: *Imperialismo*, Vol. III: *Totalitarismo*. Traducción cedida por Taurus de Guillermo Solana. Barcelona: Editorial Planeta-Agostini.
- _____. (1996). “Verdad y Política”. En: Arendt (1996). *Entre el pasado y el futuro*. Traducción de Ana Poljak. Barcelona: Península, pp. 239-277.
- FEL, C. y SALVI, V. (2021). “¿Qué hacen los perpetradores cuando hablan? Aportes metodológicos a partir de una investigación sobre declaraciones públicas de represores (Argentina (1976-2018))”. En: *Cuadernos de Filología: Estudios Literarios*, XXVI: 181-204.
- FERRER, A. y SÁNCHEZ BIOSCA, V. edit (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra.
- HILBERG, R. (2005). *La destrucción de los judíos europeos*. Madrid: Akal.
- HUBERMAN, D. (2011). *Imágenes pese a todo*. Madrid: Paidós.

HUNZIKER, P. (2020). “Verdad, Justicia y Humanidades: la actualidad del pensamiento arendtiano en un debate argentino sobre el pasado reciente”. En *HannahArendt.net*, Ausgabe 1, Band 10, diciembre de 2020.

LOZANO AGUILAR, A. (2019) “El verdugo en *Schoah* (Claude Lanzmann, 1985): abismo al infierno”. En: FERRER, A. y SÁNCHEZ BIOSCA, V. edit (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos y conceptos*. Barcelona: Bellaterra, pp. 135-153.

REITLINGER, G. (1961). *The final Solution*. New York: Perpetua ed.

SERENY, G. (1974). *Into that Darkness*. Londres: Random House Publishing.

SIVAN, E. y BRAUMAN, R. (2000). *Elogio de la desobediencia*. Argentina: Fondo de Cultura Económica.

TRAVERSO, E. (2001). *La Historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*. Barcelona: Editorial Herder.

WIEVIORKA, A. y LINDEPERG, S. (2012). “Las dos escenas del Proceso Eichmann”. En *Archivos de la Filmoteca*, 70, octubre.

b. Films

GODARD, J-L. (1988-1998). *Histoire(s) du cinema*. Francia.

LANZMANN, C. (1985). *Schoah*. París: Fayard.

SIVAN, E. y BRAUMAN, R. (1999). *Un especialista*. Israel.

VERNEUIL. H. (1979). *Í... como Ícaro*. Francia.