Ética & Cine | Vol. 16 | No. 1 | Mar 2026 | Jun 2026 | pp. 45-52

Frankenstein en femenino. Variaciones de lo monstruoso

Bride of Frankenstein | James Whale | 1935) - *Frankenstein Created Woman* | Terence Fisher | 1967 - *Poor Things* | Yorgos Lanthimos | 2023

Hilen Ottone*

Universidad de Buenos Aires

Lucía Amatriain**

Universidad de Buenos Aires

Recibido 26/11/2025; aprobado 04/02/2026

Resumen

El artículo propone una lectura del mito de Frankenstein a partir de la relación entre ciencia, creación y lo femenino desde una perspectiva psicoanalítica. Partiendo de la novela de Mary Shelley y de sus variaciones cinematográficas –*Bride of Frankenstein* (1935), *Frankenstein Created Woman* (1967) y *Poor Things* (2023)– se examina cómo la ambición científica se enfrenta a un límite estructural que retorna bajo la forma de lo monstruoso. Las figuras femeninas que emergen en estas películas introducen distintos modos de desajuste respecto de la lógica fálica. De este modo, lo femenino se presenta como el punto donde la pretensión científica se fractura, revelando el límite del dominio humano sobre la vida. El retorno contemporáneo de la figura de Frankenstein permite así interrogar, en un contexto marcado por el desarrollo tecnológico acelerado, las fantasías actuales de control absoluto sobre la creación y sus inevitables fallas.

Palabras clave: Frankenstein | lo femenino | monstruo | horror | ciencia

Frankenstein in the Feminine. Variations of the Monstrous

Abstract

This article proposes a reading of the Frankenstein myth through the relationship between science, creation, and the feminine from a psychoanalytic perspective. Drawing on Mary Shelley's novel and its cinematic variations –*Bride of Frankenstein* (1935), *Frankenstein Created Woman* (1967), and *Poor Things* (2023)– it examines how the scientific ambition to produce life encounters a structural limit that returns in the form of the monstrous. The female figures that emerge in these films introduce different modes of misalignment with phallic logic. In this way, the feminine appears as the point at which the scientific claim to mastery fractures, revealing the limits of human control over life. The contemporary return of the figure of Frankenstein thus allows us to question, in a context marked by accelerated technological development, current fantasies of absolute control over creation and their inevitable failures.

Keywords: Frankenstein | the feminine | monstrosity | horror | science

Solo hay mujer excluida de
la naturaleza de las cosas que es la de las palabras
Lacan, (1973-74)

El reciente estreno del *Frankenstein* de Guillermo del Toro nos permite volver sobre una figura clásica en un momento particular, marcado por la intensificación del desarrollo tecnológico, inscripto en lo que ha sido denominado aceleracionismo[1]. Del Toro presenta un monstruo sensible, seductor e incomprendido; una criatura herida que resulta bastante menos inquietante que su propio creador, personificado en este caso como un científico tan ávido de reconocimiento como arrogante y enloquecido. ¿Qué PONE en juego hoy Frankenstein?, ¿qué del presente parece convocarlo nuevamente?[2]

Si el original de Mary Shelley cuestionó el optimismo científico de su tiempo al exhibir el fracaso de la dimensión omnipotente que anima la empresa del saber, las reversiones contemporáneas nos sitúan ante otros umbrales, sosteniendo igualmente la advertencia acerca de los excesos de la ambición humana. Desde el vamos, si nos remitimos a la etimología del término monstruo –*mons-*

* lu.amatr@gmail.com
** hilenamericana@gmail.com

trum–, sabemos que lo que estos insinúan es aquello que preferiríamos omitir, justamente a modo de señalamiento que interviene sobre su creador, pero también sobre aquellos ante quienes se presenta la representación de lo monstruoso.

En este sentido y desde su formulación inaugural, *Frankenstein o el moderno Prometeo* expone el límite de la pretensión científica en su intento de producir vida. Y enseña que de allí engendra un resto que retorna como exceso… monstruoso. Es en este punto de falla, de caída de tal suposición, donde lo femenino se vuelve una clave de lectura privilegiada. Nos preguntamos entonces, ¿qué efectos supone la presencia de lo femenino?, ¿cómo se presenta en Frankenstein?, ¿cuál es su vínculo con el origen, la filiación, el deseo?

Los films que recortamos –*Bride of Frankenstein* (James Whale, 1935), *Frankenstein Created Woman* (Terence Fisher, 1967), *Poor Things* (Yorgos Lanthimos, 2023)– nos permiten adentrarnos en la relación entre lo femenino y la ciencia como empresa de creación. Se trata de pensar aquellas escenas donde la invención técnica tropieza con un punto irreductible que desborda la lógica fálica de la medida, la norma-horma y el control.

Para abordar este tema, el cine ofrece un terreno particularmente fértil. El séptimo arte, históricamente considerado impuro, arte de masas o –en términos de Rancière– "arte de lo real", se ocupa de lo cotidiano antes que de lo sublime. Esta impureza, esta cercanía con el mundo, lo vuelve paradigmático para pensar lo femenino, que en la enseñanza de Lacan es ubicado como aquello que no se deja capturar por la significación fálica (Amatriain, 2023). Si concebimos al cine más allá de su dimensión imaginaria, como un *pasador de lo real* a lo simbólico a través de las imágenes (Laso y Michel Fariña, 2019), entonces puede operar como vía de acceso a ese punto que no se deja reducir al concepto.

Lo femenino inclasificable

Desde las mitologías arcaicas hasta la actualidad, lo femenino aparece ligado a la fertilidad, al origen y a la vida misma. Sin embargo, esa misma potencia creadora suele presentarse acompañada de un componente inquietante, como si el origen de la vida fuera, al mismo tiempo, el lugar donde se juega un enigma irreductible.

La pintura *El origen del mundo* de Gustave Courbet constituye una escena paradigmática. El escándalo que produjo en su época, y la fascinación que continúa generando, ponen en evidencia el modo en que el genital femenino confronta al espectador con la pregunta por el origen. El cuadro permite pensar el vínculo entre lo femenino y lo ominoso, tal como Freud (1919) lo formula cuando señala que, para muchos neuróticos, los genitales femeninos aparecen como inquietantes, una puerta de acceso: el lugar donde cada sujeto ha habitado en su comienzo. El origen, lejos de ser un espacio armónico, se presenta así como un punto que confronta con la castración y con el límite del saber.

Es necesario distinguir cuidadosamente lo femenino de su frecuente equiparación con el género femenino, la sexualidad o la diferencia anatómica. Esta confusión es comprensible, ya que el cuerpo de la mujer y la diferencia sexual funcionan como soportes para interrogar el origen y la castración. Pero lo femenino, más bien introduce un punto de imposibilidad en todo intento de conceptualización.

Las articulaciones teóricas sobre la histeria, definida por su modo de inscribir la falta cuestionando, pero al mismo tiempo sosteniendo su creencia en el Otro, la asociaron a la mujer desde la Antigüedad hasta Freud, que en sus textos tempranos sostuvo cierta afinidad entre la pasividad femenina y la etiología histérica (Schejtman, 2019). Freud mismo complejiza esta relación, en "La herencia y la etiología de la neurosis" (1896) al subrayar que este fenómeno explica "el nexo más íntimo de la histeria con el sexo femenino", y continúa sosteniendo parcialmente esta afinidad en textos posteriores. Sin embargo, en "Tres ensayos sobre teoría sexual" (1905) ya afirma para ambos sexos una matriz común: la matriz fálica. Lacan, y luego diversos autores contemporáneos, continúan este desarrollo divorciando definitivamente la equivalencia entre mujer e histeria y ubicando lo femenino como un *más allá* posible de la histeria –y de cualquier estructura–. Como postula en el *Seminario 19* (1971-72), "no es evidente que en la vida normal lo activo y lo pasivo se repartan como nos dicen" (p. 183).

Otro aspecto a deslindar al momento de adentrarnos en lo femenino es lo comúnmente asociado a la feminidad: el conjunto de estereotipos, vestiduras, roles y expectativas que configuran la fantasía de lo que sería o debería ser "una mujer". Es en este plano donde *Poor Things* despliega gran parte de su potencia. Veremos de qué modo Bella Baxter encarna, en un primer momen-

to, un encantamiento imaginario de la feminidad que ella misma va desarmando a través de sus acciones.

Lo femenino, en cambio, se define desde su negativa, como el no-todo, lo no representable, la no complementariedad. En esta línea se inscriben tanto *Frankenstein Created Woman* como *Bride of Frankenstein*. No casualmente, en este último film, la aparición de la novia es tardía y velada: la actriz ni siquiera es nombrada, quedando en suspenso como *the monster's mate*[3]. Antes de existir como personaje, ya se encuentra marcada por una ausencia de nombre, por una falta de inscripción simbólica.

Presentaciones

Bride of Frankenstein (Whale, 1935) al igual que su antecesora, *Frankenstein* (Whale, 1931), propone un *cold opening* en donde los eruditos, los amos, los cultos se reúnen en el castillo. El personaje de Lord Byron se elogia a sí mismo y a su congénere por sus atributos fálicos intelectuales, y al personaje de Mary Shelley la califica de "ángel". En estos primeros minutos de la película su director nos deja entrever los temas principales que se abordarán en el film, la fuerza indomesticable vs. el saber y la civilización, en nuestras palabras, la tensión entre el goce y la norma fálica. Esta escisión anticipa el núcleo del problema: la ciencia como saber de élite domesticadora y la criatura como resto que retorna desde lo excluido, como aquello que no cesa de no inscribirse.

En el comienzo estricto del relato, ambos, criatura y creador, son dados por muertos, uno hundido en una fosa que le servirá de refugio del cual resurgirá y el otro llevado en andas hacia su castillo como si fuera un héroe. Whale, tanto en el *cold opening* como en esta escena, nos refleja la diferencia marcada entre las posiciones de cada quien.

El monstruo, sabemos por la primera película, es rechazado por su creador no solo por su apariencia, sino porque encarna el costado monstruoso de su propia ambición. Victor Frankenstein no buscaba un hijo que lo precediera en la línea filiatoria, sino reconocimiento. Esa vida creada tenía un fin calculado, ser aquel que lleve el nombre de Frankenstein a la posteridad. Se entiende, entonces, el equívoco que se genera siempre con el nombre del creador y la criatura… el que popularmente termina siendo Frankenstein es la criatura, mientras el nombre de Victor queda en una suerte de olvido. Entendemos que este *mad doctor*[4] no pudo libidinizar su creación y, por eso, en el lugar de la filiación se presenta el experimento, el monstruo, la cosa.

La supuesta muerte de la criatura y del creador lleva tranquilidad a la horda ávida de sangre que buscaba venganza en aquel ser inhumano. Sin embargo, ninguno de ellos estaban muertos, Shelley lo anuncia cuando nos advierte que la historia de estos dos no ha acabado. Pareciera como si la vida de ambos perteneciera al mismo destino, *It 's alive* se vuelve parte de la repetición.

La función filiatoria aparece de modo paradojal en la figura del ciego, que la criatura encuentra de forma contingente al escapar –nuevamente– de la que podría haber sido su tumba. La criatura vuelve a la vida por segunda vez para los ojos del espectador. El personaje del ciego, que prescinde de la visión, puede alojar al monstruo como semejante y habilitar en él un espacio de subjetivación: le enseña a hablar, el placer de la comida compartida, el lazo. A diferencia de Victor, el ciego no se ubica en la postura de la mística masculina que responde a la superposición de miradas entre el que mira y Dios (Žižek, 2016). Victor, en este sentido, intenta eludir la marca de la castración que lo excluye a él de la creación de la vida por ser hombre, del secreto que tan celosamente guarda Dios y el cuerpo femenino y se posiciona en la mirada en la que Dios se mira a sí mismo como creador. Esto es anticipado en el prólogo de la película cuando el personaje de Shelley refiere que los editores no entendieron el punto del libro "el castigo de un mortal que osó emular a Dios" y afirmado cuando Victor frente a las súplicas de su esposa responde que está destinado a conocer el secreto de la vida, que él podría haber creado una raza de hombres nuevos[5]. Esto es la mística masculina, el ansia de ocupar la mirada del creador desde el espacio que la ciencia le habilita, es un instrumento de la ciencia, del Otro como ciencia.

Al personaje del ciego lo podemos ubicar más bien del lado de aquello que fue segregado, entre ellos nace un lazo fraterno filiatorio, que permite la adquisición del lenguaje por parte de la bestia, es decir, algo de la domesticación del significante toca ese cuerpo fragmentado y lo unifica. Claramente se muestra en el paso de los movimientos toscos a la sofisticación que conlleva sostener un libro y leer un poema de Milton. Nuestro monstruo ha sido domeñado y ha entrado de alguna manera en la lógica del significante y si, como vimos, puede hacer lazo es porque entró finalmente en el discurso.

La mirada del ciego es una mirada amable aunque carezca de visión y esto es así porque el sujeto ve en el objeto su propia mirada, la mirada del ciego se ve reflejada en la mirada del monstruo –que para él, no es en absoluto monstruoso–. Pero es la mirada como objeto lo que permite que no se confunda con el ojo del que ve porque la figura del ciego nos devuelve la incapacidad de ver desde donde esa mirada es devuelta. La mirada que le devuelve el anciano ciego es una mirada domesticadora y amable que le permite a la criatura verse como un par, como un amigo, como un hermano parte de una filiación de segregados.

Más tarde, el Dr. Pretorius va a ocupar el lugar del maestro, introduciéndolo en la lógica de la venganza. El maestro hace su aparición entre presagios de muerte, la ama de llaves advierte que la sombra de la muerte caerá sobre ellos cuando dice sobre la llamada a la puerta del Dr. Pretorius: *No derribe el castillo, ¡aún no estamos todos muertos!* Este personaje oscuro, en la secuela, es el que encarna el arquetipo del *mad doctor*, pero a diferencia de la *Frankenstein* de 1931, en un tono satírico que se vislumbra en sus creaciones ramplonas, como una especie de mofa de la vanidad que conlleva la pretensión de ser Dioses —*¡Por un mundo nuevo de Dioses y monstruos!*

Victor se niega a asociarse con este hombre porque resulta un espejo que lo horroriza. Sin embargo, es obligado a cumplir con ese destino fatídico y ser parte del plan divino por la influencia del Dr. Pretorius sobre la criatura.

Hasta aquí, una vasta presencia masculina. Esta constelación –padre que rechaza, padre suplente que humaniza, maestro que pervierte– conduce al desenlace trágico de la película. Hacia el final, cuando entre los científicos logran ensamblar a la mujer, notamos un detalle que marca la diferencia entre ambas creaciones, signada por la comprensión imaginaria de la feminidad: en *Frankenstein*, el problema a solucionar para que la criatura cobre vida es el cerebro; en *Bride of.*, el corazón. Necesitaban un "buen corazón", pero este es ingobernable.

Cuando la criatura masculina cobra vida, el conocido grito es: *It's alive*. Sin embargo, cuando ella despierta dicen: *She's alive*. Si bien el cambio de pronombre no es menor –supondría en principio pasar de la nominación de cosa a la de mujer–, ella es creada con un propósito claro, para satisfacer una necesidad ajena, es decir, como objeto, nada más y nada menos que para completar al monstruo y, al mismo tiempo, para colmar la ambición de otro científico. No extraña entonces que lo que emerja no sea el amor esperado, sino el horror. La novia se sustrae de la función para la que fue creada encarnando el fracaso radical del proyecto con un *¡No!* que grita mientras explota el castillo en el que se encontraban. Es que el goce femenino es "suplementario y no complementario" (Lacan, 1972-73).

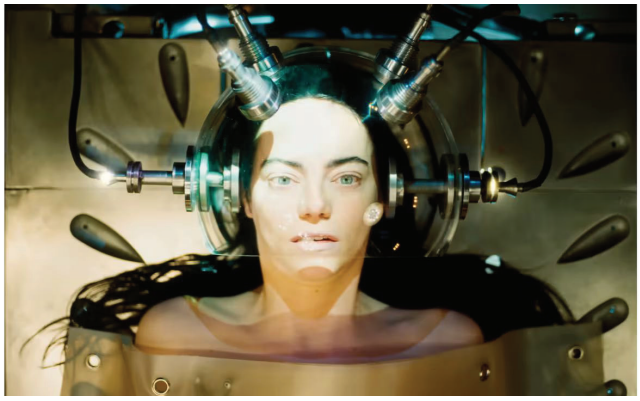
Lo femenino se presenta desbaratando el final calculado del experimento, pero también del film. Si la ciencia no admite el error ni el no-saber; lo femenino, al irrumpir, desnuda esa falla estructural y advierte que no hay complementariedad ni saber completo, no hay creación sin resto, no hay dominio absoluto sobre la vida.

La ciencia se ordena según una norma, una horma, una medida –todas expresiones de la lógica fálica–, mientras que lo femenino irrumpe desviándose de esa medida.

La novia fallida, pues se rehúsa a ocupar ese lugar, sobre el final manifiesta que su problema es con los vivos, no con las personas muertas, dice: *We belong to the dead*. Es que estas criaturas no provienen del deseo, sino del más allá.

Una variación reciente de este problema puede encontrarse en *Poor Things*. También allí un científico pretende producir una mujer mediante una intervención técnica sobre la vida ensamblando el cuerpo de una adulta y el cerebro de un bebé. El resultado es una criatura, Bella, que se sitúa en un más acá de la lógica que organiza el orden científico. Al ser verdaderamente un bebé, todavía no se encuentra gobernada por la norma que regula el deseo y el goce, lo que da lugar a una sexualidad que se despliega de manera exploratoria y sin la moderación esperada por quienes la rodean. De allí que en su recorrido prevalezca una experimentación abierta de la sexualidad. Esa desmesura resulta extraña para quienes la observan, pero al mismo tiempo ejerce

una fuerte atracción, alimentando las fantasías que suscita su figura.



La sexualidad no se presenta subordinada a una finalidad estable ni a un orden previamente establecido. Antes bien, aparece atravesada por una multiplicidad de direcciones posibles. Lo que el experimento científico pretendía producir como objeto termina así desbordando el marco mismo de su creación.

Bella se sale de la norma por la vía de una sexualidad infantil, polimorfa, que desborda cualquier intento de regulación. No hay allí acceso a una sexualidad genital normada, sino una insistencia del goce que conserva el carácter de lo infantil y que pone en jaque las categorías médicas, morales y pedagógicas que intentan encauzarla. En ese exceso, Bella desnuda el carácter fantasmático de la feminidad como construcción imaginaria. Su sexualidad demuestra que no hay límite, no hay medida, no hay ley interiorizada que module su goce. Sin embargo, Bella se hará finalmente *normelle* –neologismo que condensa los términos norma y hombre–, entrará dentro de la lógica fálica a partir del encuentro con la cultura.

Lo femenino designa un conjunto abierto que se resiste a la lógica binaria que ordena la diferencia sexual en términos de presencia y ausencia, de tener o no tener. Como ubica el psicoanalista español Miquel Bassols (2020), la lógica fálica, fundada en la oposición y en la medida, organiza tanto el saber científico como las distribuciones de poder que de ella se derivan. Y lo femenino viene a desbaratar los binarismos que sostienen dicha lógica. Tal como ocurre en los conjuntos abiertos en matemática, no es posible anticipar el elemento siguiente; cada uno debe inventarse a sí mismo. Lo femenino responde a esta lógica de invención singular, y es precisamente por eso que resulta incompatible con la pretensión científica de un saber completo y universal.

El horror que atraviesa las variaciones del mito de *Frankenstein* puede leerse en la línea abierta por Freud en "La cabeza de Medusa" (1922): no se trata simplemente del espanto ante una figura monstruosa, sino del encuentro con aquello que revela la falta. Como la cabeza de Medusa, la criatura no horroriza por su exceso, sino porque devuelve al creador la evidencia de un límite allí donde creía encontrar dominio.

Una de las características propias del horror es su carácter sorpresivo: irrumpe de manera súbita desbaratando el equilibrio previo. Como señalan Alomo y Muraro (2024), cada vez que Freud sitúa la noción de horror lo hace en relación con la sorpresa, el susto o el temor repentino: "El horror (der Schreck) sorprende y con su irrupción desbarata la homeóstasis" (p. 190). Este se vincula así con la irrupción de lo nuevo, con el advenimiento de aquello que no estaba previsto en el campo del saber. Precisamente por ello resulta terrorífico: porque no se trata de algo ya conocido o anticipable. Sin embargo, no toda novedad produce horror; para que ese efecto tenga lugar es necesario que algo se sume, en "Lo ominoso" (1919) Freud lo vincula a la castración. Siguiendo la propuesta de Alomo y Muraro (2024), podemos pensar que allí se sitúa el horror al saber: no tanto como un afecto en sí mismo, sino como el encuentro con el límite que ese saber encuentra frente a lo real.

En *Bride of Frankenstein*, el desvío adopta otra forma. Aquí no se trata del exceso, sino del no-todo. La novia encarna un punto de horror porque no responde a la función para la que fue creada. No completa al monstruo, no sutura la falta, no entra en el fantasma masculino que la ciencia pretendía materializar. Allí donde la feminidad funciona como fantasma –como imagen anticipada de lo que una mujer "debería ser"–, lo femenino irrumpe como *¡No!*

En ambos films, las protagonistas se salen de la norma fálica, pero por vías distintas. Una lo hace por exceso, por una sexualidad que no reconoce límites ni ley; la otra por imposibilidad, encarnando el no-todo femenino que confronta a la ciencia con su punto de tope. Dos modos distintos de desajuste, dos figuras que ponen en crisis la medida fálica.

Por su parte, en *Frankenstein Created Woman* (Fisher, 1967), la historia se organiza en torno a una repetición traumática. Hans, hijo de un hombre ejecutado públicamente bajo acusaciones infamantes, presencia, de niño, la guillotina que cae sobre la cabeza de su padre. Años después, ya adulto y convertido en asistente

del barón Frankenstein, vuelve a quedar atrapado en la misma escena: acusado injustamente del asesinato del padre de su amada Cristine –crimen cometido en realidad por un grupo de jóvenes adinerados–, es condenado y ejecutado del mismo modo. Como en *Bride of Frankenstein,* otra repetición se observa en la puja de clases. También insiste la repetición de lo segregado. En este caso, Cristine es la que ocupa ese lugar en el pueblo. Marcada por una deformidad en el rostro y una dificultad para caminar, es objeto de burlas constantes. Los jóvenes que luego asesinarán al padre la humillan públicamente, no sólo por su apariencia sino por su supuesta incapacidad de seducción: la acusan de estar destinada a morir virgen, de no despertar nunca el amor de ningún hombre. La descalificación es explícitamente sexual. Su cuerpo es señalado como fallido, impropio de erotismo.

Tras la ejecución de Hans, Cristine se suicida. Es entonces cuando el experimento se desplaza, ya no se trata de ensamblar restos corporales, sino de capturar el alma del joven y transferirla al cuerpo muerto de Cristine. A modo de un Frankenstein invertido, el resultado es una mujer transformada, sin marcas, sin renguera, ajustada a los cánones de belleza que antes la excluían. Se vislumbra de este modo, la voluntad científica de hacer de dos, uno. Pero esa perfección coincide con una pérdida: Cristine ya no es Cristine. Su envoltura femenina recubre su posición fálica, su cuerpo deviene soporte de la voluntad vengativa de Hans. Cristine es ahora una trampa.

La nueva criatura seduce, uno a uno, a los mismos hombres que la habían despreciado. Aquellos que la habían condenado a la virginidad perpetua mueren atraídos por una sexualidad que ahora los domina. La seducción funciona como instrumento y como engaño: el cuerpo que antes era objeto de burla se vuelve arma letal. Sin embargo, esa potencia erótica no le pertenece como sujeto; está dirigida por una voluntad masculina que opera desde el interior. El film introduce así una variación decisiva respecto de la novela de Mary Shelley, en este caso no crea un cuerpo monstruoso a partir de fragmentos, sino una subjetividad completa en la que el alma masculina ocupa y orienta un cuerpo femenino idealizado. Finalmente, la meta de la empresa de saber queda totalmente abolida en el momento en la que la joven Cristine decide morir. Esta vez es ella, con su acto, la que rechaza la complementariedad. Se deja de manifiesto el no radical que *Bride*… anticipa.

Lo femenino no es lo opuesto a la lógica fálica, sino aquello que la agujerea y, al mismo tiempo, lo hace posible. Es lo desviado respecto de la norma, lo que no encaja. Las criaturas de Frankenstein –el monstruo y sus variaciones– encarnan ese retorno de lo real que la ciencia no puede eliminar. No provienen del deseo, sino del más allá; no se inscriben en la filiación, sino en la repetición. De allí su carácter inmortal, su insistencia.

En última instancia, la pregunta "¿cómo hacer una mujer?" condensa la objeción radical que estas ficciones formulan a la ciencia. Mientras que un hombre –aun monstruoso– puede ser producido por la técnica, una mujer no. No porque falte un órgano, un saber o un procedimiento, sino porque lo femenino no es del orden de lo producible. En lo real no falta nada. Cuando en el *Seminario 20* (1972-62), Lacan enfatiza esta imposibilidad a través de la conocida afirmación de que "La mujer no existe", significa que no es posible hacer de ella un universo, sino que cada una es una excepción. En tanto cada cual se inscribe singularmente: "no olvidar que La mujer solo puede escribirse tachando La. No hay La mujer, artículo definido para designar el universal" (p. 89).

Algunas elaboraciones contemporáneas profundizan esta perspectiva. Adriana Mecca (2019) señala que lo femenino "es", pero no puede saberse ni explicarse. Lo define como matriz, como aquello que funciona como causa del engendramiento del deseo de hacer con lo que se tiene, es decir, con los recursos simbólicos disponibles.

ISSN 2250-5660 print | ISSN 2250-5415 online

Lo femenino aparece entonces ligado tanto al origen como a la invención y la creatividad. No constituye un conjunto cerrado, sino una condición que posibilita la producción de nuevas formas, precisamente porque introduce un vacío, un punto de no saber, que ob-liga a inventar.

Si la lógica fálica organiza el mundo a partir de la medida, la norma y la clasificación, lo femenino introduce la dimensión de lo que no puede ser completamente regulado ni anticipado. Allí radica su potencia creadora, pero también su carácter inquietante. Lo femenino remite al origen, pero a un origen que nunca puede ser plenamente representado, que retorna como enigma y que sostiene, en última instancia, la posibilidad misma de la invención.

Conclusiones

El mito, como todo mito, se presta a innumerables variaciones. No todas le hacen justicia. Sin embargo, lo que prevalece es el encuentro con un límite del saber. Allí donde la ciencia aspira a dominar la vida y a producirla mediante sus propios procedimientos, la irrupción de lo monstruoso introduce un hiato que desbarata la pretensión de un saber completo.

En este sentido, la figura de Frankenstein puede pensarse ligada a lo femenino. No porque encarne simplemente una amenaza o un exceso, sino porque revela el punto en el que el saber encuentra su límite. Lo femenino aparece entonces como punto donde la pretensión de totalidad se vuelve inconsistente y la ficción de un universo cerrado se desmorona.

Este señalamiento puede suscitar horror, en la medida en que confronta con la castración y con el fracaso de toda aspiración de dominio absoluto. Pero al mismo tiempo introduce cierto alivio: sustrae al sujeto de la exigencia de un saber que lo abarque todo. Allí donde el discurso científico imagina una totalidad cerrada, explicada, la irrupción de lo monstruoso abre un vacío. Ese vacío no remite únicamente a una falta, sino a un punto desde el cual una novedad puede advenir.

Desde esta perspectiva, más que preguntarnos por el temor que despierta la aparición del monstruo, tal vez convenga interrogar qué ocurriría si ese monstruo no apareciera. ¿Qué sucedería si nada viniera a señalar el límite del saber allí donde el discurso actual parece empujar hacia una expansión cada vez mayor de sus pretensiones?

Tal vez por eso el retorno de esta figura adquiera hoy un valor particular. En un momento atravesado por nuevas promesas de dominio sobre la vida, lo realmente monstruoso quizá no sea la criatura, sino la pretensión de un saber que ya no encuentre ningún límite.

Referencias bibliográficas

Alomo, M., & Muraro, V. (2024). El horror al saber y la sorpresa como variante estructural. *Anuario de Investigaciones, 31*. Secretaría de Investigaciones, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Amatriain, L. (2023). *El cine en femenino: Una aproximación psicoanalítica a la cenicienta de las artes.* En XV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXX Jornadas de Investigación, XIX Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, V Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional y V Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Bassols, M. (2020, 27 de febrero). *Lo femenino, más allá de los géneros* [Conferencia]. SCF San Sebastián, San Sebastián, España.

Freud, S. (1896). La herencia y la etiología de las neurosis. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. III). Amorrortu.

Freud, S. (1905). Tres ensayos de teoría sexual. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. VII). Amorrortu.

Freud, S. (1919). Lo ominoso. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. XVII). Amorrortu.

Freud, S. (1920). Más allá del principio del placer. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. XVIII). Amorrortu.

Freud, S. (1922). La cabeza de Medusa. En S. Freud, *Obras completas* (Vol. XVIII). Amorrortu.

García Neira, N. (2019). *Lo femenino: Una tensión irreductible al interior del psicoanálisis*. En XI Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología, XXVI Jornadas de Investigación, XV Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR, I Encuentro de Investigación de Terapia Ocupacional y I Encuentro de Musicoterapia. Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires.

Hoffmann, E. T. A. (1816/2006). *El hombre de arena*. Alianza.

Lacan, J. (1969–1970). *El seminario, libro 17: El reverso del psicoanálisis*. Paidós.

Lacan, J. (1971–1972). *El seminario, libro 19: …o peor*. Paidós.

Lacan, J. (1972–1973). *El seminario, libro 20: Aun*. Paidós.

Laso, E. (2019). Pseudo heroínas: Inclusión por exclusión de lo femenino. *Ética y Cine Journal, 9(2)*.

Laso, E., & Michel Fariña, J. J. (2019). El cine como pasador de lo real. *Ética y Cine Journal, 9(1).*

Mecca, A. (2019). *Lo femenino: ¿Lo origi-nal?* Jornada Fundación Tiempo.

Peralta Ramón, S. (s. f.). *La femenina criatura de Shelley*.

Rancière, J. (2005). *Malaise dans l'esthétique*. Éditions Galilée.

Schejtman, F. (Comp.). (2019). *Elaboraciones lacanianas sobre la neurosis*. Grama

Žižek, S. (2016). *Todo lo que usted siempre quiso saber sobre Lacan y nunca se atrevió a preguntarle a Hitchcock*. Manantial.

Referencias cinematográficas

Whale, J. (Director). (1935). *Bride of Frankenstein* [Película]. Universal Pictures.

Fisher, T. (Director). (1967). *Frankenstein Created Woman* [Película]. Hammer Film Productions.

Lanthimos, Y. (Director). (2023). *Poor Things* [Película]. Element Pictures; Film4; Searchlight Pictures.

Del Toro, G. (Director). (2025). *Frankenstein* [Película]. Netflix.

Gyllenhaal, M. (Director). (2026). *The Bride!* [Película]. Warner Bros.; Plan B Entertainment.

---

[1] Esta corriente de pensamiento postula una transformación social radical, orientada ya sea hacia un horizonte postcapitalista o hacia la llamada singularidad tecnológica, esto es, el punto en que las máquinas superarían la inteligencia humana y comenzarían a perfeccionarse de manera autónoma, produciendo un crecimiento exponencial imposible de anticipar o controlar.

[2] La persistencia de esta figura en el imaginario puede verse también en proyectos recientes vinculados al universo de Frankenstein, como el *Frankenstein* de Guillermo del Toro y *The Bride!,* dirigida por Maggie Gyllenhaal que vuelve a colocar en el centro la figura de la novia de la criatura.

[3] Otro detalle curioso es que la misma actriz que interpreta a Mery Shelley durante el inicio del film, reaparece hacia el final como la novia de Frankenstein.

[4] La figura del *mad doctor* es un arquetipo fundamental del cine de terror y fantástico que utiliza los avances de su época para, en nombre de la ciencia, saltear todo principio ético y concretar su ambición sin sospechar ni hacerse cargo de las consecuencias de sus actos. Mary Shelley puede ser una de las pioneras en retratar estos personajes debido a que Frankenstein es considerada la primera novela de ciencia ficción y a que en su tiempo la técnica había conquistado la electricidad.

[5] En *La femenina criatura* de Shelley, Peralta Ramón (s/f) señala que Mary Shelley no niega su implicación subjetiva en la obra; por el contrario, en el prefacio de 1831 asume la autoría de "la horrible criatura". Esta admisión permite leer una analogía entre Shelley y Victor Frankenstein: ambos sostienen una imagen pública moralmente intachable, mientras en el ámbito privado albergan deseos transgresores. Shelley desea escribir y viajar –es decir, afirmarse como autora–; Frankenstein desea adquirir un conocimiento prohibido, usurpando la tarea divina. En ambos resuena la declaración: "I ardently desire the acquisition of knowledge". Aunque la biografía de Shelley también invita a pensar otros motivos que impulsaron su escritura, ligados a la muerte de su madre durante su nacimiento y, posteriormente, a la muerte de su hijo, experiencias que tiñeron su producción literaria.