

# Imágenes e imaginaciones del mal Apuntes sobre la cultura después de Hiroshima

F R A N C I S C O P A M P L O N A \*

**RESUMEN:** El objetivo del ensayo es presentar una serie de comentarios y análisis a diversas manifestaciones artísticas que ejemplifican el desarrollo de la cultura después del estallido de la bomba atómica en la ciudad de Hiroshima, Japón el 6 de agosto de 1945. Se trata de mostrar una serie de cambios en el orden estético, que sin ser un producto directo del estallido de la bomba, expresan un cierto “clima” cultural que tuvo diversas consecuencias en la vida económica, política y social del mundo. La selección de los ejemplos es arbitraria y responde a los gustos personales del autor del ensayo, pero sin duda alguna se trata de manifestaciones importantes que han repercutido en el cine, la literatura y las artes visuales hasta nuestros días. Las conclusiones del ensayo están situadas en el debate filosófico y político sobre los efectos de las guerras mundiales (y en general de la violencia política y social) en la cultura del siglo XX.

Un recuento de la cultura después de Hiroshima se antoja de entrada imposible; los rasgos de ese acontecimiento *total* pueden desvirtuar cualquier acercamiento, pues ¿cómo sería posible relatar los cambios ocurridos después de algo *así*, buscando una *atribución* de la bomba al cambio cultural, prerrogativa que fácilmente puede caer en lo arbitrario? Más aún si se considera el papel de los sobrevivientes de la bomba; para ellos, además del dolor y el sufrimiento experimentados, el estupor se apoderó de la vida: desde ese momento, *su* vida se desarrolló a un ritmo distinto y fue necesario adaptarse. La adaptación fue general pues era preciso recoger los escombros, enterrar a los muertos y encontrar un sitio para los recuerdos frescos de los horrores vividos.

\* Francisco Pamplona es economista y sociólogo por la Universidad de Guadalajara. Actualmente es profesor-investigador en el Posgrado en Humanidades y Ciencias Sociales de la Universidad Autónoma de la Ciudad de México, y profesor de Teoría de la Cultura y Teoría Social en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Este ensayo es producto de una conferencia que se dio como parte del diplomado “La cultura en el siglo XX”, en el 17 Instituto de Estudios Críticos, el 16 de octubre de 2007.

Hiroshima no debe servir de subterfugio para hablar de la cultura después de su destrucción, ni tampoco debe tratarse de encontrar en las expresiones culturales (de la alta cultura o de la cultura popular) que se desencadenaron después del estallido un simple efecto directo, pues es evidente que el movimiento cultural posterior no tuvo como *su* causa el acontecimiento de la guerra y su desenlace en un sentido amplio. No obstante, las expresiones culturales de lo que ocurrió aún continúan en obras en las que directamente se habla de aquél lugar, de aquél tiempo, y en otras en las que a lo mejor sin saberlo, se exploran el lugar y el tiempo de Hiroshima actualizándolo.

Un recuento selectivo de la cultura después de Hiroshima es posible tomando como base obras del arte y la cultura popular que son paradigmáticas por su sentido *diferente* de cuanto se había realizado hasta entonces (por novedoso, por su profundidad y por su aportación estética, es decir, solidaria con la *humanidad*). Esta breve selección tiene como objetivo esa aproximación e intenta delimitar ese sentido de lo importante. Los cortes temporales son, por supuesto, arbitrarios y la elección siempre tendrá la marca de algo personal y provisional, además de su parcialidad.

### La cultura después de Hiroshima

El acontecimiento total a que convoca el estallido de la bomba en Hiroshima es de orden único en la historia: de un golpe murieron entre 70 mil y 85 mil personas y de las secuelas, otro tanto. Una masacre tal que los sobrevivientes se ven impelidos a relatar, pues cada quien trae una historia, la que vio o la que le contaron. Pero en realidad, los que sobrevivieron no sabían la magnitud de lo acontecido, excepto por la observación de las ruinas; y aún así, debieron pasar semanas (para algunos serían años) para saber, para tratar de entender. La vida sigue, en el transcurso de la guerra y después de ella; la comprensión de su significado se escapa y al realizar el recuento acá, del lado de la reconstrucción, del orden reestablecido, es inencontrable una verdadera razón al desencadenamiento de tales fuerzas destructivas.

Las interpretaciones aluden a diversas causas y circunstancias que comenzaron con la guerra y que acabaron con ella. Sobre Hiroshima, los mensajes son contrastantes: quienes dicen, siguiendo la versión oficial, que así se evitaron más muertes y las versiones más verosímiles, de aquellos que muestran la irrelevancia militar de arrojar bombas contra un enemigo ya vencido; pero en realidad se trata de explicar un sinsentido, el de la necesidad o no de más muertos. Elias Canetti escribe con total claridad:<sup>1</sup>

En las guerras se trata de matar. «Las filas de los enemigos fueron diezmadas». Se trata de matar por *montones*. Hay que acabar con la mayor cantidad posible de enemigos; la peligrosa masa de adversarios vivos ha de convertirse en un montón de muertos. Vence el que mata más enemigos. (...) Pero la guerra nunca es guerra de verdad si antes no se apunta como objetivo conseguir un montón de muertos enemigos.

Todas las palabras familiares para designar hechos bélicos tanto en lenguas antiguas como en las nuevas, expresan exactamente esta relación. Se habla de «matanza» y «carnicería», se habla de «revés». Mares de sangre tiñen de rojo a los ríos. El enemigo deja el campo hasta el último hombre. Uno mismo se bate «hasta el último hombre». Se entra a «degüello» (p. 63).

Este párrafo está tomado del capítulo “La doble masa”, en el que Canetti habla de la existencia de dos masas enemigas –los ejércitos– que se enfrentan. La doble masa también se refiere (o puede aludir) a la conformada por los vivos y los muertos, más allá de toda equivalencia, más allá de toda confrontación del *valor* de un muerto de un bando o de otro. Pero en una guerra en la que el enemigo es destruido completamente, ¿qué es lo que queda aparte de los cadáveres? Cenizas y escombros es lo que quedaría en esa hipotética guerra total.

Hiroshima ha desencadenado una reflexión sobre la cultura, no sólo un cambio en la cultura viva desde entonces. Como exceso de guerra, como *consecuencia*, la ciudad en llamas arrojó sobre los pies de los sobrevivientes no sólo residuos de carne quemada; arrojó un mundo por venir: la guerra fría, la reeducación de las masas, la disputa territorial y mercantil del mundo. Los sobrevivientes somos todos los demás, los que no morimos con el estallido ni sus secuelas; aquí el sobreviviente es el que lanzó la bomba y no sólo el que escapó a su destrucción.

El siglo XX fue pródigo en violencias; siglo de la barbarie. Culturalmente, occidente desplazó a las masas a nuevas formas de consumo y entretenimiento; la guerra fría trajo un nuevo cine negro, provisto de intrigas internacionales y delincuentes espías; trajo el cine de amigos y enemigos del más allá en el espacio, el cine de ciencia ficción; trajo el *bikini*, las nuevas modas en el vestir y *otra* música. En un lapso corto de tiempo también transformó a la literatura y las artes visuales, la pintura. Arte desgarrado y desgarrador el de la posguerra, con sus abstracciones, figuraciones, naturalismos, renovaciones de los lenguajes.

Se entró al mundo de las lavadoras y la televisión, al ejercicio de ahorrar para tener después, y a la caza del patrimonio. Quizá el rasgo más significativo de la cultura de la posguerra haya sido la formación en occidente de una

<sup>1</sup> Elias Canetti, *Masa y poder*, Muchnik, Barcelona, 1981.

clase media, de aquellos que no son pobres y que pueden –con mucho entusiasmo y optimismo– aspirar a ricos; se entró a la cultura de “medio pelo”.

Claro, vinieron las guerras localizadas en todo el mundo y los cambios políticos fueron vertiginosos; bastaría hacer un recuento de efeméride para entender que lo que estuvo en juego era un reparto del mundo y una reconfiguración de lo estatal. La creación de instituciones de guerra (la OTAN, el Pacto de Varsovia), de una instancia neutral para dirimir conflictos (la ONU) y la conformación de nuevos territorios y naciones son muestra palmaria de ello. Hacia 1914, Georg Simmel escribió un artículo<sup>2</sup> en el que explicaba los rasgos conflictivos de la cultura de su tiempo (que en muchos sentidos no ha dejado de ser la nuestra):

Podemos hablar claramente de cultura cuando el movimiento creador de la vida engendra ciertas estructuras en las que encuentran expresión, en concreto, las formas de su consumación y manifestación. Estas formas comprenden, en sí, el fluir de la vida dotándola de contenido y forma, libertad y orden: así, por ejemplo, las obras de arte, las religiones, los conocimientos científicos, las leyes de la técnica y de la sociedad y muchos otros casos. (...) La vida es un devenir incesante, su ritmo agitado se presentifica en toda nueva estructura en la que se produce una nueva forma de ser, se opone a la duración firme o a la validez atemporal. Cada forma cultural, una vez creada, es minada por las fuerzas de la vida. Tan pronto como una forma ha accedido a un desarrollo insuperable, comienza a revelarse la siguiente forma; ésta, tras una lucha que puede ser más o menos prolongada, triunfará inevitablemente sobre su predecesora (pp. 315 y 316).

El triunfo de la vida sobre la forma cultural es lo que explica en parte la reflexión y la creación intempestiva de obras de arte en torno al acontecimiento total llamado Hiroshima y a los saldos de la guerra. Diversas novelas de autores japoneses hablarían de esa actualización de la guerra y del acontecimiento total llamado *bomba atómica*; menciono seis: *Hogueras en la llanura* de Shohei Ooka (1952); *La presa* de Kensaburo Oé (1959); *Lluvia negra* de Masuji Ibuse (1966), *La tumba de las luciérnagas* de Akiyuki Nosaka (1968); *Justicia de un hombre solo* de Akira Yoshimura (1978), y *Pálida luz en las colinas* de Kazuo Ishiguro (1982).

### “Estreñor”<sup>3</sup>

Se podría escribir un relato a la manera de Italo Calvino, en el cual la representación de una ciudad invisible (podría llamarse *Hirosaki*) se manifestara en toda su adversidad por la gracia y habilidad de un improbable contador de historias,

llegado ahí después de una catástrofe. La ciudad relatada sería una ruina sobre otra, un escombros bajo los escombros: destruida hasta los límites de la vista de quien se ha perturbado ante la proximidad de lo deshecho (de los desechos). La ciudad destruida, aún humeante, con restos de lluvia negra sobre el cascajo y el vivo olor a carne quemada, a miasma mineral, podredumbre en curso, podría describirse con graves palabras desoladas, o por medio de frases en las que el estupor fuera el tono encontrado, a fin de ser precisos. Esa ciudad calcinada, muerta y herida, habría de ser concebible por medio de imágenes torpemente expresadas, incluso en sus contornos, como aquellas de cuerpos grabados en la piedra, en actitud de caminar bajo el sol de la mañana. Habría que insistir en el presente de esa ciudad como latido casi imperceptible, de lo que vive-vivía hace apenas un instante.

Ni muy temprano ni muy tarde, el viajero se aproxima a esa ciudad y observa una columna de humo que pronto irradia –sí, irradia– destellos multicolores de gran belleza, luces que apremian *otro* amanecer: son apenas las ocho quince. Detrás del *resplandor*, un grave, lentísimo y lejano *estrépito* hace que la tierra tiemble un poco. El viajero sacude la cabeza, queriendo entender, además el sol viene a su cenit y le apura a beber un sorbo de agua de la cantimplora y a recordar qué lo trajo hasta aquí. Lo trajo la guerra. También lo trajo la idea de que el mundo podría ser de otro modo; por convicción y por responsabilidad, ha pensado así al evocar el valor de una manera de vivir en una comunidad posible, de hombres que actúan con iniciativa por algo mejor bajo la libertad. El recuerdo hace que mire hacia arriba y ve que se aleja un avión. No hay perplejidad pues así son los días desde hace meses: sirenas y aviones; de vez en cuando un estallido; de vez en cuando un silbido en la nada, un mero aviso de que vendrán otras descargas. “Me trajo la guerra” –piensa y sacude otra vez la cabeza, como queriendo entender.

### Dos sueños del doctor Hachiya<sup>4</sup>

El 24 de agosto de 1945 el doctor Michihiko Hachiya tuvo un sueño perturbador: montones de cadáveres le rodean mirándolo; una niña pequeña tiene un ojo en la mano:

<sup>2</sup> Georg Simmel, “El conflicto de la cultura moderna”, en *REIS*, 89/00, pp. 315-330.

<sup>3</sup> Después del estallido de la bomba atómica, los pobladores de Hiroshima se referían a ella como *pika* (resplandor) o *don* (estrépito) y algunos juntaron las palabras: *pikadon*. Aquí, se trata de imitar ese doble sentido del término japonés. Ni qué decir de *Hirosaki*, ciudad que inventa para sí la destrucción.

<sup>4</sup> Michihiko Hachiya, *Diario de Hiroshima de un médico japonés (6 de agosto-30 de septiembre de 1945)*, Turner, Madrid, 2005. Esta edición incorpora como prólogo la extraordinaria reseña al diario de Hachiya escrita por Elias Canetti.

“de pronto el ojo comenzó a trepar hacia el cielo y después vino volando hacia mí, de manera que al alzar la vista yo veía una pupila gigantesca, descomunal, más grande que el mundo, que revoloteaba sobre mi cabeza, clavada en mí. El terror me dejó paralizado” (p. 127).

El día 31 el doctor Hachiya volvió a soñar, esta vez con el acorazado Missouri y el Emperador: “Entonces la escena cambió, y el acorazado ya no estaba en la bahía de Tokio, sino en Hiroshima, en pleno río Ota, frente al parque Asano-Sentei. Bordeaban las altas márgenes del río millares de víctimas de la bomba atómica, y cuando comenzaron a izar el ancla todos prorrumpieron alaridos y se arrojaron al agua” (p. 156).

El doctor Hachiya sueña después de largos días de dolor, incertidumbre y noticias de todas partes en las que se habla de la nueva arma, utilizada sobre ellos, los habitantes de Hiroshima. Sueña en la inquietud y asediado por los mosquitos, días después del mensaje del Emperador en el que llamó a “tolerar lo intolerable”, es decir, a soportar las condiciones de una rendición sin condiciones. Sueña compilando relatos de los sobrevivientes; los que estaban dispuestos a morir otra vez, por el Emperador –cien millones–, si así lo hubiera decidido. La derrota, la aceptación de la derrota para muchos significaba la zozobra de los muertos y el sacrificio vano. Para algunos, la vergüenza de la derrota será también para los muertos que ya no descansarán jamás.

Entre los relatos que llegan a Hachiya está el de un ojo desprendido que en su sueño se le aparece enorme: ojo de los muertos que aún le miran. Y los vencidos, en su otro sueño se arrojan al agua, tal como se había enterado que flotaban cuerpos inanes de algunos que habían sobrevivido y en la huida del terror y las heridas quedaron ahí, ahogados en el río. Escrupuloso como fue para contar sus memorias, el doctor japonés reúne los recuerdos separando cuidadosamente el dolor y la vergüenza causados no sólo por el *pikadon*, sino por la guerra, por haberse dejado en manos de una clase militar criminal, de los buenos momentos –de alegría si se quiere–, como aquella mañana en que después de días sin comer, un amigo trae melocotones que son repartidos entre todos y devorados con placer charlando animadamente o como cuando va a defecar en un baño casi intacto que había descubierto entre los escombros, cerca del hospital, cigarro en mano.

### Una farsa de Luis Buñuel

En *La ilusión viaja en tranvía* (1953), Fernando Soto “mantequilla” como *El Tarrajas* hace de diablo

en una pastorela de vecindad, antes de decidir con Juan Caireles robar el tranvía 133 y emprender un viaje inverosímil en los entresijos de la ciudad de México. El Tarrajas-Satanás se aparece ante el público, arrojado del paraíso:

–Pues ya que desde el firmamento me echan del mundo católico, serán desde este momento mi propósito diabólico. Me pondré la “jetómica” para espantar con la atómica. Bajen plagas, paren lluvias, no haiga mais ni alubias... enférmense al por mayor y a morirse de calor...

–[Dios] No me agries malo Satán [desprende un rayo que fulmina al “tarrajas”].

La máscara del diablo –la “jetómica” (de *jeta*, “boca saliente por su configuración o por tener labios abultados” dice el Diccionario de la RAE; en sentido figurado significa desfachatez)–, permite argumentar la guerra fría, hacerle un espacio a la amenaza (desde ese momento omnipresente) como forma y modo; como forma pues al mencionar la atómica, *El Tarrajas* muestra una bomba de caricatura, y como modo por el sentido más que paródico del diálogo pastoril.

En la posguerra Buñuel dirigió varias películas de diverso calibre y éxito, entre otras *Los olvidados* (1950) y *El río y la muerte* (1955). En ambas, el tema es la violencia. De *Los olvidados* se ha escrito y reflexionado en abundancia; se puede agregar que la violencia ahí representada es la de las otras víctimas: las que sin estar en guerra sobreviven con dureza.

El paisaje desolado de la ciudad, las ruinas en las que vive el ciego y se esconde *El Jaibo*, las misérrimas viviendas de Pedro, Meche y Julián más que ilustrar lo “real” son imágenes de lo olvidado, de lo otro contenido en un proyecto abandonado. La muerte de Julián a manos de *El Jaibo* –lo masaca a palos delante de Pedro– se repite dos veces más, en una de las cuales Pedro se encarniza con unas gallinas en la correccional. Violencia que recuerda la violencia. El final de Pedro –ser arrojado al basurero– puede ser entendido como fatalidad o consecuencia irremediable de la manera en que había vivido.

Se sabe que se filmó para *Los olvidados* un final distinto al que conocemos: en lugar de que Meche y su abuelo arrojaran el cuerpo de Pedro al basurero, en el pleito con *El Jaibo* éste se golpea y Pedro recupera los 50 pesos que le había robado y decide regresarlos al director de la correccional; en una toma abierta de la puerta de la correccional, se ve entrar a Pedro mientras se exhiben los créditos. Final contrario en todo al cine de Buñuel, quien en sus memorias no recuerda ese final.

En *El río y la muerte*, la violencia “dialéctica” o de “trascendencia”,<sup>5</sup> el compromiso generado en un pueblo en que por accidente (una inundación) se han separado el cementerio del poblado, los muertos de los vivos, las culpas son pagadas con tiempo y la huida. Después de un hecho trivial, se comete un asesinato que desencadena una serie de venganzas y la violencia estalla a la menor provocación. Gerardo, médico exitoso que vive en la capital, regresa al pueblo incitado por su madre a vengar a su padre pero omite el código: no huye hacia el lado de las montañas y el cementerio, lo cual desarticula el pacto: cruzar el río para saldar la deuda y para morir. Esta película<sup>6</sup> de Buñuel, fallida sobre todo por la moralización contenida como “tesis”, conservó para su director algunos rasgos de autenticidad que aún reconocía con el paso de los años:

El mismo año, después de *La ilusión viaja en tranvía*, rodé *El río y la muerte*, presentada en el festival de Venecia. Inspirado en la facilidad con que uno puede asesinar a su prójimo, la película contenía gran número de asesinatos aparentemente fáciles e, incluso, gratuitos. A cada asesinato, el público de Venecia reía y gritaba: «¡Otro! ¡Otro!»

Sin embargo, la mayoría de los sucesos que cuenta esta película son auténticos y pueden, de paso, permitir echar un interesante vistazo a ese aspecto de las costumbres mexicanas (p. 242).

(...) Una de las escenas de la película recuerda una costumbre del Estado de Guerrero, donde el Estado lanza de vez en cuando una campaña de despistolización, después de la cual todo el mundo se apresura a repistolizarse. En esta escena, un hombre mata a otro y huye. La familia del muerto recoge el cadáver y lo lleva de casa en casa para un adiós a los amigos, a los vecinos. Delante de cada puerta, se bebe, se intercambian abrazos, a veces se canta. La comitiva se detiene por fin un momento ante la casa del asesino, cuya puerta se mantiene obstinadamente cerrada, pese a las llamadas.

(...) Lo que no me gusta es la tesis que la película parece sostener, tesis que procede del libro que le sirvió de base: «Instruyámonos, cultivémonos, hagámonos todos universitarios y dejaremos de matarnos entre nosotros». No lo creo (p. 243).

Buñuel aprovecha su recuerdo sobre *El río y la muerte* para hacer una larga digresión sobre la violencia, la política y el carácter de los mexicanos. Opinión por cierto en la que desmiente una proclividad del mexicano por el crimen. Le parece que en México se vive una “dictadura democrática” y que la corrupción es una institución nacional. En otras de sus películas de ese periodo Buñuel insiste en la ironía y

en el tratamiento de las violencias: *Ensayo de un crimen*, *Él*, *Nazarín*. Un fetichista, un loco, un redentor a pesar suyo. En todas, la persistencia simbólica –un maniquí, una sotana, una piña– son otros tantos estertores del ambiente de amenaza después de Hiroshima y sutilmente el cine del aragonés lo muestra.

#### “Tú no has visto nada en Hiroshima”, o el imposible amor

La película de Alain Resnais, “*Hiroshima mon amour*” basada en el guión de Marguerite Duras, fue estrenada en 1959. La expectativa de encontrar una denuncia o cuando menos una reflexión sobre lo acontecido 14 años antes en este filme, sólo se cumple en una parte mínima de la trama, a través de imágenes restituidas al ojo del espectador mientras una voz femenina reitera su andar entre los recuerdos y monumentos levantados o simplemente subsistentes del estallido.

Duras ha sido extremadamente precisa en la elaboración del guión. Al relatar la historia de “ella” (el personaje femenino) esboza los residuos del acontecimiento–Hiroshima y apenas, el perfil de “él”, un amante casual como los había tenido. Al relatar la historia de “ella” (personaje sin nombre, anónima en la multitud de recuerdos y escenas vividas) Duras-Resnais construyen la historia de un amor que no será. Pero la parábola es apropiada, pues Hiroshima es un recuerdo y es una evocación de los horrores vividos allá también, en la Francia ocupada. “Ella” perdió el amor juvenil, el enemigo amor que es arrancado por causa también de la guerra y la extranjería bélica. El encuentro del arquitecto japonés y la mujer que está allí para hacer una película de conmemoración es para “ella” algo más, dice:

... Y te encuentro a ti.  
Te recuerdo.  
¿Quién eres?  
Me estás matando.

<sup>5</sup> Bolívar Echeverría, “De violencia a violencia”, en *Vuelta de Siglo*, Era, México, 2006. Desde otra perspectiva, Concepción Delgado habla de violencias soterradas, aquellas elusivas a lo instituido y ritualizadas bajo la máscara de Dionisios. Como señala la autora, la presencia de rituales (como la fiesta) y de comportamientos que desprecian a la ley y la justicia estatal, a la violencia institucionalizada, permiten comprender mejor las expresiones “populares” de la violencia. En la película de Buñuel, no obstante, la “epifanía” dionisiaca aparece más como un residuo folclórico de comportamientos violentos que son condenables. Ver: María Concepción Delgado Parra, “Dionisios y Prometeo: la antinomia la violencia ritualizada como nueva forma de la socialidad”, en *Acta Sociológica*, número 41-42, mayo-diciembre de 2004, pp. 25-46.

<sup>6</sup> Luis Buñuel, *Mi último suspiro*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2001.

Eres mi vida. ¡Cómo iba yo a imaginarme que esta ciudad estuviera hecha a la medida del amor?

¿Cómo iba a imaginarme que estuvieras hecho a la medida de mi cuerpo mismo?

Me gustas. Qué acontecimiento. Me gustas.

Qué lentitud, de pronto.

Qué dulzura.

Tú no puedes saber.

Me estás matando. (...)

El encuentro—acontecimiento está marcado por el lugar, y por los recuerdos a los que “ella” de ahora en adelante recurrirá en un viaje de reencuentro con un pasado que la ha mutilado y que ahora, frente a un amor anhelado, entrega en una larga confesión que agotará el tiempo del filme, la historia misma. Amor en Hiroshima, aunque imposible amor. Y se puede preguntar abiertamente por qué ese desenlace, tan buscado a lo largo de la obra de Duras en la que se aferra a mostrarnos sus huellas de manera unilateral, de la mujer que dice, *pues sólo ellas (sus personajes) dicen*. De un momento a otro, el arquitecto es un simple oído al relato tremendo que le es contado y a la confesión que lleva consigo. La ciudad se recobra de las ruinas mientras los personajes caminan sobre su asfalto, uno detrás de la otra en una travesía de soledad, ahogando sus palabras —pues ya fueron dichas. ¿Por qué ese amor —como cualquier otro— sería imposible, o cuando menos irrealizable? Ninguna extrañeza causa a “él” el relato de ella, al menos ninguna extrañeza que los distancie y aún así, el imposible amor.

El final de la historia es resultado de un sesgo narrativo o un mero truco dramático a que nos fuerza la autora y el director. Volver anónimos —sin nombre— a los personajes, le permitirá a Duras que éstos se reconozcan en los nombres de sus ciudades: Hiroshima (en Japón, se entiende), Nevers en Francia. Al reconocerse anónimos, ninguna salida a su amor confeso, a su pasión. Como en casi toda su obra, Duras nos entrega un fruto amargo del amor que no puede ser, que se congela en las palabras y en las confesiones, en el medio decir, en la angustia del gesto que no se comprende. Casi una consigna:

—Nos parecemos —dice Alissa—: amaríamos a Stein si fuese posible amar. (*Destruir, dice*).

—Amor.

Los ojos se abren, miran sin ver, sin reconocer nada, después vuelven a cerrarse, regresan a la oscuridad.

Él ya no está aquí. Ella está sola, tendida sobre la arena

al sol, putrescible, perro muerto de la idea, su mano sigue enterrada cerca de su bolso blanco. (*El amor*).

O el final de *La música*:

ELLA: Hay una solución... no hacer nada... nada. Inventar eso.

ÉL: En la sombra, en secreto, dejar que el amor crezca.

ELLA: Sí.

ÉL: ¿Cómo esa gente separada por la fuerza de las cosas?

ELLA: Sí. Mírame. De ahora en más soy la única que te está prohibida.

Quizás por eso, por la imposibilidad de amar, de saber lo que ocurrió en esa ciudad devorada por las llamas, salpicada de radiografías en la piedra, Él-Hiroshima reitera, ante la evocación de Ella-Nevers: “Nada has visto en Hiroshima. Nada.”

### Francis Bacon y la alteridad de la “figura”

La obra pictórica del irlandés Francis Bacon es considerada como una de las más importantes del siglo XX. Como se sabe, el poeta Michel Leiris y el filósofo Gilles Deleuze han dedicado sendos libros al pintor; amigo de Leiris, apenas conoció a Deleuze. La valoración de su pintura como resultado de los horrores vividos en la Gran Guerra y en la Segunda Guerra será siempre controversial pues los horrores que él expresa (o los horrores que nosotros apreciamos en lo que él pinta) son asumidos por el autor como una larga experimentación del rostro, del cuerpo humano y en esa experimentación, concientemente, Bacon cree —declara— que nunca se propuso hacer cosas horripilantes.

Cabe entonces la pregunta sobre el carácter de la sensación que producen sus obras, no en el crítico o en el que se ha acercado a su obra buscando algún estímulo, sino en el que se encuentra con un cuadro repentinamente. El propio Deleuze reconoce la dificultad de Bacon para alejarse del horror en una figuración primaria, valga decir, desprovista de interpretación por el propio pintor:<sup>7</sup>

Cuando pinta al Papa que grita, no hay nada que produzca horror, y la cortina ante el Papa no es solamente una manera de aislarlo, de sustraerlo de las miradas, es mucho más la actitud de quien no ve nada y grita ante lo invisible: neutralizado, el horror se multiplica porque se deduce del grito, y no al revés. Y, por cierto, no es fácil renunciar al horror, o a la figuración primaria. Tiene a veces que revolversse contra sus propios instintos, renunciar a su experiencia. Bacon se trae consigo toda la violencia de Irlanda, y la violencia del nazismo, la violencia de la guerra (p. 45).

<sup>7</sup> Gilles Deleuze, *Francis Bacon: Lógica de la sensación*, Arena, Madrid, 2002.

Al distorsionar los rostros, los cuerpos, al difuminar las figuras y situarlas en redondeles o planos circunscritos, Bacon aprehende una sensación que se transcribe por medio de la textura y el color ante nuestra mirada que mórbidamente se interesa y trata de fugarse. Los numerosos cuadros dedicados al Papa Inocencio X, surgidos de una confrontación agónica con el Papa de Velázquez, muestran el insostenible grito mudo de alguien encerrado desde su poder que imprecas lascivo y perjuró. La desolación es pintada por Bacon en sus figuras de perros: un perro solo, en medio del redondel, o el que acompaña a un hombre que se dispone a cruzar la calle.

Los trípticos de Bacon, dice Deleuze escapan a la lógica racional y se explican más bien por la lógica de la sensación, por ciertas leyes equívocas en las que el ritmo y la ubicación explican la dinámica o el movimiento de la obra. Bacon pintó dos veces el mismo tríptico “Tres estudios de figuras junto a una Crucifixión”, una en 1944 y la segunda en 1988 (“Segunda versión del tríptico de 1944”). En las dos obras observamos tres figuras: la primera, un cuerpo sobre una silla como agazapado, en la segunda, sobre un banco una figura sostenida por tres patas, estirando de espaldas el cuello que se alarga, la cabeza semicubierta con un lienzo blanco y el rostro que muestra, apretados, los dientes; la tercera, un cuerpo que sale de la derecha estirándose en un solo sostén y emitiendo un grito de furia.

En la versión de 1988 esta última figura es más reducida y está claramente sobre una mesa; el gesto y la posición son las mismas. Los colores cambiaron en esos 44 años; en la primera versión el fondo es anaranjado, con matices ocres, las figuras grises; en la versión de 1988 el color de fondo es rojo oscuro y las figuras han adquirido tonalidades sobre el gris, en el panel central se aísla la figura que nos enseña los dientes, por dos bandas claras, como si el esperpento se hubiera montado sobre una alfombra; ambas versiones ¿relatan algo comprensible excepto el horror o la furia?

El gesto de las figuras baconianas en estos trípticos y en otras pinturas denota un desgarramiento de la alteridad, una forma de espetar al observador lo siniestro de la vida, su lado oscuro, aquello de lo que sabemos que existe y que la guerra mostró con crueldad. La alteridad figurativa de Bacon, incluso en los autorretratos o más bien en ellos señaladamente, es una alteridad desfigurada, arrasada por una distorsión sin misterio que lleva a la perplejidad en el vacío.

Si bien Bacon negaba lo “horripilante”, es indiscutible que su obra produce horror; la distorsión de las figuras, los cuerpos escandidos, torturados, estirados, salientes, se inscriben en la categoría de lo despiadado; lo que quiere decir violencia por medio del color y la textura. Como

escribe Paul Virilio: “DESPIADADO, el arte contemporáneo no es impúdico, pero tiene la impudicia de los profanadores y de los torturadores, la arrogancia del verdugo.”<sup>8</sup>

### Samuel Beckett

La escritura de Beckett se ubicará siempre en la categoría de lo abierto, de lo profundamente poético como juego de palabras que poco a poco cobran sentido y sin embargo permanecen misteriosas; en “Basta”<sup>9</sup>, encontramos un típico arranque beckettiano:

Todo lo que antecede a olvidar. Demasiado a la vez demasiado. Esto da tiempo de anotar a la pluma. No lo veo pero lo oigo allá detrás mío. Es decir el silencio. Cuando la pluma para yo sigo. A veces rehúsa. Cuando rehúsa yo sigo. Demasiado silencio es demasiado. O es mi voz muy débil en momentos. La que surge de mí. Tanto para el arte y la maña.

¿Es Beckett quien habla del silencio al comenzar y recomenzar una meditación *escrita*? ¿O es el personaje que hablará en la historia la que quiere decirnos, como aquí, en Basta? Pues la que cuenta es una mujer vieja que recuerda su vida con su pareja, un hombre que enferma y muere. La mujer recuerda y lo que sabe es que era simplemente *ella* con *él*, desde pequeña, desde que lo conoció y cómo se las arreglaban para vivir; ella reitera que su vida era él, pasaba por él, opinaba a través de la opinión de él, hacía cosas que a él gustaban. Los recuerdos de ella son su vida en cuanto plática, en cuanto ¿escribe? En todo caso, viene la evocación y el monólogo, tan característicos de la dramaturgia beckettiana; evocación de palabras y de imágenes:

Ya no sé el clima que hace. Pero durante mi vida era una dulzura eterna. Como si la tierra hubiera dormido en primavera. Lluvias pesadas perpendiculares y breves nos caían de improviso. Sin sensible oscurecimiento del cielo. Yo no hubiese notado la falta de viento si él no hubiera hablado. Del viento que ya no había.

El juego de Beckett es la poesía puesta al servicio de una historia o simplemente escritura bajo la anuencia del ritmo y el calor que funde palabra e historia. En su poesía, el decir se convierte en criptograma a veces indescifrable, a veces fácilmente comprensible:<sup>10</sup>

<sup>8</sup> Paul Virilio, “Un arte despiadado”, en *El procedimiento silencio*, Paidós, Buenos Aires, 2001, p. 55.

<sup>9</sup> Samuel Beckett, “Basta” (1966), en *Residua*, Tusquets, Barcelona, 1969.

<sup>10</sup> Samuel Beckett, “Doce poemas franceses” [c. 1948], en *Detritus*, Tusquets, Barcelona, 1978.

1  
vienen  
iguales y distintas  
con cada una es igual y distinto  
con cada una la ausencia de amor es diferente  
con cada una la ausencia de amor es semejante

6  
música de la indiferencia  
corazón tiempo aire fuego arena  
del silencio desmoronamiento de amores  
cubre sus voces y  
que no me escuche más  
callarme

La obra de Samuel Beckett ha quedado sin mella en el tiempo, más allá de la necesidad de que su escritura terminara en *detritus*, en emborronamientos de historias o en personajes viviendo situaciones límite (aquí lo límite no es la muerte sino la sobrevivencia), como en su trilogía: *Molloy* (1951), *Malone muere* (1951), *El innombrable* (1953) o en *Cómo es* (1961), o en su teatro, ya sea *Esperando a Godot* (1952) o *Fin de partida* (1957). Los personajes beckettianos son algo más que marginales: muchas veces son seres imposibles, de ahí su inaprensible condición. Son seres violentados, machacados por la vida; muertos incluso en vida, transcurren bajo una permanente degradación. ¿Por qué la poética de Beckett apunta invariablemente a la elaboración de personajes escandidos o situaciones imposibles? En su obra no existe tregua, para saber, para entender. Es asumida o no. Y la indiferencia ante su público, es ejemplar, no obstante de que sabe a quién se dirige.

Beckett no quedó inmune ante los efectos devastadores de la guerra; ni su obra. Lo relata a Charles Juliet:

En 1946, regresa a Irlanda y durante ese viaje experimenta aquella convulsión que modificó radicalmente su manera de enfocar la escritura y su concepción del relato.  
–Esa toma de conciencia ¿fue progresiva o fulgurante?  
Habla de una crisis, de instantes de súbita revelación.  
–Hasta ese momento había creído que podía confiar en el conocimiento. Que debía equipararme en el plano intelectual. Aquél día todo se desmoronó.  
Sus propias palabras me vienen a los labios: «Escribí *Molloy* y lo que sigue el día que comprendí mi estupidez. Entonces me puse a escribir las cosas que siento».<sup>11</sup>

<sup>11</sup> Charles Juliet, *Encuentros con Samuel Beckett*, Siruela, Madrid, 2006, pp. 45-46.

<sup>12</sup> Samuel Beckett, “La capital en ruinas”, en *La capital en ruinas. Seguido de F*, Ediciones la Uña Rota, Segovia, 2007. Publicado originalmente en 1949.

<sup>13</sup> Paul Celan, *De umbral en umbral* (1955), Hiperión, Madrid, 2000, p. 87.

La visión de la destrucción que trae la guerra la vivió Beckett como almacenista e intérprete en un hospital de la Cruz Roja irlandesa en la población francesa de Saint-Lô en 1945; de esa experiencia, Beckett escribió el texto, para ser leído en la radio, “La capital en ruinas”,<sup>12</sup> en él remarca el compañerismo y la extranjería, en una situación ciertamente excepcional:

Cuado ahora reflexiono sobre los problemas más recurrentes de lo que, con toda modestia debida, podría llamarse el periodo heroico, sobre uno en concreto tan arduo y elusivo que literalmente ha dejado de ser posible formular, sospecho que nuestras penurias fueron las inherentes a la sencilla y necesaria, y pese a todo inalcanzable propuesta de que su manera de ser nosotros no era nuestra manera de ser ellos, y nuestra manera de ser ellos no era la suya. Es de justicia decir que muchos de nosotros nunca habíamos estado en el extranjero (p. 23).

Continúa Beckett: “Saint-Lô fue bombardeado al punto de no existir más en el transcurso de una noche”. ¿Se podría obtener una lección duradera del desastre? “... me refiero a la posibilidad de que algunos de los que estuvieron en Saint-Lô vuelvan a su lugar de origen habiéndose dado cuenta de que dieron cuando menos lo mismo que recibieron, de que recibieron de hecho lo que a duras penas pudieron dar, una visión una idea clara y asimilada, con el honor del tiempo, de lo que es la humanidad en ruinas, y quizás incluso un bosquejo de cómo habrá que pensar de nuevo nuestra condición. Todo ello habrá ocurrido en Francia” (p. 25). Poesía y condición humana resarcidas por el tiempo, la comprensión, pero sobre todo por lo nuevo, que vendrá bajo cualquier ropaje, o más bien con el que corresponde:

*Saint-Lô*

Serpeará el Vire por otras sombras  
nonatas entre luminosas sendas tiembla  
y el ánimo de antaño de fantasmas desierto  
ha de sepultarse en su estrago

### Paul Celan

Paul Celan sobrevivió al holocausto pero aún joven –a los cincuenta años– decidió arrojarse al Sena; ningún poeta tan mal comprendido como él, ninguno con su profundidad y misterio, escribe en su poema *Ojo del tiempo*:<sup>13</sup>

Este es el ojo del tiempo  
bizquea  
bajo ceja de siete colores.



Su párpado es lavado por fuegos,  
su lágrima es vapor.  
La estrella ciega vuela a él  
y se funde en la pestaña más ardiente:  
va templándose el mundo  
y los muertos  
rebrotan y florecen.

Una estrella y la pestaña ardiente del ojo que eternamente mira, eso sí, bizqueando, algo chueca la mirada. Ojo que llora, pero de lágrimas sin perpetuidad, evaporadas por su transcurrir. Después del estallido, de la cólera, de la destrucción, el mundo se sosiega, pero en él los muertos no se han ido, han estado ahí, sembrados en la eternidad, trasegados a la superficie del mundo y ahora florecientes. Celan es un poeta que transporta imágenes imposibles a las palabras, tantas palabras, tan pocas; el misterio es lo que las recorre y por momentos una claridad cegadora, en el *ocaso de las palabras*:<sup>14</sup>

Ocaso de las palabras –¡zahorí en el silencio!  
Un paso y otro más,  
un tercero, cuya huella  
tu sombra no borra:  
la cicatriz del tiempo  
se abre  
y cubre la tierra de sangre–  
Los dogos de la noche de la palabra, los dogos  
resuenan ahora  
dentro de ti:

festejan la sed más feroz,  
el hambre más feroz...

Palabras como dogos en el Tiempo que muestra sus cicatrices, las de Celan y las de otros como él, persistentemente abiertas, pues él avanza queriendo deslavar sus huellas con su sombra. La noche trae las palabras—dogos y en su ocaso, al acercarse sed y hambre de palabras, Celan camina hacia ahí:

Una última luna te socorre:  
un largo hueso de plata  
–desnudo como el camino que traes–  
arroja a la jauría,  
pero ello no te salva:  
el rayo que despertaste  
encrespado se está acercando  
y en lo alto nada un fruto  
que hace años mordiste.

El fruto de la poesía, mordido allá, tras los años, es también un rayo encrespado; algo lo quiere distraer, al rayo, a Celan y quiere distraerlo –hueso arrojado en el camino, pedazo de luna– de un quehacer que ya lo eligió: decir palabras en su ocaso, al llegar la noche, como dogos. En *Schibboleth*, Celan escribe (piedras ¿palabras? cultivadas con lágrimas):<sup>15</sup>

Junto con mis piedras  
las crecidas con llanto  
tras las rejas,

me arrastraron  
al centro del mercado,  
allí,  
donde se despliega la bandera a la que  
no presté juramento alguno.

Flauta,  
flauta doble en la noche:  
recuerda la oscura  
rojéz gemela  
en Viena y en Madrid.

Pon tu bandera a media asta,  
recuerdo.  
A media asta  
para hoy y para siempre.

Corazón:  
date a conocer también aquí,  
aquí, en el centro del mercado.  
Grita el *shibboleth*, grítalo  
hacia lo extranjero de la patria.  
Febrero. No pasarán.

Unicornio:  
tú sabes de las piedras,  
tú sabes de las aguas,  
ven,  
yo te llevaré de aquí  
hacia las voces  
de Extremadura.

Si siempre *el olvido es posible*,<sup>16</sup> entonces se debe permitir que la bandera ondeante se ponga a media asta

<sup>14</sup> Paul Celan, *Ibid.*, p. 73.

<sup>15</sup> Paul Celan, *Ibid.*, pp. 95 y 97.

<sup>16</sup> Expresión con la que Jacques Derrida finaliza su entrevista con Évelyne Grossman “La lengua no pertenece”, en *Diario de Poesía*, nº 58, primavera 2001. También en: <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/celan.htm>

—señal de luto— y *saber* que la *contraseña* debe servir como un *salvoconducto* que resuene en tierra extranjera que *también* es la patria. La patria de Celan y la de todos, qué importa la lengua o la marca que nos identifica. Celan nos demostró que la poesía era posible después de Auschwitz, después de Hiroshima, después de Kolyma; su demostración no es ejemplar, quiero decir, no alecciona predicando. Su poesía se mueve hacia los ocasos en los que una luz ha sido encendida por sus propias manos, quiero decir, ojos.

## Final

En un ensayo extraordinario, Jan Patočka ha descrito con meridiana claridad que la principal consecuencia de la guerra, de la Gran Guerra en el siglo XX, fue la incorporación de la paz a la guerra bajo una forma hipócrita de la desmovilización de las masas (en realidad una incorporación de la guerra a la paz por medios “pacíficos”), bajo la amenaza y el terror estatal. Pero los desmovilizados podrían *querer*, rebelarse, enfrentar a la fuerza, al poder:

En cuanto al que insiste en *querer*, al que mantiene su voluntad intacta, a quien no se la deja minar, se le niega tanto la verdad como el dominio público, se hace lo que sea para imponerle *el estado de guerra*, la dictadura tanto interna como externa, la diplomacia secreta, la propaganda mentirosa y cínica.<sup>17</sup>

Tomando los testimonios de Theilard de Chardin y de Ernst Jünger en su participación en la Primera Guerra Mundial, Patočka desarrolla la idea de los “perturbados”, aquellos que han quedado marcados por la experiencia en el *Frente* y que los habría hecho conscientes y solidarios con la condición humana de los enemigos, *prójimos* en las

<sup>17</sup> Jan Patočka, “Las guerra del siglo XX y el siglo XX en cuanto guerra”, en *Ensayos heréticos. Sobre la filosofía de la historia*. Península, Barcelona, 1988, pp. 143-162. P. 158. No es posible en este espacio hacer un resumen que haga justicia a la profundidad de los ensayos de Patočka y su importancia en los debates actuales sobre la filosofía y la historia, pero baste con las referencias a Derrida y Ricoeur.

<sup>18</sup> No deja de ser polémico el que Patočka cite a estos autores, sobre todo a Jünger por la obra literaria que escribió antes de 1930. De este autor cita *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, escrito en 1932 (hay edición en español: *El trabajador. Dominio y figura*, Tusquets, Barcelona, 2003). Para una crítica de la obra literaria de Jünger en aquel periodo, véase: Norbert Elias. “Tercera parte. Civilización y violencia. Sobre el monopolio estatal de la violencia”, en *Los alemanes*, Instituto Mora, México, 1999, pp. 205-349. Véase sobre todo el párrafo II, “La exaltación de la guerra en la literatura de la República de Weimar (Ernst Jünger)”, pp. 248-254.

<sup>19</sup> Jacques Derrida, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.

<sup>20</sup> Patočka, *ibid.*, p. 159.

trincheras. La liberación de la servidumbre podría venir de aquellos que en el *Frente* se transformaron, pero tal cosa no ocurre y Patočka inquiere y propone una visión, ¿una salida? Por otra parte, Patočka dice que la diferencia esencial entre la Primera Guerra Mundial y la Segunda es precisamente porque en ésta, la distinción de frente y retaguardia fue suprimida: “Durante cierto tiempo se ha hablado del complejo de Hiroshima; no era más que un modo de resumir la experiencia de la guerra, la experiencia del frente bajo la forma y la intensidad espectacular de un mundo apocalíptico.”<sup>18</sup>

En un libro ciertamente notable,<sup>19</sup> Jacques Derrida ha dedicado buena parte a comentar los “ensayos heréticos” de Patočka. En su ejercicio deconstructivo (entre otros temas relacionados y apremiantes), Derrida apuesta a la revelación de una genealogía del secreto y la responsabilidad (en Europa) que conjunte el misterio orgiástico (demoníaco), el misterio del cristianismo (la responsabilidad y la libertad) y la oposición a éste (como “irresponsabilidad” orgiástica) y que para él encuentran una respuesta aún incompleta en la reflexión patočkiana. Al tratar el ensayo sobre la guerra, Derrida interpreta el asombro de Patočka (los testimonios de Jünger y Theilard):

Esta exaltación singular y turbadora del frente deja quizá presentir otro duelo, la pérdida del frente durante y, sobre todo, después de la Segunda Guerra Mundial, una desaparición de este enfrentamiento que permitía *identificar* al enemigo e, incluso y sobre todo, *identificarse con* el enemigo. Después de la Segunda Guerra Mundial, diría quizá Patočka a la manera de Schmitt, se pierde la figura del enemigo, se pierde la guerra y quizá, a partir de ahí, la posibilidad misma de lo político (p. 27).

La conclusión de Patočka invalida el “quizá” de Derrida, la imposibilidad de lo político, pues al contrario, esta posibilidad se abriría gracias a la intervención de los que dicen *no*, los que *quieren*, lo que se *oponen* a la fuerza, al poder: otra política, otros actores, otro sentido de lo político.

Sin embargo, ¿cuál es la conclusión de vivir bajo la “égida” de la guerra?: sólo la servidumbre humana: “El hombre está encadenado a la vida por la muerte y por el miedo; es en extremo manejable”.<sup>20</sup> Esta terrible consecuencia y las salidas posibles “a las medidas de movilización que eternizan la guerra” ha sido glosada por Paul Ricoeur en el prólogo al libro de Patočka; con alarma, Ricoeur escribe:

No puedo sino transcribir, con temor y temblor, la fórmula de este credo pronunciado más allá del dogmatismo del «sentido» y del dogmatismo del «insentido»: «La solidaridad de los perturbados puede permitirse decir “no”

a las medidas de movilización que eternizan el estado de guerra... La solidaridad de los perturbados se construye en la persecución y en la incertidumbre: tal es su frente silencioso, sin reclamo y sin repercusión incluso allí donde la Fuerza reinante intenta apoderarse de él por tales medios.» Este pensamiento prolonga más allá de la esfera individual el tema socrático del «cuidado del alma» y de la «vida examinada». Pero, ¿tiene oportunidades este socratismo político?<sup>21</sup>

Si el hombre es en extremo manejable debido a su miedo y a la muerte, las oportunidades de liberación, de desencañamiento, son escasas. Pues ahí donde se quisiera ver una salida, se opone el propio hombre que quiere liberarse al pactar con fuerzas indómitas, llámense política o mercado.

La cultura queda así como un residuo, una trinchera de pensamiento (un *Frente*) cuyas objetivaciones, si bien corren más despacio que su asimilación, pueden tener efectos inocuos u ofensivos sobre el estatus, sobre lo dado como fin y principio. También puede, un residuo específico, el de las obras radicales, proclamar su soberanía sobre todos los demás productos culturales y oponerse de ese modo al estado de guerra permanente. Puede *querer* también; querer cambiar el estado de cosas existente por medio de un gesto, o de una solidaridad silenciosa, plasmada como obra crítica a manera de revelación práctica, en rigor, una panoplia contra la incertidumbre.

Pero regresemos al relato del viajante que ha de contarnos la historia de una ciudad que en realidad son dos: Hiroshima y Nagasaki; dos anversos de la misma historia. Las ciudades están destruidas y en las calles huele a “sardinas quemadas” dice el doctor Hachiya: han puesto en hogueras a los muertos que habían sobrevivido; es preciso cremarlos para evitar que sus despojos contaminen, sí, pero también para rendirles homenaje respetuoso. Las ciudades devastadas recuerdan al viajante a qué fue ahí: fue a mirar las consecuencias de la guerra, sus efectos y la latencia de cada acontecimiento por ser, por venir. Lo trajo la idea de un mundo mejor y recordó sus principios y sus dudas:

El hombre está siempre expuesto al peligro de degradarse hasta llegar a ser *algo*, de transformarse en un mero *qué*, pero al mismo tiempo está provisto de la capacidad de liberarse de cada degradación y de elevarse a la altura de un *quién* y un *alguien*, dotado de iniciativa.<sup>22</sup>

Esa iniciativa de la que habla el filósofo checo Karel Kosik es vencer al Leviatán moderno, al que trajo bienestar a cambio de servidumbre en una caverna plácida y confortable. La democracia, nos recuerda Kosik, es el poder del pueblo; tener iniciativa es *querer*, fundar “un mundo en el que la gente pueda habitar poéticamente”.

### Referencias y Bibliografía

- ◆ Agamben, Giorgio, *Estado de excepción. Homo Sacer II, 1*, Pre-Textos, Valencia, 2004.
- ◆ Agamben, Giorgio, *Medios sin fin. Notas sobre la política*, Pre-Textos, Valencia, 2001.
- ◆ Amery, Carl. *Auschwitz, ¿comienza el siglo XXI? Hitler como precursor*, Fondo de Cultura Económica/Turner, México, 2002.
- ◆ Anders, Günter, *Más allá de los límites de la conciencia*, Paidós, Barcelona, 2003.
- ◆ Bauman, Zygmunt, *Modernidad y holocausto*, Sequitur, Buenos Aires, 2006.
- ◆ Beckett, Samuel, *Residua*, Tusquets, Barcelona, 1969.
- ◆ Beckett, Samuel, *Detritus*, Tusquets, Barcelona, 1978.
- ◆ Beckett, Samuel, *La capital en ruinas. Seguido de F*, Ediciones la Uña Rota, Segovia, 2007.
- ◆ Blanchot, Maurice, *La comunidad inconfesable*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- ◆ Bodei, Remo, *Libro de la memoria y la esperanza*, Losada, Buenos Aires, 1998.
- ◆ Bozal, Valeriano, *El tiempo del estupor. La pintura europea tras la Segunda Guerra Mundial*, Siruela, Madrid, 2004.
- ◆ Buñuel, Luis, *Mi último suspiro*, Nuevas Ediciones de Bolsillo, Barcelona, 2001.
- ◆ Chinnock, Frank W., *Nagasaki. La bomba olvidada*, Bruguera, Barcelona, 1972.
- ◆ Celan, Paul, *De umbral en umbral*, Hiperión, Madrid, 2000.
- ◆ Celan, Paul, *Amapola y memoria*, Hiperión, Madrid, 1999.
- ◆ Cover, Robert, *Derecho, narración y violencia*, Edición a cargo de Christian Courtis, Gedisa, Barcelona, 2002.
- ◆ Deleuze, Gilles, *Francis Bacon, La lógica de la sensación*, Arena Libros, Madrid, 2002.

<sup>21</sup> Paul Ricoeur, “Prologo”, en Jan Patočka, *Ensayos heréticos. Sobre la filosofía de la historia*. Península, Barcelona, 1988, p. 16.

<sup>22</sup> Karel Kosik. “La democracia y el mito de la caverna”, en *Claves de razón práctica*, No. 44 julio de 1994. Madrid. P. 39

- ◆ Delgado Parra, María Concepción, “Dionisios y Prometeo: la antinomia la violencia ritualizada como nueva forma de la socialidad”, en *Acta Sociológica*, número 41-42, mayo-diciembre de 2004, pp. 25-46.
- ◆ Derrida, Jacques, “La lengua no pertenece”, en *Diario de Poesía*, nº 58, primavera 2001.
- ◆ Derrida, Jacques, *Schibboleth. Para Paul Celan*, Arena Libros, Madrid, 2002.
- ◆ Derrida, Jacques, *Dar la muerte*, Paidós, Barcelona, 2000.
- ◆ Duras, Marguerite, *Hiroshima mon amour*, Seix Barral, Barcelona, 1968.
- ◆ Duras, Marguerite, *Destruir, dice*, Tusquets, Barcelona, 1991.
- ◆ Duras, Marguerite, *El amor*, Tusquets, México, 1997.
- ◆ Duras, Marguerite, *La música*, Bajo la luna, Buenos Aires 2005.
- ◆ Echeverría, Bolívar, *Vuelta de siglo*, Era, México, 2006.
- ◆ Elias, Norbert, *Los alemanes*, Instituto Mora, México, 1999.
- ◆ Ficacci, Luigi, *Bacon 1909-1992*, Taschen, Germany, 2003.
- ◆ Greenberg, Clement, *La pintura moderna y otros ensayos*, Siruela, Madrid, 2006.
- ◆ Hachiya, Michihiko, *Diario de Hiroshima de un médico Japonés (6 de agosto – 30 de septiembre de 1945)*, Turner, Madrid, 2005.
- ◆ Hersey, John, *Hiroshima*, Turner, Madrid, 2002.
- ◆ Hess, Barbara, *Expresionismo abstracto*, Taschen, Barcelona, 2005
- ◆ Juanes, Jorge, *Kandinsky/Bacon (pintura del espíritu, pintura de la carne)*, Ítaca, México, 2004.
- ◆ Jünger, Ernst, *El trabajador. Dominio y figura*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- ◆ Jünger, Ernst, *Sobre el dolor. Seguido de La movilización total y Fuego y movimiento*, Tusquets, Barcelona, 2003.
- ◆ Kosik, Karel, “La democracia y el mito de la caverna”, en *Claves de razón práctica*, No. 44 julio, Madrid, 1994.
- ◆ Munkler, Herfried, *Viejas y nuevas guerras. Asimetría y privatización de la violencia*, Siglo XXI, Madrid, 2005.
- ◆ Patočka, Jan, *Ensayos heréticos. Sobre la filosofía de la historia*, Península, Barcelona, 1988.
- ◆ Safranski, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*, Tusquets, Barcelona, 2002.
- ◆ Sánchez Durán, Nicolás (Ed.), *La guerra*, Pre-Textos, Valencia, 2006.
- ◆ Simmel, Georg, “El conflicto en la cultura moderna” [1918], en REIS, 89/00, pp. 315-330.
- ◆ Simmel, Georg, *Sociología I. Estudios sobre las formas de socialización*, Alianza, Madrid, 1986. Ver: Capítulo 4, “La lucha” [1905], pp. 265-355.
- ◆ Sofsky, Wolfgang, *Tiempos de horror. Amok, violencia, guerra*, Siglo XXI, Madrid, 2004.
- ◆ Sontag, Susan, *Ante el dolor de los demás*, Alfaguara, México, 2004.
- ◆ Subirats, Eduardo, *Violencia y civilización*, Losada, Oviedo, 2006.