

Este libro reúne una serie de reflexiones acerca de la política y los derechos humanos, cuya materia y forma provienen primordialmente del cine. Es, de hecho, un intento de sistematización de las conversaciones que tuvieron lugar en la primera edición del seminario de grado “Cine, Política y Derechos Humanos”, llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en el segundo semestre del año 2012. Esta iniciativa, que hoy continúa, parte del interés por entablar, desde las humanidades, un diálogo con las artes alrededor de ciertas cuestiones en las que lo estético, lo ético y lo político se entrecruzan dando lugar a problemas de relieve.

La apuesta tiene que ver con tomar a los films, no como meros disparadores para pensar con mayor seriedad y rigor en otra parte (verbigracia, los escritos siempre tan caros a los humanistas), sino como verdaderos lugares de privilegio en la producción de nuevos sentidos para problemas que, al menos en estas latitudes, poseen dinámicas abiertas y en permanente reconfiguración.

Los trabajos se detienen en ciertas experiencias políticas europeas que, reunidas en estas reflexiones, permiten trazar un recorrido posible por la historia de los derechos humanos: la Revolución que se devora a sus hijos, la pedagogía de la Alemania de preguerra, la decadencia de Weimar y los avisos del desastre, la Shoah, el juicio a Eichmann en Jerusalén, la palabra de los testigos sobre las ruinas de los campos, el espectáculo del horror, las huellas borradas de los migrantes en el nuevo esquema de la biopolítica.

● ● Cine, Política y Derechos Humanos



Cine, Política y Derechos Humanos

Laura Arese - Fernando Svetko (comps.)

Cine, Política y Derechos Humanos

Laura Arese – Fernando Svetko (comps.)

Cine, política y derechos humanos / Sebastián Torres ... [et.al.]; compilado y editado por Laura Arese y Fernando Svetko. - 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba, 2014.

130 p. ; 22x15 cm.

ISBN 978-950-33-1138-7

1. Análisis Cinematográfico. 2. Derechos Humanos. I. Torres, Sebastián II. Arese, Laura, comp. III. Svetko, Fernando, comp.

CDD 791.430 9

Portada: diseño de Manuel Coll (manuelcoll@gmail.com);
fotograma extraído de Shoah (Claude Lanzmann, 1985).

La impresión de este libro fue financiada a través de un subsidio de la Secretaría de Ciencia y Técnica de la Universidad Nacional de Córdoba (res. 378/13).



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-Compartir Igual 2.5 Argentina.

Índice

Presentación	7
¿Qué es el pueblo? Un comentario a <i>Danton</i>, de Andrzej Wajda	9
Sebastián Torres	
Apuntes sobre <i>Marat-Sade</i>, de Peter Brook	23
Paula Maccario	
Notas sobre <i>El huevo de la serpiente</i>, de Ingmar Bergman	31
Erika Lipcen	
Infierno en el infierno. Sobre <i>El huevo de la serpiente</i>, de Ingmar Bergman	39
Laura Arese	
Naufragio sin espectador. Notas sobre <i>La cinta blanca</i>, de Michael Haneke	57
Carlos Balzi	
Sobre <i>Un especialista</i>, de Eyal Sivan y Rony Brauman	67
Paula Hunziker	
El problema de lo irrepresentable a partir de <i>Shoah</i>, de Claude Lanzman	93
Amadeo Laguens	
El parpadeo y la espera. Sobre las <i>Histoire(s) du cinéma</i>, de Jean-Luc Godard	105
Fernando Svetko	
Huellas borradas, personas recobradas	115
Agustín Berti, Martín Iparraguirre	

Presentación

Este libro reúne una serie de reflexiones acerca de la política y los derechos humanos, cuya materia y forma provienen primordialmente del cine. Es, de hecho, un intento de sistematización de las conversaciones que tuvieron lugar en la primera edición del seminario de grado “Cine, Política y Derechos Humanos”, llevado a cabo en la Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba en el segundo semestre del año 2012. Esta iniciativa, que hoy continúa, parte del interés por entablar, desde las humanidades, un diálogo con las artes alrededor de ciertas cuestiones en las que lo estético, lo ético y lo político se entrecruzan dando lugar a problemas de relieve.

La apuesta tiene que ver con tomar a los films, no como meros disparadores para pensar con mayor seriedad y rigor en otra parte (verbigracia, los escritos, siempre tan caros a los humanistas), sino como verdaderos lugares de privilegio en la producción de nuevos sentidos para problemas que, al menos en estas latitudes, poseen dinámicas abiertas y en permanente reconfiguración.

Los trabajos se detienen en ciertas experiencias políticas europeas* que, reunidas en estas reflexiones, permiten trazar un recorrido posible por la historia de los derechos humanos: la Revolución que se devora a sus hijos, la pedagogía de la Alemania de preguerra, la decadencia de Weimar y los avisos del desastre, la Shoah, el juicio a Eichmann en Jerusalén, la palabra de los testigos sobre las ruinas de los campos, el espectáculo del horror, las huellas borradas de los migrantes en el nuevo esquema de la biopolítica.

Todos estos temas fueron visitados por el cine. Esperamos que las reflexiones desarrolladas aquí estén a la altura del interés que estos films pueden llegar a despertar.

Fernando Svetko – Laura Arese

* Si bien el seminario originalmente contó con un bloque dedicado a la problemática testimonial en relación con la historia argentina reciente y el cine documental, esas reflexiones y otras afines serán el contenido de próximas entregas que esperamos poder realizar prontamente.

Sobre *Un especialista*, de Eyal Sivan y Rony Brauman

Paula Hunziker

Del que es tonto y trabajador hay que protegerse; en éste no se puede delegar ninguna responsabilidad, pues siempre causará alguna desgracia.

Von Hammerstein

*Un especialista*¹ es un largometraje documental dirigido y guionado por Eyal Sivan y Rony Brauman, cuya única fuente 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”, fue el encargado de preparar la “emigración forzosa” de los judíos del Reich entre 1938 y 1941; además, entre 1939 y 1945 organizó la “evacuación” 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 en aquellos aspectos vinculados con la circulación de los trenes, cuyo rol fundamental en el sistema nazi explicó el historiador Raul Hilberg² en *Shoah* (1985), la película de Claude Lanzmann. Fue capturado en un suburbio de Buenos Aires por el Servicio Secreto Israelí en 1960, juzgado en 1961 en Jerusalén, y ahorcado al año siguiente. Si sabemos quién es verdaderamente alguien en el final de su vida, cabe recordar sus últimas palabras: “dentro de muy poco, caballeros, volveremos a encontrarnos. Tal es el destino de todos los

¹ **Título original:** *Un spécialiste, portrait d'un criminel moderne*. **País y año de producción:** Israel, 1999. **Guión:** Rony Brauman, Eyal Sivan. **Música:** Nicolas Becker, Jean-Michel Levy, Krishna Levy, Yves Robert, Béatrice Thiriet. **Fotografía:** Audrey Maurion. **Productora:** Coproducción Israel-Francia-Alemania-Austria-Bélgica; Amythos Productions / BIFF / Bremer Institut Film & Fernsehen / France 2 Cinéma / Image Création / Intermedia Arc Pictures / Lotus Film / Lotus Films / Memento! / Noga Communications / Radio Télévision. **Duración:** 128 min. **Documental.**

² Hilberg, R., *La destrucción de los judíos europeos*, Akal, Madrid, 2005.

hombres. ¡Viva Alemania! ¡Viva Argentina! ¡Viva Austria! Nunca las olvidaré”³.

Mostrar para comprender, la apuesta de esta particular narración cinematográfica, construida con imágenes de archivo de un proceso jurídico de enorme importancia histórica, 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. A tal fin, lejos de cualquier pretensión realista ingenua sobre la transparencia de la imagen documental, pero sin desconocer su poder de iluminación “pese a todo”, al decir de Georges Didi-Huberman, la película lleva adelante una delicada intervención técnica y reflexiva sobre unas 350 horas de videos de mala calidad, que son rescatados del olvido y la burocracia estatal, para ser transformados en documentos utilizables, en archivos, y para ser leídos, por medio de un montaje obsesivamente encargado de mostrar su propia perspectiva.

El propósito de este poderoso intento de *hacer ver y dejar hablar* al propio Eichmann no es, por supuesto, exonerarlo, sino comprender a un agente específico de la así denominada “solución final”, y promover con ello una reflexión con cierta validez ejemplar sobre un aspecto del “caso”. Esto es, en qué medida el funcionamiento y el horror del sistema nazi fueron posibles por la participación activa de una enorme masa de funcionarios que se horrorizaban con la sangre, que no eran más antisemitas que el resto de la enorme mayoría, y que aplicaron toda su “competencia” en perfeccionar técnicamente el exterminio, sin sentirse responsables moralmente de lo que estaban haciendo.

La enorme deuda que esta empresa tiene con *Eichmann en Jerusalén* (1963), la más polémica de las obras de la pensadora judeo-alemana Hannah Arendt, es explicitada en los títulos del propio film, así como en las primeras páginas de *Elogio de la desobediencia* (1999), texto con el que los autores concluyen su trabajo de “puesta en imágenes del proceso Eichmann”. Menos inmediata, pero también reconocida, es la influencia de ciertos desarrollos de la psicología social norteamericana de los sesenta, que se nuclea en torno a Stanley Milgram y sus estudios experimentales sobre las modalidades de la sumisión a una autoridad reconocida como legítima, eternizados en la película de Henry Verneuil *I como Ícaro* (1979).

Cabe reconocer, sin embargo, que si bien esta perspectiva teórica explica gran parte de la mirada y de los recortes realizados sobre un fondo casi infinito de horas de filmación, así como una primera intertextualidad explícita entre registros de saber diferenciados –cine, filosofía, psicología– la película no es una “ilustración en imágenes” de la obra de Hannah Arendt, sino una lectura

³ Citado en: Arendt, H., *Eichmann en Jerusalén*, Lumen, Barcelona, 1967, p. 363. En adelante *EJ*.

compleja de la puesta en escena judicial del “caso Eichmann”, cuyo montaje supone una meditación profunda sobre la historia de la mirada cinematográfica sobre el horror, sobre la articulación entre cine, televisión y políticas de Estado, y sobre el poder de conocimiento o distorsión de las imágenes para los espectadores del proceso y del film mismo.

La imagen muda del hombre tras la jaula de cristal, convertida desde la realización misma del juicio en el símbolo mundial del asesino serial agazapado en la fría astucia, finalmente traicionado por la tenue sonrisa con la que la cámara descubre, por un único instante verdadero, a la bestia, es el último fotograma –por única vez en color, para nosotros, espectadores no vírgenes- de una película que ofrece una mirada diferente sobre la “representación” visual y cinematográfica de los verdugos. Según ésta, la excepcionalidad de Eichmann es una *normalidad* que causa espanto, pero también una inquietante risa. Y que, fundamentalmente, pone en cuestión los estereotipos que han habitado las representaciones habituales de los asesinos nazis, consagrados en imágenes que el cine contribuyó decisivamente a movilizar y estabilizar. Así, es la primera película sobre el nazismo que toma a un *burócrata criminal* como personaje central, un “especialista” muy lejano al tipo alemán nazi que la cineasta mayor del nacional-socialismo, Leni Riefenstahl, representó -esos “guerreros ceñidos en sus uniformes negros con la estampa de la calavera, grandes bestias rubias y hombres de hierro tal como los soñaban los maestros de la propaganda hitleriana”-, y tras de ella, centenares de films que jamás podrían ser calificados de nazis⁴. Además, al mostrar los estragos del discurso de la obediencia, en el marco de una “línea de producción” burocrático-estatal compleja que desdibuja la participación en el “producto final”, el retrato del acusado arriesga una punzante cercanía lejana (o una lejana cercanía) con los espectadores, representados en el film como el público que se “refleja” en la caja de vidrio que separa a Eichmann del resto de los personajes de la escena judicial. Una cercanía que no llama a la “identificación”, pero tampoco ofrece consuelo: más bien un llamado a la reflexión, al matiz, a la necesidad de “pensar” lo sucedido y su herencia “sin testamento”.

En este ensayo nos proponemos seguir algunas pistas para acceder a estos niveles de legibilidad, intentando hacer justicia al “objeto de pensamiento” creado por Eyal Sivan y Rony Brauman.

⁴ Los autores señalan dos excepciones interesantes, que significativamente tienen que ver con la opción por la ironía: “Con excepción de Lubitsch (su sátira antisoviética *Ninotchka*, de 1940, y más tarde la sátira antinazi *Ser o no ser*, de 1943) y de Chaplin, el cine que evoca o narra este período no dejó de poner en escena a un SS poco más o menos que inspirado en la cineasta del partido nazi”, Sivan, E. y Brauman, R., *Elogio de la desobediencia*, Fondo de Cultura Económica, Argentina, 2000, p. 89. En adelante *ED*.

Proceso, mediatización y olvido: imágenes sustraídas al espectáculo cosmopolita

Casi al finalizar los créditos de la película, encontramos la siguiente dedicatoria de los directores: “a todos aquellos que por ayudar a la realización del film, hoy resisten a la burocratización”. En letra chica, perdida en el minuto final del film, esta dedicatoria es el punto de llegada de un largo camino de desencuentros y de olvidos.

En el año 1991, buscando material para la realización de un film sobre el filósofo israelí Yeshayau Leibowitz, Eyal Sivan y Roni Brauman descubren casi por azar, en los archivos del *Steven Spielberg Jewish Film Archives*, resguardados y administrados por la Universidad Hebrea de Jerusalén, sesenta *cassettes* de video identificables por sus etiquetas: “Proceso Eichmann”. Luego de una investigación casi policial, comienza a aparecer una compleja trama con zonas oscuras: las setenta horas de imágenes fijadas sobre un soporte de calidad mediocre no son las cintas originales, sino que se trata de una selección “armada con una lógica que hasta el día de hoy se nos escapa”, realizada entre 1978 y 1979 por el archivo Spielberg, institución creada explícitamente con el objetivo de reunir y conservar todo el material audiovisual referente al judaísmo contemporáneo⁵. Además, entre las setenta horas, los empleados eligen algunas secuencias específicas, que son las que se venden regularmente. Sobre el “contenido” de estas secuencias de imágenes y el desenlace de esta historia, los directores de *Un especialista* recuerdan que:

Siempre se trataba de las mismas, que se convirtieron en la ilustración habitual del proceso, extraídas de las pocas cintas cuyo contenido conocían los empleados de los archivos Spielberg. El resto fue declarado inaccesible o inexistente. Así, una de las más famosas imágenes del proceso sigue siendo la del desvanecimiento y evacuación de un testigo sobreviviente de Auschwitz, que, en su testimonio, sucumbió a la evocación del horror. Espectacular, conmovedora, una escena trágicamente muda se convirtió entonces en símbolo de este largo proceso⁶.

⁵ Cabe señalar que el archivo fue creado en 1969 por el Profesor Moshe Davis y otros historiadores de la Universidad Hebrea de Jerusalén. Fue originalmente llamado *Avraham Rad Jewish Film Archive*, y mantuvo esa denominación por un largo período. Desde 1988 el archivo cambió su nombre, luego que la Fundación del director judío americano Steven Spielberg comenzara a financiar muchas de sus actividades. Actualmente el Archivo es administrado de manera conjunta por el *Abraham Harman Institute of Contemporary Jewry* de la Universidad Hebrea de Jerusalén y los *Central Zionist Archives* de la *World Zionist Organization* (WZO).

⁶ Sivan, E. y Brauman, R., *ED*, op. cit., p. 47.

La reconstrucción de la historia del abandono y la pérdida de las cintas originales, camino indispensable para que los directores encontraran finalmente lo que quedaba de ellas en una habitación de la Universidad Hebrea de Jerusalén (encargada de dar cobijo a los Archivos Spielberg), no carece, en sí misma, de interés. Sobre todo, si tenemos en cuenta que la filmación original era la materia prima fundamental para la conformación del documento visual más completo del juicio en Jerusalén, que todos coincidían, en 1961, en caracterizar como histórica y políticamente central. Más allá de las buenas o malas razones para esta evaluación de los contemporáneos al juicio, es posible afirmar, retrospectivamente, que el proceso supuso novedades fundamentales, de efectos duraderos que se prolongan con fuerza hasta el presente. Efectivamente, como señalan Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg⁷, se trata del primer gran relato internacional que destaca el genocidio de los judíos como acontecimiento diferenciado de la Segunda Guerra Mundial. Junto con esta novedad, encontramos otras: es el primer proceso que se propone como objetivo fundamental dar una “lección de historia” al resto del mundo, en cuyo seno aparece el tema de la pedagogía y la transmisión. Además, es un historiador, el Profesor Salo Baron de la Universidad de Columbia, quien es citado como primer testigo, encargado de fijar el cuadro histórico de un proceso que inaugura el “advenimiento del testigo”. Por último, supone la decisión de realizar la filmación completa de las sesiones en video⁸ con el objeto explícito de abastecer de imágenes, casi en directo, a las televisiones del mundo.

Por una paradoja que las autoras mencionadas se encargan de desarrollar de modo riguroso, la televisación del juicio se mantendrá al margen de los israelíes, tanto en su grabación como en su difusión. Dado que Israel no tiene una red de televisión, contrata a la empresa norteamericana CCBC (*Capital City Broadcasting Corporation*). Así mismo, el productor general de la CCBC, Milton Fruchtmann contrata a un director de cine norteamericano con experiencia en la televisión, Leo Hurwitz, para organizar y llevar adelante la

⁷ En esta clasificación seguimos a las autoras: Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas del Proceso Eichmann”, en *Archivos de la Filmoteca*, nro 70, octubre de 2012, p. 70.

⁸ Cabe recordar que en Nuremberg sólo se habían filmado momentos específicos; además, las cintas de video del Proceso Eichmann involucraban una novedad respecto de la filmación de los acusados en todos los juicios de *lesa humanidad*, central para Sivan y Brauman: “varios de ellos develaron el comportamiento de ciudadanos respetuosos de la ley convertidos en implacables ejecutores. Sobre todo es el caso de los policías reservistas y de Richard Baer... así como el Franz Stangl, el comandante de Treblinka, que aunque son de la misma naturaleza no fueron filmados. Otros sí lo fueron (Klaus Barbie, Paul Touvier) pero los acusados no se expresaron, o lo hicieron muy poco. Maurice Papon es el único otro burócrata criminal cuyo proceso fue íntegramente filmado. A diferencia de Eichmann, empero, eludió en bloque los cargos que se le hicieron: no sólo se consideró inocente de toda participación en un crimen sino que, además, se presentó como un resistente y una persona caritativa”, Sivan, E. y Brauman, R., *ED, op. cit.*, p. 50.

filmación del proceso. El dispositivo para mirar ideado por el director, consiste en la instalación de cuatro cámaras disimuladas tras falsos tabiques, según las indicaciones del tribunal de no perturbar el desarrollo normal del proceso. Por otra parte, es el mismo director quien dirige a los operadores desde la consola de video ubicada en un edificio cercano, que transmite las imágenes de las cámaras sobre cuatro monitores, permitiendo la elección de los cuadros y de los ángulos en tiempo real. Por último, Hurwitz decide en vivo cuál de los cuatro ejes será grabado. Cabe destacar que si bien se filma todo el proceso, lo que abarca su desarrollo desde el 11 de abril hasta el 14 de agosto de 1961, la sentencia en diciembre del mismo año, así como la apelación en febrero de 1962, la CCBC sólo se encarga del desarrollo del proceso propiamente dicho, mientras que es una empresa israelí la que filma el resto, en el mismo dispositivo ideado por Hurwitz.

En vistas de hacernos una idea clara del proceso de “difusión internacional”, para muchos el principal objetivo de la realización de este juicio, así como la razón de su duradera influencia en la representación de ciertas imágenes-símbolo que fijan la memoria y la narración del genocidio judío para el mundo entero, es necesario tener en cuenta la compleja cadena que la filmación diaria del crudo de Hurwitz debe atravesar para llegar a la pantalla de las distintas redacciones del mundo. Al finalizar cada audiencia, se realiza el primer recorte: una síntesis diaria de aproximadamente una hora. Posteriormente, este resumen es enviado por la CCBC a un laboratorio londinense, donde la cinta es refilmada a partir de un monitor, y el sonido reproducido por separado. Es aquí donde Hurwitz pierde todo control sobre su film, como confiesa en una carta a su mujer: esas copias de película son enviadas a las diferentes redacciones de televisión del mundo, y su montaje llevado adelante según las “indicaciones” de los enviados especiales en Jerusalén⁹.

Al finalizar el proceso, por una incertidumbre jurídica respecto de la propiedad de los derechos de explotación de las cintas –unas quinientas horas de imágenes-, la tonelada y media es enviada a New York. Contrasta el enorme impacto internacional ligado a la mediatización del proceso, con el destino de las cintas: desde la finalización del juicio, y durante quince años, nadie se

⁹ Esta será la primera de una serie de desencantos de Hurwitz, quien le confiesa a su esposa, en una carta del 26 de abril de 1961, que era un delegado americano poco versado el que escogía cada día una hora de imágenes de entre las siete grabadas para las grandes cadenas americanas. Luego de estas imágenes se reproducía alguna parte, en programas especiales y noticiarios, que era comentada por el periodista principal, acompañada por alguna entrevista a algún testigo o testimonio de algún sobreviviente. Además, estas presentaciones eran intercaladas con propagandas, cf. Wieviorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 82. Este hecho es señalado con estupor por la propia Arendt: “el programa norteamericano, patrocinado por la Glickman Corporation, fue constantemente interrumpido por anuncios comerciales de ventas de casas y terrenos”, Arendt, H., *EJ, op. cit.*, p. 17.

preocupa por el destino de las imágenes. Sólo en 1977, las bobinas son enviadas a Jerusalén para ser reubicadas en los Archivos del Estado de Israel. Un manto de oscuridad cubre el paso de los originales primeramente instalados en los Archivos estatales, al *Steven Spielberg Jewish Film Archives* (en ese momento denominado *Avraham Rad Jewish Film Archive*), que reubica las cintas de video en un cuarto de la institución encargada de su administración y cuidado, la Universidad Hebrea de Jerusalén. El resultado es el que relatamos al iniciar este apartado: el Archivo brinda al público sólo una “selección”, cuando no arbitraria, plagada de los lugares icónicos ya profundamente habituales para los espectadores, veinte años después. Irónicamente, el Estado de Israel, que juzga tan central la conservación completa de la memoria visual del juicio en 1961, queda desposeído de los originales, no conservando sino una copia de la síntesis de los originales realizada por el propio Archivo.

Ante la pregunta por los motivos o las causas de esta desafortunada historia, cuyo resultado más alarmante es la pérdida de al menos 200 horas de video, la pésima conservación del resto, y, por ello, la prácticamente nula posibilidad de utilizar las restantes horas como “documentos”, los directores del film arriesgan algunas hipótesis. Todas son ilustrativas de las ambigüedades de la obsesión contemporánea por la “memoria”, que precisamente tiene uno de sus orígenes en el proceso de Jerusalén.

En primer lugar, si despejamos –como los directores mismos hacen– cualquier hipótesis sobre la existencia de una “intención oculta” de hacer desaparecer los archivos por parte del Estado de Israel, es necesario dar relevancia explicativa a la simple desidia y a las sin razones de la burocracia estatal. Ellas, por sí mismas, son testimonio de la distancia que acontece, en ciertas ocasiones, entre la ostentación de un “deber de memoria” y los verdaderos actos de memoria.

En segundo lugar, es necesario considerar al menos dos factores contextuales que dan densidad a esta historia, ambos relacionados con las razones del Estado de Israel, en 1960, para solicitar al tribunal la filmación del proceso en Jerusalén, y para, luego, dejar en manos de un destino incierto la suerte de sus archivos visuales. El primer factor es desarrollado especialmente por Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg. Lo que es necesario presuponer, según éstas, es que la filmación del proceso judicial solicitada por el Estado de Israel a la sala de audiencias en la primera sesión, está claramente orientada, desde el inicio, a su difusión internacional en un marco político complejo, en el que la dirigencia política israelí pretende mostrar que su país representa los intereses de todos los judíos, así como “recordar quiénes son los seguidores de aquellos que preparan la destrucción de Israel, y sus cómplices, conscientes o

inconscientes”¹⁰. Así, aquellas imágenes-símbolo que se seleccionan entre el resumen diario y las selecciones de los enviados especiales de los diferentes países, en general testimonios desgarradores de algunos de los cien testigos judíos sobrevivientes, provenientes de todas las regiones europeas que abarcan la llamada “solución final”, puestos en contrapunto con la imagen convertida en verdadero símbolo del hombre en la caja de vidrio, cumplen un papel indispensable como recursos para una legitimidad irrecusable. El segundo factor es abordado por los autores de *Elogio de la desobediencia* y, además, será uno de los ejes fundamentales de la crítica que aparece en el primer capítulo del polémico libro de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*. Si la memoria visual permanece verdaderamente virtual, no es sólo porque las imágenes disponibles para su difusión internacional bastan, sino porque ellas ocupan un lugar importante respecto de las funciones internas de “recomposición nacional”, que Gideon Ben Gurion espera con su desarrollo en Jerusalén.

Catarsis nacional y juicio

Es difícil para nosotros, espectadores ya acostumbrados a descifrar el exterminio judío como el helado corazón del siglo veinte, comprender la situación de “silencio” en que se encuentran los sobrevivientes que residen en Israel antes de la realización del juicio. Sobre este silencio existe una razón indiscutible, que todos los relatos de los sobrevivientes han señalado como el peor triunfo de un sistema encaminado a cometer un crimen “sin testigos”¹¹. Como Arendt señalaba hacia fines de la década del cuarenta, ante el testimonio de David Rosset sobre el *universo concentracionario*, los campos “permanecen al margen de la vida y la muerte”, y por ello nunca podrán ser adecuadamente narrados, ni siquiera por el sobreviviente: “es como si hubiera tenido que relatar la sucedido en otro planeta, porque el *status* de los internados para el mundo de los vivos, donde se supone que nadie sabe si tales internados viven o han muerto, es tal como si jamás hubieran nacido”¹². Esta situación, que convierte en “irreal” ante los ojos de los propios testigos aquello que están narrando, es una situación desesperada que señala la necesidad y las limitaciones del intento de dar testimonio de una experiencia de desaparición radical de su “sujeto”, del “testigo integral”, según la categoría utilizada por el filósofo italiano Giorgio

¹⁰ Wiewiorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 71. Para un análisis de la relación tensa que Israel mantiene con los países vecinos, *cf.* Sivan, E. y Brauman, R., *op. cit.*, p. 29 y ss.

¹¹ *Cf.* Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, Pre-Textos, Valencia, 2000, p. 35.

¹² Arendt, H., *Los Orígenes del Totalitarismo*, Planeta Agostini, traducción cedida por Taurus, Argentina, 1994, p. 539.

Agamben al reflexionar sobre el libro del escritor sobreviviente Primo Levi, *Los Hundidos y los Salvados*¹³.

Si nos detenemos en el contexto político y cultural previo a la realización del juicio en Jerusalén, a este silencio (en el que se esconde también la angustia de los sobrevivientes por enfrentar los recuerdos), hay que sumar una falta de escucha compleja ligada al devenir de la sociedad israelí desde la fundación de Israel en 1948. Si entre 1945 y 1948 la catástrofe judía es mostrada como símbolo que preside la lucha por su reconocimiento como Estado -y que permite soslayar la efectiva expulsión de setecientos cincuenta mil palestinos-, la década del cincuenta inaugura un nuevo período de celebración de los héroes del pasado en el que no encuentra lugar narrativo el sufrimiento “sin sentido” de los campos de exterminio. Este hecho, es vívidamente descrito por Brauman y Sivan:

El sionismo de los orígenes, nada tenía que ver con un proyecto de refugio para perseguidos. En primer lugar, y ante todo, se trataba de un programa de emancipación nacional. El sufrimiento de los judíos, la catástrofe de la que habían sido víctimas, no figuraban en el cuadro que querían pintar los fundadores: el de una sociedad de roturadores y constructores, «con la espada en una mano y el arado en otra»... El arquetipo del sujeto israelí deseado por sus dirigentes era el del «hombre nuevo», el combatiente que supiera morir como héroe, en oposición a la imagen fantasmática construida por el antisemitismo del judío encorvado de la diáspora. Además, como en otras partes, la perpetuación del recuerdo de los muertos se realizaba con un objetivo de edificación patriótica. Los que cayeron en el frente no son víctimas sino mártires que aceptaron el sacrificio de su existencia por una causa más grande que ellos mismos. Por su parte, los sobrevivientes del genocidio testimoniaban una muerte sufrida, desprovista de sentido. Su memoria aterrorizada era vivida entonces como una oscura amenaza, como una traba a las fuerzas surgentes de la vida. «Sentimos la angustia de su aliento, el suspiro de sus cuerpos torturados/ Pero también su puño que se cierra sobre nuestras gargantas», escribía a fines de los cuarenta Nathan Alterman, uno de los grandes poetas de la época, miembro del *Mapai*, el partido de Ben Gurion¹⁴.

Esta heroificación de la historia judía, corre paralela a una desconfianza respecto de los sobrevivientes, que va desde la indiferencia hasta el rechazo por parte de los “pioneros”, los judíos ya instalados en Palestina. Ni siquiera la Guerra de Independencia de 1948, en la que un tercio de los soldados son

¹³ Cf. Agamben, G., *Lo que queda de Auschwitz*, p. 34.

¹⁴ Sivan, E. y Brauman, R., *ED, op. cit.*, pp. 29-30.

sobrevivientes, logra desterrar la idea de que los judíos inmigrantes no son aptos para llevar adelante la fundación de Israel: prisioneros de su pasado, estando allí no por convicción sino por necesidad, los judíos del exilio forman parte de una herencia vergonzosa, la de aquellos que habían ido a los campos como “corderos al matadero”, según una expresión habitual. Esto también explica porqué la “memoria” pública se focaliza casi con exclusividad en los relatos de la Resistencia, y en cuanto a lo fundamental, a la insurrección del gueto de Varsovia.

Por último, los directores de la película destacan un aspecto que en general queda desdibujado en los reportes del proceso, incluso en el de Hannah Arendt: la ley que es utilizada para juzgar a Eichmann –*Ley para la persecución y castigo a los nazis y sus colaboradores*– es creada en 1950, no para llevar a los nazis a la justicia, sino a los colaboradores judíos de los nazis¹⁵. Si bien se realizan 40 procesos contra *kapos* judíos durante la década del cincuenta, cabe señalar dos cuestiones. Por un lado, que estos procesos no tienen mucha cobertura, dado el malestar que genera hablar sobre esta catástrofe; por el otro, que esta ley es sintomática de que para la dirigencia política no está en el orden de prioridades, por el momento, el ajuste de cuentas con los ex verdugos nazis, en un contexto de negociación con Alemania por una “reparación económica” que será importante para la construcción de Israel¹⁶.

En este cuadro general, la realización del juicio en Jerusalén supone un cambio fundamental. Por primera vez, aparecen en el centro de la escena pública los relatos de los sobrevivientes, y, junto con ello, comienza a instalarse la singularización del genocidio judío como “acontecimiento frontera” para los propios israelíes.

El antecedente inmediato para este cambio es la necesidad de generar una nueva “conciencia nacional” (lo que explica las condiciones bajo las que esta necesaria visibilidad queda recortada). Progresivamente, durante la década del cincuenta, un factor “demográfico” comienza a configurar un problema profundo para Israel: el ingreso de un gran número de judíos orientales, provenientes sobre todo de Yemen e Irak y luego del Magreb. Así, se da una situación compleja: si los inmigrantes europeos son rápidamente instalados en casas y departamentos, la mayoría de los orientales permanecen por años en tiendas de campaña, hecho que genera una serie de manifestaciones que terminan en motines en el año 1959, en una dura represión, y en la posterior instalación de las poblaciones en “pueblos en desarrollo”, es decir, en construcciones de hormigón en el desierto. Estas poblaciones orientales, que rápidamente se convierten en mayoritarias, ajenas a las persecuciones europeas,

¹⁵ *Ídem.*, p. 34.

¹⁶ Para las relaciones entre Israel y Alemania, cf. *ídem.*, p. 36 y ss.

no ponen en cuestión la existencia del estado de Israel, pero sí la imagen de un pueblo unido tras el sueño sionista. Las palabras del diario de Ben Gurion, primer ministro de Israel al momento de juzgar a Eichmann, no dejan dudas sobre las funciones de la nueva cohesión que se busca: “Esos sefaradíes ignoran totalmente lo que hizo Hitler; por lo tanto, debemos explicárselo sin vueltas”¹⁷.

La apelación al genocidio judío se convertirá, a partir de aquí, además de en un lugar que habitará obsesivamente la memoria europea, en el recurso de legitimidad fundamental de la existencia del Estado de Israel, especialmente importante en el caso de las relaciones con los árabes, “oportunamente transformados en herederos ideológicos del nazismo”, como muestran las palabras del Fiscal General del juicio en Jerusalén, en 1966: “el proceso de Jerusalén tal vez tuvo el efecto de impedir que los árabes terminaran lo que Hitler había empezado atacando a Israel, el país donde se habían instalado los sobrevivientes”¹⁸.

Para lograr estos objetivos políticos, será necesario controlar los “efectos” no deseados del juicio mismo, especialmente aquellos vinculados con el surgimiento, durante su desarrollo, de aspectos no previstos en los relatos de los testigos y del acusado. De estos aspectos, habrá dos que serán señalados por Hannah Arendt, generando una violenta reacción comunitaria: el carácter “banal” del acusado, y el rol de los “consejos judíos”, denominados por los nazis *Judenräte* (tal como aparece tanto en las declaraciones de Eichmann, como en los relatos de varios testigos), en la desaparición de los judíos europeos. Estas “observaciones” de la autora se realizarán bajo el imperativo de escuchar y reflexionar sobre el sentido de lo dicho y lo visto por los testigos y el acusado, los que parecen poner en cuestión sistemáticamente la lectura dominante del Fiscal general del juicio, que según un *a priori* que desalienta la comprensión, divide su relato entre verdugos perversos y víctimas absolutamente inocentes, sobre el “marco general” de la “historia completa” de la persecución (desde el Faraón a Hitler) y del exterminio (desde la llegada de Hitler al poder hasta la capitulación alemana)¹⁹.

¹⁷ Citado en: *ídem.*, p. 38.

¹⁸ *Ídem.*, p. 39.

¹⁹ Si bien Arendt no lo señala directamente en el Cap. I de *Eichmann en Jerusalén*, tanto ella como posteriormente los directores del film, cuestionan desde esta óptica la incorporación del testimonio del historiador Salo Baron, autor de la *Historia religiosa y social del pueblo judío*, del que la Fiscalía esperaba “que mostrara la vitalidad y la creatividad del pueblo judío a lo largo de los siglos”, *ídem.*, p. 55. Además de la impertinencia de este testimonio para conocer los hechos que se estaban juzgando, tanto Arendt como Sivan y Brauman veían aquí un preocupante sesgo de diferenciación de la gravedad del crimen por la “cultura”, que la pensadora judeo-alemana retomará al analizar el rol de los consejos judíos. Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 140.

Este apuntalamiento será efectuado permanentemente por medio de una puesta en escena, con el guión provisto por la interpretación dominante del Fiscal General Arnold Hausner en su discurso inicial, por medio de la difusión de imágenes recortadas de la síntesis diaria, y, especialmente en el caso de la sociedad israelí, por otros dispositivos no audiovisuales que refuercen la narrativa que se pretende articular. De esta forma,

Si el rodaje del proceso Eichmann sólo dio lugar a archivos virtuales, fue realmente porque el proceso mismo, de hecho, había cumplido su función. En su discurso de apertura, durante una jornada y media, el fiscal general Hausner había descrito el cuadro de dos mil años de persecuciones antisemitas y el paroxismo que habían alcanzado entre 1940 y 1945, trazando una línea recta desde el Faraón a Hitler. Este discurso fue publicado y ampliamente difundido. Desde entonces sirve de manual de educación sobre la *shoah* en las escuelas israelíes. Más de cien testigos, representantes del conjunto de los países de Europa donde los judíos habían padecido la tormenta nazi, fueron a declarar durante los dos primeros meses. Sus relatos también fueron reunidos y publicados en Israel. El suplicio de los judíos en Europa, la memoria de la catástrofe, habían sido repatriados a Israel... La puesta en escena del proceso, su amplia difusión radiotelevisada, habían creado un contacto directo entre los sobrevivientes y los espectadores. Habían reflejado, en el sentido óptico del término, el inexpriable horror padecido y el dolor de las víctimas. Los espectadores de las imágenes rodadas por Leo Hurwitz debían ser expuestos únicamente a esa herida sangrienta, y los fragmentos del film disponibles bastaban para eso²⁰.

Treinta y cinco años después, casi por azar, luego de muchas idas y vueltas burocráticas y judiciales, Sivan y Brauman logran acceder a las cintas originales, que deben someter a un complejo trabajo de recuperación material y de ordenación cronológica. Luego de este trabajo de archivo comienza la verdadera elaboración del film, cuyo montaje debe su inspiración fundamental a la obra de Hannah Arendt, *Eichmann en Jerusalén*, del año 1963.

Arendt en Jerusalén

El inicio de la película *Un especialista* da el sesgo de la internalización del proceso: mientras se ven los primeros planos del film, mostrando la sala de audiencias aún vacía, se escuchan los cargos –crímenes contra el pueblo judío, crímenes contra la humanidad- enunciados en hebreo, inglés, francés y alemán. Así, ya el primer plano coloca juntos al auditorio de la recientemente terminada

²⁰ *Ídem.*, pp. 50-51.

Casa del Pueblo, transformado en un tribunal, y a la replicación de una multiplicidad de lenguas. Efectivamente, no es un dato menor que de los 750 lugares disponibles, se destinen 474 a periodistas y enviados de todo el mundo. Además, se habilita una sala de prensa con teléfonos, fax y un circuito interno que transmite en vivo las imágenes de Hurwitz, junto con su traducción (la lengua oficial es el hebreo) al francés, alemán, inglés y francés, y ocasionalmente al polaco y al húngaro (especialmente en el caso de los testimonios de los sobrevivientes). Todos los días se distribuyen entre los periodistas actas del proceso, poligrafiadas en cuatro lenguas, así como un resumen de doce páginas en yiddish²¹.

Entre estos espectadores internacionales, se encuentra la pensadora judeo-alemana Hannah Arendt, cuyo informe intentará sustraerse a este dispositivo mediático para “ver” mejor. La recientemente estrenada película *Hannah Arendt* (2013) es el último testimonio –si bien es el primero cinematográfico– de los innumerables y ofensivos debates que, incluso antes de ser publicado, suscitó su “reporte” para el *New Yorker*, en cinco entregas, entre 1963 y 1964²². Residente en EEUU desde 1941, la autora consagrada de *Los Orígenes del Totalitarismo*, asiste como corresponsal a cubrir el juicio en Israel, y será la primera encargada de poner en cuestión la operación de “mediatización” del juicio, no apuntando a su televisación, sino más bien al juicio mismo como espectáculo –a su “espectacularización”–, y a la historia que pretende allí contarse.

Como han reconstruido Annette Wieviorka y Silvie Lindeperg, las reglas de la “puesta en escena” del proceso están marcadas por tres coordenadas. En primer lugar, por el cuadro fijado por la ley, con sus procedimientos y sus rituales. Por otro lado, por el ordenamiento aportado por el Fiscal general, que impone su propia concepción del proceso. Ella supone una puesta en escena y una construcción de la trama en la que se trata de mostrar, no los hechos directamente relacionados con el acusado, sino la historia completa del genocidio desde la llegada de Hitler al poder hasta la derrota alemana de 1945. Además, la Fiscalía decide sobre qué elemento fundamental apoyar su historia, cediendo el protagonismo a los casi cien testigos sobrevivientes que son seleccionados antes del juicio gracias al *Memorial Yad Vashem*. Por último, hay que considerar la arquitectura de la sala misma, que es, precisamente, un

²¹ Respecto de la difusión para el pueblo israelí que no logra un acceso a la sala de audiencias, se habilitan dos salones con televisores, y la radio nacional “La voz de Israel” graba y retransmite todo el proceso.

²² El debate en el que la propia Arendt participa, está parcialmente publicado en: Arendt, H., *Una revisión de la historia judía y otros ensayos*, Paidós, Argentina, 2005. También cabe destacar que la autora aun no ha sido traducida en Israel.

auditorio, concluido con celeridad en esa fecha para poder llevar adelante el juicio²³.

En función de estos tres elementos, su propia observación como espectadora hasta el 6 de mayo de 1961, la apoyatura de documentos escritos ofrecidos como prueba, y de algunos textos sobre la historia del nazismo –especialmente el libro de Raul Hilberg *La destrucción de los judíos europeos*–, la autora ofrece su propia perspectiva y narración del proceso:

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 circunstancias²⁴.

El obvio sentido polémico de esta estrategia centrada en “dejar hablar” a Eichmann, no se dirige a deslegitimar la centralidad de los testimonios de los sobrevivientes, sino más bien al lugar que el Fiscal general asigna a la totalidad de éstos como “pruebas condenatorias”, cuando más de la mitad de los relatos no tienen ninguna relación con la esfera de competencia de Eichmann. Además, Arendt rechaza de plano el uso que el Fiscal hace de los testimonios de sobrevivientes de toda Europa, como palanca de su construcción narrativa de un Eichmann monstruoso, único ideólogo de la “solución final”.

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”). Los testigos de la acusación, están allí para mostrar el cuadro global del plan de exterminio de los judíos europeos, país por país; el error fundamental de esta estrategia es, para la autora, pensar que Eichmann, por ser “especialista en la cuestión judía” desde 1937 hasta el fin de la guerra, es el responsable de todo lo que sucede a los judíos en ese período. Lo que ignora decisivamente esta hipótesis, es algo que Hannah Arendt 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

²³ Wiewiorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas...”, *op. cit.*, p. 73.

²⁴ Arendt, H., *EJ*, *op. cit.*, p. 170.

burocracia estatal se dedica, con mayor o menor conocimiento, a ejecutar el exterminio.

La conclusión que la autora extrae de la observación del oficial nazi es que, lejos de esta representación de la acusación, Eichmann nunca tuvo un papel central en las decisiones políticas fundamentales, si bien se dedicó a cumplir y hacer cumplir sin excepciones las normas que se le dictaban en cada ocasión. Este hecho no lo exculpa, sino que nos llama a la reflexión sobre la naturaleza del crimen burocrático y sus agentes: en este marco, crímenes monstruosos pueden ser cometidos por seres terroríficamente banales y superficiales, ciudadanos “cumplidores de la ley”, incluso de la ley nazi. Este diagnóstico, que está en la base de su tesis sobre la *banalidad del mal*, será interpretado por muchos de sus críticos como un intento de trivializar, no sólo lo que Eichmann hizo, sino también el entero horror del *exterminio*. Sin embargo, como señala justamente Enzo Traverso, para Arendt “lo banal no era el genocidio, sino la naturaleza de sus ejecutores. Reconocer «la terrible, la indecible, la impensable banalidad del mal» significaba reconocer una nueva dimensión del horror, aún más inquietante y turbadora por su vínculo con la normalidad de los ejecutores”²⁵.

Para mostrar esta banalidad, 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 a un libro que dista de ser un “reporte”), la autora explorará la posibilidad de mostrar a Eichmann como actor, tras la historia política y personal que éste relata²⁶.

²⁵ Traverso, E., *La Historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, p. 106.

²⁶ Aquí cabe una aclaración: Eichmann renegará todo el tiempo de ser “actor”, responsable de sus actos. Ello no quita que debamos aceptar esta perspectiva. Precisamente el esfuerzo narrativo de Arendt es mostrarlo como un actor que sistemáticamente reniega de sí. Ello lo hace “cómico”, un “payaso” al decir de la autora, pero esta comedia se desarrolla en el horizonte de una tragedia sin precedentes (que el contraste narrativo con los testimonios de las víctimas, insistimos, contribuye a mostrar). La apelación al matiz, siempre presente en esta obra, también lo es respecto de las clásicas distinciones entre género trágico y cómico. 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.

Hacer imaginable al actor. Mostrar a aquel que es reconocido por todos los actores del juicio como el “especialista en la cuestión judía”, a aquel que, desde 1941, es uno de los encargados del transporte de los trenes a los campos de exterminio, a aquel cuyo trabajo, visión y responsabilidad se detienen justo en el umbral de la explanada de descarga de la “carga”, supone un duro desafío. Arendt no puede obviar, en 1963, lo que ha señalado más de diez años antes sobre el sistema totalitario y sus efectos: esto es, que destruye de manera sistemática y planificada todo sentido de la responsabilidad y de la competencia. Lo que Arendt descubre al escuchar a Eichmann es que esta destrucción no es imputable exclusivamente a una ideología asesina (que manda matar donde antes se mandaba “no matarás”), sino a la creación de un gigantesco sistema técnico-burocrático de “desaparición radical” de los actores, montado sobre la posibilidad y la elección de ya no ser “testigos” de los propios actos como agentes específicos. Esto es, de un sistema de destrucción masiva de seres humanos específicos –tan reales y singulares como cada uno de los testigos que el acusado nunca miró desde su jaula de vidrio.

Por ello, la autora ubica el decir del acusado en la propia dinámica de un proceso judicial que involucra a varios actores, mostrando que “la pura y simple irreflexión” de Eichmann puede hacerse visible al advertir sus profundos efectos de invisibilización, que perviven de manera horrorosa en el comportamiento del acusado durante todo el juicio. Esto es importante, dado que la propia “reflexión” en “imágenes” que propone la película de Sivan y Brauman se complementa aquí plenamente con la narración dramáticamente articulada de Arendt, bajo el mismo propósito: recuperar lo que queda diluido por el tipo de estrategia del fiscal general, orientada por la imagen de un Eichmann monstruoso, motivado desde el inicio de su carrera en las SS por un odio fanático y asesino hacia el pueblo judío, un estratega de la muerte sin piedad, responsable principal del exterminio. Si prestamos atención al montaje de la película, esta idea estructura las elecciones formales fundamentales. Como si los directores condujeran el *dictum* arendtiano de “dejar hablar” hacia un “dejar ver”, para hacer visible lo que ha quedado oculto en la dramatización del juicio centrada en la escena dominante del fiscal, un espacio que se ordena y se separa en dos figuras contrapuestas de la abyección: de un lado los sobrevivientes de los campos, convocados en su carácter de víctimas absolutas, más allá de la virtud, del otro; el verdugo en su jaula de cristal, un ser más allá del vicio, la encarnación misma de la maldad y de la crueldad.

El desafío de Arendt, y con ello de los que serán sus lectores cinematográficos, no es en absoluto negar esta abyección, que sin dudas constituye el “logro” más intolerable de un sistema habitado en su centro por el “objeto imaginable” de la muerte en las cámaras de gas. Sin embargo, este “imposible de ver” había sido sostenido por un número importante de seres que, bajo el amparo de la normalidad, de la “oscura luz” de un lenguaje común

plagado de eufemismos, de la opinión pública de una sociedad de 80 millones de habitantes, decidieron no ser testigos de lo que estaban haciendo como actores: apoyar y colaborar de manera activa con un régimen de exterminio que necesitaba de ellos para producir cotidianamente el horror.

El libro de Arendt “hace hablar a Eichmann”, menos para exculparlo, que para intentar transmitir y comprender su “irreflexión”. Curiosamente, lo que el dispositivo retórico utilizado ilustra es, negativamente, la conexión entre el espacio de lo visible, el espacio de lo audible y el espacio de lo pensable. Pues el efecto visible más notable de eso que Arendt llama irreflexión, es una imposibilidad de escuchar a los otros, que es también una “imposibilidad de ver” a los otros. Así mismo, en la hipótesis de Arendt, 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. Sobre esta entrega absoluta está basada la obediencia sin resto. 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 de vista de Arquímedes, al decir de Arendt, para mover el “universo concentracionario”. Lo que el teniente coronel nunca cuestionará, ni en aquel entonces, ni en el banquillo de los acusados, será la naturaleza de la *Solución final*. Si para Hitler aparece como uno de los principales objetivos de la guerra, a cuya implementación “dio el más alto rango de prioridad, prescindiendo de todo género de consideraciones económicas y militares”, para Eichmann constituye “un trabajo, una rutina cotidiana, con sus buenos y malos momentos”, mientras que para los judíos representa “el fin del mundo, literalmente”²⁷.

El sintagma “banalidad del mal” adquiere todo su sentido en este contexto. Y se convirtió, con el tiempo, en un concepto indispensable para pensar que el proceso de exterminio implicaba el funcionamiento de una máquina organizadora, burocrática y administrativa extremadamente compleja y ramificada, “que extendía la rama de responsabilidades y complicidades al conjunto de la sociedad alemana, y los países sometidos al Tercer Reich... Sin haberlo ideado, Eichmann fue uno de los responsables de la solución final, pero, en la Alemania nazi, donde *el mal se convirtió en ley*, su *papel* de ejecutor era sin duda compartido por decenas de miles de personas, y su mentalidad quizá por millones”²⁸.

²⁷ Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 220.

²⁸ Traverso, E., *La Historia Desgarrada. Ensayo sobre Auschwitz y los intelectuales*, op. cit., p. 106.

Sin embargo, Hannah Arendt siempre insistió en que no se trataba de un “concepto” sino de un fenómeno, de un *factum* que había visto sólo al observar al acusado “en carne y hueso”. En este horizonte, Arendt puede imaginar y mostrar la *banalidad del mal* gracias a la “representación” que supone todo proceso judicial oral, gracias a su propio juicio formado por años de reflexión sobre el “mal” y la novedad totalitaria –una reflexión que siempre apela a la movilización de la imaginación por medio de la “narración”- y gracias a procedimientos retóricos que le permiten dibujar a un “personaje” cuya mirada ante el proceso mismo replica su mirada “ante” la explanada de los trenes.

Brauman y Sivan con Arendt

En un juego de espejos, podemos conjeturar que la película de Eyal Sivan y de Rony Brauman hace visible por medio de la imagen aquello que Arendt nos muestra narrativamente. Si bien la pensadora asiste al comienzo del juicio el 11 de abril de 1961 y puede “ver” a Eichmann 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, 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; 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 en 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*- y el otro aporta explicaciones autorizadas sobre el período en cuestión –la obra de Raul Hilberg publicada luego del juicio²⁹.

²⁹ Arendt, H., *EJ*, op. cit., 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 denominará “verdades de hecho”, pero que no se reduce a ellas. Así, por un lado, contra el poder de las “narraciones totales” que espectacularizan el horror y dividen claramente el mundo en monstruos asesinos y víctimas inocentes, 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?

Al menos, 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 horribles, son huecos. Las frases hechas que hacen 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 administraciones³⁰.

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

³⁰ Sivan, E. y Brauman, R., *ED, op. cit.*, p. 22.

todos los elementos capaces de tornar inteligible el “sistema Eichmann”³¹.

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 de Eichmann, 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, o que lo hubieran conocido de alguna manera. Efectivamente, este es uno de los factores que Arendt sostendrá como una crítica general a todo el proceso: era necesario concentrarse en lo Eichmann 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”³². Este fue el caso, particularmente, con el modo en que Arendt relataba el rol de los Consejos Judíos y su “responsabilidad” en la destrucción de su propio pueblo.

³¹ *Ídem.*, p. 90.

³² Cf. Arendt, H., *EJ, op. cit.*, especialmente el capítulo 14, “Los testigos y las restantes pruebas”, pp. 317 y ss.

Como ya señalamos en el apartado anterior, la colaboración judía no sólo había sido un tema para la sociedad israelí, sino que se había creado, en 1950, una ley para juzgar a los “colaboradores judíos de los nazis”. 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 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 –como dejó en claro el Fiscal en su discurso inaugural, y en su negativa de hacer a los líderes comprometidos la simple pregunta: ¿por qué colaboró?- 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 los 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 del relato 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, sus denodados intentos 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, 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, Kulmhof, Chelmo*... Luego de unos minutos, el acusado nos ha conducido a su terreno habitual: ya no se trata de saber si se trata de la antesala de la muerte, la estación cercana a Auschwitz en Polonia, o de un pueblo alemán relacionado con Theresienstadt (que supone la diferencia entre una estación de trenes que anuncia la partida hacia una vida “concentrada” y otra que anuncia la muerte en las cámaras de gas), sino que se trata de los números, los sellos y los visados entre los que Eichmann se mueve a la perfección, y nos sirve de guía.

Finalmente, hay que añadir lo que para los tres autores es un imperativo ético de justicia: tanto al narrar cuanto al filmar, se trata de transformar una “táctica de defensa” del acusado, en un acta de acusación. 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 tan 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 cosa³³.

La filmación de un burócrata de la muerte

El cineasta francés Jean-Luc Godard, en una polémica que escapa a este artículo³⁴, 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 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

³³ Cf. Arendt, H., *EJ, op. cit.*, p. 401.

³⁴ Para este debate, ver los textos de Fernando Svetko y Amadeo Laguens en este mismo libro.

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 normal³⁵.

Mostrar las tomas existentes para comprender, así definía el autor de *Histoire(s) du cinéma* 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 la medida en que Gordard lleva adelante o no este desafío, es interesante observar que es precisamente esta idea el centro de la película de Eyal 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 del proceso, que 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 film³⁶. 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, se asume de entrada una “parcialidad honesta” de la mirada.

Sobre esta parcialidad, sobre este juego de espejos, de montajes y reconstrucciones sin interpretación última, hay que agregar algo más. Algo sobre las imágenes de archivo mismas. Gracias al trabajo de Annette Wieviorka

³⁵ Cf. Didi-Huberman, D., *Imágenes pese a todo*, Paidós, Madrid, 2011, p. 209, nota 73.

³⁶ En este aspecto se distancia de la película de H. Verneuil, *I como Ícaro*, la que en un contexto absolutamente ficcional, introduce el famoso experimento de Stanley Milgram, otro gran lector de Arendt que es, también, una influencia explícita para los directores. Profesor de psicología en la Universidad de Nueva York que, entre 1950 y 1963, llevó a cabo una serie de experiencias para estudiar las modalidades de la sumisión a una autoridad reconocida como legítima –en este caso la autoridad científica. El mismo Milgram reconocía que el montaje del experimento, así como sus conclusiones debían mucho al proceso judicial contra Eichmann y, fundamentalmente, al reporte arendtiano: “Tal vez ésta es la enseñanza esencial de nuestro estudio: gente común, desprovista de toda hostilidad, simplemente llevando a cabo su tarea, pueden convertirse en los agentes de un atroz proceso de destrucción”, cf. *ibíd*, p. 19.

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 planea un dispositivo fílmico que, sobre elementos arquitectónicos y discursivos existentes, da cuenta de 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, “reforzaba la dramatización del eje acusado-testigos inscripto en la organización espacial del estrado... redoblando [la lectura] del fiscal Hausner”³⁷. 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 del acusado, descifrando así el enigma”³⁸.

Casi estaríamos tentados a afirmar que la sistemática frustración del director de las cintas de video cuya historia hemos intentado reconstruir, 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— aquello que sucede en esa “nada”.

Sobre los espectadores

La imagen final de Eichmann, en color, sobre el fondo musical ascendente de Tom Waits, *Russian Dance*, evoca la puesta en marcha de un tren que llega hasta nosotros. Si Arendt, Brauman y Sivan no pueden ser pensados sin tener en cuenta un imperativo ético de justicia, podríamos decir que, en sentido amplio, en realidad son las condiciones mismas bajo las que cabe ejercer el juicio, algo que excede al ámbito jurídico, las que son llevadas al centro de la escena y discutidas. No podemos juzgar a alguien cuya maldad está “más allá de la comprensión humana”, ni a aquel cuya inocencia está más acá de la virtud humana. Y debemos juzgar, porque en esta franja, que no es la de “héroes” o de “demonios”, se decide lo humano. Como parte de esta concepción, los autores toman una decisión fundamental en su montaje, que genera uno de los cuadros más interesantes del cine dentro del cine: no exponer a los espectadores ya saturados de las imágenes del horror (los archivos fílmicos sobre la liberación de los campos que son utilizados por Alain Resnais en *Noche y Niebla* (1955) son utilizados como pruebas en Jerusalén) a las filmaciones a las que, en dos

³⁷ Wiewiorka, A. y Lindeperg, S., “Las dos escenas ...”, *op. cit.*, p. 80.

³⁸ *Ídem*.

sesiones sucesivas, son expuestos el acusado, los testigos, los jueces y los espectadores. Así, uno de los cuadros fundamentales no nos muestra las imágenes, sino a todos los actores del juicio como espectadores de un film, “mirando”.

Además, al omitir deliberadamente el testimonio del sobreviviente Abba Kovner, cuyo desmayo se convierte en la imagen-símbolo principal del proceso durante años³⁹, así como también al recortar un sinnúmero de testimonios de gran valor humano y ético, pero que no están directamente relacionados con “lo que hizo Eichmann”, delimitan un área interesante para la reflexión sobre el uso de la literatura testimonial de los sobrevivientes, y para pensar su aporte a la comprensión histórica del exterminio. Por razones que tienen que ver con la naturaleza misma del fenómeno (cuya intención explícita es destruir a los documentos y a los testigos del crimen), los testimonios son elementos clave. Sin embargo, no son elementos excluyentes y, más aún, para alguien interesado en comprender, tienen un valor “documental”, incluso cuando debamos admitir que siempre exceden ampliamente aquello que queremos relatar. Por último, es necesario admitir el valor documental de los testimonios de los verdugos. Por supuesto, esto no significa aceptar su “verdad”. Tampoco, como muestra la película, y antes la obra de Hannah Arendt, “dar voz” a los acusados significa *a priori* exculparlos o disculparlos, sino situarlos en un contexto humano, del que ellos mismos han decidido excluirse. No podemos concederles este favor. En este punto, Sivan y Brauman logran montar una escena de “igualdad” para juzgar (visible en la estructuración de la propia película), que depende del contrapunto fílmicamente contundente entre los testimonios de sobrevivientes y lo descrito por Eichmann. Tal es el caso del testigo Wellers, cuyo relato de la llegada de unos doscientos niños procedentes de la Francia de Vichy a Auschwitz, en colectivos resguardados por la policía francesa, aún causa estupor. Sin embargo, este horror no es menor a otro: el próximo cuadro nos muestra la visión de Eichmann sobre esta llegada. Para el *Obersturmbannführer*, no se trata de una cuestión moral, sino exclusivamente técnica: “La policía francesa también había detenido niños. París me preguntó qué haría con esos niños. Yo comuniqué lo que allí figura: «A partir de la reanudación de los trenes hacia el gobierno general, los transportes de los niños podrán rodar»... cuando recibí la decisión de mis superiores, llamé a París, de acuerdo con mis órdenes, y transmití la decisión”⁴⁰.

La otra cara de esta operación es, sin embargo, más inquietante. Aquí, la imagen aborda un desafío mayor que el texto respecto del espectador y de su capacidad para juzgar (que no es una capacidad de identificación, pero tampoco de “perdón”). Si asumimos que hay un “poder redentor en la imagen”, que

³⁹ Cf. Arendt, H., *EJ*, op. cit., p. 331.

⁴⁰ Sivan, E. y Brauman, R., *ED*, op. cit., p. 128.

explica porqué entre los más de mil filmes rodados por los nazis, sólo cinco sean antisemitas, ¿no es posible que al presentar a un ser humano específico, en una jaula de cristal, con sus anteojos y sus pañuelos, vulnerable ante el poder de la justicia, estemos a un paso de generar una identificación con el “antihéroe”?, se preguntan los directores. Su respuesta da cuenta de la apuesta última del film, “ilustrar la presencia del «caso Eichmann» en nuestro entorno familiar”⁴¹. Según esta apuesta, la única manera de mostrar los estragos del discurso de la obediencia, en nuestro mundo, es moverse en el filo cortante de la identificación. Sólo que en este caso, con espectadores que ya conocen –en mayor o menor medida- el horror de los campos de exterminio nazi, esto sólo puede suscitar espanto. En todo caso, un espanto de la imaginación, que los autores buscan provocar sin mostrar ninguna imagen del horror, y que interpela a cada sujeto en su responsabilidad política y humana, e instala la pregunta en el lugar de la obediencia.

⁴¹ *Ídem.*, p. 13.