

VICTOR FRANKENSTEIN Y LA RACIONALIDAD INSTRUMENTAL¹

VICTOR FRANKENSTEIN AND THE INSTRUMENTAL RATIONALITY

ANA PINEL BENAYAS

Universidad de Castilla-La Mancha

Resumen:

En este artículo se pretende hacer una relectura de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818) desde la tesis planteada en la *Dialéctica de la Ilustración* (1944) y *Crítica de la razón instrumental* (1947) de los filósofos Adorno y Horkheimer, intentando mostrar que Victor Frankenstein es un esclavo de la racionalidad instrumental.

Palabras clave: Dialéctica de la Ilustración, Crítica de la razón instrumental Victor Frankenstein, racionalidad instrumental, Mary Shelley.

Abstract:

This article is intended to make a rereading of *Frankenstein; o, The Modern Prometheus* (1818) from the thesis presented in *Dialectic of Enlightenment* (1944) and *Eclipse of Reason* (1947) of the philosophers Adorno and Horkheimer, trying to prove that Victor Frankenstein is an instrumental's rationality slave.

Key words: Dialectic of Enlightenment, Eclipse of Reason, Victor Frankenstein, instrumental rationality, Mary Shelley.

1. LA VILLA DIODATI Y LAS RANAS DE GALVANI

Todo lo que se puede contar de lo sucedido en Villa Diodati contiene el mismo porcentaje de verdad que de ficción romántica. En las páginas de los diarios que consiguieron sobrevivir a la fuerza purificadora de las llamas, Lord Byron, Percy Shelley, Mary Shelley y John William Polidori relataron diferentes versiones de lo sucedido aquel verano; lo que dificulta el esclarecimiento de las relaciones que mantuvieron entre ellos, qué se escribió y, lo más importante, si realmente todo comenzó por la lectura de unos cuantos cuentos góticos en una noche gris y lluviosa². Las fuentes consultadas para la redacción de lo sucedido en Villa Diodati son el estudio preliminar que hace Antonio José Navarro en la edición de 2017 de *Frankenstein o el*

¹ Universidad de Castilla-La Mancha. Correo-e: anapinel.b@gmail.com. Recibido: 19-06-2020. Aceptado: 09-07-2020.

² (Shelley, 2017: p. 41)

moderno Prometeo (1823) para la editorial Valdemar y la introducción a la novela que la propia Mary Shelley escribió para la reedición que publicó Standard Novels en 1831 de su obra magna.

Suele decirse que la lluviosa noche del 17 de junio de 1816 obligó a Byron, Percy, Mary y Polidori a recluirse en la Villa Diodati, pero se omite –aquí encontramos una de las lagunas que salpican el relato de este mítico suceso– la presencia y participación del escritor Mathew Lewis³ autor de la novela gótica titulada *El monje* (1796) que, probablemente como Polidori, acudió allí ensimismado por la fuerza poética del poderoso y cruel Byron. Aunque no podemos afirmar que fuera la figura de Byron la que arrastró a todos los presentes a encontrarse aquel mismo verano, no se puede poner en duda que todos habían llegado a Villa Diodati por algo que los unía al poeta romántico.

Esta unión es claramente directa en el caso de Polidori, este se había convertido en el médico personal de Byron y su mayor deseo era ser reconocido por él como un buen escritor. También suele decirse que Polidori sentía hacia la figura, probablemente idealizada, de Byron un fuerte deseo sexual, pero esta obsesión con el poeta romántico solo le reportaba desprecio y burla⁴. Polidori terminará suicidándose a la edad de veintiséis años con ácido prúsico, un veneno inventado por Konrad Dippel, del que se dice, inspiró al famoso doctor Victor Frankenstein. Pero, antes de morir, Polidori se cobró su propia venganza escribiendo un breve relato titulado “El vampiro” (1819), el cual terminó dándole el reconocimiento literario que tanto ansió en su juventud⁵. El protagonista del relato, Lord Ruthven, es un ser sensual y atrayente, pero a la vez frío y despiadado como en su día lo fue Byron –será Lord Ruthven, y no Drácula, quien inspire y dé forma al vampiro tal y como hoy le imaginamos y vemos en las películas. Hay una división entre los investigadores sobre si Polidori escribió esa noche este relato o una novela titulada *Ernestus Berchtold o el moderno Edipo* (1819), que quedó ensombrecida por el moderno Prometeo⁶.

Sobre las relaciones que mantuvieron entre ellos nos centraremos solo en el caso de la hermanastra de Mary Shelley, Claire Clairmont. Esta estaba por aquel entonces embarazada de Byron, situación surgida de un escarceo amoroso sucedido en Londres. La joven llegó a Villa Diodati con la intención de retomar la relación con el poeta y reclamar los derechos de su hija⁷, pero Byron no aceptó a Allegra –la hija de Claire– como su progenie, este defendió que la niña había nacido en realidad de las relaciones que Percy Shelley mantuvo con la hermanastra de Mary –Percy defendía el amor libre

³ (Shelley, 2017: p. 45)

⁴ (Ibidem: p. 37)

⁵ (Ibidem: p. 38)

⁶ (Polidori, 1999)

⁷ (Shelley, 2017: p. 34)

y sentía atracción por las dos hermanas, también se dice que la amistad que Percy mantenía con Byron estaba marcada por cierto cariz sexual⁸.

Entre los supuestos relatos que se leyeron aquella noche, cabe resaltar un volumen titulado *Phantasmagoriana* donde se recogían diversos cuentos de terror gótico⁹. Parece ser que Byron, aburrido de las tardes lluviosas, instó a sus acompañantes a escribir un relato de fantasmas a ver quién lo hacía mejor¹⁰. La primera en ponerse a escribir fue Mary Shelley, sobre la que caía una doble presión: por una parte, ella siempre sintió que como hija de William Godwin y de Mary Wollstonecraft debería estar a la altura de las capacidades literarias mostradas por sus progenitores y, por otra, también tenía la presión de su propio marido Percy y el deseo de sorprender a Byron. Ella misma cuenta que lo que terminó inspirándola para escribir su “Frankenstein” fue una conversación que Percy y Byron mantuvieron sobre galvanismo¹¹:

Muchas y largas fueron las conversaciones entre Lord Byron y Shelley, de las que fui oyente fervorosa aunque casi muda. En el curso de una de ellas discutieron diversas doctrinas filosóficas, entre otras la naturaleza del principio vital, y la posibilidad de que se llegase a descubrir tal principio y conferirlo a la materia inerte. [...] Quizá podía reanimarse a un cadáver; el galvanismo había dado pruebas de tales cosas; quizá podían fabricarse las partes componentes de una criatura, ensamblarlas y dotarlas de calor vital¹².

Cuando Mary Shelley nombra el galvanismo se está refiriendo a los experimentos llevados a cabo por Luigi Galvani y su sobrino Giovanni Aldini, este, junto con Volta, fueron los primeros científicos en estudiar la electricidad. Luigi Galvani fue profesor de anatomía en la universidad de Bolonia y en 1786 llevó a cabo un experimento que abrió el camino para el estudio de la electricidad. En uno de los balcones de su casa, Galvani había construido una estructura metálica de la que colgaban dos hilos que estaban enganchados a las patas de una rana muerta. El experimento consistió en esperar a que, en una noche tormentosa, el metal de la estructura atrajera un rayo; cuando este rayo descargó sobre el balcón, Galvani pudo observar cómo las patas de la rana comenzaron a moverse. Tras este experimento surgió la primera discusión intelectual sobre la electricidad que enfrentó a Luigi Galvani y a Alessandro Volta –el creador de la pila eléctrica.

Según Galvani, la electricidad está “dentro de las ranas”, y allí la habría puesto Dios. Los hombres no podrían crearla, porque eso significaría cruzar una frontera y entrometerse en la jurisdicción del Creador. En cambio, Volta, aunque era religioso, estaba convencido de que los descubrimientos de Galvani debían explicarse como fenómenos físicos reproducibles en un laboratorio sin las ranas, y por lo tanto, sin Dios, solo gracias a herramientas construidas por el hombre¹³.

⁸ (Ibidem: p. 43)

⁹ (Ibidem: p. 46)

¹⁰ (Shelley, 2008: p. 26)

¹¹ El galvanismo es una teoría científica desarrollada por Luigi Galvani en el siglo XVIII, aparecida por primera vez en su obra *De viribus electricitatis in motu musculari commentarius* (1791). La técnica del galvanismo consiste en efectuar descargas eléctricas a cadáveres, tanto de animales como de seres humanos, que producen una reacción en el tejido nervioso haciendo que los músculos se contraigan y muevan.

¹² (Shelley, 2008: pp. 27 y 28)

¹³ (Pietro Miscione, 2015: p. 60)

Dejando de lado las cuestiones científicas sobre cómo se produce la electricidad y los enfrentamientos que todavía existen entre la ciencia y la fe, deberíamos centrarnos en el experimento llevado a cabo por el sobrino de Galvani, puesto que a este se hicieron referencia Byron y Shelley aquella lluviosa noche de 1816. Tras la muerte de Luigi Galvani, su sobrino Giovanni Aldini decidió continuar los estudios de su tío, pero esta vez, en vez de ranas, Aldini decidió utilizar cadáveres. El joven se convirtió en una especie de científico *showman*¹⁴, viajando por toda Europa tratando de demostrar que podía “dar vida” a los cadáveres de los condenados a muerte. Los cuerpos a los que sometía a la descarga eléctrica movían los brazos y las piernas, abrían la boca y los ojos; pero el experimento más impresionante de Aldini se llevó a cabo en Londres, donde los cadáveres quedaban intactos al ser una de las pocas ciudades de Europa que ahorcaba a sus condenados. Ese día en Londres el cadáver que usó Aldini pertenecía a George Foster, que había asesinado a su mujer y a su hijo, tras la descarga eléctrica el cadáver de Foster empezó a convulsionarse de manera espeluznante: movió de forma frenética su cabeza, alzó el brazo con el puño cerrado y sus piernas se retorcieron. George Foster había vuelto a la vida a través de la electricidad.

Gracias a la industria cinematográfica, tenemos una clara imagen sobre como Victor Frankenstein insufla vida a su criatura a través de esa misma electricidad. Ejemplo de ello serían la clásica adaptación de James Whale en *Frankenstein* (1931), su contrapartida cómica *El jovencito Frankenstein* (1974) dirigida por Mel Brooks o *Frankenstein de Mary Shelley* (1994) dirigida por Kenneth Branagh siguiendo la línea de Francis Ford Coppola y su película *Drácula, de Bram Stoker* (1992). En todas ellas no solo observamos la alusión a la electricidad como fórmula para la generación de la vida, sino que también vemos una clara alusión al experimento de Galvani, puesto que el cadáver del monstruo siempre es subido a la azotea del laboratorio en una noche tormentosa y serán los rayos que descarguen sobre la estructura metálica, que cubre el cadáver, los que lo traerán a la vida. Sin embargo, Mary Shelley en la novela nunca plantea abiertamente que la generación de la vida de su criatura sea la electricidad, solo nombra “los instrumentos capaces de infundir la chispa vital”¹⁵. Esa chispa vital de la que habla Victor es una clara referencia a la electricidad y al galvanismo, recordemos que la propia Mary en la introducción de 1831 cita las largas conversaciones que Lord Byron y Percy Shelley mantuvieron sobre el principio vital y la forma de conferirlo a la materia, así como de la posibilidad de la reanimación momentánea del sistema nervioso de un cadáver a través del galvanismo¹⁶. Con estos planteamientos queda abierta la puerta al interrogante: ¿puede dar la ciencia vida a la materia inerte?

¹⁴ (Ibidem: p.64)

¹⁵ (Shelley, 2008: p. 89)

¹⁶ (Ibidem: pp. 27-28)

2. VICTOR FRANKENSTEIN, UN ESCLAVO DE LA RACIONALIDAD INSTRUMENTAL

Hasta aquí nos hemos adentrado brevemente en algunos de los sucesos que rodearon la noche de 1816 y concretamente en los hechos más representativos que envuelven la novela de Mary Shelly. Ahora intentaremos realizar un ejercicio hermenéutico para responder a la siguiente cuestión: ¿es Victor Frankenstein un esclavo de la racionalidad instrumental? Esta cuestión nace al calor de las diversas reflexiones sobre los límites de la ciencia y la moral que suscita, desde siempre, la lectura de Frankenstein. Y, sobre todo, de la importante aportación que ha supuesto la edición anotada para científicos¹⁷ que Editorial Ariel publicó por el bicentenario de la obra.

Theodor Adorno y Max Horkheimer forman parte de la *primera generación* de la Escuela de Frankfurt, que nace en torno a los años 40 y 50 del siglo XX dentro de un contexto social marcado por la revolución bolchevique, el liderazgo socialista de la República de Weimar y el ascenso de Hitler¹⁸. Mientras que, en el contexto intelectual, destacan figuras tan importantes como Emmanuel Kant, Friedrich Hegel, Karl Marx, Max Weber o Georg Lukács¹⁹. Tanto el contexto histórico como el intelectual fueron cruciales para construir las líneas principales de su teoría sobre la Ilustración, la racionalidad y el Holocausto aparecidas en las obras *Dialéctica de la Ilustración* (1944) de Adorno y Horkheimer y *Crítica de la razón instrumental* (1947) de Horkheimer, que nosotros vamos a aplicar a la novela de *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1823).

En el siglo XVIII, los filósofos ilustrados se propusieron como meta erradicar cualquier tipo de oscurantismo teológico animando a los hombres y mujeres a conquistar su mayoría de edad, es decir, instándolos a que empezaran a pensar movidos por la Razón y no por los razonamientos de otros²⁰. Los ilustrados también establecieron la fantasía utópica –e historicista en palabras de Popper– de que la Historia es un camino de progreso que nos lleva de la barbarie a la civilización. Esta visión progresiva se sustenta en la idea de que hay un final de la Historia (la conquista de la Razón) al que debemos intentar llegar a través de distintos medios (atreviéndonos a pensar, *sapere aude!*). La Ilustración, como movimiento ideológico, es por tanto uno de los muchos asesinos de Dios²¹ y también uno de sus muchos sustitutos²², puesto que sienta a la Razón en el trono vacío que deja este, estableciendo un nuevo orden jerárquico que se propone asegurar el progreso del ser humano desechando la superstición.

Recordemos la discusión que enfrentó a Galvani y a Volta. En el siglo XVIII la ciencia todavía estaba muy vigilada por los poderes eclesiásticos, tanto es así que,

¹⁷ (Shelley, 2018)

¹⁸ (Jay, 1988: pp. 25)

¹⁹ (Segoviano, 2011)

²⁰ (Kant, 2013: p. 87)

²¹ (Savater, 1978: p. 47)

²² (Steiner, 2016: p. 15)

en la sala de anatomía de la Universidad de Bolonia, donde Galvani llevó a cabo algunos de sus estudios, había una pequeña ventana que servía para que un clérigo supervisara el trabajo de los anatomistas cuando abrían los cadáveres²³. Como hemos visto anteriormente, aunque Galvani ya es considerado un científico moderno, seguía teniendo ciertos recelos a rechazar el poder de Dios, por eso para él las patas de las ranas no se movían por la descarga eléctrica producida por el rayo o por los metales, sino porque los animales tenían dentro una “electricidad animal” que solo Dios podía haber creado. Será Volta el que asegure, y después demuestre con la creación de su pila, que la electricidad era una materia que el ser humano podría controlar sin la necesidad de Dios –en palabras de Kant, Volta se atrevió a pensar por sí mismo–, este era uno de los mayores intereses de la Ilustración que “la materia sea por fin dominada sin la ilusión de fuerzas superiores o inmanentes, de cualidades ocultas”²⁴. En el contexto de la novela de Mary Shelly nos encontramos con una ciencia libre de ataduras religiosas y misticadoras, Victor Frankenstein es un claro científico ilustrado que ha conseguido derrocar a Dios, como dicen Adorno y Horkheimer

frente a la unidad de esta razón, la distinción entre Dios y hombre cae en aquella irrelevancia que la razón señaló como impertérrita [...] En cuanto a Dios, el Dios creador y el espíritu ordenador se asemejan. La semejanza del hombre con Dios consiste en la soberanía sobre lo existente²⁵

y, en el caso de Victor, sobre lo que ya dejó de existir. Pero, además de una ciencia libre del poder religioso, también encontramos a un científico dirigido por un terrible deseo de saber y de poder, puesto que “lo que los hombres quieren aprender de la naturaleza es la manera de servirse de ella para dominarla por completo”²⁶. Victor deja bien claras sus intenciones en los primeros capítulos

estaba profundamente dominado por la sed de saber [...] Eran los secretos del cielo y de la tierra lo que yo ansiaba; y ya fuese la sustancia externa de las cosas, o el espíritu interior de la naturaleza y el alma misteriosa del hombre lo que me ocupara, mis investigaciones se orientaban hacia los secretos metafísicos y físicos del mundo en su más alto sentido²⁷.

Sin embargo, todos los intentos desmitificadores de la Ilustración que supuestamente llevarían al ser humano no solo a un estado absolutamente racionalizador, sino que garantizarían su plena felicidad, supusieron que la Europa del siglo XX fuera arrastrada a los abismos más oscuros del alma humana. Por eso Adorno y Horkheimer empiezan su ensayo diciendo:

la Ilustración en el más amplio sentido del pensamiento progresivo, ha perseguido desde siempre el objetivo de quitar a los hombres el miedo y convertirlos en señores. Pero la Tierra enteramente ilustrada resplandece bajo el signo de una triunfal calamidad²⁸.

²³ (Miscione, 2015: p. 57)

²⁴ (Adorno y Horkheimer, 2007: p. 22)

²⁵ (Adorno y Horkheimer, 2007: p. 25)

²⁶ (Ibidem: p. 20)

²⁷ (Shelley, 2008: pp. 63-65)

²⁸ (Adorno y Horkheimer, 2007: p. 19)

Curiosamente Mary Shelley en la introducción que hace para la novela llega a las mismas conclusiones:

debía ser espantoso [refiriéndose al monstruo]; pues supremamente espantoso sería el resultado de todo esfuerzo humano por imitar el prodigioso mecanismo del Creador del mundo²⁹.

Tanto en su *Dialéctica de la Ilustración* como en su *Crítica de la razón instrumental*, Horkheimer y Adorno analizarán como esa Ilustración, que impuso a la Razón como el nuevo orden jerárquico que debemos perseguir y adorar, terminó introduciendo en el contexto social y el marco filosófico europeo dos tipos de racionalidades que han estado en constante lucha y que desencadenaron la barbarie nazi, en palabras de Adela Cortina, “desde la perspectiva horkheimeriana cabe hablar de dos conceptos de razón, que surgen conjuntamente en la historia, porque constituyen dimensiones de un mismo espíritu, y que, sin embargo, terminan separándose, hipostasiándose y contraponiéndose al hilo de los cambios.”³⁰

La teoría de estos dos tipos de racionalidades no nace de los autores, anteriormente citados, sino que encuentra su inspiración en la obra *Economía y sociedad* (1922) de Max Weber, donde el sociólogo alemán distinguirá la acción social³¹ desde cuatro tipos de racionalidades distintas que son medidas por la relación medios y fines³²: racionalidad-teleológica, racionalidad-axiológica, acción afectiva y acción tradicional. Con este tipo de racionalidades Weber va a medir los medios, los fines, los valores y las consecuencias de las distintas acciones sociales. Una acción movida por una racionalidad-teleológica será aquella que tenga en cuenta los medios y los fines, pero también los valores y las consecuencias que se van a derivar de su acción; mientras que una acción movida por una racionalidad-axiológica tendrá en cuenta los medios, fines y valores, pero se desentenderá de las consecuencias³³.

A partir de esta teoría, varios de los integrantes de la Escuela de Frankfurt propusieron sus propios tipos de racionalidad basados también en una relación de medios y fines, Horkheimer hablará de *racionalidad objetiva y subjetiva*, Adorno convertirá la racionalidad subjetiva de Horkheimer en *razón identificadora*, Marcuse en *razón unidimensional* y Habermas y Apel se referirán a la *razón instrumental* y la *razón comunicativa*³⁴. Para los francfortianos la aparición triunfante de estas racionalidades (objetiva, identificadora, unidimensional e instrumental) en los contextos sociales de Europa, propiciaron el fracaso del proyecto ilustrado, por lo que se van a proponer “analizar el proceso de este triunfo y tratar de desentrañar las fuerzas negativas que posibilitan su superación”³⁵. Así, Horkheimer, en su *Crítica de la razón instrumental*

²⁹ (Shelley, 2008: p. 28)

³⁰ (Cortina, 1992: p. 86)

³¹ (Weber, 2002: p. 18)

³² (Cortina, 1992: p. 82)

³³ (Weber, 2002: p. 21)

³⁴ (Cortina, 1992: p. 86)

³⁵ (Cortina, 1992: p. 86)

se embarcará en el estudio de la noción de racionalidad que es manejada dentro del contexto filosófico occidental, advirtiéndonos de que, si en un principio la razón era entendida como ideas eternas que servían al hombre como metas, ahora se considera que la tarea de la razón es encontrar los medios para lograr los objetivos propuestos³⁶. Horkheimer, como se ha referido anteriormente, diferenciará entre dos tipos de razones, la razón subjetiva y la objetiva. La primera de ellas

tiene que ver esencialmente con medios y fines, con la adecuación de los métodos y modos de proceder a los fines, unos fines que son más o menos asumidos y que presuntamente se sobreentienden. Confiere escasa importancia a la pregunta por la racionalidad de los fines como tales. Si se ocupa, de todos modos, de fines, lo hace dando por descontado que estos son también racionales en sentido subjetivo, esto es, que sirven al interés del sujeto en orden a su autoconservación, tanto si se trata del individuo particular como de la comunidad.³⁷

Como se puede observar, lo que acciona a la razón subjetiva es el deseo o instinto de autoconservación, individual o común. Este tipo de razón no puede atender a las consecuencias inmediatas de su acción, puesto que su marco de intereses radica esencialmente en los medios para lograr llegar a esa meta. Para conseguirla, la razón subjetiva, está dispuesta a utilizar cualquier medio o instrumento a su alcance, de ahí que Habermas y Apel la definieran como razón instrumental. Mientras que la razón objetiva es una razón totalizadora al incluir en ella al ser humano y a sus fines,

La aspiración máxima de este tipo de pensamiento era conciliar el orden objetivo de lo racional, tal como lo concebía la filosofía, con la existencia humana, incluidos el interés propio y la autoconservación. [...] En el núcleo central de la teoría de la razón objetiva figuraba no la coordinación entre conducta y fin, sino los conceptos que se ocupan de la idea del bien supremo, del problema de la determinación humana y de los medios de realización posible de los fines supremos³⁸.

Dentro de la razón objetiva encontraríamos a la subjetiva, esta primera ayudaría a la segunda a desentrañar los fines últimos del ser humano sopesando tanto los fines como los medios, por eso también se la puede denominar razón moral. Podemos resumir la teoría de Horkheimer de la siguiente forma: la razón instrumental es la razón que se va a preguntar por los medios para conseguir un fin – ¿cómo puede dar la ciencia vida a la materia muerta? –, mientras que la razón moral se pregunta siempre por los fines – ¿está bien resucitar a los muertos? Para la Ilustración estas dos racionalidades deberían ir juntas, puesto que necesitamos conocer tanto los medios para conseguir nuestras metas, como preguntarnos por los fines a los que queremos llegar, pero una de las dos razones venció sobre la otra.

La relación entre estos dos conceptos de razón no es sólo una relación de contraposición. Históricamente han estado operantes desde un principio ambos aspectos de la razón, el objetivo y el subjetivo, y solo en el transcurso de un largo proceso tomó cuerpo la preeminencia de este sobre aquel³⁹.

³⁶ (Horkheimer, 2010: p. 39)

³⁷ (Ibidem: p. 45)

³⁸ (Ibidem: p. 46)

³⁹ (Horkheimer, 2010: p. 48)

Lo que ha sucedido en nuestras sociedades es que la racionalidad subjetiva ha producido una negación radical de la racionalidad moral. La ciencia, donde se introduce esta razón instrumental, ya no se pregunta más por la moralidad de los fines que quiere conseguir, sino solo por cómo conseguirlos. La teoría de Adorno y Horkheimer los lleva a afirmar que la Ilustración fue la verdadera culpable del Holocausto⁴⁰, en el periodo de la Segunda Guerra Mundial la racionalidad subjetiva se convirtió en el nuevo dios de Occidente y sus mayores adoradores fueron los nazis. Tal vez lo que más horrorizó a Adorno y Horkheimer fue que todo esto sucedió en el corazón de Europa, en el corazón de la propia Ilustración que, recordemos, había prometido salvarnos a todos de la barbarie y la superstición.

Mientras que para Adorno y Horkheimer la Ilustración fue la verdadera culpable de algo tan terrible como el Holocausto, para nosotros es la razón instrumental la que dio vida a uno de los monstruos más conocidos de la literatura europea: Victor Frankenstein. ¿Quién es Victor Frankenstein? Victor es un joven que, como quedaba citado en páginas anteriores, ya desde pequeño “estaba dominado por la sed de saber”. Un chico que se vio arrastrado desde el inicio de su existencia por el deseo de desentrañar los secretos del mundo⁴¹. En esa necesidad instrumental, es decir, en ese preguntarse por cómo desentrañar las maravillas de la naturaleza, Victor se embarca en el estudio paciente de diversos autores como son Agrippa, Paracelso o Alberto Magno. Pasando durante sus estudios por, primero, intentar descubrir la piedra filosofal; segundo, conjurar espectros y demonios; y, después, por descubrir el elixir de la vida, para poder “desterrar la enfermedad del cuerpo humano, y volver al hombre invulnerable a todo, salvo a la muerte violenta”⁴².

Pero, poco a poco, Victor va perdiendo el interés hacia los alquimistas y los filósofos naturales; sin embargo, a la edad de diecisiete años parte hacia la universidad de Ingolstadt. Allí, gracias al discurso que el profesor M. Waldman pronuncia al final de su clase, Victor se propone “explor[ar] poderes desconocidos, y revel[ar] al mundo los más profundos misterios de la creación”⁴³. Podemos observar que, al igual que en su deseo infantil por descubrir los secretos del mundo, Victor está siendo arrastrado por una razón instrumental, por la pregunta por el cómo, pero no por la pregunta por el fin. Este deseo paranoico le llevará, como todos bien sabemos, a preguntarse de dónde procede el principio vital⁴⁴, a conseguir desentrañar el principal misterio de la naturaleza que es la capacidad de dar vida –aunque también se podría hacer una lectura del deseo de un hombre por conseguir aquello que solo la mujer puede llevar a cabo.

⁴⁰ (Feinmann, 2008: p. 414)

⁴¹ (Shelley, 2008: pp. 63-67)

⁴² (Ibidem: p. 68)

⁴³ (Ibidem: pp. 77-78)

⁴⁴ (Ibidem: p. 81)

Así tras días y noches de increíble trabajo y fatiga, logré averiguar la causa de la generación y la vida; y más aún, conseguí dotar de animación a la materia inerte⁴⁵.

Tras este descubrimiento, Victor se encontrará ante dos posibles caminos: preguntarse si lo que ha conseguido a través de sus investigaciones está bien o preguntarse en qué utilizar su poder.

Al principio, dudé si debía intentar crear un ser como yo, o de organización más sencilla; pero tenía la imaginación demasiado exaltada por el éxito para permitirme dudar de mi capacidad para dar vida a un animal tan complejo y maravilloso como el hombre⁴⁶.

Como el mismo Victor dice, nada le hizo dudar de su nueva capacidad y en un acto de absoluta vanidad decide crear a un ser humano; pero no un ser humano cualquiera, puesto que para facilitar su trabajo necesitará crear un ser de dimensiones monstruosas. Será una lluviosa noche de noviembre cuando Frankenstein consiga ver cumplido su más oscuro deseo. Esa noche en la que la horrenda figura, compuesta por distintas partes de cadáveres, abre sus amarillentos ojos al mundo. Hasta este momento en la mente de Victor no se ha dibujado ni siquiera un atisbo de racionalidad moral. Hay un olvido, consciente o inconsciente, de que la racionalidad debe encontrar siempre un equilibrio entre los fines que persigue y los medios con los que pretende llegar a ese fin. Lo que vemos es que al final el protagonista de esta novela se ha convertido en el esclavo de la racionalidad objetiva y, por lo tanto, para Victor

no existe posibilidad [...] de recuperar su humanidad perdida, porque queriendo trascender las limitaciones humanas, queriendo ser más que humano[s], se ha[n] convertido en [un] monstruo⁴⁷.

Para este monstruo, no ha sido necesario preguntarse por los fines, puesto que estos son legítimos de por sí al responder a un impulso natural, el impulso de la autoconservación. Victor entiende que el mejor experimento que la ciencia puede llevar a cabo es el de conseguir burlar a la propia muerte

Pensé que si podía infundir animación a la materia inerte, en el curso del tiempo (pues ahora resultaba imposible) podría renovar la vida allí donde la muerte había sometido el cuerpo aparentemente a la corrupción⁴⁸.

No queda espacio para la pregunta moral, ni lugar para la reflexión sobre si está bien jugar a ser Dios. Solo quedan las consecuencias del experimento, que serán una sucesiva escalada de asesinatos cometidos por el monstruo para vengarse del tratamiento que le da su propio creador; puesto que Victor ante la visión de su criatura quedará horrorizado y decidirá desentenderse de él, suponiendo (erróneamente) que el monstruo sin su ayuda terminará muriendo. Sin embargo, la criatura acaba sobreviviendo y se humaniza gracias a una familia que vive en una pequeña cabaña en el bosque. El continuo rechazo al que se ve sometido durante sus escasas apariciones en poblaciones o ante personas, hacen que su odio hacia Victor y la humanidad aumente; pero también aumentará su deseo de tener una compañera como él para poder huir

⁴⁵ (Ibidem: p. 83)

⁴⁶ (Shelley, 2008: p. 84)

⁴⁷ (Beatriz Villacañas, 2001: p.204)

⁴⁸ (Ibidem: p. 85)

del rechazo del mundo. Así cuando los dos protagonistas se encuentran el demonio le pedirá a su creador su deseo. Será aquí la primera vez en la que Victor, consciente de los horrores que desencadena ser un esclavo de la racionalidad práctica, se replanté sus acciones y decida negarse (en un primer momento).

Me niego por completo [...] y ninguna tortura logrará obligarme a acceder. ¿Crear otro como tú, para que vuestra maldad unida pueda desolar el mundo?⁴⁹

Tras una larga discusión, la negativa de Victor termina convirtiéndose en la promesa de crear otro ser, con la condición de que el monstruo y su futura compañera abandonen Europa para siempre. El pacto queda sellado y Victor se convierte así en un doble esclavo. Frankenstein comienza a crear su nuevo ser, pero cuando su obra ya está casi terminada empieza a reflexionar sobre las consecuencias catastróficas que este acto podría desatar sobre la Humanidad.

Antes me había dejado conmover por los sofismas del ser que había creado; ahora, por primera vez, se me reveló con total claridad la maldad de mi promesa; me estremecí al pensar que las épocas futuras me maldecirían por haber sido su azote.⁵⁰

Es ahora cuando la racionalidad moral alumbró por completo el pensamiento de Victor. Frankenstein termina comprendiendo que la racionalidad instrumental debe ir siempre acompañada de la racionalidad moral. No se pueden acometer actos, y menos el acto de jugar a ser Dios, sin antes preguntarse si lo que hacemos está bien o mal; o por las consecuencias que se puedan derivar de estas acciones. Con esta lección Shelley está tomando un distanciamiento temporal crítico de su propia época para avisarnos de que “la ciencia puede llevarnos a la ruina y causar la mayor de las desgracias”⁵¹. Al final de la novela, Mary Shelley garantizará el descanso de las criaturas que parió su mente en Villa Diodati.

Durante el verano de 1816, gracias a las conversaciones mantenidas entre Byron y P. Shelley sobre los experimentos de Galvani y su sobrino, Mary pudo entrever por primera vez que la racionalidad ilustrada estaba sufriendo una desviación de su cauce moral, alejándose de los fines para establecer su mirada solo en los medios. Con la figura de Victor, Mary Shelley estaba anunciando la llegada de un nuevo tipo de científico, que encerrado en sí mismo no puede detenerse a reflexionar sobre las consecuencias de sus experimentos. Un siglo después la Segunda Guerra Mundial y el alzamiento de Hitler marcarán de manera ineludible la filosofía de la Escuela de Frankfurt. A partir del estudio de Max Weber sobre la racionalidad en *Economía y sociedad*, Adorno y Horkheimer crearán su propia teoría sobre la razón ilustrada que aplicarán a los nuevos monstruos del siglo XX. Estos monstruos no aparecerán ya en las novelas de ciencia ficción, sino que se convertirán en personas de carne y hueso, los científicos nazis, que al igual que Victor desecharán el uso de la razón objetiva.

⁴⁹ (Shelley, 2008: p. 196)

⁵⁰ (Ibidem: p. 222)

⁵¹ (Rodríguez Valls, 2011: p. 479)

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, Th.W. (2007): *Dialéctica de la ilustración*, España, Akal.
- Cortina, A. (1992): *Crítica y utopía: La escuela de Francfort*, España, Editorial Cincel.
- Feinmann, J.P. (2008): *La filosofía y el barro de la historia*, España, Planeta.
- Gallone, P. (1986): "La rana de Galvani: anuncio de una nueva era", *Electrochimica Acta*, Vol. 31, No. 12, 1485-1490.
- Horkheimer, M. (2010): *Crítica de la razón instrumental*, España, Trotta.
- Jay, M. (1988): *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el instituto de investigación social (1923-1950)*, España, Taurus.
- Kant, I. (2013): *¿Qué es la Ilustración? Y otros escritos de ética, política y filosofía de la historia*, España, Alianza Editorial.
- Miscione, G. P. (2015): "Las ranas de Galvani, la pila de Volta y el sueño del doctor Frankenstein", *Hipótesis*, 18, 56-65.
- Polidori, J.W. (1999): *Ernestus Berchtold o el moderno Edipo*, España, Celeste.
- Rodríguez Valls, F. (2011): "El Frankenstein de Mary Shelley (1797-1851)", *Thémata. Revista de Filosofía*, número 44, 473-484.
- Savater, F. (1978): *Conocer Nietzsche y su obra*, España, Dopesa.
- Segoviano, J.: "Dialéctica de la Ilustración y sus aportaciones al estudio de los medios masivos" <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=199518706033> (Consultado en 01/07/2020).
- Shelley, M. (2008): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, España, Austral.
- Shelley, M. (2013): *Frankenstein o el moderno Prometeo*, España, Valdemar Gótica.
- Shelley, M. (2018): *Frankenstein. Edición anotada para científicos, creadores y curiosos en general*, España, Editorial Ariel.
- Steiner, G. (2016): *Nostalgia del Absoluto*, España, Siruela.
- Villacañas, B. (2001): "De doctores y monstruos: la ciencia como transgresión en Dr. Faustus, Frankenstein y Fr. Jekyll and Mr. Hyde", *Asclepio*, Vol. LIII, 1, 197-211.
- Weber, M. (2002): *Economía y sociedad. Esbozo de sociología comprensiva*, España, Fondo de Cultura Económica.
- Wiggershaus, R. (2011): *La escuela de Francfort*, México, Fondo de cultura económica.