

Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario



Sara Martín Alegre
Universitat Autònoma de Barcelona

© Sara Martín Alegre, 2021

RESUMEN: Mary Shelley concibió *Frankenstein* como historia gótica de terror. No obstante, Brian Aldiss argumentó en 1973 que esta novela es la primera de ciencia ficción, una etiqueta creada en la década de 1920 y que la autora lógicamente desconocía. También en la década de 1970, la palabra «posthumanismo» apareció para denominar a la corriente crítica que, según se supone, sustituirá al humanismo. «Posthumano», sin embargo, ya había aparecido antes como concepto en una novela breve (1936) de H.P. Lovecraft. A causa del cambiante vocabulario es, por lo tanto, posible releer *Frankenstein* retrospectivamente como ficción pionera sobre la creación de un individuo posthumano, incluso de una especie, pero no hay que perder de vista su naturaleza como texto gótico ni la monstruosidad de la criatura.

Palabras clave: Mary Shelley, *Frankenstein*, gótico, ciencia ficción, posthumanismo.

***Frankenstein*, texto gótico: terror y tecnofobia**

En su introducción a la segunda edición de *Frankenstein* Mary Shelley (1797-1851) narró la génesis de su novela, dando lugar al mito de su creación. Durante el lluvioso y frío verano de 1816¹, Mary, su marido Percy y Claire Clairmont (hija de la madrastra de Mary) visitaron a me-

¹ El verano de 1816 fue anormalmente gelido en todo el hemisferio occidental a causa de la erupción en 1815 del volcán Tambora, al norte de Sumbawa, una de las islas menores de la Sonda, en la actual Indonesia. El encuentro en Villa Diodati ha inspirado películas tan diversas como *Gothic* (1986), *Remando al viento* (1987) o *Haunted Summer* (1988), e incluso un episodio de *Doctor Who*, *The Haunting of Villa Diodati* (2020).

nudo Villa Diodati, donde Lord Byron residía junto a su médico personal, John Polidori. Los Shelley estaban en Suiza por iniciativa de Claire, amante de Byron, y aunque este no mostró más allá del sexo interés alguno por la joven, futura madre de su hija Allegra (nacida en 1817), sí congenió con Percy Shelley, cuya compañía intelectual prefería. Según Mary, las conversaciones de los dos nuevos amigos sobre temas científicos, de las que dice haber sido testigo pero no partícipe, junto a la propuesta de Byron de escribir un cuento de fantasmas, a imitación de los relatos alemanes que leían para entretenerse², fueron fuentes de inspiración para su novela.

² Un volumen clave fue *Fantasmagoriana* (1812), colección de relatos de fantasmas en



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

Mary empezó a escribir ficción en la infancia, pero no creía tener el talento que su marido le suponía como hija de dos grandes figuras de su tiempo: el filósofo William Godwin y la autora Mary Wollstonecraft. La joven se tomó, no obstante, el reto de Byron en serio, esforzándose por pensar en un relato a la altura esperada, esperando ofrecer «uno que hablara a los miedos misteriosos de nuestra naturaleza, y que despertara un horror excitante—uno que hiciera que el lector temiera mirar a su alrededor, que le helara la sangre, y le acelerara los latidos del corazón» (8)³. Las dificultades para dar con el tema y los apremios de Percy y de Byron le causaron tal ansiedad a Mary que una noche acabó cayendo en un agitado estado de duermevela (ella lo llama «waking dream», 9), a menudo descrito incorrectamente como pesadilla:

«Vi (con los ojos cerrados, pero con aguda visión mental), vi al pálido estudiante de

alemán traducido de manera anónima al francés por Jean-Baptiste Benoît Eyriès. Los principales autores que aparecen en él son Johann Karl August Musäus, Johann August Apel, Friedrich Laun y Heinrich Clauren. Ni Byron ni Shelley acabaron jamás sus relatos góticos pero sí lo hizo John Polidori. Su relato largo (o novela breve) *The Vampyre*, la primera narración en prosa inglesa dedicada a este tema, se publicó en 1819. Por desgracia, *The Monthly Magazine*, donde se publicó, la atribuyó a Byron, quien de hecho era la inspiración para el temible vampiro seductor Lord Ruthven.

³ Todas las traducciones de los textos originalmente en inglés son mías. Se reproducen a pie de página las citas originales en inglés, excepto las más breves, que aparecen en el texto principal. «One which would speak to the mysterious fears of our nature, and awaken thrilling horror—one to make the reader dread to look round, to curdle the blood, and quicken the beatings of the heart».

artes sacrílegas arrodillándose ante la cosa que había construido. Vi el odioso espectro de un hombre tendido cuan largo era, y luego, cuando se puso en marcha algún poderoso ingenio, cómo mostraba signos de vida, y cómo se agitaba con un movimiento medio incómodo, medio vital. Debería ser espantoso, tal como sería completamente espantoso el impacto de cualquier empresa humana que se burlara del formidable mecanismo del Creador del mundo». (9)⁴

Incapaz de librarse de su «horripilante fantasma» («hideous phantom», 9), Mary lo escogió como tema de su «¡tediosa, desafortunada historia de fantasmas!» («tiresome unlucky ghost story!», 10) esperando aterrorizar a su lector al máximo. Inicialmente, Mary quiso plasmar ese terror en un relato pero, animada por Percy, lo amplió hasta publicar anónimamente la novela que tituló *Frankenstein; or the Modern Prometheus*. Debido a este anonimato, circunstancia habitual en la publicación de novelas a inicios del siglo XIX, la mayoría de críticos y lectores supusieron que la obra había sido escrita por Percy, hasta que Mary aclaró en el prefacio a la segunda edición de 1831 que todo en *Frankenstein* era creación suya, si bien admitió que su marido era el autor del prefacio que acompaña la edición de 1818.

Frankenstein, publicada originalmente por la pequeña casa editorial de Lacking-

⁴ «I saw—with shut eyes, but acute mental vision—I saw the pale student of unhallowed arts kneeling beside the thing he had put together. I saw the hideous phantasm of a man stretched out, and then, on the working of some powerful engine, show signs of life, and stir with an uneasy, half vital motion. Frightful must it be; for supremely frightful would be the effect of any human endeavour to mock the stupendous mechanism of the Creator of the world».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

ton, Hughes, Harding, Mavor, & Jones cuando Mary tenía 21 años, encontró muy buena acogida en el mercado literario de la novela gótica, género en el que abundaban las autoras, desde las de menor calidad publicadas por Minerva Press (ver Copeland, 1995) hasta la súper-ventas Ann Radcliffe, quien doto al gótico de notable respetabilidad en la última década del siglo XVIII. Fue Horace Walpole quien inventó accidentalmente la etiqueta de «ficción gótica» al subtítular su novela *The Castle of Otranto* (1764, *El castillo de Otranto*), el texto inaugural este modo narrativo en Gran Bretaña, como *A Gothic Story*. Walpole aludía al entorno seudomedieval de su novela pero el adjetivo «Gothic» acabó aplicándose a toda ficción de esa época (prosa y drama) interesada en despertar una emoción universal: el miedo. Como señala, David Punter, estudioso pionero del gótico:

«El miedo no es sólo un tema o una actitud, también tiene consecuencias en la forma, el estilo y las relaciones sociales de los textos; y explorar el gótico es también explorar el miedo y ver las diversas formas en que el terror irrumpe en las superficies de la literatura, de manera diferente en cada caso, pero también estableciendo para sí ciertas continuidades distintas de lenguaje y símbolo». (1980: 21)⁵

Dado el interés de Mary por transmitir el mismo estado de miedo que su visión le

había producido, no hay duda de que *Frankenstein* es una novela gótica. Se trata, en todo caso, de una obra tardía del primer ciclo (suele citarse *Melmoth the Wanderer* (1820) de Charles Maturin como su punto final) y poco respetuosa con las convenciones habituales del género. *Frankenstein* no transcurre en el pasado remoto, ni en un edificio misterioso (sea castillo o casa encantada). Aunque contiene una relación amorosa (entre Victor y su prometida Elizabeth), esta es secundaria. Ni siquiera cuenta con un villano claramente identificable como tal. Tanto Victor como su creación son héroes-villanos o villanos-héroes, ambigüedad que enriquece esta singular obra maestra.

Aunque fue Victor Frankenstein quien dio origen a la figura del científico loco que aparecería en incontables narraciones, desde el Dr. Moreau de H.G. Wells al Dr. Strangelove de Stanley Kubrick, durante demasiado tiempo nadie le atribuyó a Mary ningún mérito especial como autora revolucionaria. El autor británico de ciencia ficción y fantasía Brian Aldiss⁶ fue el primero en argumentar, en su volumen de 1973 *Billion Year Spree*, que la naturaleza gótica de *Frankenstein* no era obstáculo para leer esta obra principalmente como ciencia ficción, sino todo lo contrario. Al llamar a Mary «el origen de la especie» (título del capítulo dedicado a ella), Aldiss la exalta otorgándole el título de principal pionera de la ciencia ficción, título que sin duda la habría sorprendido

⁵ «Fear is not merely a theme or an attitude, it also has consequences in terms of form, style and the social relations of the texts; and exploring Gothic is also exploring fear and seeing the various ways in which terror breaks through the surfaces of literature, differently in every case, but also establishing for itself certain distinct continuities of language and symbol».

⁶ En su novela *Frankenstein Unbound* (1973, *Frankenstein desencadenado*) Aldiss realiza a través de su delegado en el texto, Joe Bodenland, la fantasía de viajar al pasado para conocer a Mary Shelley. En relación a la adaptación de 1990, dirigida por Roger Corman, se puede consultar mi artículo en *Hélice* (Martín, 2003).



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

ya que esta fue una etiqueta acuñada en 1926 por el editor Hugo Gernsback⁷. Aldiss tiene razón al vincular ciencia ficción y Romanticismo, ya que, gracias a los avances científicos que llevaron a la Revolución Industrial, la generación de Mary fue «la primera en disfrutar de esa visión ampliada del tiempo, aún hoy en expansión, sin la cual la ciencia ficción carece de perspectiva y deja de ser ella misma» (1975: 3)⁸. Ahora bien, aunque es obvio que la ciencia ficción siempre ha usado elementos terroríficos (solo hay que pensar en «The Color Out of Space» (1927), de H.P. Lovecraft) asegurar que este género «se presenta típicamente en un formato gótico o post-gótico» (8)⁹ entraña graves riesgos. Pese a ello, muchos otros críticos han secundado a Aldiss. Goss y Riquelme, por ejemplo, presentan a Frankenstein como un villano similar a los villanos aristócratas del gótico típico, llamándolo «aristócrata intelectual» («intellectual

aristocrat», 2007: 425), pese a que su Suiza natal era una república burguesa carente de aristocracia. La ficción gótica, añaden, «alcanza un momento importante de realización cultural en su vástago, la ciencia ficción, cuando el científico sustituye al gobernante y al sacerdote como sustentador del poder y fuente de la maldad» (435)¹⁰.

Este juicio crítico, no obstante, deja de lado la abundante ciencia ficción que no contiene elementos góticos porque, al contrario que *Frankenstein*, no es tecnófoba sino tecnófila. Entre los optimistas tecnológicos, como él mismo se auto-denominó, se cuenta Isaac Asimov. En su novela *The Caves of Steel* (*Las bóvedas de acero*, 1954) Asimov se distancia de Mary Shelley con cierta sorna al poner en boca del mayor experto en robótica de la Tierra futura (dentro de unos tres mil años), un concepto clave. Según le explica el Dr. Gerrigel al detective Elijah Baley:

—La raza humana, Sr. Baley, tiene un fuerte complejo de Frankenstein.

—¿Un qué?

—Se trata de un nombre popular derivado de una novela medieval que describe a un robot que se rebela contra su creador. No he leído la novela. (170)¹¹

⁷ La palabra *scientifiction* apareció en el artículo editorial de Gernsback escrito para presentar su revista *Amazing Stories* (abril de 1926). «Por “ciencificción” me refiero a una historia tipo Julio Verne, H. G. Wells, o Edgar Allan Poe: un romance encantador mezclado con una visión científica factual y profética» (3), [«By ‘scientifiction’ I mean the Jules Verne, H. G. Wells, and Edgar Allan Poe type of story—a charming romance intermingled with scientific fact and prophetic vision»]. La revista *Astounding Stories of Super-Science* (fundada en 1930) recibió el nuevo título *Astounding Science-Fiction* por parte de su flamante editor John W. Campbell en 1938; él parece haber acuñado la etiqueta habitualmente usada para este género.

⁸ «the first to enjoy that enlarged vision of time—to this day still expanding—without which science fiction is perspectiveless, and less itself».

⁹ «is characteristically cast in the Gothic or post-Gothic mould».

¹⁰ «reaches an important moment of cultural realization in its offspring, science fiction, when the scientist replaces the ruler and the priest as wielder of power and source of wrongdoing».

¹¹ «“The human race, Mr. Baley, has a strong Frankenstein complex.”

“A what?”

“That’s a popular name derived from a Medieval novel describing a robot that turned on its creator. I never read the novel myself.” (170)



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

La solución que Asimov encontró al problema de cómo evitar la rebelión de los robots, las Tres Leyes de la Robótica que impiden su desobediencia¹², revela que la creación de vida artificial autoconsciente no humana no tiene por qué narrarse recurriendo a tramas terroríficas. Brian Stableford fue el primero en aclarar por qué ese es el caso de *Frankenstein*: Mary no caracterizó al joven Victor como científico porque quería comentar los debates científicos de su tiempo, sino porque necesitaba desviarse de la típica novela gótica de terror sobrenatural «que ya se había vuelto aburrida y pasada de moda» (1995: 54)¹³. Si Byron la hubiera retado a escribir una historia sobre un «Prometeo moderno», como reza el subtítulo de *Frankenstein*, Mary quizás habría presentado el despertar de la criatura como «un asunto gozoso y triunfante» («a joyous and triumphant affair», Stableford: 54). El problema, por supuesto, es que nadie habría publicado semejante historia, ya que habría sido recibida como «horriblemente indecente y blasfema» («horribly indecent and blasphemous», Stableford: 56). Pocos autores, aparte de Asimov, han superado el complejo de Frankenstein. Por ello Stableford caracteriza la enorme popularidad de la novela de Mary Shelley como losa

trágica que atrapa bajo su peso a toda la ciencia ficción.

A grandes rasgos, hay dos líneas principales de argumentación en relación a la tecnofobia de Mary Shelley, basada en todo caso en un espléndido conocimiento de la ciencia de su época, muy sorprendente en una joven con escasa educación formal. Por una parte, críticos como Andrew Smith defienden que *Frankenstein* es un texto ambiguo pese a la rotundidad de su terror gótico. La novela no pertenece al clima radical posterior a la Revolución Francesa, sino a la atmósfera mucho más conservadora sobrevenida tras la derrota de Napoleón en Waterloo (1815). Por ello, insiste Smith «la resistencia de esta novela a apoyar o enaltecer plenamente las ideas radicales debería entenderse como parte de las ambigüedades políticas de un tiempo en que los radicales, tales como Mary Shelley y su círculo, dudaban sobre qué paso dar a continuación» (2010: 81)¹⁴. La otra estrategia consiste en situar la ciencia de Victor Frankenstein en el momento histórico que la propia novela señala, supuestamente finales del siglo XVIII (las cartas del Capitán Walton llevan la fecha de 17—). La palabra «científico» apareció en 1834¹⁵ y dado que Victor se

¹² El editor John W. Campbell sugirió las Tres Leyes de la Robótica y Asimov las introdujo en su relato «Runaround» (1942). Son: 1. Un robot no puede dañar a un ser humano o, por inacción, permitir que un ser humano sufra daños; 2. Un robot debe obedecer las órdenes que le den los seres humanos, excepto cuando tales órdenes entren en conflicto con la Primera Ley; y 3. Un robot debe proteger su propia existencia siempre que dicha protección no entre en conflicto con la Primera o la Segunda Ley.

¹³ «which had already become tedious and passé».

¹⁴ «the novel's refusal to either fully endorse or extol radical views should be seen as part of the political ambiguities of the time in which radicals, such as Mary Shelley and her milieu, were unclear about where to go next».

¹⁵ William Whewell fue el primero en usar la palabra «científico» en un texto impreso en su reseña de *On the Connexion of the Physical Sciences* de la Sra. Somerville para la revista *Quarterly Review*. De hecho, Whewell informaba de la ocurrencia de un caballero ingenioso, cuyo nombre no menciona, ofrecida durante una reunión de la British Association for the Advancement of Science. Dado que la palabra filósofo parecía «un vocablo demasiado amplio



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

refiere varias veces a la «filosofía natural» —la ciencia tal como la conocemos hoy sólo se consolidó en el último tercio del siglo XIX (Cahan, 2003: 4)—, Sutherland señala que no es un «científico», «loco o cuerdo, sino un *philosophe* de la Ilustración» (1996: 25)¹⁶. Siguiendo esta línea, Johnson (2018) detalla las disciplinas que se enseñaban en la Universidad de Ingolstadt (1472-1800), en Baviera, que es donde Mary sitúa a Victor como estudiante, señalando que a partir de 1780 se formó en este centro alemán un nutrido círculo de estudiosos interesados en la aplicación de la química moderna, descendiente de la alquimia medieval, a la medicina. Como precisa Johnson (295), si bien Victor dice haberse formado en fisiología y anatomía, disciplinas que se enseñaban en Ingolstadt, no es médico ni «doctor» en ninguna otra disciplina, sino estudiante avanzado de química y de ciencias de la electricidad, sin grado alguno.

Esta precisión histórica contrasta con la declaración decididamente anacrónica según la cual «la especulación sobre lo posthumano surgió en la Ilustración en tándem con nuevas ideas sobre lo humano» (Yaszek y Ellis, 2017: 71)¹⁷ no porque sea incorrecta sino porque la palabra «posthumano» no existía en el siglo XVIII al que *Frankenstein* pertenece como «filósofo natural». Obviamente, Yaszek y Ellis usan «posthumano» sabiendo que ningún

estudioso Ilustrado usó este término, con la intención de conectar el pasado con el presente creando una estrategia productiva para la reflexión crítica. No obstante, aunque se gana profundidad en el análisis de este modo, también se pierde algo valioso, sobre todo una percepción más ajustada del *zeitgeist* del pasado. En el caso específico de *Frankenstein*, el uso de la palabra «posthumano» en relación a una novela originalmente concebida como texto gótico crea importantes tensiones en la definición misma de monstruosidad, tal como argumento en la siguiente sección.

***Frankenstein*, texto posthumano: ganancias y pérdidas**

Frankenstein sobrevivió como clásico popular hasta que el volumen *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel* (1979), editado por George Levine y U.C. Knoepfmacher, le hizo un hueco en el discurso académico sobre la ficción gótica. La consolidación de los Estudios Góticos gracias a *The Literature of Terror* (1980), de David Punter, se solapó con los inicios del posthumanismo como corriente crítica antihumanista. El artículo de Ihab Hassan «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?» (1977), una curiosa mezcla de ensayo y de obra teatral, introdujo el término como «neologismo de dudoso gusto, el último eslogan, o simplemente otra imagen del autoodio recurrente del hombre» (843). Hassan advierte que los quinientos años de humanismo tocan su fin, a medida que éste se transforma bajo el impacto de la brutal aceleración tecnocientífica en algo nuevo «que debemos llamar posthumanismo *sin poder evitarlo*» (843, cursiva añadida). Pese a su tono negativo, Hassan cree que «el posthumanismo puede aludir a un poten-

y pomposo» («too wide and too lofty a term», 59), este caballero propuso la palabra «científico» (*scientist*) por analogía con artista (*artist*), si bien, añade Whewell, «nadie la aceptó de buen gusto» («this was not found palatable», 59).

¹⁶ «mad or sane, but an Enlightenment *philosophe*».

¹⁷ «Speculation about the posthuman emerged in the Enlightenment in tandem with new notions of the human».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

cial en nuestra cultura, sugerir una tendencia que lucha por ser algo más que una moda» (843) y podría, por lo tanto, convertirse en una herramienta regeneradora¹⁸.

El posthumanismo ha eclosionado con tanta potencia y en tantos ámbitos distintos que es imposible consensuar su significado. El volumen de Francesca Ferrando *Philosophical Posthumanism* (2019), que ofrece un completo panorama de todas sus corrientes, da la impresión (sin duda en contra de las intenciones de la autora) de que muchos estudiosos usan esta etiqueta de manera tan poco rigurosa como «post-modernismo» se ha usado y sigue usándose. Ferrando, en cualquier caso, se esfuerza por explicar de un modo muy útil y didáctico cómo ha evolucionado la etiqueta. Según ella (25-26), el Posthumanismo Filosófico, que defiende como discípula de Rosi Braidotti, desciende del Posthumanismo Crítico y Cultural desarrollado entre el texto de Hassan y la publicación de *How We Became Posthuman* (1999), de N. Katherine Hayles. Pertenece a esta etapa el texto clave del Posthumanismo Cultural «A Manifesto for Cyborgs» (1985), de Donna Haraway. El volumen de Braidotti *The Posthuman* (2013) y el de Stefan Herbrechter, *Posthumanism: A Critical Analysis* (2013), consolidaron el ciclo actual, basado en la premisa de que toda crítica posthumanista debe proceder «en modos relacionales y multinivel, con una praxis postdualista y postjerárquica que establezca una vía adecuada de partida para aproximarnos a la existencia más

¹⁸ «a dubious neologism, the latest slogan, or simply another image of man's recurring self-hate [...] that we must *helplessly* call posthumanism»; «posthumanism may also hint at a potential in our culture, hint at a tendency struggling to become more than a trend».

allá de los límites del humanismo y del antropocentrismo» (Ferrando: 119)¹⁹.

Estas tendencias críticas aparecen en una época en que la tecnociencia real está adelantando a la ciencia ficción. Por esta misma razón se multiplican casi hasta el infinito tanto los descendientes como las lecturas académicas de *Frankenstein*. La crítica feminista, por ejemplo, castiga a Frankenstein como perpetrador de crímenes patriarcales que victimizan a niños y mujeres e incluso al monstruo. Lejos de ser abyecto, como Mary lo imaginó, el monstruo aparece reconfigurado en los textos contemporáneos «en línea con una trayectoria posthumana de héroes híbridos de terror, provenientes del neo-Victorianismo, la ficción gráfica, y las mezclas mitológicas bien conocidas de la acción fantástica maravillosamente animada» (Botting, 2018: 310)²⁰. La opinión de Braidotti según la cual no hay división entre naturaleza y cultura sino una continuidad entre ellas (2013: 2), lleva a Outka a afirmar que «la criatura altera la formación sublime del binomio human/natural y, al hacerlo, altera la definición de ambos» (2011: 36)²¹. El uso que Victor hace de partes animales («la sala de disección y el matadero me proveyeron con muchos de mis materiales», 55)²² dan

¹⁹ «in relational and multilayered ways, in a post-dualistic, post-hierarchical praxis which sets a suitable way of departure to approach existence beyond the boundaries of humanism and anthropocentrism».

²⁰ «in line with a posthuman trajectory of hybrid horror heroes from neo-Victorianism, graphic fiction, and familiar mashed myths of marvelously animated fantastic action».

²¹ «The creature disrupts the sublime formation of the human/natural binary, and in doing so changes the definition of both».

²² «The dissecting room and the slaughterhouse furnished many of my materials».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

pie a interpretaciones de *Frankenstein* como texto antiviviseccionista (Guerrini, 2008) sobre un ser vivo fundamentalmente híbrido que es también un animal no humano (McQueen, 2014). Mousley, por su parte, describe a Victor y no a su monstruo como «humano posthumano» ya que a diferencia de su criatura «quien más tarde imagina una vida capaz de aceptar con modestia los límites que sus extraordinarias circunstancias han impuesto» (2016: 161), Frankenstein siente «un deseo «humano» de superar su humanidad» al rechazar «vivir dentro de las fronteras de lo humano» (161-162),²³ marcadas por la enfermedad y la muerte.

Quienes apreciamos la ciencia ficción nos encontramos a menudo con que el discurso en torno al posthumanismo, claramente definido en este género, se abre a extrañas distorsiones en las disquisiciones que no lo tienen en cuenta. Haraway rinde homenaje a Joanna Russ, Samuel R. Delany, John Varley, James Tiptree Jr., Octavia Butler, Monique Wittig, y Vonda McIntyre como los verdaderos «teóricos de los ciborgs» («theorists for cyborgs», 1991: 173), mientras que Hayles integra en *How We Became Posthuman* análisis críticos de la obra de Bernard Wolfe, William Burroughs, William Gibson, Philip K. Dick, Neal Stephenson y Greg Bear. Braidotti, sin embargo, desarrolla su Posthumanismo Filosófico sin referencia alguna a la ciencia ficción, mientras que Ferrando apenas ofrece alguna referencia pasajera. El hecho es que el adjetivo posthumano, señala Prucher (2009: 54), apreció originalmente en la novela corta de H.P. Love-

craft «The Shadow Out of Time» (1936, *La sombra fuera del tiempo*), en la que describe a las especies alienígenas que reemplazarán al Homo Sapiens en la Tierra. Que la nueva especie posthumana (o, mejor dicho, posterior al *Homo Sapiens*) sea extraterrestre o terrestre es irrelevante, lo que importa es el concepto de sustitución. En *Frankenstein*, como comentaré, desempeña un papel primordial.

Hay que mencionar en este punto el transhumanismo, la corriente que defiende la intervención tecnocientífica para controlar la evolución del *Homo Sapiens* y alcanzar un estadio posthumano. El prestigioso biólogo Julian Huxley, hermano de Aldous, acuñó este concepto en 1957 en un pasaje de un ensayo breve citado muy a menudo:

«La especie humana puede, si así lo desea, trascenderse a sí misma, no solo esporádicamente, aquí un individuo de un modo, allí otro individuo de otro, sino como un todo, como humanidad. Necesitamos un nombre para esta nueva creencia. Quizás sirva *transhumanismo*: el hombre sigue siendo hombre pero trascendiéndose a sí mismo al llevar a cabo las posibilidades de y para su nueva naturaleza». (17, cursiva original)²⁴

El proyecto transhumanista se desarrolló inicialmente como fantasía en la ciencia ficción pero pasó a ser objeto de controvertido debate en la tecnociencia.

²⁴ «The human species can, if it wishes, transcend itself—not just sporadically, an individual here in one way, an individual there in another way—but in its entirety, as humanity. We need a name for this new belief. Perhaps *transhumanism* will serve: man remaining man, but transcending himself, by realizing new possibilities of and for his human nature».

²³ «who later imagines a life modestly accepting of the limits which his extraordinary circumstances have imposed [feels] a ‘human’ desire to overcome his humanity, [refusing] to live within the boundaries of the human».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

La llamada de Haraway a sentir «*placer* en la confusión de los límites» pero también «*responsabilidad* en su construcción» (1991: 150, cursiva original)²⁵ en relación al cibernético (una forma de transhumanismo individual), llegó sólo tres años antes de la fundación en 1988 de la World Transhumanist Association, liderada por Nick Bostrom y David Pearce. Su «Transhumanist Declaration», incluye puntos tan inquietantes como: «(4) Los transhumanistas defienden el derecho moral de quienes desean usar la tecnología para extender sus capacidades mentales y físicas (incluyendo las reproductivas) y mejorar el control sobre sus propias vidas. Perseguimos el crecimiento personal más allá de nuestras actuales limitaciones biológicas» (1998: en línea)²⁶. Los transhumanistas dicen abrazar los principios del humanismo moderno y estar al margen de cualquier partidismo político, pero es obvio que su visión del futuro depende de una inhumana línea divisoria entre quienes tienen acceso a las mejoras anatómicas y quienes no. Por otra parte, hay que constatar que una línea principal de investigación en el Future of Humanity Institute de la Universidad de Oxford, fundado por Bostrom, examina el impacto que la inteligencia artificial avanzada puede tener en nuestro futuro. El Centre for the Governance of AI de este instituto dedica sus esfuerzos a garantizar que el transhumanismo se limitará a la evolu-

ción del *Homo Sapiens* y no será fagocitado por la evolución de la inteligencia artificial.

Victor Frankenstein es un transhumanista avanzado a su tiempo ya que pretende trascender la naturaleza del *Homo Sapiens* para crear una renovada especie posthumana. Le anima la idea patriarcal y egoísta de que, si tiene éxito, «[U]na nueva especie me bendeciría como su creador y fuente; muchas naturalezas felices y excelentes me deberían su existencia. Ningún padre podría reclamar la gratitud de sus hijos de un modo tan completo como yo merecería la suya» (54)²⁷. Los métodos que usa Frankenstein requieren, como diría Coleridge, la suspensión voluntaria de nuestra incredulidad pero los avances en tecnociencia han hecho que la novela de Mary sea «más relevante en relación a las omnipresentes preocupaciones aprensivas del siglo XXI de lo que era en el siglo XIX» (Friedman y Kavey, 2016: 12)²⁸. No hay duda de que *Frankenstein* «ilustra perfectamente las ansiedades humanas sobre nuestro porvenir posthumano» (Heiise-von der Lippe, 2017: 9)²⁹, mientras que su final nos invita a reflexionar sobre «cómo una visión restringida de la persona ha llevado a negar los derechos de los seres bioartificiales» (Karmakar y Parui, 2018: 351)³⁰.

²⁵ «*pleasure* in the confusion of boundaries [but also] *responsibility* in their construction».

²⁶ «(4) Transhumanists advocate the moral right for those who so wish to use technology to extend their mental and physical (including reproductive) capacities and to improve their control over their own lives. We seek personal growth beyond our current biological limitations».

²⁷ «A new species would bless me as its creator and source; many happy and excellent natures would owe their being to me. No father could claim the gratitude of his child so completely as I should deserve theirs».

²⁸ «more relevant to apprehensive concerns omnipresent in the twenty-first century than it was in the nineteenth».

²⁹ «perfectly illustrates [the] human anxieties of becoming posthuman».

³⁰ «how a restricted notion of personhood has led to the denial of rights to a bioengineered being».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

Parte de los siniestros encantos del gótico es su asociación con la muerte y la posterior decadencia del cuerpo, fuentes de repulsión y temor. Victor pasa del estudio de la fisiología y de la anatomía a la manipulación de cadáveres obtenidos ilegalmente de cementerios (en Gran Bretaña la disección de cadáveres se limitó a los de los ejecutados hasta 1832)³¹. Él dice no sentir superstición alguna, pero los lectores sí se sienten disgustados con el relato que Frankenstein le hace a Walton de sus métodos, que incluyen examinar de cerca «todo objeto sumamente insoportable para la delicadeza de los sentimientos humanos» (52)³². Una vez Victor descubre el secreto de la manera de animar materia orgánica muerta, se dedica incluso a experimentar usando animales vivos. Cuando lanza la pregunta de «¿[Q]uién puede concebir los horrores de mis labores secretas, mientras me aventuraba entre las humedades impías de las tumbas, o torturaba a los animales vivientes para animar el barro sin vida?» (54)³³, la respuesta obvia es «cualquier lector mínimamente sensible».

Inicialmente, Frankenstein piensa en crear «un ser como yo, pero de estructura

más sencilla»; sin embargo, su exaltada imaginación le da la confianza necesaria para crear «un animal tan complejo y maravilloso como es un hombre» (53)³⁴. Una cuestión crucial que apenas suele comentarse es que Frankenstein parte de un diseño problemático y tiene una limitada capacidad plástica. «Como el tamaño minúsculo de las partes constituía un serio obstáculo para mi velocidad», comenta Victor, decide crear un ser gigantesco «de unos ocho pies de altura, y grande en proporción» (54)³⁵. Lógicamente, el desconocimiento de la microcirugía no se resuelve aumentando el tamaño de la criatura. Con sus 2,40 metros de altura este ser aún podría parecer plenamente humano (George Muresan, el jugador más alto de la NBA en la liga 2019-20 mide 2,31), pero Frankenstein sencillamente no sabe armonizar los dispares elementos de su criatura. La mala estética de su Adán, producto de las limitaciones de Frankenstein como artista plástico, es la única razón por la cual la criatura es percibida como un monstruo. Victor intenta quitarse la culpa, argumentado que había seleccionado todos sus rasgos como bellos pero es incapaz de explicar por qué el aspecto de su criatura es tan discordante:

«Su piel amarilla apenas cubría los músculos y las arterias, perceptibles bajo ella; su ondulante cabello era de un negro lustroso; sus dientes, de una blancura de perla; pero esta opulencia sólo formaba un contraste aún más horrible con sus ojos acuosos, que casi parecían del mismo color parduzco que

³¹ William Burke y William Hare asesinaron en 1828 a dieciséis ciudadanos de Edimburgo para vender sus cadáveres al famoso anatomista Robert Knox, quien presumiblemente sabía de sus fechorías. El escándalo llevó a la aprobación de la Anatomy Act en 1832, una ley encaminada a suplir a las escuelas de medicina con suficientes cuerpos humanos. Burke fue ahorcado y su cuerpo diseccionado, mientras que se desconoce qué fue de Hare.

³² «every object the most insupportable to the delicacy of the human feelings».

³³ «Who shall conceive the horrors of my secret toil, as I dabbled among the unhallowed damps of the grave, or tortured the living animal to animate the lifeless clay?»

³⁴ «a being like myself, or one of simpler organization»; «an animal as complex and wonderful as man».

³⁵ «As the minuteness of the parts formed a great hinderance to my speed»; «about eight feet in height, and proportionably large».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

las óseas órbitas en que estaban encajados, su piel arrugada y sus negruzcos labios estrechos». (57)³⁶

Su consiguiente estrategia principal consiste en instalar una barrera infranqueable, definiéndose como humano en contra la otredad de su monstruo. Cuando su pequeño hermano William es asesinado, Victor en seguida intuye que «nada en forma humana podría haber destruido a ese bello niño» (76)³⁷. Al ser su guardiana Justine acusada erróneamente del crimen, Victor sabe que «todos los seres humanos eran inocentes de semejante crimen» (80)³⁸.

Cuando criatura y creador se reencontran, Frankenstein ve a lo lejos un hombre «avanzando hacia mí con velocidad sobrehumana» (98)³⁹. Este comentario da un giro al discurso sobre el monstruo: al problema estético se suman las capacidades aumentadas de la criatura, capaz de resistir el frío, de sobrevivir con poca comida exclusivamente vegetal, e incluso de educarse a sí mismo en extrañas circunstancias, pues aprende a hablar y leer por imitación de la familia De Lacey, en cuya choza se oculta. El nuevo Adán, que nunca recibe un nombre, le insiste a Vic-

tor que «yo era benévolo; mi alma brillaba con amor y *humanidad*» (100, cursivas añadidas) pero el rechazo «de tus congéneres» (100)⁴⁰ le hizo asumir su diferencia. Ni siquiera tras conocer sus peripecias llega Frankenstein a superar el rechazo que su abyecta criatura le produce. Entre las acusaciones que este le lanza a su creador la principal es que le haya dotado de «percepciones y pasiones» («perceptions and passions», 139), si bien Victor no parece haberse preocupado de los sentimientos, solo de la anatomía. El hecho de que la mente del monstruo sea un logro muy superior a su cuerpo condena a la criatura, incluso en opinión de su creador.

El motivo de las capacidades aumentadas del monstruo es la base del miedo ante lo posthumano que la novela de Mary Shelley activa en el lector contemporáneo. La criatura argumenta que si fuera aceptado entre los seres humanos se mostraría servicial y agradecido, pero ya ha llegado a la conclusión de que «los sentidos humanos son barreras infranqueables para nuestra unión» (145)⁴¹. La solución es la construcción de una compañera de su misma naturaleza, con la que podrá llevar una vida aparte, arreglo que define como «pacífico y *humano*» (cursivas añadidas, «peaceful and human», 146). Victor accede pero, al contemplar la nueva Eva medio acabada, intuye que su monstruo querrá tener hijos, «y una raza de demonios se propagará por la Tierra, que podría hacer la existencia de la especie humana una condición precaria y llena de terror. ¿Tenía derecho, por mi propio be-

³⁶ «His yellow skin scarcely covered the work of muscles and arteries beneath; his hair was of a lustrous black, and flowing; his teeth of a pearly whiteness; but these luxuriances only formed a more horrid contrast with his watery eyes, that seemed almost of the same colour as the dun white sockets in which they were set, his shrivelled complexion and straight black lips».

³⁷ «Nothing in human shape could have destroyed that fair child».

³⁸ «every human being was guiltless of this murder».

³⁹ «advancing towards me with superhuman speed».

⁴⁰ «I was benevolent; my soul glowed with love and *humanity*»; «from your fellow-creatures».

⁴¹ «the human senses are insurmountable barriers to our union».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

neficio, a infligir esta maldición sobre todas las generaciones venideras?» (165)⁴². Imaginar el paso del individuo posthumano a la especie posthumana le hace ver a Victor que no tenía derecho alguno a desarrollar su proyecto transhumanista. Naturalmente, la destrucción de la compañera y, en consecuencia, de la posible nueva especie, convierte en enemigos implacables a criatura y creador. Dado que Frankenstein declara que ha roto su promesa de construir a la mujer porque «jamás crearé otro como tú, igual en deformidad y malicia» (167)⁴³, el monstruo atribuye su actitud al odio personal, sin intuir el miedo que Victor siente a la destrucción de los humanos por parte de su prole posthumana.

Volviendo a Stableford, el problema de toda lectura de *Frankenstein* como ficción sobre el posthumanismo es que la trama depende de una premisa cuestionable: del acto de creación de Victor surge un monstruo por razones relacionadas con la naturaleza gótica del texto más que con su actividad científica. La constante preocupación por la revulsión que inspira el monstruo obstaculiza la reflexión sobre su posthumanidad, ya que se le atribuye desde el primer momento una posición antihumana. Los lectores pensamos que sí podríamos superar nuestro rechazo, porque creemos ser mejores personas que Frankenstein y porque en nuestros tiempos políticamente correctos el monstruo genera simpatía como miembro de una

extraña nueva minoría posthumana. Mary Shelley insiste, sin embargo, en que es imposible aceptar a esta criatura, que se sabe abyecta sin que pueda contrarrestar esa cruda realidad.

Sea porque nuestra imaginación está contaminada por los fallidos intentos de darle al monstruo una imagen cercana a la de la novela en otros medios (cine, televisión, ilustración, cómic) o porque nos resistimos a aceptar que el monstruo es un monstruo, ninguna de las lecturas de *Frankenstein* con acento en lo posthumano comprende el trasfondo gótico del texto. Se habla de los abusos a los que Victor somete al monstruo y de los derechos de la criatura, pero no del miedo que la criatura nos daría si se cruzara en nuestro camino. Tal vez porque, secretamente, deseamos que nuestros propios Frankensteins tengan un mejor sentido plástico y sepan transformarnos en bellos posthumanos para al fin dejar atrás al dañino, a menudo inhumano, *Homo Sapiens*.

Obras citadas

- ALDISS, Brian (1973, 1975). *Billion Year Spree: The True History of Science Fiction*. London: Corgi.
- ASIMOV, Isaac (1954, 1991). *The Caves of Steel*. London: HarperCollins.
- BOSTROM, Nick *et al.* (1998). «Transhumanist Declaration». <https://humanityplus.org/philosophy/transhumanist-declaration/>
- BOTTING, Fred (2018). «What Was Man...? Reimagining Monstrosity from Humanism to Transhumanism». *Global Frankenstein*. Carol Margaret Davison y Marie Mulvey-Roberts (eds.). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 301-317.
- BRAIDOTTI, Rosi (2013). *The Posthuman*. London: Polity.

⁴² «and a race of devils would be propagated upon the earth, who might make the very existence of the species of man a condition precarious and full of terror. Had I right, for my own benefit, to inflict this curse upon everlasting generations?»

⁴³ «never will I create another like yourself, equal in deformity and wickedness».



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

- CAHAN, David (2003). «Looking at Nineteenth Century Science: An Introduction». David Cahan (ed.), *From Natural Philosophy to the Sciences: Writing the History of Nineteenth-Century Science*. Chicago: University of Chicago Press, 3-15.
- COPELAND, Edward (1995). *Women Writing about Money: Women's Fiction in England 1790-1820*. Cambridge: Cambridge University Press.
- FERRANDO, Francesca (2019). *Philosophical Posthumanism*. Londres: Bloomsbury.
- FRIEDMAN, Lester D., y Allison B. KAVEY (2016). *Monstrous Progeny: A History of the Frankenstein Narratives*. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press.
- GERNSBACK, Hugo (Abril 1926). «A New Sort of Magazine», *Amazing Stories*, 1:3.
- GOSS, Theodora, y John Paul RIQUELME (2007). «From Superhuman to Posthuman: The Gothic Technological Imaginary in Mary Shelley's *Frankenstein* and Octavia Butler's *Xenogenesis*», *MFS: Modern Fiction Studies*, 53.3: 434-459.
- GUERRINI, Anita (2008). «Animal Experiments and Antivivisection Debates in the 1820s». Christa Knellwolf y Jane Goodall (eds.), *Frankenstein's Science: Experimentation and Discovery in Romantic Culture, 1780-1830*. London: Ashgate, 71-85.
- HARAWAY, Donna (1991). «A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century» (1985). *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature*. London: Free Association Books, 149-182.
- HASSAN, Ihab (1977). «Prometheus as Performer: Toward a Posthumanist Culture?», *Georgia Review*, 31.4: 830-850.
- HAYLES, N. Katherine (1999). *How We Became Posthuman*. Chicago: University of Chicago Press, 1999.
- HEIISE-VON DER LIPPE, Anya (2017). «Introduction: Post/Human/Gothic». Anya Heiise-von der Lippe (ed.), *Posthuman Gothic*. Cardiff: University of Wales Press, 2017. 1-17.
- HUXLEY, Julian (1957). «Transhumanism». *New Bottles for New Wine*. London: Chatto & Windus, 13-17.
- JOHNSON, Jeffrey Allan (2018). «Dr. Frankenstein, I Presume? Revising the Popular Image of Frankenstein», *Literature and Medicine*, 36.2: 287-311.
- KARMAKAR, Manali, y Avishek PARUI (2018). «Victor's Progeny: Premonition of a Bioengineered Age», *Literature and Medicine*, 36.2: 337-355.
- MARTÍN ALEGRE, Sara (2009). «En los amorosos brazos de Mary Shelley: *Frankenstein desencadenado* de Brian Aldiss», *Hélice. Reflexiones Críticas sobre Ficción Especulativa*, 12: 100-115.
- MCQUEEN, Sean (Marzo 2014). «Biocapitalism and Schizophrenia: Rethinking the Frankenstein Barrier», *Science Fiction Studies*, 41.1 #122: 120-135.
- MOUSLEY, Andy (2016). «The Posthuman». Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge University Press, 159-172.
- OUTKA, Paul (2011). «Posthuman/Postnatural: Ecocriticism and the Sublime in Mary Shelley's *Frankenstein*». Stephanie LeMénager, Stephanie, Teresa Shewry, y Ken Hiltner (eds.), *Environmental Criticism for the Twenty-First Century*. London – New York, NY: Routledge, 31-48.
- PRUCHER, Jeff (2009). «Posthuman». *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 154.
- _____. (2009). «Posthumanism». *Brave New Words: The Oxford Dictionary of Science Fiction*. Oxford: OUP, 155.
- SHELLEY, Mary (1831, 2008). «Introduction». *Frankenstein*. Edited by M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press, 5-11.
- _____. Mary (1831, 2008). *Frankenstein*. Edited



Posthumanismo retrospectivo: *Frankenstein* según nuestro nuevo vocabulario

- by M.K. Joseph. Oxford: Oxford University Press.
- SMITH, Andrew (2016). «Scientific Context». Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*. Cambridge: Cambridge UP, 69-83.
- STABLEFORD, Brian (1995). «*Frankenstein* and the Origins of Science Fiction». David Seed (ed.), *Anticipations: Essays on Early Science Fiction and Its Precursors*. Syracuse, NY: Syracuse University Press, 46-57.
- SUTHERLAND, John (1996). «How Does Victor Make his Monsters?» *Is Heathcliff a Murderer?: Great Puzzles in Nineteenth-Century Fiction*. Oxford: Oxford University Press, 24-34.
- WHEWELL, William (Marzo 1834). «*On the Connexion of the Physical Sciences*. By Mrs. Somerville», *Quarterly Review*, L.I.CI: 54-68.
- YASZEK, Lisa, y Jason W. ELLIS (2017). «Science Fiction». Bruce Clarke & Manuela Rosini (eds.). *The Cambridge Companion to Literature and the Posthuman*. Cambridge: Cambridge University Press, 71-83.