



Hernández Valencia, J. S. (2021). Pesadillas poshumanistas: Frankenstein como caso de estudio. *Perseitas*, 9, 494-509.
DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.4086>

Forma de citar este artículo en APA:

PESADILLAS POSHUMANISTAS: FRANKENSTEIN COMO CASO DE ESTUDIO^a

Poshumanist nightmares: Frankenstein as a case study

Artículo de reflexión derivado de investigación

DOI: <https://doi.org/10.21501/23461780.4086>

Recibido: marzo 2 de 2021. Aceptado: junio 3 de 2021. Publicado: junio 17 de 2021

*Juan Sebastián Hernández Valencia**

^a El artículo hace parte de la línea de investigación Método Teológico de la Facultad de Filosofía y Teología de la Universidad Católica Luis Amigó, Medellín, Colombia.

* Magister en Teología de la Universidad Pontificia Bolivariana. Docente del programa de Teología, en la Universidad Católica Luis Amigó (Medellín, Colombia). Miembro del grupo de investigación Teología, Religión y Cultura (TRyC), Universidad Pontificia Bolivariana, del grupo de investigación Filosofía y Teología Crítica (Universidad Católica Luis Amigó), de la red de teólogos del CEBITEPAL-CELAM y de la Sociedad Iberoamericana de Antropología Filosófica (SIAF). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-9567-4205>. Correo electrónico: juan.hernandezva@amigo.edu.co



OPEN ACCESS

Perseitas | Vol. 9 | pp. 494-509 | 2021 | ISSN (En línea): 2346-1780 | Medellín-Colombia

Resumen

Los textos publicados sobre el poshumanismo han ido creciendo en los últimos años, asimismo, la recepción del fenómeno se ha hecho cada vez más matizada y los análisis diversos. Tampoco han faltado las metáforas usadas para acercar el fenómeno, un tanto nuevo y desconocido, a otros más familiares. Entre estas metáforas, una de las primeras y, a nuestro juicio, más interesantes es la de Frankenstein. No obstante, su amplio uso, consideramos que falta un análisis más detallado de los motivos antropológicos y las estrategias narrativas que encierra el uso de esta metáfora como crítica al poshumanismo. El artículo busca desarrollar dicho análisis.

Palabras clave

Poshumanismo; Crítica narrativa; Análisis antropológico; Novela Frankenstein.

Abstract

The number of texts published on poshumanism has been growing in recent years. Likewise, the reception of the phenomenon has become increasingly nuanced and the analyses diverse. Nor has there been a lack of metaphors used to bring the somewhat new and unfamiliar phenomenon closer to more familiar ones. Among these metaphors, one of the first and, in our opinion, most interesting, is that of Frankenstein. Notwithstanding its wide use, we consider that a more detailed analysis of the anthropological motives and narrative strategies involved in the use of this metaphor as a critique of poshumanism is lacking. The article seeks to develop such an analysis.

Keywords

Poshumanism; Narrative critique; Anthropological analysis; Novel Frankenstein.

Entre los estudios especializados sobre el poshumanismo es frecuente encontrar citada como ejemplo de crítica la obra de Mary Wollstonecraft Shelley (2013), *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Con razón una especialista en la literatura del romanticismo como Anne K. Mellor (2009, pp. 38-51; 2003, p. 9) ha podido señalar el profundo impacto que la historia y el personaje han creado en el imaginario del Occidente contemporáneo y sus pensadores. Para verificar la precisión de una afirmación tan generosa bastará con realizar unas observaciones contrastadas entre Yuval Noah Harari y Francisco Rodríguez Valls, cuyas opiniones son representativas en el campo de la revisión histórica y antropológica del poshumanismo.

Rodríguez Valls (2019, p. 110; 2017, p. 182) ha usado varias veces la figura de *Frankenstein* en sus análisis sobre los riesgos implícitos en el desarrollo de la antropología poshumanista. Afirma que la obra de Shelley hace parte de la mitología popular, aun con mayor capacidad referencial que los mitos griegos, latinos o incluso judeocristianos (Rodríguez Valls, 2001, p. 7). Agregando tintes apocalípticos, Harari (2018, pp. 451-454) se refiere a *Frankenstein* como un pilar fundamental de la nueva mitología científica. A su juicio, el siglo XXI será el escenario de la sustitución del *Homo sapiens* por los cyborgs.

Fácilmente se podrían multiplicar las referencias a posiciones similares entre pensadores que se pueden ubicarse en los dos extremos del espectro crítico ejemplificado con Rodríguez Valls (2001) y Harari (2018)¹.

Estos dos ejemplos permiten observar el impacto de la obra de Shelley y hacer la pregunta: ¿qué validez objetiva tiene el uso de esta obra para una crítica al poshumanismo? Precisando más la pregunta: no hay duda de que Mary Shelley presenta una crítica en su obra, pero ¿comparte el mismo campo crítico que las objeciones al poshumanismo? En este artículo voy a argumentar a favor de una respuesta afirmativa, pero matizada, ya que las posibilidades

¹ Así por ejemplo, el estudio más positivo de Ortega (2016, pp. 227-240) contrasta la visión apocalíptica de Harari, aunque mantiene el aspecto de irreversibilidad del cambio antropológico efectuado por la revolución de los robots, que ve como un gran peligro que se puede y debe controlar. Este análisis se puede hacer con las posiciones de Habermas, Sloterdijk, Žižek y Fukuyama, entre otros. Para ver dicho análisis, remito a un estudio previamente publicado: Hernández Valencia (2019, pp. 184-189).

técnicas y teóricas de la búsqueda de la perfección antropológica, así como las situaciones políticas y sociales de inicios del siglo XXI, obviamente son diferentes a aquellas de principios del siglo XIX².

Como el propósito de este estudio es sopesar la precisión del uso del personaje de *Frankenstein* como modelo de crítica a los pilares del poshumanismo, será útil iniciar con el análisis de la estructura literaria y las estrategias narrativas utilizadas en la obra de Shelley. Luego estudiaremos su crítica y su visión antropológica.

Estructura y estrategias narrativas

La obra se presenta como un epistolario entre los hermanos Margaret Saville y Robert Walton. Este diálogo epistolar se desarrolla en cuatro cartas introductorias y veinticuatro capítulos, en los cuales se intercalan constantemente las voces del narrador.

En el caso de las novelas, así como otros textos escritos para audiencias amplias, las voces de la narración funcionan como estrategias comunicativas, creando capas de enunciación que dan la sensación de ser relatos dentro de relatos, llamados a veces narraciones enmarcadas (*framed narratives*). En estos casos, tanto el autor (emisor) como el lector modelo y el real (destinatarios) están presentes en la narración por medio de una compleja relación entre la enunciación, el papel actancial de los diferentes personajes y la identificación psicológica entre personas (autor, lectores) y los personajes. En *Frankenstein*

² Un ejemplo de contraste con una obra contemporánea se podría realizar con la novela de Cline (2011), en la cual se hace una crítica a la ontología cibernética. En la obra de Cline, el OASIS (*The Ontologically Anthropocentric Sensory Immersive Simulation*) es el espacio, ontológicamente configurado para controlar tanto la percepción de la realidad como el destino de los personajes. Resulta interesante notar como, por medio del juego de voces narrativas, se presenta la superposición de grados epistemológicos de percepción y comprensión de la realidad. Esta superposición de grados epistemológicos presentados con este recurso narrativo se desarrolla durante toda la novela. En esta superposición epistemológica se puede observar una crítica a la deformación de los grados de inclusión en la estructura ontológica de la realidad, una crítica posideológica a la ilusión de encontrar en una simulación virtual una realidad más profunda, “más real”, más perfecta (mejor diseñada) y “más feliz” (más satisfactoria en un plano estético y social) que la realidad.

se presenta una compleja trama narrativa con al menos tres niveles de enmarcación, creada por el sofisticado juego entre tres voces narrativas: la de Walton, la de Víctor y la del demonio³.

Walton tiene la voz principal de la narración. En primera persona del singular, en muchos casos omnisciente, ella enuncia las voces del doctor Víctor Frankenstein y la del “demonio”⁴ por medio del recurso narrativo del recuerdo de conversaciones, notas personales y reproducción de crónicas⁵. La principal función narrativa de Walton se presenta desde el inicio, manteniéndose a lo largo de la novela: ayuda al lector a establecer un lazo de empatía crítica con Víctor⁶. Sus otras dos funciones narrativas consisten en permitir la ficción epistolar y la construcción del mundo y la perspectiva narrativa de los lectores.

Si bien el personaje de Víctor aparece durante casi toda la novela, el núcleo de su personalidad es revelado en el segundo capítulo. Allí es presentado como un estudiante interesado en descubrir y poseer los secretos físicos del mundo por medio de la filosofía natural. Pero Shelley lo revela como un alquimista moderno, exhibiendo y descalificando su biblioteca formativa compuesta por las obras de Cornelius Agrippa, Paracelso y Alberto Magno⁷, y exponiendo el objetivo que lo impulsa: la búsqueda del elixir de la vida que le permitirá destruir los enemigos de la humanidad, a saber, las enfermedades y la muerte. Esta faceta del personaje está pensada en la narración para generar en los lectores sentimientos de apatía y rechazo. Casi parece que Shelley construye dos personajes: uno, el del alquimista y científico obsesionado con crear vida

³ Sobre la comprensión del autor y lector modelo como estrategias textuales, véase a Eco (1993, pp. 87-89). Para un estudio detallado de la estructura literaria de *Frankenstein*, véase a Rodríguez Valls (2001, pp. 41-78).

⁴ En adelante, todas las referencias a este personaje se harán con esta palabra, que es usada en toda la obra. El uso del apellido del creador para referirse al monstruo es externo a la novela misma, producido por la historia de la recepción de la obra y la cultura pop. No deja de tener su ironía el que se haya terminado por nombrar al personaje, que no tiene nombre, con el de su antítesis dialéctica (personaje espejo). Sobre esto, véase a Clair (2000, pp. 38-63), Smith (1992, pp. 227-262) y Levine (1979, pp. 3-30).

⁵ En los veinticuatro capítulos que constituyen el cuerpo de la novela, Shelley desarrolla una narración casi estenográfica de Walton, quien reproduce los monólogos de Víctor y, en ellos, los del demonio. La presentación de las motivaciones y el desarrollo del demonio como personaje tienen un lugar central y se desarrollan en paralelo con el drama familiar de Víctor. Sigo el texto de la novela a partir de la edición de MacDonald y Scherf (1999).

⁶ Luego de presentar su situación personal y la motivación de su viaje, Walton no solo introduce a Víctor y su historia, sino que manifiesta constantemente ser consciente de la coincidencia de sus cosmovisiones e intereses científicos y filosóficos, así como los de sus propios viajes.

⁷ Más adelante se tratará con detalle la importancia que estos autores tienen para entender la crítica de Shelley a las ciencias modernas usando y descalificando las figuras icónicas de la alquimia y la cabalística.

humana perfecta, inmortal y, el otro, una víctima, asechada y perseguida por el demonio, que busca la expiación de su culpa. El primero generaría odio en los lectores, el segundo compasión. Pero la relación entre estos dos es tan fluida que solo se puede hablar de dos facetas muy contrastadas del mismo personaje, antagónicas incluso.

Los otros dos componentes de su papel y psicología (el antagonismo con el demonio y la expiación de su culpa) son desarrollados en diferentes momentos durante el resto del relato. Este crecimiento psicopatológico del personaje, que pasa del alquimista orgulloso al hombre que busca expiar sus pecados, crea en los lectores sentimientos de compasión. La psicología de este personaje es una estrategia narrativa que busca que los lectores compartan la crítica del romanticismo sobre la razón instrumentalizada de la Ilustración, viéndola como un enfermizo y vano sueño de control de la naturaleza que solo terminará en una monstruosa pesadilla⁸.

La estructura narrativa general de todo el relato se expresa en el viaje que emprende Víctor. Este periplo introduce al lector en una visión del mundo que le invita a pasar de una fascinación con el racionalismo tecnificado a su rechazo⁹. Asimismo, el final de dicho viaje y la muerte de Víctor advierten al lector sobre el peligro desatado en el mundo: ¡el demonio de la razón instrumentalizada anda suelto!

La personalidad del demonio es presentada en un extenso monólogo, expuesto en una tercera enmarcación narrativa. En simetría narrativa con la formación de Víctor, aparece el motivo del aprendizaje por medio de su biblioteca de formación, compuesta por autores como (Volney) de Chasseboeuf (1791/1978) (*Las ruinas de Palmira*), Milton (1667/1966) (*El paraíso perdido*), Plutarco (ca. siglo I/1985) (primer tomo de sus *Vidas paralelas*) y Goethe

⁸ Es sabido que gran parte de la inspiración de Shelley tiene que ver con su experiencia personal de una pesadilla, fechada en junio 16 de 1816, producto de una conversación que sostuvieron Percy Bysshe Shelley (su esposo), Lord Byron y William Polidori (doctor de este último) sobre experimentos relacionados con el principio de la vida. Según su propio relato, en la pesadilla vio: "the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together". Sobre esto, véase a Mellor (2003, p. 10).

⁹ Los personajes de los doctores Krempe y Waldman ayudan en la construcción de esta perspectiva narrativa. Krempe, profesor de filosofía natural en la Universidad de Ingolstadt es opositor, mientras que Waldman, profesor de química en la misma universidad, es favorable a las ideas filosóficas y científicas de Víctor. Probablemente, la inspiración para crear a Krempe las deba Shelley a la lectura de la obra de Carl Moritz: *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Sobre Krempe, véase a Morrison y Stone (2003, p. 232).

(1774/1945) (*Las desventuras del joven Werther*)¹⁰. Con los textos de Volney, Milton y Plutarco el demonio se hace consciente de la grandeza y de la miseria del hombre y su historia, mientras que la referencia a la novela de Goethe recrea la experiencia que vive el demonio con la familia De Lacey, texto y vivencia que le enseñan la grandeza de la vida rural, sencilla y natural, en contraposición con la compleja y decadente sociedad que emerge de la revolución burguesa¹¹. Por medio de estas referencias se expondría la crítica antropológica, social, política y económica del romanticismo contra el racionalismo y sus ejercicios de poder que, a su juicio, destruyen la naturaleza humana y su inocencia.

En simetría narrativa con su creador, el demonio hace su propio viaje de descenso al infierno en el que pasa de un estado natural inocente, abierto a lo otro, consciente de los elementos de su diferencia y buscando la complementariedad (positividad dialéctica), a otro estado de extrañamiento y vacío (negatividad dialéctica); viviendo su proceso de transformación en monstruo¹². La psicología del personaje no busca la simpatía del lector, quien puede mantener una distante perspectiva objetiva. Es una estrategia narrativa que busca el juicio de los lectores hacia proyecto racionalista como la construcción del vacío deshumanizante. Igual que ocurre con Víctor, el lector siente una mezcla de compasión y terror por el demonio, a quien ve como una víctima, al tiempo que un peligro en potencia.

La crítica y su antropología

En *Frankenstein* se observa una crítica dirigida contra la deformación social, cultural y antropológica causada por la Ilustración¹³. En ella se cuestiona tanto la teoría como la praxis pedagógica y política, así como la estructura social de

¹⁰ Sobre el tema de la formación de Víctor y el demonio, véase los apéndices B y C de MacDonald y Scherf (1999, pp. 264-299).

¹¹ Sobre la crítica conservadora de Shelley a las innovaciones sociales y políticas de la revolución francesa que subyace en el texto, véase a Žižek (2011, pp. 79-87).

¹² Sobre esta simetría, véase a Oates (2006, p. 37).

¹³ Si bien en los análisis poscoloniales de la obra de Shelley se ha rescatado su dimensión crítica, este aspecto de su obra sigue siendo en parte ignorado por el resto de la investigación. Sobre esto, véase a Meyers (2000, pp. 160-172). Para una presentación del tema en el conjunto de las obras de Shelley, además de *Frankenstein*, véase a Morton (2003, pp. 259-273) y Bahar (2002).

las élites económicas y culturales del siglo XIX. También en ella tiene un papel central el cuestionamiento de la ciencia moderna, llamada “filosofía natural”, y su tanatofóbica obsesión por liberar a la humanidad de la muerte.

Voy a describir los aspectos de esta crítica sin detenerme mucho en ellos. Me interesa reconstruir, por medio de esta crítica, la visión del hombre que, a juicio de Shelley, está en riesgo y que es el origen de tales críticas.

Usando la visión del mundo del demonio se critica la estructura social. En sus experiencias de frío y hambre, de placer y seguridad que experimenta en su periplo por los bosques donde lucha, busca y encuentra alimento, refugio y fuego, se presenta el estado perfecto logrado por una vida simple que satisface las necesidades primarias sin tener que acudir al desarrollo de una sofisticada estructura productivista, de división de oficios y relaciones de poder (Ellis, 1979, pp. 123-142). Esta experiencia se intensifica al ser contrastada con la observación de las penurias y dolor causados por el sistema social, político y jurídico moderno al colectivo humano que, en la visión del demonio, representa el ideal social: la familia De Lacey.

Desde la visión del mundo que recobra Víctor después de la creación del demonio, se desarrolla una crítica estética a la complejidad de la estructura antropológica que, en su estado natural, es simple y perfecta. Para Shelley la sociedad burguesa ha atrofiado el afecto e impulso natural humano y su capacidad de relacionarse con y en el mundo.

La crítica a la obsesión de la ciencia por controlar la naturaleza humana aparece en la fijación de Víctor por la filosofía natural¹⁴. Esta es performada por el juicio negativo que Shelley proyecta en la biblioteca formativa de Víctor.

¹⁴ Esta obsesión se objetiva en la búsqueda del mecanismo de vivificación que, en el fondo, es el intento por adueñarse de la ley, los patrones e instrumentos de la creación. En el cuarto capítulo se presenta el galvanismo: la doctrina que Luigi Galvani expuso en 1791 en su *De Viribus electricitatis in motu musculari*, y en la cual sugería el funcionamiento del sistema de locomoción básico por medio de un complejo aparato de acumulación y transferencia de energía desde el cerebro a los músculos usando el sistema nervioso. Los experimentos de galvanización que en 1818 se realizaron en la universidad de Glasgow muy probablemente le dieron la visibilización social suficiente como para ser uno de los temas que interesaba a los círculos intelectuales de la época y el entorno social de Shelley.

Esta descalificación académica se concentra en el autor de cabecera de Víctor: Cornelius Agrippa¹⁵. En esta crítica a la ciencia se esconde un juicio a la educación como fuerza cultural y social.

La educación como *locus* literario (*Bildungsroman*) fue objeto de gran preocupación por parte del romanticismo. Shelley consideraba la educación de la era de la razón como una fuerza engañosa, que promete el automejoramiento, o al menos cree en él, pero que termina conduciendo a la autodestrucción. Usando categorías derridianas, se podría decir que la educación es vista como un *pharmakon* (Derrida, 1997, pp. 140-175); una fuerza ambigua de un pretendido efecto medicinal que, en este caso, enferma. Un veneno con el que se pretende curar (Chao, 2010, pp. 223-226). Tanto Víctor como el demonio son víctimas de este *pharmakon*. Ambos terminan siendo víctimas de la razón instrumental, tecnificada, que promete mejorar y perfeccionar la naturaleza humana, pero que termina por envenenarlos.

Ambos viven procesos educativos, muy amplia y detalladamente narrados en la obra, con los que, en el caso de Víctor, se busca perfeccionar lo humano por medio de la filosofía natural, la física y la química, derrotando los enemigos de la humanidad: la muerte y la enfermedad; o adaptarse y recibir la aceptación social por medio de la filosofía, la historia y la lingüística, en el caso del demonio. Pero en ambos casos el camino conduce al fracaso.

La crítica de Shelley está dirigida contra la educación burguesa e ilustrada, presentada como un *pharmakon* que envenena el alma humana. Pero en esta crítica no agota su visión crítica, y tampoco es su centro. Este yace en otro lugar. En el fondo, *Frankenstein* da expresión a la voz opositora de Shelley a la antropología de la razón razonante, instrumentalizada y tecnificada. Esta se representa narrativamente en la naturaleza monstruosa del demonio, por medio de la categoría antropológica de “lo siniestro” (*das Unheimliche*).

¹⁵ Junto con Pico della Mirandola, Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim Eucalipto Sapiens fue una figura descollante del humanismo renacentista y un reconocido profesor neoplatonista y cabalista, muy influenciado por Marsilio Ficino. También está relacionado con el temprano feminismo por su obra *De nobilitate et prae excellentia faemini sexus*, publicada en 1529. Pero fue más conocido como alquimista y profesor de la cábala, temas de los cuales escribe varias obras, de las cuales la más conocida es su *De occulta Philosophia, libri tres*, en 1533. En ella trata sobre la magia natural, la magia celeste y la magia ceremonial. Sobre esto, véase a Lehrich (2003).

Para el romanticismo el concepto de lo siniestro se entendía como aquello que fascina, atrae, pero a la vez se teme y se rechaza. Este concepto es heredero de la estética kantiana de “lo sublime” (*das Erhabenen*), pero aplicándolo más directamente al origen de las fuerzas psíquicas que emergen en los comportamientos sociales del hombre. Esta ampliación del concepto la continuará el psicoanálisis de Freud¹⁶.

Lo esencial del concepto lo propone la definición de Schelling (1861, como se citó en Klimkiewicz, 2018), quien define lo *Unheimliche* como todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto y latente, se ha manifestado¹⁷. En la monstruosidad del demonio se combina el concepto estético romántico de lo siniestro con el kantiano de lo sublime. Esta monstruosidad no solo es aquello secreto y latente que se manifiesta, también expresa esa lucha entre lo sublime noble interior que lucha contra lo sublime terrorífico y magnificente exterior.

En su tratado *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, así como en su *Crítica del juicio*, Kant presenta lo sublime como la presencia de lo divino-infinito en el dato sensible y la imaginación (Doran, 2015, pp. 173-184). En el primer capítulo de las *Observaciones*, Kant ya diferenciaba, por su origen, tres conceptos, dos de ellos exteriores, como lo sublime terrorífico (la experiencia de una tempestad) y lo sublime de magnificencia (la experiencia de las grandes obras arquitectónicas), y uno interior: lo sublime noble (la bondad).

Así como ocurre con la educación, el concepto de monstruosidad es una fuerza ambigua; al menos en sus consecuencias. Para Víctor la contingencia humana es un monstruo que aterra, subyuga y humilla la condición humana. Por ello él ve el *pharmakon* de tal monstruo en la creación de su par dialéctico. Pero este antimonstruo resulta ser, en realidad, la verdadera monstruosidad. En su ambigüedad se expresa una terrible ironía: buscando vencer lo sublime terrible de la contingencia, Víctor ha soltado en el mundo lo siniestro.

¹⁶ Para Freud lo siniestro sería el punto de encuentro del arte, la religión y la ciencia, vistas como sistemas simbólicos capaces de tratar el vacío psíquico. Sobre esto, véase a Klimkiewicz (2018, pp. 28-31; 2015).

¹⁷ En su *Filosofía de la mitología*, Schelling señalaba: “*Unheimliche* significa todo aquello que debiendo permanecer en el secreto, en lo oculto, en estado latente (*im geheimnis, im verborgenen, in der latenz bleiben sollte*), no obstante, ha salido a la luz”. Cito el texto alemán y su traducción ofrecida por Klimkiewicz (2018, pp. 189-190).

La crítica antropológica de *Frankenstein* denuncia como un terrible error el enfrentar la contingencia humana como un enemigo al cual vencer. La muerte no debería ser entendida como el monstruo máximo, como lo siniestro que emerge desde lo secreto y oculto de la vida para, como lo sublime terrorífico, subyugarla por medio de su magnificente fuerza. Al contrario, la muerte hace parte de la condición contingente del cuerpo humano; es parte constitutiva de su sublimidad.

La imitación de *lo virtual* y su fuerza negantrópica

El temor a la muerte se ha objetivado en el rechazo a la sede de la contingencia. Al rechazar el cuerpo humano se fracasa al no entenderle como el instrumento ontológico y epistemológico de apertura al mundo e inhabitación en él. De hecho, en la tradición judeocristiana el cuerpo humano ha sido entendido no sólo como instrumento o vía de conocimiento del mundo, también de inhabitación en y por el cual se alcanza la autorrealización y el autoperfeccionamiento¹⁸.

¿Se puede ver en *Frankenstein* una crítica contra el rechazo de la alteridad y, con ella, de la importancia del cuerpo en la condición de lo humano? Podría responder afirmativamente. La antropología Occidental entiende que la diada dialéctica que se da entre lo uno y lo múltiple se expresa en la alteridad humana como contingencia. Y el cuerpo es su instrumento. En y por medio del cuerpo humano lo uno que habita al hombre se abre a la diversidad del mundo contingente¹⁹. Víctor crea al demonio como *pharmakon* contra ella, pero es su monstruosidad lo que se esconde tras su apariencia de medicina, amenazando con destruir lo verdaderamente sublime de la condición humana; precisamente su contingencia.

¹⁸ A pesar de su compleja historia, escuelas y contradicciones, precisamente la antropología de esta tradición señala la unidad integral entre el cuerpo y la razón, definiendo al hombre como un alma encarnada. Sobre esto, además de Dussel (2012), véase también a Cortez (2008).

¹⁹ Braidotti (2015) plantea unos cuestionamientos que van por un sendero paralelo al que presentamos en el texto principal. Una de sus tesis centrales afirma que cada era de la historia humana produce sus propias formas inhumanas, y se pregunta: ¿cuáles son las formas inhumanas del poshumanismo? En su tesis, también define a la cultura (con su *continuum* entre naturaleza y cultura) como un sistema de dispositivos de construcción de subjetividades, y también se pregunta: ¿qué nuevas formas de subjetividades están emergiendo en el poshumanismo?

¿Se puede ver en *Frankenstein* un ejemplo temprano de crítica a la antropología poshumanista? La respuesta también es afirmativa, aunque matizada. Si bien se incurriría en un obvio anacronismo al suscribir tal afirmación, sí podría afirmar que la postura de Shelley está en el mismo campo crítico. Ella comparte las objeciones del romanticismo a la razón razonante instrumentalizada y tecnificada de la sociedad burguesa ilustrada.

Esta antropología racionalista buscaba mejorar la condición humana por tres medios: el desplazamiento de la sede de la vida cognitiva del cuerpo a la máquina, el aumento del rendimiento de la máquina humana por medio de prótesis tecnológicas, así como con el sueño de habitar en cuerpos no contingentes. Las dos primeras las desarrolló la ciencia y la tecnología del siglo XIX, la última solo tuvo expresión en los relatos fantásticos y la literatura de ciencia ficción. Estos proyectos fueron heredados por el poshumanismo en el siglo XX, la ideología donde la ciencia, la tecnología y la ciencia ficción se han mezclado (Hernández Valencia, 2019, pp. 169-192).

Habiendo preguntado cómo se puede mejorar lo humano sin saber qué es el hombre, tanto la crítica del romanticismo como aquella dirigida contra el poshumanismo denuncian que los proyectos de la razón razonante ilustrada y de la razón fantástica del poshumanismo siguen sin fundamento. Ambos se han conformado con la solución de la imitación. Žižek (2006) ha señalado esta deficiencia del proyecto poshumanista.

Él diferencia entre la “realidad virtual”, que es simple reproducción de lo real en un medio artificial, y la realidad de “lo virtual”, que es aquello “Uno” que se actualiza en la contingencia²⁰. Siguiendo a Žižek, podríamos denunciar al poshumanismo como un *pharmakon* antropológico que envenenará la humanidad confundiendo el proceso de exteriorización progresiva de las facultades humanas en instrumentos objetivos, que se ha desarrollado en la historia de las prótesis culturales desde el neolítico, con la fantasía de la imitación tecnológica como medio de mejoramiento de los procesos antropológicos.

²⁰ Según mi forma de ver, el planteamiento esencial de Žižek (2006) se presenta en la siguiente afirmación: “el verdadero problema no es el de cómo pueden las máquinas imitar la mente humana de alguna manera, sino el de cómo la verdadera identidad de la mente humana depende de elementos mecánicos externos. ¿Cómo incorpora la mente a las máquinas?” (p. 33).

Pero el poshumanismo no solo es *pharmakon*, también es una teratología negantrópica. Recordando a Bergson, Michel Onfray (2018) ha ilustrado sus objeciones contra el poshumanismo definiéndolo como “lo mecánico plantado en lo vivo” (pp. 560-563). En esto mecánico yace la fuerza elemental absoluta que Onfray denomina “Potencia”: la entropía que impulsa todo el reposo destructivo. En esta visión, el poshumanismo es otra actualización más de la fuerza dialéctica negativa que surge de la entropía misma, oponiéndosele. Onfray la llama “negantropía”. Él arriesga una revelación futuroológica: en el siglo XXI esta fuerza negatrópica reemplazará las ficciones mesiánicas liberal y comunista del siglo XX, haciendo surgir la civilización que se ocupará de abolir toda civilización.

Al finalizar suscribo la denuncia de Onfray, no su predicción, desenmascarando la monstruosidad del poshumanismo, que esconde tras un pretendido y publicitado proyecto mesiánico de salvación tecnológica (¡literalmente: un *deus ex machina!*) su deseo siniestro de jugar a ser Dios, destruyendo una civilización para crear su modelo perfecto, anticontingente, como Víctor Frankenstein, dando a luz a un demonio.

Conflicto de interés

El autor declara la inexistencia de conflicto de interés con institución o con asociación de cualquier índole.

Referencias

Agrippae ab Nettesheym, H. C. (1533). *De occulta Philosophia, libri tres*. Coloniensis.

Bahar, S. (2002). *Mary Wollstonecraft's Social and Aesthetic Philosophy: An Eve to Please Me*. Palgrave Macmillan.

- Braidotti, R. (2015). *Lo posthumano*. Gedisa.
- Chao, S-L. (2010). Education as a Pharmakon in Mary Shelley's Frankenstein. *The Explicator*, (68), 223-226.
- Clair, W. (2000). The Impact of *Frankenstein*. En B. T. Bennett, & S. Curran (Eds.), *Mary Shelley in Her Times* (pp. 38-63). John Hopkins University Press.
- Cline, E. (2011). *Ready Player One*. Broadway Books.
- Cortez, M. (2008). *Embodied Souls, Ensouled Bodies*. T. & T. Clark.
- de Chasseboeuf, C. F. (1978). *Las ruinas de Palmira* (J. Ribera, Trad.). Petronio. (Obra publicada originalmente en 1791).
- Derrida, J. (1997). *La diseminación*. Editorial Fundamentos.
- Doran, R. (2015). *The Theory of the Sublime from Longinus to Kant*. Cambridge University Press.
- Dussel, E. (2012). *El dualismo en la antropología de la cristiandad*. Editorial Do-cencia.
- Eco, U. (1993). *Lector in Fabula: La Cooperación Interpretativa en el Texto Narrativo* (3ra ed.). Lumen.
- Ellis, K. (1979). Monsters in the Garden: Mary Shelley and the bourgeois family. En G. Levine, & U. C. Knoepfmacher (Eds.), *The Endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel* (pp. 123-142). University of California Press.
- Galvani, L. (1791). *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius*. Ex typographia Instituti Scientiarum.
- Goethe, J. W. von. (1945). *Las desventuras del joven Werther* (M.A. Cassañes, Trad.). Horta. (Obra publicada originalmente en 1774).

- Harari, Y. N. (2018). *De animales a dioses: breve historia de la humanidad*. Debate.
- Hernández Valencia, J. (2019). ¿*Vinum novum in utres novos*? El posthumanismo y la ideología de los androides que sueñan con ovejas eléctricas. En J. D. Cifuentes Yarce, & J. Carvajal Godoy (Eds.), *Humanismo y cultura ciudadana* (pp. 169-193). Editorial UPB.
- Klimkiewicz, L. F. (2015). *Sigmund Freud, Das Unheimliche*. Manuscrito inédito. Edición Bilingüe. Mármol Izquierdo.
- Klimkiewicz, L. F. (2018). *Das Unheimliche* y el más allá del principio de placer *Revista Litura*, (1), 28-31.
- Lehrich, C. I. (2003). *The Language of Demons and Angels: Cornelius Agrippa's Occult Philosophy* (Brill's Studies in Intellectual History 119). Brill.
- Levine, G. (1979). The Ambiguous Heritage of *Frankenstein*. En G. Levine, & U. C. Knoepfelmacher (Eds.), *The Endurance of Frankenstein: essays on Mary Shelley's novel* (pp. 3-30). University of California Press.
- MacDonald, D. L., & Scherf, K. (Eds.). (1999). *Frankenstein; or the Modern Prometheus. Mary Wollstonecraft Shelley* (2nd ed.). Broadview Literary Texts. (Original work published in 1818).
- Mellor, A. K. (2003). Making a "Monster": an Introduction to *Frankenstein*. En E. Schor (Ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley* (pp. 9-25). Cambridge University Press.
- Mellor, A. K. (2009). *Mary Shelley: Her Life, Her Fiction, Her Monsters*. Routledge.
- Meyers, M. (2000). Mary Wollstonecraft Godwin Shelley: the Female Author between Public and Private Spheres. En B. T. Bennett, & S. Curran (Eds.), *Mary Shelley in Her Times* (pp. 160-172). John Hopkins Press.
- Milton, J. (1966). *El paraíso perdido*. Espasa. (Obra publicada originalmente en 1667).

- Moritz, C. P. (1903). *Reisen eines Deutschen in England im Jahr 1782*. Behr.
- Morrison, L., & Stone, S. L. (2003). *A Mary Shelley Encyclopedia*. Greenwood Press.
- Morton, T. (2003). Mary Shelley as a Cultural Critic. En E. Schor (Ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley* (pp. 259-273). Cambridge University Press.
- Oates, J.C. (2006). Frankenstein's Fallen Angel. En H. Bloom (Ed.), *Mary Shelley's Frankenstein* (pp. 29-41). Chelsea House.
- Onfray, M. (2018). *Decadencia: vida y muerte de Occidente*. Paidós.
- Ortega, A. (2016). *La imparable marcha de los robots*. Alianza Editorial.
- Plutarco. (1985). *Vidas paralelas. Tomo 1: Teseo y Rómulo, Licurgo y Numa* (A. Pérez Jiménez, Trad.). Gredos. (Obra publicada originalmente ca. siglo I).
- Rodríguez Valls, F. (2001). *La mirada en el espejo: ensayo antropológico sobre Frankenstein de Mary Shelley*. Septem Ediciones.
- Rodríguez Valls, F. (2017). *Orígenes del hombre: la singularidad del ser humano*. Biblioteca Nueva.
- Rodríguez Valls, F. (2019). Humanismo, antropotécnicas y transhumanismo. *Revista Universidad Pontificia Bolivariana*, 58(158), 99-115.
- Shelley, M. W. (2013). *Frankenstein, o el moderno Prometeo*. Penguin Clásicos.
- Smith, J. M. (1992). *A Critical History of "Frankenstein"* (1308682). ISFDB. <http://www.isfdb.org/cgi-bin/title.cgi?1308682>
- Žižek, S. (2006). *Órganos sin cuerpo: sobre Deleuze y consecuencias*. Editorial Pre-textos.
- Žižek, S. (2011). *En defensa de las causas perdidas*. Ediciones Akal.