

EL DEVENIR TECNOLÓGICO Y LA REPETICIÓN DE LO SINIESTRO

Helena Tur Planells

IES Joan Maria Thomàs / UNED

helenatur@hotmail.com

RESUMEN: La belleza lleva implícito un halo siniestro. El Arte, la Literatura, si son de calidad, velan y desvelan a la vez algo horrible e inefable. En el s. XX, la literatura de Contrautopías adapta el carácter siniestro de la literatura gótica a través de un marco tecnológico. Los elementos más abundantes en la Literatura gótica —el desdoblamiento, lo muerto, lo demoníaco y el monstruo— adoptan nuevas formas, se repiten metamorfoseadas en la Contrautopía. Formas englobadas en un orden tecnológico que amenaza lo humano. Pero la amenaza, una vez más, está en la propia interioridad del hombre, no en la máquina. La literatura de contrautopías habla de la culminación racional de una idea de progreso. Pero esta idea es humana. A su vez, estos motivos implican un retorno de carácter ontológico, una apertura a la Nada y al Ser.

ABSTRACT: A sinister halo is inherent in beauty. Good art and literature both veil and reveal something horrible and ineffable. Twentieth-century counter-utopian literature adapted Gothic literature's sinister character through a technological framework. The most common elements in Gothic literature – disassociation, death, the demonic and the monstrous – acquire new forms and are repeated, transformed into a counter-utopia, global forms in a technological order that threaten humanity. Yet, once again, the threat comes from mankind itself, not from machines. The literature on counter-utopias speaks of the rational culmination of an idea of progress, yet this is a human idea. At the same time, these motifs involve an ontological return, an opening up to nothingness and being.

La experiencia estética es, sin duda, una experiencia que trasciende lo místico —lo místico, decía Wittgenstein, es *contemplar el todo como algo limitado*—, porque en el sentimiento de lo bello se experimenta «un salir del ámbito de lo estrecho, de lo cobijado, para quedar expuesto a la vastedad»¹. La experiencia estética nos coloca ante la Nada. Siguiendo a Heidegger², la experiencia de la Nada —el anonadamiento— es

¹ GADAMER, H. G. (1996): p. 169.

² Cf. HEIDEGGER, M. (1970, 1993 y 1995).

angustiosa. La angustia es un sentimiento decisivo en la experiencia estética. En la angustia comprendemos la Nada, la intuimos, pero no podemos pensarla. Pensar es siempre pensar en algo. El hombre no puede pensar la Nada, pero sí sospecharla. La Nada es sospechada en la experiencia estética, pero no evidenciada porque el caos de imágenes la disuelve en una embriaguez protectora. Al experimentar la belleza, de *esta* Nada regresamos renovados. Renovados porque nos hemos asomado al abismo y hemos comprendido el error de la seguridad —se ha deshecho el sentido del orden—, renovados porque hemos puesto en suspensión todo aquello que nos conforma —nuestra tradición, nuestra cultura, nuestra moral, nuestra educación, nuestro *yo*— y hemos sospechado la infundamentación de nuestro Ser. Renovados porque en esta infundamentación hemos perdido cualquier orientación y todo es potencialidad —el bien y el mal, la autenticidad y la impropiedad. En la comprensión de la Nada se abre la posibilidad de elección, la libertad, pero la libertad es siempre responsabilidad, tarea nada fácil. Pero surgimos renovados también porque hemos escuchado una voz —que es una voz silente. Porque en la experiencia estética *algo* nos habla. Nos habla la obra como nos habla un espejo, hay en ella una voz *no fonada*, una sensación *exigente*. No fonada porque no dice nada. Exigente porque esta voz implica una deuda originaria: la que nos impera dotar de sentido nuestra existencia. *Escuchar* esta voz silente, o *vocación*, nos hace sentir más vivos, vivir más intensamente el dolor y el placer, nos aumenta la sensibilidad y, por ello, renueva nuestra mirada. El *goce*, la plenitud vital, que se produce en la experiencia estética gracias a la distancia y a la disolución —pero que aparece conjuntamente con el desasosiego— es lo que supera la amenaza del Vacío. Superar la angustia —comprender y asumir la Nada— implica salir fortalecidos de la experiencia con la Nada y, sobre todo, supone una apertura a la libertad. La voz *avoca*³ al sujeto hacia su más peculiar *querer ser*. El hombre está *endeudado* con su propia voz y debe hacer caso a esta deuda original que es apertura de Ser. La deuda lleva la obligación de crearse un destino propio. Porque la voz silente nace en nuestra propia voluntad, voluntad auténtica y extramoral: la que nos exige crearnos, ser nosotros mismos. La Voz, que es voluntad, no es un *decir*, es un puro *querer decir*. El *querer decir*, que es previo al lenguaje, es la condición fundadora de una existencia propia. Porque la voz nos devuelve la celebración de la libertad. En la experiencia estética hay una cura, un imperativo al cuidado de sí, un llamamiento a vigilar por uno mismo. Ello es posible gracias a la precromprensión de que lo previo al lenguaje es el silencio, la infundamentación, y en esa experiencia se nos exige un destino no inventado, un destino propio y desnortado que obliga a estar en vela y cuyo origen está en la voz. La voz remite a uno mismo, a la voluntad, al deseo, es decir, a la ausencia misma de límites. El deseo, entendido como el querer, es el ser originario y sólo a él se adaptan los predicados de éste: ausencia de fundamento, eternidad, independencia respecto al tiempo, autoasentimiento. El deseo crea la libertad y en la infundamentación se halla la potencialidad, la voluntad de poder o, expresado de otra manera, se ofrece la

³ Aunque en castellano no existe el término «avocar», sino «abocar», nos hemos inclinado por el primero porque así es como José Gaos transcribe el término heideggeriano en su traducción de *El Ser y el Tiempo* publicado por Fondo de Cultura Económica (México) en sus distintas ediciones. Del mismo modo, Gaos utiliza otros términos como el de «pre-vocar» también con la grafía «v» porque en todo momento entiende que Heidegger alude al concepto de «voz silente».

libertad de elegirse, de ser auténticamente. En la experiencia estética, renacer supone una *afirmación*. La voz abre la elección.

Lo siniestro que alude a lo inefable, a lo ausente, pero real, es lo que otorga a la obra su carácter orgánico, lo que la mantiene en vida cada vez que habla. Lo inefable no es el consuelo, el consuelo puede nacer gracias al hecho de que lo inefable *es inefable*. El desasosiego último que sentimos en la lectura —contemplación, audición o experimentación— de una obra, nos remite a una interioridad propia de la que la obra se convierte en espejo y nos devuelve nuestra propia imagen. Por ello posee un carácter ontológico. Porque el miedo no está en un factor exterior al hombre, sino en el hombre mismo. A esta interioridad, a este Vacío, remite el desasosiego en lo bello. Pero para que este desasosiego pueda nacer, es necesario que la obra tenga algo siniestro. Porque, como canta Shakespeare: «la hermosura se adorna con sospecha, ese cuervo / que atraviesa los aires de los cielos más puros»⁴. Si la belleza es un sentimiento que nace en el sujeto durante su diálogo con un objeto, debemos reconocer que el texto «habla». El texto cobra vida cuando alguien se detiene a escucharlo. Lo que permite que el objeto «hable» es, precisamente, lo siniestro. No puede existir el sentimiento de lo bello si el objeto que lo produce no participa de un elemento siniestro, aunque este elemento no resulte evidente a primera vista.

Con la Modernidad, el pensamiento positivista se convierte en la cosmovisión occidental y sólo la mirada poética, la que es capaz de crear, la que deja ser, puede trascenderla. En esta mirada, contrapositivista, nace la llamada, por los amantes de las clasificaciones, Literatura Gótica, que exagera lo siniestro. Lo exagera como alerta, como grito, como exigencia de que hay que reparar un error. Pero, ¿qué error?, ¿acaso el de nuestra relación con la técnica?

De acuerdo con Heidegger, el concepto griego de *tecné* no se refiere a una habilidad, ni a la técnica entendida actualmente, sino a un «saber» en el sentido del poder *poner-en-obra*. *Tecné* y *arte* están íntimamente relacionados porque ambos abren un mundo, *dejan ser*. Prometeo ofrece el fuego —la técnica y el lenguaje— al hombre y, de esta manera, el hombre es el único animal que participa de la esencia de los dioses y puede relacionarse con la Naturaleza de otra manera. El hombre puede crear el fuego, avivarlo, moderarlo y apagarlo, pero si se descuida, llega un momento en que el fuego ya no puede ser frenado, en que devora todo lo devorable y su expansión y dominio son ilimitados. En el descuido, en la negligencia de su propia cura, el hombre puede ser engullido por el fuego. Como el fuego, la técnica y el lenguaje pueden devorarnos. Ambas prótesis naturales pueden dejar ser o quitar ser, depende de nuestra relación, desde ellas, con el paisaje. Ambas posibilidades nacen en la libertad que se abre al hombre gracias al regalo prometeico, pero, como toda libertad, va encadenada a la responsabilidad. Mantiene Benjamin que «la técnica no es dominio de la naturaleza, sino dominio de la relación entre naturaleza y humanidad»⁵, pero este último modo de dominio, como la palabra ‘entre’, parece haber caído, hace mucho, en el olvido. La imposición —en lugar de la relación—, la desconsideración —a cambio del respeto— y el imperio tecnológico que el hombre ha diseñado han tenido, sobre todo desde finales del siglo XVIII, una grave

⁴ SHAKESPEARE, W. (2000): LXX, 177.

⁵ BENJAMIN, W. (1987): p. 37.

consecuencia en la condición humana: el extrañamiento ante su propio mundo y la alienación. La Pintura Romántica es muy ejemplificadora a la hora de señalar esta nueva relación con el paisaje, donde la sensación de escisión es mayor que nunca hasta el momento. Pero no hay que olvidar que, el paisaje romántico, es a la vez espejo del alma humana. Subirats vincula la alienación y la pérdida de libertad a la Modernidad, y afirma: «El hombre moderno realiza así —con el poder sobre las cosas— el destino de un dominio sobre la realidad pagado al precio de su desprendimiento de las cosas y de la pérdida del sentido vital que solamente podía buscar en el medio de su participación. La alienación que la civilización impone a la vida es la consecuencia directa de este principio de separación»⁶.

Sin embargo, como un ente vivo, la Literatura no se detiene y muta su forma en un constante devenir. Pronto, la Literatura de Terror y la Fantástica funden sus límites con lo *gótico*, y, en este devenir, a principios del siglo xx, cristaliza la narración ubicada en un futuro imaginado, en la rama de la reconocida como Ciencia-ficción, pero que mantiene el carácter amenazador de la Literatura Gótica. Se trata de la Literatura de Contrautopías. Como marco en civilizaciones futuristas, estas obras mantienen el carácter utópico, es decir, el de ubicarse en ningún lugar. Sin embargo, normalmente entendemos por utopía una sociedad con connotaciones positivas, tal como dice Vattimo: «Propiamente, el término utopía tiene que ver con la producción de una realidad optimal merced a la planificación racional, esté orientada metafísicamente —como en Campanella— o tecnológicamente —como en Bacon»⁷. Sin embargo, en estas obras, lo utópico tiene un carácter infernal, insoportable, decadente, carcelario. Si existe en ellas algo parecido al paraíso, se trata en todo caso de un paraíso perdido, pero nunca de una conquista actual. El marco paisajístico es, muchas veces, el de la huella de una guerra nuclear —como en *La máquina del tiempo*⁸ o *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*⁹—, el de un desarrollo tecnológico muy avanzado o el de una asepsia y puritanismo moral vinculados al color de la bata del científico. Encontramos un estado de constante panoptismo, con cámaras o sin ellas, o bien, un laberinto en que la desorientación se convierte igualmente en privación de libertad. El panoptismo puede ser el del Gran Hermano, como en Orwell¹⁰, pero también el del psiquiatra, como en Huxley. El nombre del ser supremo, Ford, en *Un mundo feliz*¹¹, es una deformación voluntaria de Freud. También puede ser arquitectónico, como en *Nosotros*¹² de Zamyatin, donde el acristalamiento de las construcciones no deja de recordarnos la ausencia de aura que señalaba Benjamin. Laberíntico es el paisaje de *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, muy bien dibujado por Ridley Scott en *Blade Runner*¹³. Este paisaje, como el de la pintura romántica, es un reflejo del alma. Todo esto

⁶ SUBIRATS, E. (1978): p. 253.

⁷ VATTIMO, G. (1991): p. 99.

⁸ De H. G. Wells, publicada por primera vez en 1895.

⁹ De Philip K. Dick, año de publicación: 1968.

¹⁰ En *1984*, publicada por primera vez en 1949.

¹¹ De Huxley; fecha de la primera publicación: 1932.

¹² Escrita en 1920, no fue publicada en Rusia hasta 1989.

¹³ Fecha de estreno: 1982

es consecuencia del malestar individual y social del hombre en un paisaje en el que ya nada es *a-la-mano*. La escisión, suplida por el hombre a través de la tecnología, hace de la existencia ya no un *ser-con-las cosas*, sino un *ser-sobre-las cosas*, y la sed de dominio que no se frena en ese poder desemboca en la cosificación del otro y la alienación del propio individuo. «El malestar cultural de los hombres en la actualidad, el sentimiento de que el progreso lleva consigo irremediamente el empeoramiento de la vida, son subsidiarios de semejante escisión de la vida. Este malestar no nace así de una decadencia efectiva del mundo civilizado, sino precisamente es la consecuencia directa de su esplendor. La vitalidad del progreso aparece como el debilitamiento de la vida, a la vez condición de aquélla y su resultado»¹⁴. Al mismo tiempo, la subjetividad, que es cuestionada en este imperio de la objetividad, no pierde solamente sus referencias en cuanto a poder ser, sino también en cuanto que su ser-ahí se reduce a algo prefabricado y se olvida del contexto histórico y social en que se es. Subirats afirma que: «para la sociedad industrial, las crisis del pensamiento religioso quizás no sean ya un factor tan decisivo en este sentido como el hecho de que las ciencias y la filosofía científica, que en gran medida habían asumido el papel orientador de la vida anteriormente propio de aquél, han desplazado con nítida consistencia el problema del sujeto humano, del sentido de la existencia, y de su lugar en la experiencia y en lo histórico-social como algo carente de valor, cuando no directamente como un sinsentido»¹⁵. La uniformidad del *ahí* anula la individualidad porque equipara a cualquier ser, clona los modos de ser, y las referencias de este modelaje son normativas y generales, racionales y objetivas, donde el sujeto se desintegra formando parte de una masa manipulable, maleable, manejable y desprovista de vida y voluntad. La ataraxia y la indiferencia nos conforman. «Los mismos sistemas de dominación que sostienen bajo su heteronomía aplastante la existencia humillada del individuo, garantizan a éste el sentimiento subjetivo de una nueva identidad fuerte en la medida en que se contraiga un compromiso con los imperativos de aquella racionalidad heterónoma. Lo individual sólo se realiza como individualidad asumiendo en su ser particular la generalidad de una norma o una función heterónoma, que constituyen su identidad sustitutiva como rol social individual, es decir, sometándose a unos códigos normativos y a unas pautas de la experiencia que, al mismo tiempo, le destruyen como tal individualidad»¹⁶, tal es la afirmación de Vattimo. El autor italiano participa de la conciencia de este fenómeno y señala el vínculo entre contrautopía y triunfo de un sistema objetivo y racionalista, frente a la «utopía» de otros siglos donde se pensaba que, si no vivíamos en un paraíso, era precisamente porque no teníamos un sistema de este tipo. Vattimo revisa el expolio de los recursos del planeta gracias al progreso de la tecnología y de la sofisticación de la muerte, en masa e industrializada, que se producen en las guerras a partir del siglo XX, y concluye afirmando que en «el descubrimiento de que justo en la medida en que va cumpliendo cada vez de modo más perfecto su programa, y por lo tanto no por error, accidente o distracción casual, la racionalización del mundo se vuelve contra la razón y contra sus fines de perfeccionamiento y

¹⁴ VATTIMO, G. (1991): p. 255.

¹⁵ Ibid., p. 246.

¹⁶ Ibid., p. 259.

emancipación»¹⁷. O, expresado de otra manera, «no se trata así únicamente de que un particular mecanismo inventado por la técnica, o un sistema entero de maquinaria, se rebele —como los *robots* de la fantasía expresionista— contra el hombre. La contrafinalidad de la razón consiste en el hecho de que justo por ir realizándose *rectamente* según sus planes, la razón se vuelve contra los fines de emancipación y humanización que la movían»¹⁸. La alienación, la homogeneidad de los hombres, el múltiple desdoblamiento de un único modelo, anulan la individualidad y la subjetividad, pero al mismo tiempo, remiten toda esperanza a esta subjetividad que oprimen, a la interioridad, a la parte ctónica de la conciencia, es decir, al subconsciente y la irrupción de lo irracional. Así, Lynch observa que «vuelto sobre sí, sobre sus propias fantasías y sus abismos interiores, los artistas, los escritores y los poetas modernos descubren la realidad de *otros mundos* que pueden ser representados, visitados, e incluso diseñados, como se ve en los géneros que cobran auge a partir de esta época: la literatura visionaria y utópica, los relatos de viajes imaginarios y la pintura, que, sobre todo en el romanticismo, adquiere poco a poco una profunda dimensión simbólica y alegórica»¹⁹. Pero para controlar esta irracionalidad también surgen nuevas disciplinas. Subirats constata que: «La liberación de la vieja subjetividad, cuya constitución represiva había puesto de manifiesto el psicoanálisis como teoría crítica de la cultura y de la conciencia moderna, se mostraba no como un principio de emancipación, sino como una nueva forma histórica de dominación»²⁰.

En la Literatura Gótica, lo siniestro —esencial en la experiencia estética—, que está vinculado a ese extrañamiento a la vez ajeno e interior al hombre, aparece llevado a su paroxismo, a veces, desvelado. Por *siniestro* entendemos, con Freud y Eugenio Trías, «aquello que nos es extraño y que nos llega adherido a lo que nos es familiar». Entre todas las teorías estructurales que tratan de definir la Literatura Gótica, hay dos puntos en común: el primero de ellos hace referencia a la subjetividad del lector. Lo extraño y lo familiar tienen que ser *extraño* y *familiar* para el lector. Un lector que cree en vampiros no puede considerar siniestros a los vampiros. Un lector que desconoce el teléfono o el magnetófono, puede sentir que el hecho de escuchar una voz de alguien ausente es siniestro. El segundo punto común está relacionado con lo epocal. *El castillo de Otranto*²¹, considerada la primera novela de estas características, no aparece a finales del siglo XVIII por casualidad. La literatura de terror tiene su origen durante la vigencia de una cosmovisión racionalista, y la fantasía y el terror literarios aumentan a medida que el Cientificismo y el Positivismo se sedimentan, cuando son asumidos por el hombre contemporáneo. Es decir, a medida que crece la soberbia del hombre ante el conocimiento, la literatura refleja mayormente la insatisfacción y el desasosiego de la época. Es precisamente la exageración de lo siniestro que se da en la Literatura Gótica la que permite destacar los principales elementos capaces de crear este efecto. Estos elementos de lo siniestro son, principalmente, cuatro: el doble, el monstruo, lo muerto y lo

¹⁷ Ibid., pp. 97-8.

¹⁸ Ibid., p. 103.

¹⁹ LYNCH, E. (1999): p. 66.

²⁰ SUBIRATS, E. (1978): p. 58.

²¹ Publicada por primera vez en 1764 y escrita por Horace Walpole.

demoníaco. Estos cuatro elementos en ningún momento mantienen independencia. Sus características de disuelven y participan unos de otros. El desdoblamiento, el *otro yo* que aparece en un texto literario, participa de lo monstruoso como participan también de lo monstruoso, lo demoníaco y lo muerto. Pero estos cuatro elementos no son característica exclusiva de la Literatura Gótica, sino que, sobre todo a partir de principios del siglo XX, surgen de otro modo en la proliferación de la Literatura de Ciencia-ficción o Contrautopías. Lo siniestro se repite. Deleuze diferencia entre *repetición* y *representación*²². Para esta distinción, parte de la idea nietzscheana del eterno retorno y la interpreta para concluir que lo que retorna es lo diferente (Heidegger añadirá que lo que retorna es el ser, y retorna gracias a lo que *deja ser* o *da ser*, es decir, lo poético entendido como creación). Lo que retorna son las fuerzas activas, mientras que las reactivas no caben en la repetición. Porque la etimología de repetir —*re-peto*— no tiene que ver solamente con el hecho de «volver a hacer», sino también con «avanzar» con «atacar», con «buscar» y con «exigir». El avance ya nos indica que es un volver a hacer en el tiempo, en otro tiempo, y se avanza atacando —destruyendo algo— y construyendo, buscando y exigiendo desde uno mismo —desde la voluntad de poder. La repetición, en castellano, es también un mecanismo del reloj para que dé la hora, la misma hora, pero siempre diferente: ni puede detenerse el tiempo, ni tiene vuelta atrás. El eterno retorno reafirma las fuerzas afirmativas —el ser—, las selecciona y pone en movimiento centrífugo a las fuerzas reactivas. En este sentido, el eterno retorno es selectivo, lo negativo deja de retornar. El eterno retorno es la repetición, pero la repetición de lo otro. Cada repetición es ya diferencia²³. Lo siniestro muta su forma, pero no su esencia ontológica. Bajo la máscara de lo siniestro, encontramos siempre el grito de Munch.

Así, la prefabricación del contexto humano en las visiones futuristas de esta Literatura tiene vínculos con la posesión demoníaca, no en vano proviene de los estamentos de poder. También está relacionada con el desdoblamiento desde el momento en que uniforma, iguala, a todos los seres humanos. Es monstruosa porque no puede darse el reconocimiento, y tiene el carácter espectral en cuanto aparece la realidad virtual.

La aparición del doble, el desdoblamiento, puede darse de múltiples maneras. Como afirma Kant, el mero hecho de pensar en uno mismo implica un desdoblamiento, porque el uno que se piensa se desdobra en sujeto pensante y objeto pensado. El doble aparece en muchas religiones en la propia divinidad: Dios se desdobra, como espíritu del mal, en el Demonio; Ormuz en Arimán; Zeus en Dionisios. Por lo general, cuando el desdoblamiento literario tiene que ver con el lado oscuro de uno, con su parte malvada, está invocando a la conciencia: la conciencia que alerta del mal, que nos pone sobre aviso, como el miedo y el dolor, de que algo no funciona. Eso ocurre, por ejemplo, en *William Wilson*²⁴, de Poe. El desdoblamiento como conciencia apela a la cura. Sin embargo, este simbolismo del desdoblamiento, no es el que triunfa en la Literatura de Contrautopías. El doble, que a su vez abre otros motivos relacionados con él —el

²² Cf. DELEUZE, G. (1987).

²³ Como ocurre en los objetos que se *repiten* en las pinturas de Zurbarán, cada aparición no implica un mismo significado, sino que se actualiza en cada nuevo contexto.

²⁴ De 1839.

gemelo, el clon, el espejo, el reflejo en las aguas, el retrato, la sombra, la máscara, la mirada, el simulacro, la imitación, la suplantación, etcétera—, está relacionado con la identidad reconocida en la imagen, por lo general, de un cuerpo. Pero a veces se encuentra en un nombre; otras, en un modo de actuar. El desdoblamiento ataca a la identidad, la cuestiona, la amenaza, la funde, la suspende. Identidad o individualidad se fragmentan, se multiplican, desaparecen. Esto es lo que ocurre en la homogeneidad de los ciudadanos del libro de Zamyatin, *Nosotros*, en los que ni siquiera poseen un nombre, sino que son señalados con una letra y una numeración, por ejemplo: D-503, el protagonista. Aunque sí posean nombre —curiosamente todos ellos aluden a personajes históricos vinculados al determinismo— los personajes de *Un mundo feliz*, de Huxley, están clasificados como *alfas*, *betas* y *gammas*, no sólo según su escala social, sino que también según una personalidad repetida. Igual ocurre en *Limbo*²⁵, de Wolfe, donde la clasificación corresponde al número de amputaciones y prótesis; así, encontramos *uniamps*, *biamps*, *triamps*, etcétera. Aquí, además, aparece una hibridación entre hombre y máquina que es censurada moralmente si se da entre entes vivos. En estos ejemplos no aparece la figura del doble explícitamente, pero el carácter insignificante entre los clasificados, la posibilidad de sustitución entre unos y otros, señala a la fragmentación de una identidad. Del mismo modo, el doble afecta al reconocimiento: lo desestabiliza o lo evita. El tema del desdoblamiento, que hasta hace poco aparecía como un prodigio o un misterio de la naturaleza, se convierte en fruto de la tecnología científica con la manipulación genética y la clonación. Baudrillard, tras reflexionar sobre la influencia de las nuevas tecnologías hoy en día, afirma: «En la actualidad, lo que sustenta la noción de «individuo» ya no es el sujeto filosófico o el sujeto crítico de la historia, es una molécula perfectamente operacional pero abandonada a sí misma y abocada a asumirse por sí misma. Carente de destino, sólo tendrá un desarrollo precodificado y se reproducirá hasta el infinito, idéntica a sí misma. La *clonación* en su aceptación más amplia forma parte del crimen perfecto»²⁶. El doble cuestiona al sujeto, pero también lo real, por eso afecta a la mirada y abre el camino a la locura, tal como les ocurre a los humanos, en *Crónicas Marcianas*²⁷, de Bradbury, que llegan a Marte y se encuentran a los marcianos desdoblados en familiares muertos de los hombres con los que se relacionan. La *otredad* es otro sentido que abre el desdoblamiento, como ocurre en *El doble*²⁸ de Dostoievski, donde el «otro» Goliadkin tiene un carácter distinto al del Goliadkin original, donde representa al otro en la semejanza, pero también en la diferencia, y abre de nuevo el planteamiento de la conciencia sobre lo que somos, porque somos relación y, por tanto, en el reconocimiento del otro como «otro yo», se fundamenta la responsabilidad. Pero en la Contrautopía no puede darse el reconocimiento, porque sólo podemos reconocernos en la diferencia, no en la unidimensionalidad e igualdad de las personalidades recortadas en una masa que recuerda a la conocida aseveración de Zaratustra: «¡En verdad os digo, amigos míos, yo camino entre los hombres como entre fragmentos

²⁵ Publicada en 1952.

²⁶ BAUDRILLARD, J. (2000): p. 66.

²⁷ Año de publicación: 1950.

²⁸ Publicado en 1856.

y miembros de hombres!»²⁹. El tema de la identidad individual es ya puesto en cuestionamiento por Foucault al final de *Las palabras y las cosas*, cuando sentencia que «el hombre desaparece como un rostro en la arena a la orilla del mar»³⁰, y expresa su temor después de analizar las relaciones de poder entre el hombre y su entorno. En el desdoblamiento y la repetición sin diferencia, la paranoia sobre la propia existencia ataca a la conciencia de un modo radical, porque cada existencia es única y no puede repetirse. La seguridad en nuestro modo de concebir el mundo resulta atacada y resquebrajada por el doble, y la duda que crea tiene la capacidad destructiva de desvelar la infundamentación. Como apunta Ana Leyra: «La crisis del doble supone una crisis de realidad, de existencialidad. Nos remite a esa *Nada* como resultado final de la presencia del doble. Existe el peligro de la locura, de un fenómeno de dispersión de la identidad, de una disgregación de un yo que pelea por su existencia y reconocimiento en el mundo real»³¹. Si, como afirma Leyra, la crisis del doble nos remite a la Nada, la sensación que nos produce está, sin duda, vinculada a la angustia. Pero en el anonadamiento nos encontramos también con la voz silente que nos exige dotar de sentido nuestra existencia, moldearnos desde nuestra más originaria voluntad. Convertirnos en esclavos de nosotros mismos: eso es la libertad. Todo lo contrario de la humanidad que nos presenta la Contrautopía.

El monstruo, segundo elemento que hemos destacado, es una figura que aparece en todas las culturas y, en consecuencia, en numerosas obras literarias o de la tradición oral. El monstruo simboliza lo diferente y, en este sentido, lo diferente es siempre un concepto relacionado con la subjetividad de quien lo afronta. Es un motivo directamente vinculado al reconocimiento, a la integración, a la comprensión, y de todos ellos participa negativamente. Monstruo es, en *Crónicas marcianas* de Bradbury, el marciano porque es diferente, monstruos son los salvajes en *Un mundo feliz*, pero también Marx, que trata de escapar de la alienación. Monstruos son los hombres sin prótesis en *Limbo*, los no válidos en *Gattaca*³², los nexos en *Blade Runner*. La idea del monstruo, antes como resultado de la naturaleza o de la inmoralidad, en esta última obra, se materializa en el *cyborg*, que es un producto tecnológico. La Literatura ha tratado el tema del autómatas desde distintos puntos, pero resulta curioso que el más destacado es el que nos hace comprender el «sentimiento» monstruoso de la máquina que no logra ser reconocida por el hombre. En la obra *El hombre bicentenario*³³, de Isaac Asimov, el protagonista es un robot construido con tal perfección que incluso llega a adquirir conciencia de sí mismo. Se trata de un robot talentoso, Andrew, que quiere comprar su libertad y, para conseguirlo, ha de lograr un mayor grado de humanidad, es decir, ser reconocido por los humanos como uno más de ellos. Algo similar ocurre en la película de Spielberg *Inteligencia artificial*³⁴, que trata de evocar el relato de Pinocho y, sin embargo, consigue acercarse más, en su

²⁹ NIETZSCHE, F. (1999): p. 208.

³⁰ FOUCAULT, M. (1974): p. 215.

³¹ LEYRA, A. M. (1995): p. 146.

³² Largometraje estrenado en 1997.

³³ Publicada por primera vez en 1992.

³⁴ Estrenada en 2001.

forma expositiva, a Marco y su mono Amedio de la famosa serie de dibujos animados. Igualmente ocurre en *¿Sueñan los androides con ovejas eléctricas?*, donde los seres creados artificialmente pueden alcanzar un alto grado de conciencia y llegar a sentir el deseo de ser aceptados por los seres humanos; se trata de *replicantes* que buscan un hueco en el universo humano, puesto que su programación es tan perfecta que su parte humanizada exige esta condición y reivindica un estatus social. La imagen de Dios se convierte en uno de los fundamentos que buscan estas criaturas que anhelan lo humano, añoran la creencia en un creador, en un ser supremo que justifique su existencia, y ante ellos sólo encuentran a un hombre que no los reconoce como criaturas. Esta obra nos recuerda bastante al mito del Minotauro, donde el monstruo también es hijo de la trasgresión natural, pero es una trasgresión que remite a las partes oscuras de la Naturaleza. En K. Dick, el monstruo hijo de la trasgresión lo es no gracias a las fuerzas telúricas, sino al poder científico. En ambas obras, sobre todo en la adaptación cinematográfica *Blade Runner*, de Ridley Scott, el marco es laberíntico, oscuro, enredado y asfixiante. También encontramos otra coincidencia notable: el héroe —Teseo o Deckard—, el que acabará con la amenaza, es ayudado por una hermana del monstruo. En el caso del Minotauro ya sabemos que se trata de Ariadna; en *Blade Runner*, la que traiciona a sus congéneres es otro replicante. Las semejanzas entre ambas historias revelan también su diferencia: en la época cretense los dioses (los acontecimientos) se encontraban insertos en los misterios de la Naturaleza, en el siglo XX, los dioses visten con uniforme científico (el hombre se piensa creador de los acontecimientos). En ambos casos, posicionarnos por un momento en la mente del monstruo nos hace comprender su soledad y la falta de reconocimiento por parte de una sociedad que lo desprecia. La conciencia y el problema de la identidad van nuevamente ligados en la máquina, como lo van en el monstruo y en el hombre. Asimov y K. Dick plantean desde la máquina la gran pregunta que siempre ha acompañado al hombre. Kubrick, en *Odisea 2001*³⁵ nos muestra la toma de conciencia de la computadora Hal9000. Pero en esta toma de conciencia se revela el por qué el hombre teme a la máquina que crea. Hal9000 materializa la amenaza porque se rebela contra el hombre. Como en *Nexus* y *Edipo*, está implícita la muerte del padre, la muerte de Dios, la esencia desnortada.

El monstruo, como lo asocial, representa una amenaza para la comunidad, pero también, como el doble, para la identidad. El monstruo es feo porque existe un canon de belleza al que no corresponde. Deformidad y enfermedad suelen ir ligadas a la figura del monstruo, porque ambas son imágenes de la disonancia con una sociedad conformada, como ocurre en *Gattaca*. En este largometraje, el reconocimiento se da gracias a la genética. La fe en la Ciencia es llevada al punto de servir de fundamento a la valoración moral. El reconocimiento se da a través del estudio de los genes, y así, si el estudio genético indica que tal persona gozará de buena salud y fortaleza física favorable para la sociedad, es considerada *válida*; de lo contrario, es *no válida*. Por ello, hay dos tipos de hombres: los engendrados naturalmente, que permiten la introducción del azar en el momento de su concepción, y los engendrados tras la selección del «mejor» óvulo de la madre y el «mejor» espermatozoide del padre para determinar las características —saludables, pero también estéticas— del futuro nato. El control genético es, a la vez,

³⁵ Estrenada en 1968.

un nuevo panoptismo: nadie puede esconderse ante el juicio científico. El monstruo está ligado al mal, al mal para alguien, pero a la vez está sumido en la soledad más atroz porque no consigue inspirar un sentimiento amistoso. Al monstruo se le margina, se le repugna, se le excluye porque saca a la luz algo que la sociedad quiere negar. Pero, como Dios, a quien se ama y se teme, el monstruo también puede fascinar. Ésta es la sensación que experimenta Dirk ante Nexus en *Blade Runner*. Al monstruo se le venera y se le ofrecen sacrificios, como al minotauro o a King Kong. Pero también se le puede parodiar como mono de feria, aunque para ello necesite estar vencido, también como a King Kong cuando llega a la cultura occidental o al salvaje de *Un mundo feliz*, cuando es capturado. Una de las figuras paradigmáticas del monstruo en la literatura del siglo XIX la encontramos en la criatura del Dr. Frankenstein, que abre el tema de la mutilación y es recogido por las Contrautopías. El mundo de la mutilación y la sustitución de órganos humanos abona otro terreno muy fértil para las figuras literarias sobre lo monstruoso, tal como ocurre en *Limbo*. En esta obra aparece la figura del monstruo biológico. La Ciencia observa los fragmentos del cuerpo, se olvida del todo y da una visión del cuerpo en sus partes, aísla éstas para ser sometidas a la técnica de trasplantes y así convierte a los cuerpos en «artificiales». Es una visión reduccionista donde el cuerpo se desprestigia. La idea de estos nuevos cuerpos responde a la de unos cuerpos que han sido despojados de su halo imaginario y han perdido su valor moral al ser descompuesto en sus elementos y ser reducida su visión a la suma de ellos. Lo que vemos son cuerpos cortados, separados, escindidos, de los que no quedan nada más que elementos sustituibles cuando dejan de funcionar. La mutilación responde aquí a una identificación de las extremidades con la agresividad por ser consideradas éstas las articulaciones con las que se ejerce la violencia, y que ubica el instinto agresivo en su materialidad cárnica. Con su eliminación se pretende crear una sociedad pacífica, regida por la filosofía *Inmov* —abreviatura de inmovilización, término que usa Martine, el protagonista de la obra, y que aparece en un libro de notas en el cual había plasmado a modo de broma el ideal de una sociedad basada en la autoamputación, una broma que años después descubre que se ha hecho realidad, que ha surgido una sociedad basada en esos textos y que lo convierte a él en un profeta. Ahora el hombre acepta voluntariamente su mutilación para poder fundirse con la máquina. El resultado que se pretende es el de una sociedad con hombres «asépticos», sin impulsos ni descargas de adrenalina: «Hemos tratado de extirpar una determinada imaginación, la memoria, el sentimiento del yo. Suprimida la mayor parte del organismo, de la sexualidad, al combatir las tensiones que emanan de la ambivalencia emocional, muchas veces destruimos, simultáneamente, la emotividad»³⁶. Al final de la obra se evidencia que la máquina no logra eliminar ese deseo destructivo del ser humano, porque la máquina deshumaniza, pero no elimina la violencia del hombre. Las prótesis, pese a todo, siguen siendo un instrumento del poder de destrucción, ya que no afectan a la potencialidad agresiva y violenta del ser humano. *Limbo* nos recuerda a la crítica de José Sanmartín³⁷ sobre la justificación que los científicos hacen de la experimentación genética, cuando alegan que, al descubrir el

³⁶ WOLFE, B. (2002): pp. 66-7.

³⁷ Cf. SANMARTÍN, J. (1992).

gen de la violencia, lograrán extirpar ésta de la sociedad. Sanmartín incide repetidamente en la idea de que los genes actúan por relación, rizomáticamente, y que no existe un gen de la violencia o la agresividad como no existe un gen del amor, la ternura o la concordia. La construcción de la identidad del hombre fragmentado llega al grado de la suplantación de esta identidad representada a través del cuerpo. La figura del autómatas, carente de voluntad, pero con apariencia humana, señala el paroxismo de la suplantación a través también de un cuerpo. Esto supone una amenaza para el posible suplantado. Pero esta idea puede ir más allá del mundo tangible y real. Dentro del mundo de la suplantación, la existencia virtual abre la posibilidad de la ausencia del cuerpo. El monstruo, en la existencia virtual, elimina lo real, cuestiona la identidad y participa de la artificialidad de lo existente, de la desnaturalización y de la inautenticidad. En el mundo del Ciberespacio, cuerpo real y cuerpo virtual se desacoplan uno de otro y el cuerpo se convierte en un monstruoso y siniestro organismo del que hay que salir a toda costa. En el mundo virtual, la aparición no es presencia, la comunicación no es real, lo humano se disuelve entre ceros y unos que sustituyen a la realidad. La mentira se convierte en el orden del mundo. Ante lo virtual, uno no puede menos que recordar el relato de Borges sobre los seres especulares. Pero en ocasiones, el ser virtual, como el monstruo, exige el reconocimiento, y esta exigencia es dramática para el propio monstruo, que siempre es, aunque nos cueste verlo, *otro yo*. La aparición del monstruo tambalea los cimientos de una construcción que se ve obligada a cuestionarse, por eso origina un rechazo que no es más que el miedo a la duda. Ante la presencia del monstruo, el hombre se angustia porque se hace descubridor de la falta de solidez de los fundamentos de su mundo, y ello lo obliga a replantearse quién es y su potencialidad a la hora de ser sí mismo. Al hombre le repugna la idea de que el monstruo pueda reclamar un estatus ontológico como el suyo. Admitirlo, puede convertirlo en monstruo, porque la esencia humana, la infundamentación, es la de una búsqueda ontológica. El monstruo, en este sentido, es portador de la angustia y la Nada.

Un tercer tema literario que se transforma para pasar desde la Literatura Gótica a las Contrautopías, es el de lo muerto y sus disonancias con la vida. Los motivos de lo muerto —la apariencia de vida, el espectro, la resurrección, etcétera— constituyen un asombro y una vulneración de la lógica natural y, como tales, producen una nueva ruptura en nuestro sistema epistemológico. Cuando una existencia acabada regresa de la muerte, se produce un hecho antinatural, pero la disonancia entre vida y muerte se nos ofrece de múltiples maneras y, aunque todas ellas desestabilizan la seguridad de nuestro mundo, no son necesariamente antinaturales. Podemos encontrar la apariencia de vida en algo inorgánico —una estatua, un retrato—, en algo orgánico no humano —la mandrágora— o en algo muerto —un cadáver. Pero *lo muerto* no es un concepto que se refiera a algo sin vida, sino a algo que ha gozado de vida y la ha perdido. Sin embargo, la apariencia de vida es trascendente en la sensación siniestra que produce lo muerto. Cuando la apariencia de vida está más cercana a la vida —como el cadáver incorrupto—, más siniestra es la sensación que produce. Según Rosenkranz, es precisamente la carencia de vida, de voluntad, de libertad en la apariencia de ella, la que nos produce repugnancia: «La libertad en estado de falta de libertad es repugnante y lo repugnante es por lo tanto contrapuesto a lo placentero, porque hace aparecer la libertad en la contradicción —en el finito que debe ser sólo un momento y un medio de su movimiento— de tener un límite que ella no supera, y al mismo tiempo de superar límites que deben seguir

existiendo»³⁸. La técnica, en otros tiempos con la momificación y, ahora, con las neveras y la química aplicadas antes del ocultamiento del cadáver, permite que nos familiaricemos con la imagen del cadáver bello e impide que se evidencie en él el proceso de corrupción. La técnica anula el mal olor de la putrefacción y evita la repugnancia de lo escatológico. Algo esencial a la existencia es la voluntad, y en lo muerto vemos una carencia de voluntad, pero con apariencia de existencia. La figura vinculada con lo muerto que más destaca en la producción literaria gótica es la del espectro, que por lo general representa una deuda existencial, algo que ha quedado incompleto —una existencia, un legado, una venganza, etcétera. Sin embargo, el carácter espectral en la *Contrautopía* cambia su aspecto. En la Literatura futurista no hay fantasmas al uso. El carácter espectral se encuentra en la propia alienación, porque, como los *zombies*, los hombres poseen movimiento, pero tienen anulada su voluntad. Son muertos en vida que responden, como las marionetas, a los deseos de un mecanismo superior, a otra voluntad, no a la propia. Afirma Gautier en *Spirite*³⁹, que la sociedad está: «Por todas partes poblada de vivos que no se dan cuenta de que están muertos porque les falta vida interior»⁴⁰. Los *zombies* nos devuelven nuestra propia imagen entre seres y autómatas que devoran lo que aún está vivo. En muchas ocasiones, el carácter espectral incluye el del desdoblamiento, como el caso señalado anteriormente de los marcianos que se travisten en hombres muertos. La apariencia es humana, pero la vida de tal apariencia, es marciana. Diferente al espectro es la figura de la resurrección. En el espectro encontramos una apariencia de vida en alguien muerto, pero en la resurrección el muerto regresa a la vida. Se trata de la prolongación antinatural de una existencia finalizada. Un ejemplo ilustrador lo encontramos en *Solaris*⁴¹, de Lem. Harey, la esposa muerta de Kelvin, es «resucitada» por el planeta misterioso para volver junto a su marido. El conflicto está servido porque Kelvin y Harey pertenecen a dos planos bien distintos. Harey participa del desdoblamiento, porque está muerta y aparece como viva, es una copia, una imitación de la verdadera Harey muerta años atrás. Pero su cuerpo no es sólo apariencia, está al alcance de todos los sentidos, tiene vínculos con la resurrección y la inmortalidad. Como el resto de *visitantes*, los seres virtuales que envía Solaris, Harey resucita una y otra vez cuando intenta suicidarse. No es un ser real, es simplemente una proyección mental provocada por el océano viviente del planeta y, por tanto, participa también de un carácter monstruoso. Además, posee un aire de virtualidad, porque, aunque se pueda tocar, su esencia es imaginaria. Harey se muestra como un personaje totalmente autónomo, con su propia personalidad, pero esta personalidad anida en el subconsciente de su marido, es una personalidad de una mujer muerta. La resurrección, si no median los dioses —como en Pélope o en Lázaro—, no puede desligarse de lo demoníaco, tiene un carácter ctónico, surreal. La resurrección está ligada al deseo del viviente que no asume la muerte, pero su deseo se convierte en pesadilla. El resucitado viene de la muerte, su proceso de corrupción ya está avanzado y, por tanto, está dominado por otras fuerzas y carece de voluntad. No es una persona, es

³⁸ ROSENKRANZ, K. (1992): p. 193.

³⁹ Publicada en 1856.

⁴⁰ GAUTIER, T. (1971): p. 73.

⁴¹ Publicada por primera vez en 1961.

otra cosa. La resurrección atenta contra la temporalidad, contra la esencialidad existencial, trae al mundo de la Razón la posibilidad de un tiempo cíclico, donde la sugereencia del caos retorna una y otra vez. Desaparece la diacronía, se derrumba nuestra concepción del mundo, se abre la puerta hacia la locura. La evolución en el tiempo se detiene en su apariencia y hay una trasgresión del devenir, es decir, del ser. La posibilidad de mundos paralelos se abre en *Solaris* y en *Crónicas Marcianas*, como se abre también el regreso de todo aquello que hemos negado, precisamente porque se niega a ser negado o porque «quizá sea el castigo de una madre hacia unos hijos que han rehuído sus cuidados y su tutela. Me refiero a aquella edad dorada, cuando el género humano vivía en íntima unión con toda la Naturaleza y ningún miedo ni terror nos sobrecogía precisamente porque en la paz profunda, en la divina armonía del Ser, no existía ningún enemigo que nos pudiera producir este pavor»⁴². La referencia de Hoffmann está dirigida a un mundo pretecnológico en el que no se había producido la escisión.

Lo telúrico es visto en muchas ocasiones como un recuerdo de lo demoníaco. Lo demoníaco, vinculado a lo telúrico, es la venganza de ese *minuto altanero y falaz* en que la soberbia humana *inventa el conocimiento*, como denuncia Nietzsche. Recuerda a la misma vinculación que hace el Antiguo Testamento al identificar conciencia y pecado original: la expulsión del Edén, la escisión con la Naturaleza y el animal. Lo demoníaco es otro tema que abre numerosos motivos literarios. Es también lo que se opone a lo divino, la figura del mal, las fuerzas venidas del hemisferio inferior de la esfera cósmica, de las profundidades de la tierra o del hombre, de lo ctónico, de los seres corruptores. Por lo general, lo demoníaco está muy relacionado con algún motivo de lo muerto revivido y, por supuesto, tiene un carácter monstruoso. Lo demoníaco está vinculado al poder, a la seducción, a la corrupción y a la posesión. Es cierto que la figura demoníaca aparece a veces con una imagen horrible, pero por lo general, esta figura es carismática, seductora, capaz de atraer a los demás hacia el eje del mal. La serpiente seduce a Eva, y Eva (o Lilith), a su vez, a Adán. Lo demoníaco es atractivo. La persuasión y el hechizo van ligados al malvado y a la bruja, a las figuras de lo demoníaco. Seductora es la promesa de la Razón, de la Ciencia y de la Tecnología, que nos ofrece un mundo mejor, donde el bienestar y la felicidad estarán al alcance de todos. Quien queda atrapado por lo demoníaco es poseído, su voluntad se corrompe por mor de otras fuerzas superiores. El seducido, como el hechizado, pone su existencia a favor del seductor. El seducido se esclaviza, se aliena y cede al ser demoníaco su poder sobre sí mismo: «se desalma». Así ocurría en Melmoth⁴³, en el sonámbulo o hipnotizado del Dr. Caligari⁴⁴, en Fausto⁴⁵, en Dorian Gray⁴⁶, en Peter Schlemihl⁴⁷, en muchos personajes de Hoffmann, pero también ocurre en todos aquellos que creen ciegamente en la promesa científica y tecnológica. En la Literatura Gótica, la figura demoníaca tentaba al otro con un don difícil de rechazar: la inmortalidad, que siempre ha ido ligada a la eterna belleza y juventud. La

⁴² HOFFMANN, E. T. A. (2002): p. 17.

⁴³ *Melmoth el errabundo*, de Charles Maturin, publicada en 1820.

⁴⁴ *El gabinete del doctor Caligari*, largometraje de Robert Wiene de 1919.

⁴⁵ *Fausto*, de Goethe, publicada en 1832.

⁴⁶ *El retrato de Dorian Gray*, de Oscar Wilde, publicada en 1890.

⁴⁷ *La maravillosa historia de Peter Schlemihl*, de Von Chamisso, publicada en 1814.

inmortalidad era otorgada a cambio del alma, es decir, de la voluntad y el poder sobre la propia existencia. Perder la existencia implica perder el sentido. El hombre *desencantado*, que fundamenta su existencia en la Nada sin lograr superarla, tiene concomitancias con lo demoníaco. Lo poseído por lo demoníaco anula la libertad, la voluntad, la autenticidad, el sentido. Esta carencia de sentido es la que sufren los personajes de las Contrautopías por excelencia —*Nosotros, Un mundo feliz* y *1984*. Los protagonistas de estas obras se sienten más fragmentados e irreconocidos que nunca, están poseídos —el hombre es un *especialista sin espíritu, gozador sin corazón*. Lo demoníaco es el No Ser, la anulación, la presencia constante de la Nada. Por ello nos resulta angustioso. Mantiene Kant que lo demoníaco radical no puede encarnarse y, lejos de las imágenes demoníacas de la Literatura Gótica, en las Contrautopías lo demoníaco se esparce en todo un mecanismo anulador del hombre. La asepsia, la seguridad, el imperio tecnológico del bienestar, el alambique oficial de la información, la pérdida de intimidad, la manipulación de la razón de ser, no aparecen encarnadas en un personaje, sino difuminado en todo el aparato estatal, sin poder concretarse. Lo demoníaco no es la tecnología, sino que nace en el uso y abuso tecnológico que el hombre hace sobre las cosas, pero también sobre sí mismo. Porque la relación *sobre* en lugar de *entre*, va más allá del paisaje. La técnica se convierte también en el medio de relación del hombre con el hombre, anulando lo que Lévinas vino a llamar *el rostro*.

El doble, el monstruo, lo espectral y lo demoníaco no surgen con las Contrautopías, sino que adoptan nuevas formas en ellas, como en un eterno retorno, precisamente para cuestionarlas. Como toda manifestación de ser, que en su repetición, asume su diferencia, tratan de hacernos temblar, de recordarnos la infundamentación, de traernos la Nada. Y, aunque la Nada siempre sea traída de forma angustiosa, como mantiene Hölderlin, «allí donde está el peligro, está también lo que salva»⁴⁸. Porque sólo en la Nada podemos escuchar la voz no fonada, nuestra voz más auténtica, la que deja (da) Ser.

Referencias bibliográficas

- BAUDRILLARD, J. (2000): *El crimen perfecto*, Anagrama, Barcelona.
- BENJAMIN, W. (1987): *Dirección única*, Alfaguara, Madrid.
- DELEUZE, G. (1987): *Diferencia y repetición*, Ediciones Júcar, Gijón.
- FOUCAULT, M. (2004): *Las palabras y las cosas*, Siglo XXI, México.
- GADAMER, H. G. (1996): *El estado oculto de la salud*, Gedisa, Barcelona.
- GAUTIER, T. (1971): *Spirite*, Edhasa, Barcelona.
- HEIDEGGER, M. (1970): *¿Qué es metafísica?* Ediciones S. XXI. Buenos Aires.
- HEIDEGGER, M. (1993): *Ser y Tiempo*, Fondo de Cultura Económica, México.
- HEIDEGGER, M. (1995): «El origen de la obra de Arte» en *Arte y Poesía*, Fondo de Cultura Económica, México.
- HOFFMANN, E. T. A. (2002): «El huésped siniestro» en *Cuentos Completos*, Alianza, Madrid.

⁴⁸ HÖLDERLIN, F. (1979): pp. 140-1.

- HÖLDERLIN, F. (1979): «Patmos» en *Poesía completa*, tomo II, Hiperión, Madrid.
- LEYRA, A. M. (1995): *Poética y Transfilosofía*, Fundamentos, Madrid.
- LYNCH, E. (1999): *Sobre la belleza*, Anaya, Madrid.
- NIETZSCHE, F. (1999): *Así habló Zaratustra*, Alianza editorial, Madrid.
- ROSENKRANZ, K. (1992): *Estética de lo feo*, Julio Ollero editor, Madrid.
- SANMARTÍN, J. (1992): *Los Nuevos Redentores*, Anthropos, Barcelona.
- SHAKESPEARE, W. (2000): *Sonetos*, Anagrama, Barcelona.
- SUBIRATS, E. (1978): *El alma y la muerte*, Anthropos, Barcelona.
- VATTIMO, G. (1991): *Ética de la interpretación*, Paidós, Barcelona.
- WOLFE, B. (2002): *Limbo*, Minotauro, Barcelona.