

ÁREA ABIERTA Nº 23. JULIO 2009
Referencia: AA23. 0907.120

“El texto: espacio para la verdad y para la memoria.
Análisis fílmico de *La cuestión humana* (Klotz, Nicolas; 2007)

Autor: Aarón Rodríguez Serrano. Universidad Europea de Madrid.

El texto: espacio para la verdad y para la memoria. Análisis fílmico de *La cuestión humana* (Klotz, Nicolas; 2007)

RESUMEN

Nos proponemos ejercer una nueva lectura sobre *La cuestión humana* (*La question humaine*, 2007) basándonos en dos de los ejes principales de la cinta: su enfrentamiento con los límites de la representación audiovisual en torno a la identidad y la memoria, y la posible relación que plantea entre el holocausto y las técnicas aplicadas a la gestión de personal en las grandes empresas del capitalismo. Para ello, realizaremos un microanálisis textual apoyándonos en varias secuencias de la cinta en las que se hace especialmente relevante la problemática de la memoria y la quiebra del sujeto ante la negación que la modernidad pareció realizar de lo simbólico.

PALABRAS CLAVE: Holocausto – Análisis fílmico – Modernidad – Capitalismo – Nicolas Klotz

ABSTRACT

Our main objective is the proposal of a new interpretation of the film *Heartbeat detector* (*La question humaine*, 2007) based in two of the most important elements of the movie: the challenging assumed about the audiovisual representation of the relation identity/memory, and the possible link between the holocaust and the new skill-building techniques in the capitalism system. We are going to make a textual microanalyse based in different scenes of the movie, the ones who face the problems of the collective memory and the individual souls of the men who live after the break-up of the the symbolic conception of life.

KEY WORDS: Holocaust – Film Analyse – Modernity – Capitalism - Nicolas Klotz

“Hablo de una historia común cuya unidad puede desmentirse, o incluso eliminarse por un tiempo, pero que no puede quebrarse. Mi libro trata sobre el destino compartido por todos los europeos”

(Zygmunt Bauman, *Modernidad y Holocausto*)

1. Introducción: cuestión metodológica y aproximación al objeto estudio.

El interior del texto es siempre un espacio confuso. O, mejor dicho, es un espacio para la confusión, para la duda, para la *experiencia*. Las disciplinas de análisis textual, durante las últimas décadas, llevan enfrentándose continuamente a una serie de problemas relacionados tanto con el autor, como con aquel Otro espectral que se enfrenta a cara descubierta con la experiencia encerrada en el interior del texto. Más concretamente, una de las grandes cuestiones suscitadas por distintos analistas que citaremos a lo largo de nuestro estudio, es aquella que intenta saber dónde se encuentran los límites de la representación de *ciertas* experiencias. No referimos, por supuesto, a la problemática derivada de la representación del holocausto.

La cuestión humana (La question humaine, 2007) es un texto privilegiado en muchos sentidos. En primer lugar, porque no agota la posible verdad del holocausto en su simple representación histórica. No se conforma con convertirse en un simple “film-mausoleo”, un alegato anecdótico o un pañuelo de lágrimas más o menos políticamente correcto¹. Antes bien, el compromiso del texto no es otro que enfrentarse cara a cara con las posibles resonancias que la “verdad del holocausto” pueda tener en nuestro mundo contemporáneo. En segundo lugar, por el espacio privilegiado que otorga (temática y formalmente) a las grandes preguntas suscitadas a raíz de los distintos choques entre imagen audiovisual, sociología y holocausto. Durante las próximas páginas, nuestro objetivo principal será realizar un análisis fílmico detallado de algunos de los momentos más clarificadores de la cinta, utilizando para ello una metodología microanalítica que nos permita mejorar nuestra lectura de la cinta.

En este sentido, nos remitiremos a las técnicas del análisis textual derivadas del psicoanálisis y de la semiótica, propuestas desde la *Asociación Trama & Fondo*, con su particular concepción del texto como un espacio en el que es posible localizar las huellas de una experiencia, característica que a su vez repercute en la construcción de aquel que lo transita como lector. Realizaremos un movimiento cronológico por el interior de la cinta para localizar aquellas escenas en las que esa experiencia (así como su posible relación con el contexto histórico del que bebe) se manifiesta con mayor claridad.

¹ Sobre las distintas posibilidades de la representación de los campos de exterminio en el cine recomendamos encarecidamente la consulta de AAVV, 1999 y de AAVV, 2008.

2. Consideraciones sobre la memoria

Frente a nosotros, un oscurecido fondo de ladrillo. Sobre su superficie, una serie de cifras de tres dígitos frente a la que la cámara se desliza lentamente. De fondo, podemos escuchar el sonido de lo que parece una locomotora que se acercara lentamente. Nos encontramos, sin duda, ante uno de los comienzos más intensos y clarificadores del cine de los últimos años. En primer lugar, por ese denso operador textual que supone el muro en sí mismo, un muro sobre el que los responsables de la enunciación no dudarán en imprimir su propio nombre:



Como el propio Basilio Casanova señaló en un número anterior de esta misma revista a propósito del muro que abría *Centauros del desierto*:

¿No es de lo invisible de lo que es también metáfora ese muro que se levanta tras las letras que forman el nombre -y el apellido- del director del film? Ese muro localiza un espacio del que es el hombre afirma -y firma- ser el guardián. Y bien, nuestra hipótesis rectora es que lo que tanto ese muro como esa firma garantizan es la posibilidad misma del relato -de que haya relato (CASANOVA, 2007, 2).

Sin embargo, no debemos olvidar que *La cuestión humana* nada tiene que ver con la lógica narrativa del relato clásico. Antes bien, el uso del muro inicial durante los créditos que abren la ficción tiene una naturaleza casi protectora, como si tras él se encontrará un territorio no representable. A ese territorio, al que sin duda hacen referencia a las cifras escritas con tiza sobre la superficie, sólo se nos permitirá acceder una vez terminado el itinerario fílmico, en el final mismo del relato. Aunque, como ya tendremos ocasión de comprobar, ni siquiera la verdad encerrada en el texto (esto es, la verdad vivida textualmente) es capaz de aprehender lo que espera al otro lado de esa pared grisácea.

Y, por cierto, nada más indicado para abrir "la cuestión humana" que una serie de números que van erosionándose paulatinamente, entre la desaparición y la reaparición. Nada mejor, ya que hay una referencia doble en esa mecánica procesión de cifras completamente descontextualizadas que llegan hasta nosotros. En primer lugar, su carácter volátil, borroso, un carácter sobre el que sin duda el paso del tiempo está ejerciendo ya su efecto, aunque sin ser capaz de borrar sus contornos. Como bien señaló Carlos Losilla, nos encontramos ante la problemática de la memoria:

Pero no esa memoria arteramente trasegada por la jerga del poder, no la memoria histórica ni la memoria de nuestros mayores, aunque en apariencia se trate precisamente de eso. Hasta tal punto se produce esa negación (...) que podríamos hablar más de "pasado" que de "memoria" (...) Klotz niega que la memoria histórica sea susceptible de recuperarse y afirma que más bien se impone, una y otra vez, porque nunca desaparece (LOSILLA, 2008, 6-7).

Precisamente el problema de un término tan desgastado y utilizado como "memoria histórica" es, sin duda, uno de los grandes retos narrativos del film. Pero como decíamos en la introducción, no es el único. Esa misma secuencia de números, es ejercicio mecánico descifrado, también referencia de manera directa a la cosificación en la empresa, al lugar que ocupa el individuo en las nuevas ficciones del capitalismo neoliberal.

Con esa doble metáfora que atraviesa la memoria desdibujada y la identidad del sujeto (en pleno proceso de erosión) queda ya trazada la hoja de ruta básica que nos propone el director. De hecho, ese sonido mecánico que parecía recordar a una locomotora se convierte paulatinamente en el tema musical que abre la cinta. Así es como comienza el viaje: con el sutil equilibrio entre un tren imposible (un tren que sin duda conduce a un campo de exterminio) y la música extradiegética que parece exigir el punto de partida del relato cinematográfico.

3. El corazón de occidente

Durante los últimos años, después de las declaraciones de Fukuyama, el llamado "final de la Historia" se ha convertido en una de las preocupaciones constantes de los estudiosos de las narraciones históricas. Ahora bien, ¿dónde comienza el relato de la Historia? ¿En qué punto concreto se nos permite acceder a su verdad? ¿Puede someterse a un hipotético concepto como una "verdad histórica objetiva" perfectamente delimitable?

La cuestión humana, consciente de la imposibilidad de erigirse como portadora de la "verdad única" (ese propio muro inicial no significa otra cosa: ahí detrás hay territorios sobre los que no podemos proyectar nuestra mirada) decide comenzar con una confesión. Lo que, desde luego, no es una opción baladí. Como ya sabemos desde esa primera persona desde la que Claude Lanzmann comenzó a enunciar (-se) en los créditos iniciales de *Shoah* (1985), una voz reconocible que se expresa en primera persona renuncia así a ofrecer el fresco objetivo y definitivo de su propia historia. Simplemente puede hablar desde el yo, desde lo que yo guardo en mi interior, desde mi propia experiencia. En lugar de ese espejismo de verdad objetiva (piedra de toque del documental clásico), lo que nos queda es algo mucho más vivo, más verdadero como puede ser un testimonio.

E incluso al margen de que el relato trazado por Klotz en su película pueda pertenecer a esa etiqueta tan resbaladiza que responde a la palabra "ficción", desde el primer momento podemos tener la intuición de que el territorio en el que nos movemos es muy distinto:



Esa fábrica indeterminada, tan vulgar como las propias fábricas que aparecían en el ya citado *Shoah* de Lanzmann como telón de fondo de la tragedia contemporánea (la tragedia de la memoria), es ahora el territorio en el que se abre nuestro relato. Y lo hace

hablando de sus moradores, o mejor dicho, de los más privilegiados de entre sus moradores. Los elegidos, los hijos del sistema económico neocapitalista:



Así pues, mientras el narrador nos hace partícipes (con bastante dificultad, por cierto) del horror de su confesión, somos invitados a contemplar una serie de estampas que bien podrían pasar por cotidianas en el seno de cualquier empresa. Resuenan en su interior los laberintos del vértigo capitalista ya sugeridos en la década de los setenta por Alexander Kluge, su homogeneidad inhumana. Hay una cierta ironía en esa representación mecánica de los cuerpos, esa materia negra, compacta, compuesta por los que deberíamos considerar los sujetos privilegiados de las propias leyes del progreso y de la modernidad. Sin embargo, llegan hasta nosotros haciendo gala de esas conductas que todavía podrían tener algo de físicas, de humanas: comen, orinan, fuman y se afeitan frente a un espejo que les devuelve la cifra misma del éxito, la garantía de que es su propio rostro el que está inscrito en el relato económico. Esos pequeños detalles, parece señalar el director, es aquello que todavía le separa de los autómatas, esas estúpidas impurezas de la naturaleza que les impiden erigirse como portavoces absolutos de un valor para su empresa. Y el hecho de que el protagonista sea específicamente el director del departamento de Recursos Humanos no hace sino confrontarnos con la propia verdad que subyace en los términos más manidos de la modernidad económica: términos como "productividad", "selección de personal", o "ajuste de plantilla".

Todos esos planos destinados a mostrarnos una serie de sujetos como integrantes indivisibles de la masa empresarial, contienen en su interior un saber paralelo que ya enunció la directora Leni Riefenstahl en el que sigue siendo, sin duda, uno de los más terroríficos testimonios cinematográficos. Comparemos, por ejemplo, la manera en la que Klotz muestra a los cachorros del capitalismo y la manera en la que Riefenstahl presentaba a los jóvenes miembros de la élite de las SS:



En efecto, con esa absoluta capacidad que tienen los regímenes totalitarios para unificar, para ofrecer la misma forma a todos los sujetos, con esa misma *mirada* comienza el relato de Klotz. El hecho de que sea la empresa el nuevo centro neurálgico sobre el que cada trabajador pivota su particular gestión del tiempo (y de las ideas) queda alineado formalmente con esa cómoda representación homogénea, casi totémica, en la que los cuerpos jóvenes y ambiciosos se ponían al servicio de esa diosa locura (GONZÁLEZ REQUENA, 2006, 27) que esperaba tras el descubrimiento del holocausto. De hecho, si comparamos la secuencia original de Riefenstahl con su particular puesta al día empresarial de Klotz, nos encontraremos con dos testimonios inquietantemente parecidos. Dos voces que llegan hasta nosotros desde fuera de plano y cuyo *relato* puede coincidir macabramente:

ADOLF HITLER:

Podemos ser felices sabiendo que el futuro nos pertenece por completo (1929)

JEFE DE RECURSOS HUMANOS:

Mis seminarios estaban basados en la nueva creencia de que la motivación recae en el corazón de la productividad (...) Mi única meta era convertirlos en soldados, en caballeros del mundo de los negocios (2008)

En efecto, hay una lógica inquietante entre la pertenencia del sujeto para el futuro, la motivación y la productividad. De hecho, en términos criminales, y siguiendo las teorías expuestas por el sociólogo Zygmunt Bauman (BAUMAN, 1997), nos costaría encontrar una empresa europea tan eficiente y productiva como el holocausto. Dicho de otra manera, ¿acaso no fue cada congreso de Nuremberg todo un inmenso "juego de rol" destinado a motivar y alimentar ese ansia de sueño y progreso que el propio Hitler se encargó de sembrar en el corazón de los "soldados, caballeros del mundo de los negocios" alemanes? Y lo que es más, ¿acaso no fue la inmensa maquinaria de los campos de exterminio una incontestable prueba de cómo la despersonalización beneficia radicalmente a los intereses de una empresa? desde este punto de vista, queda claramente trenzada la incómoda relación existencial y soterrada que se encuentra en los mecanismos del capitalismo y la innegable eficacia organizativa de la Alemania nazi.

El sueño de occidente, una utopía económica donde hasta el Otro radical² ha encontrado su propio espacio, sigue manejando exactamente el mismo registro ideológico que abrió las puertas a nuestra experiencia última sobre el horror.

² Nos referimos, por supuesto, a las llamadas "técnicas de responsabilidad social corporativa". No deja de ser irónico que las estructuras más clasistas y opresoras del nuevo sistema económico (bancos, cajas de ahorros, empresas de trabajo temporal o productoras privadas de saber) muestren tanto interés por demostrar, de cara a la opinión pública, la limpieza ética de sus objetivos. Desde un punto de vista puramente lógico, resulta aberrante que aquellos que se encargan precisamente de hacer cada día más hondas las diferencias sociales, organicen notorios espectáculos mediáticos a favor de los

4. Texto histórico/Texto narrativo

Si quisiéramos hacer una descripción (evidentemente simplista pero concreta) de lo que esconde el trayecto propuesto en *La cuestión humana*, podríamos resumir su contenido como el de un viaje hacia el interior de un *saber* insoportable. El personaje principal, siguiendo un trayecto casi clásico de descenso a los infiernos, es desplomado desde una aséptica realidad laboral en la que se encuentra inmerso hasta la verdad ardiente y dolorosa de la historia contemporánea, de su fisura en las cámaras de gas. De hecho, la última imagen de la cinta (un fondo negro sobre el que se nos ofrece una narración histórica) es la angustiada definición de un infierno histórico sobre el que ya no se puede proyectar ninguna mirada.

Desde este punto de vista, podría parecernos incluso *naïf* que el responsable de más de un millar de despidos pueda ser capaz de sentirse interpelado por un horror articulado hace más de ochenta años. Sin embargo, si leemos con cuidado el texto, lo que Klotz se está atreviendo a proponernos realmente podría ser una visión radicalmente optimista y positiva de la propia cuestión humana a la que hace referencia en el título. Incluso, si tomamos como referencia ese extraño *Heartbeat detector* (literalmente: "detector de latidos") con el que la cinta ha sido estrenada en Estados Unidos, llegaremos a la conclusión de que efectivamente, lo que Klotz nos quiere aportar es la posibilidad misma de escuchar atentamente, incluso en los escenarios más convulsos de la guerra capitalista, en busca de aquello que todavía pudiera quedar de humano tras las férreas normas del combate económico. De ahí que estemos hablando no de un relato sobre el *saber* (como podrían ser las propuestas de Spielberg o de Polanski: como acudo a la narración, ya sé lo que ocurrió en Auschwitz) sino del dolor inherente a la adquisición de un *saber*.

En ese sentido, el mayor logro del texto estudiado reside precisamente en el esfuerzo narrativo de llegar más allá de la simple representación del holocausto. Se trata de una posición ciertamente incómoda para el espectador, que al contrario que en otros textos recientes como los de Edward Zwick o Roberto Benini, no nos permite escondernos en un supuesto anecdotario histórico (la cómoda idea de la historia ya pasada, aprendida, y por ello mismo lejana a nosotros) sino que nos obliga a enfrentarnos cara a cara con la validez del horror en nuestros días. La propuesta de Klotz no se conforma con permanecer al lado de las teorías magníficamente expuestas por Claude Lanzmann o por teóricos de nuestro país como Sánchez-Biosca o Lozano Aguilar y que se pueden sintetizar en la descripción de Annete Wiewiorka:

Por demás, nada hay que decir y casi nada que escribir. Y ello no por una dificultad o una falta de talento literario o una insuficiencia de las palabras. No hay más que masas de seres humanos que llegan y mueren gaseadas y que son enterradas o quemadas. Todo relato, literario o histórico, implica una temporalidad. Aquí, el tiempo no existe (...) se trata de la repetición de gestos casi industriales que un relato no puede transmitir, pues narrar implica sentimientos del paso del tiempo (cit. en SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, 96).

Con esta película, quizá por primera vez en la historia del séptimo arte, nos vemos obligados a enfrentarnos no únicamente con el problema de los límites de la

discapacitados, el arte, la cultura... generalmente, las cómodas ventajas fiscales ocultas bajo obras sociales, cajas y fundaciones, suele ser un motor más que interesante para quien la nueva empresa neoliberal capitalista pueda limpiar su conciencia, y al mismo tiempo, maximizar beneficios.

representación, sino con la brutal manera en la que nuestra propia sociedad (generadora última de la gran marea de imágenes que consumimos) sigue bebiendo de las aguas contaminadas de la concepción del sujeto puesta en marcha en la Alemania nazi. No se nos habla ni siquiera desde la voz del *testigo*, figura privilegiada de la llamada "memoria histórica". El propio documento que parece garantizar la historia (en este caso, la famosa carta ya utilizada por Lanzmann en *Shoah* en la que ingenieros nazis sugieren mejoras en el exterminio masivo de judíos mediante camiones que actúan como improvisadas cámaras de gas) se convierte en operador textual, en presencia filmica (simbólica) que garantiza una verdad mucho más profunda en tanto *nuestra*, perteneciente a nuestro mundo y no al relato del testigo. En el texto escrito inicial ya se encuentran las huellas de ese lenguaje bárbaro (e inquietantemente moderno) en el que el horror se manifiesta disfrazado de asepsia científica:

Desde diciembre de 1941, 97.000 han sido tratados de manera ejemplar (...) la mercancía se desplaza hacia la luz remanente, en cuanto oscurece (...) la capacidad normal de carga es de nueve a 10 piezas por metro cuadrado. Pero el camión Saurer no puede ser utilizado para tantos. El problema no se sobrecarga, sino el efecto de la carga máxima en la maniobrabilidad del vehículo (...) Esto complica al cierre de las puertas. Se ha notado que la oscuridad produce miedo, y provoca llanto cuando se cierra la puerta. Parece conveniente dejar la luz encendida antes y durante la operación.³

Es obvio que la idea de realizar una hipotética "adaptación" de la carta original en términos cinematográficos resulta absolutamente imposible, descabellada. Sin embargo, ahí está el texto resonando en la banda sonora del filme, convirtiéndose en presencia textual. Una presencia que, por cierto, requiere de *imágenes* que sean capaces de sustentar su lectura fuera de plano:



Unas manos que leen una carta, un rostro que contempla la palabra escrita alumbrándose con la tenue luz de un mechero. Acto mismo de leer, de deletrear el texto, de enfrentarse con un lenguaje ya empobrecido, desquiciado, descontextualizado. Dos larguísimos planos de un parco pero intenso contenido narrativo. Podría pensarse que Klotz decide reducir al máximo los elementos que conforman el aspecto visual para mejorar una hipotética recepción sonora, esto es, del texto histórico original. Sin embargo, lo que el director nos ofrece no es simplemente el horror encerrado en las palabras históricas (lo que correspondería al modo de representación típico de Lanzmann) sino su vinculación directa e ineludible con nuestro propio eje histórico. De hecho, el siguiente plano, en el que el contenido de la carta todavía retumba, no es otro que el recorrido del

³ Hemos extraído la traducción de la carta de <http://maumausiexiste.blogspot.com/2008/11/camiones-saurer.html>. No obstante, y para garantizar la máxima fiabilidad, hemos cotejado como fuentes tanto la edición internacional de *Shoah* en DVD, como los subtítulos ofrecidos en la edición francesa de *La cuestión humana*.

protagonista por una ciudad hipertrofiada de rótulos, de créditos, de publicidad, pero completamente desprovista de sentido humano:



La herida provocada por el texto holocaustico es de una intensidad novísima, completamente ajena a la melodramática propuesta habitual sobre el tema, pero también ajena a las intelectuales aproximaciones de Lanzmann. Las normas estipuladas por la narración cinematográfica se desvanecen progresivamente en paralelo al descenso del protagonista en los infiernos. De lo que se trata ya no es simplemente de buscar la famosa "forma que piensa" de Godard, o de generar un código de representación audiovisual que permita al espectador comprender racionalmente las peripecias aristotélicas de los caracteres. De lo que se trata, después de todo, es de generar una narración que hable precisamente de uno de los miedos de los que el cine de occidente suele estar menos capacitado para hablar: de la cada vez más difícil relación que se establece entre el sujeto posmoderno y lo real. Dicho de otra manera: de la quiebra de lo simbólico gracias precisamente a las estructuras ideológicas de la modernidad.

5. La condición humana y una cierta idea de lo simbólico

Con lo que llega el momento de nombrar claramente lo que se esconde detrás del aparato textual que conforma *La cuestión humana*, su verdad última. Y no se trata de otra cosa que de la enunciación cinematográfica del fracaso absoluto de los placebos simbólicos que la modernidad ha colocado en nuestro horizonte existencial. Empezando, precisamente, por la empresa y los demás fantasmas del capitalismo que fagocitan cualquier tipo de experiencia al margen de sus propias normas, de su propio lenguaje. Y el problema es precisamente que el lenguaje de la empresa no es el lenguaje de lo simbólico, sino ese lenguaje técnico, vaciado de cualquier verdad subjetiva, de cualquier experiencia honesta. El lenguaje de la empresa es precisamente esa tela de araña que con tanta precisión comprendieron las enfermas mentes brillantes de la Alemania nazi, cómodo asentamiento para el placebo que permita ir viviendo al sujeto posmoderno, pero vaciado ya de cualquier eficacia simbólica.

Esto queda delimitado magníficamente en la pesadilla que asola al protagonista de la cinta:



El inconsciente, ese espacio para la generación de la verdad personal última, construye una narración punteada por el horror de la eficaz distribución de la riqueza (los bienes sustraídos a las víctimas antes de entrar en las cámaras de gas de los campos de exterminio, y hoy expuestas como garantes de lo ocurrido en los museos) y por esas extrañas figuras que intentan limpiar las huellas de la muerte misma. Se trata de una textura horrorosa, la que el anónimo ingeniero nazi que realizó el informe Saurer denominó simplemente "líquidos que fluyen". Dicho con otras palabras: la mezcla de la riqueza deshumanizada y de esos elocuentes excrementos que exigen una limpieza incluso en el inconsciente mismo, sólo pueden dar el siguiente resultado:



En efecto, esa es la conclusión que parece esperar al sujeto posmoderno. El contacto con lo real, o mejor dicho, su intuición detrás de lo simbólico que lo atraviesa, es una asignatura pendiente que no parece caber ni en los nuevos planes universitarios, ni en las políticas de "organización y formación de personal" de las grandes empresas. La validez de la experiencia no se puede resumir en parámetros racionales, económicos, lógicos, como si la cómoda seguridad de la confianza depositada en la ciencia fuera capaz de ser la única alternativa certera sobre todo lo que nos rodea.

Y, por cierto, no deja de ser necesario que el único gesto capaz de ser realizado por ese sujeto posmoderno desnudo y completamente quebrado sea precisamente el hecho mismo de ponerse un reloj, esto es, de intentar enfrentarse a lo temporal. Y no deja de inquietarnos porque la idea encerrada en ese gesto está dibujada con toda claridad: después de todo, el encuentro final con lo real no es sino una cuestión de tiempo. Y es algo que por pura naturaleza (y por mucho que el lenguaje de la ciencia intente enfrentarse a ellos sin éxito) el sujeto no podrá esquivar bajo ninguna circunstancia. Ahora bien, quizá lo único que nos permite pensar con honestidad ese "contacto final con lo real" no es sino la propia existencia del relato, y por lo tanto, del símbolo.

6. A modo de conclusión

Hemos realizado un primer acercamiento a la problemática propuesta en *La cuestión humana*, intentando simplemente señalar algunos de los retos que una lectura atenta de su contenido nos propone. Ese eje que se trenza en torno a lo real, el holocausto, la modernidad y nuestra experiencia como sujetos posmodernos es uno de los grandes retos que el análisis textual tendrá que afrontar en un futuro. La película de Klotz resulta ejemplar no sólo por la vibrante originalidad que encierra en su interior, sino que también se enfrenta frontalmente con la incómoda idea de que vivimos sobre un magma homicida sabiamente camuflado. Su mirada hacia el pasado no tiene nada de nostálgico ni demagógico, no se pliega a las demandas almibaradas y melodramáticas de esa posmodernidad que, incapaz de construirse, mira hacia cualquier otro lado dulcificando incluso el horror mismo. Como texto que no pretende ser leído en clave puramente documental (y habría mucho que discutir todavía al respecto) sino como un auténtico relato, quizá es la primera vez que nos encontramos ante un texto hermano a los ensayos de Arendt, de Carl Amery, del propio Bauman, de Reyes Mate. Y, por lo tanto, esa naturaleza única y libre pone al descubierto las inmensas capacidades que tiene el arte cinematográfico para descender con total precisión a los abismos que se dibujan en nuestra historia, en nuestro corazón, en aquello que nos confirma hombres.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV, *La memoria de los campos, el cine y los campos de concentración nazis*, ediciones de la mirada, Valencia, 1999
- AAVV, *Memoria(s) de Auschwitz*, Edición especial de la Revista Shangri-La [on-line: <http://shangrilatextosaparte.blogspot.com/2008/12/carpeta-memorias-de-auschwitz.html>], Nº 7, Septiembre-Diciembre 2008, ISSN: 1988-2769
- BAUMAN, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Ediciones Sequitur, Madrid, 1997
- CASANOVA, Basilio, *Maneras cinematográficas de mirar* en Área Abierta, Nº 17. Julio 2007.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús, *Caligari, Hitler, Schreber* en Trama & Fondo, Nº 21, Segundo Semestre, 2006
- LOSILLA, Carlos, *La lucha del cine consigo mismo* en Cahiers dú Cinema España, Nº17, Noviembre 2008
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *Cine de historia, Cine de memoria; La representación y sus límites*, Cátedra, Madrid, 2006