UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Dipòsit digital de documents de la UAB

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Abadal Martínez, Maria. *De Elizabeth Lavenza a Elizabeth Harlander*. Treball de Final de Grau (Universitat Autònoma de Barcelona), 2026 (Ciència, Tecnologia i Humanitats). 35 pàg.

This version is available at https://ddd.uab.cat/record/335478

under the terms of the CC BY-SA license.

Trabajo de Fin de Grado (2025-2026)
Ciencia, Tecnología y Humanidades



De Elizabeth Lavenza a Elizabeth Harlander

Alumna: Maria Abadal Martínez
Tutor: Carlos Tabernero Holgado

UAB
Universitat Autònoma
de Barcelona

Recuerdo que, con seis años, sentada en el sofá de casa junto a mamá, que estaba embarazada de mi hermana, la obligué a retirar del comedor el libro *1001 películas que hay que ver antes de morir*, en cuyo lomo asomaba el rostro en blanco y negro de Boris Karloff, porque no quería asustar a la futura recién nacida.

Ahora esa niña tiene quince años. Con ella vi *Frankenstein* de James Whale, como parte de mis deberes para la asignatura de Cultura Visual de la Ciencia. No nos recuerdo en absoluto asustadas; más bien incrédulas (y soltando alguna que otra carcajada) ante un lenguaje cinematográfico tan lejano como el de aquel cine en blanco y negro. También recuerdo que a ambas nos produjo pena la criatura. ¿Por qué quise protegerla de ella quince años atrás?

Agradecimientos

A mi madre.
A Valeria y Gabriel.
A mi padre.

A mis amigas, compañeras de conversaciones, cinefórums i collages.
A Manuel, que me espera con una paciencia que ni Elizabeth.
A Carlos, por su acompañamiento en la creación de esta criatura.

Resumen
Esta investigación analiza la evolución del personaje de Elizabeth en *Frankenstein* desde la novela de Mary Shelley hasta las adaptaciones cinematográficas de James Whale, Kenneth Branagh y Guillermo del Toro. A partir de las teorías de Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir y Judith Butler, se examina cómo cada versión refleja distintas concepciones de la feminidad. El estudio demuestra una progresiva transformación del personaje, que pasa de ocupar un papel subordinado dentro del orden patriarcal a convertirse, en la adaptación de Guillermo del Toro, en un sujeto con agencia propia. La investigación concluye que esta evolución evidencia los cambios en la representación de género y confirma la lectura feminista contemporánea de la obra.

Palabras clave: *Frankenstein*, Elizabeth Lavenza, Elizabeth Harlander, alteridad, abyección.

Resum
Aquesta investigació analitza l'evolució del personatge d'Elizabeth a *Frankenstein* des de la novel·la de Mary Shelley fins a les adaptacions cinematogràfiques de James Whale, Kenneth Branagh i Guillermo del Toro. A partir de les teories de Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir i Judith Butler, s'examina com cada versió reflecteix diferents concepcions de la feminitat. L'estudi demostra una transformació progressiva del personatge, que passa d'ocupar un paper subordinat dins l'ordre patriarcal a convertir-se, en l'adaptació de Guillermo del Toro, en un subjecte amb agència pròpia. La investigació conclou que aquesta evolució evidencia els canvis en la representació del gènere i confirma la lectura feminista contemporània de l'obra.

Paraules clau: *Frankenstein*, Elizabeth Lavenza, Elizabeth Harlander, alteritat, abjecció.

Abstract
This study examines the evolution of the character of Elizabeth in *Frankenstein*, from Mary Shelley's original novel to the film adaptations by James Whale, Kenneth Branagh, and Guillermo del Toro. Drawing on the theories of Mary Wollstonecraft, Simone de Beauvoir, and Judith Butler, it explores how each version reflects different conceptions of femininity. The analysis demonstrates a progressive transformation of the character, who evolves from a subordinate figure within a patriarchal order to, in Guillermo del Toro's adaptation, a subject endowed with her own agency. The study concludes that this evolution highlights changing representations of gender and supports a contemporary feminist reading of the work.

Keywords: *Frankenstein*, Elizabeth Lavenza, Elizabeth Harlander, otherness, abjection.

Índice

Introducción y formulación de la hipótesis **1**
Metodología **2**
Elizabeth en el paradigma de Mary Wollstonecraft **3**
Elizabeth Lavenza de Mary Shelley (1818) 3
La muerte de las madres 3
La traición del padre 4
El llanto de la hija 5
Una criatura femenina 6
Frankenstein de Mary Shelley de Kenneth Branagh (1994) 8
Elizabeths en el paradigma de Simone De Beauvoir **10**
Elizabeth Lavenza de James Whale (1931-1935) 11
Frankenstein de James Whale (1931) 11
The Bride of Frankenstein (1935) 15
Elizabeth Harlander en el paradigma de Judith Butler **16**
Elizabeth Harlander de Guillermo del Toro (2025) 18
Elizabeth Harlander como eje relacional de los personajes masculinos 18
Mia Goth y la estética de su personaje 19
Cuerpos que no importan: coaliciones de la abyección 20
Conclusiones **25**
A las futuras Elizabeths… **27**
Bibliografía **28**
Filmografía **29**

Introducción y formulación de la hipótesis

Frankenstein, término de origen alemán, se interpreta etimológicamente como 'castillo' —*stein*, 'piedra'— de los francos —*Franken*—. Se trata de un apellido con siglos de tradición en territorios de raíces germánicas, y ganó popularidad con la publicación de la obra de Mary Shelley *Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818).

Este castillo al que el nombre hace referencia no es, sin embargo, propiedad del frecuente pero erróneamente denominado Frankenstein —el monstruo de cabeza cúbica con tornillos en el cuello— sino de su creador, Víctor Frankenstein. El primero carece de identidad y de pasado; el segundo, por el contrario, hijo de una familia burguesa acomodada, se inscribe en una genealogía definida por una posición social privilegiada gracias a su apellido.

A primera vista, y con estos dos claros protagonistas, podría parecer que nos encontramos ante un relato de carácter innegablemente masculino. Nada más lejos de la realidad. Este trabajo se propone subrayar la relevancia de otro apellido, el de una mujer, menos recordado pero fundamental en el desarrollo de la trama: Lavenza.

Elizabeth Lavenza es la prometida de Víctor Frankenstein. Su presencia resulta clave en la dimensión familiar y simbólica de la obra de Mary Shelley, ya que garantiza la continuidad del linaje. Sin ella, el árbol genealógico de los Frankenstein llega —o podría llegar, a pesar de la criatura, en cierto sentido hijo de Víctor, aunque no en el sentido estrictamente genético— a su fin. En este trabajo, se aportan argumentos que justifican la centralidad de este personaje, normalmente percibido como secundario.

Entre los objetivos generales de la presente investigación se halla dar respuesta a un amplio abanico de cuestiones relacionadas con el género y la condición femenina en el clásico de Mary Shelley y sus adaptaciones posteriores a la gran pantalla. Como objetivo específico, se busca aportar argumentos sólidos para responder a la siguiente hipótesis: "el tratamiento del personaje de Elizabeth en la adaptación de *Frankenstein* de Guillermo Del Toro (2025) responde a un feminismo contemporáneo". Un indicio de esta reinterpretación se encuentra, como veremos, entre otros aspectos, en su apellido, que ya no es Lavenza, sino Harlander.

Metodología

En la elaboración del presente trabajo de investigación se ha reunido —sin ánimo de exhaustividad y teniendo en cuenta la enorme cantidad de acercamientos y variaciones del mito— una amplia filmografía de adaptaciones de Frankenstein, entre las que se incluyen las de James Whale —*Frankenstein* (1931) y *The Bride of Frankenstein* (1935)— y Kenneth Branagh —*Frankenstein de Mary Shelley* (1994)—, así como el proyecto más reciente de Guillermo del Toro —*Frankenstein* (2025)—, aunque sin dejar de lado la novela original —*Frankenstein o el moderno Prometeo* (1818)—, como eje principal desde el cual analizar a las distintas Elizabeths.

El visionado de estas cuatro películas se llevó a cabo con especial atención al personaje de Elizabeth, y siempre desde un bagaje en teoría feminista, resultado de mi trayectoria por el Minor en Estudios Socioculturales de Género de la Universidad Autónoma de Barcelona. Esto me ha permitido identificar y caracterizar conexiones, desde Mary Wollstonecraft, protofeminista y madre de la autora de este gran clásico; pasando por Simone De Beauvoir, de quien se tomará el concepto de "alteridad" de su obra *El Segundo sexo* (1949) y hasta Judith Butler, cuyo concepto de "abyección" en *Cuerpos que importan* (1993) dará un apoyo fundamental en el análisis del trabajo.

En conjunto, se ha caracterizado los modos en que las diferentes Elizabeths responden a diferentes articulaciones de ideas feministas. El objetivo final, a través de la verificación de la hipótesis, y de una obra tan fundamental en la construcción de la sociedad en que vivimos, es esclarecer puntos de referencia teóricos y metodológicos para el análisis literario y fílmico contemporáneo desde aproximaciones feministas.

Elizabeth en el paradigma de Mary Wollstonecraft

Elizabeth Lavenza de Mary Shelley (1818)

El primer tercio de la presente investigación indaga en el personaje de Elizabeth Lavenza de la novela de 1818, cuya relevancia reside en ser la "original", y por tanto, aquella frente a la que los directores de cine moldearán, más tarde, sus propias versiones. Para ello, se aporta evidencia biográfica de Mary Shelley relacionada con el personaje, teniendo en cuenta que la producción de *Frankenstein o el moderno Prometeo* estuvo fuertemente influida por experiencias personales, familiares y emocionales de la autora. Gran parte de este apartado y de la investigación en su conjunto se sustenta sobre *Mary Shelley's Frankenstein* de Harold Bloom (1999), una selección de artículos y reseñas de numerosos críticos literarios sobre la autora y el significado de su obra.

La muerte de las madres[1]

En investigaciones anteriores, la muerte de las madres ya se ha identificado como una constante a lo largo de *Frankenstein o el moderno Prometeo*. La novela comienza con el vaticinio de la muerte: Caroline Beaufort, madre de Víctor Frankenstein, fallece tras contraer escarlatina mientras cuida con devoción maternal a su hijo y a la pequeña Elizabeth Lavenza, una niña huérfana, también sin madre, acogida por la familia Frankenstein.

Este patrón tan llamativo de la muerte de las madres se vincula casi indudablemente a la experiencia personal de la autora. Mary Shelley nace el 30 de agosto de 1797 y, once días más tarde, el 10 de septiembre, muere su madre, la conocida protofeminista Mary Wollstonecraft y autora de *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), a causa de una infección de septicemia tras el parto. A pesar de no llegar a conocerla en persona, existen indicios de que Mary Shelley era consciente de la relevancia de la obra de su madre, viéndola incluso con mayor claridad que los contemporáneos de Wollstonecraft[2].

[1] Homans, 1986
[2] Moore, 1886

La traición del padre[3]

El fallecimiento de Caroline Beaufort representa una tragedia para el núcleo familiar de los Frankenstein, llegando a crear un resentimiento en Víctor que lo conduce a su obsesión por crear vida y vencer a la muerte. De un modo parecido, la defunción de Mary Wollstonecraft fue también un golpe duro en las vidas de su marido William Godwin y sus dos hijas: Mary Shelley y Fanny Imlay —hija no reconocida de Mary Wollstonecraft y Gilbert Imlay, un prestigioso hombre de negocios que la rechazó en medio de un contexto revolucionario francés de inestabilidad—.

Tanto la ficción como la realidad muestran la dificultad para sobrellevar un dolor así. La psicología humana abre, ante estas circunstancias, caminos insospechados para afrontar el trauma. El de Víctor Frankenstein lo acabamos de citar. El de William Godwin, quien se vio de repente solo a cargo de dos niñas, fue buscando consuelo en un segundo matrimonio con Mary Jane Clairmont.

William Godwin fue un filósofo político anarquista, cuya relación con Mary giró sobre todo en torno al conflicto que entre ambos estalló y que empujó a la joven Mary a escaparse por Europa junto a su hermanastra Claire Clairmont y su pareja, el poeta Percy Bysshe Shelley. El rencor de Mary hacia su padre, que tiene fuerza en Frankenstein a través del conflicto de la criatura con su "padre", Víctor, puede parecer contradictorio si consideramos que William Godwin, desde la defensa convencida de la igualdad entre hombres y mujeres, compartida con Mary Wollstonecraft, no fue nada negligente en lo que atañe a la educación de su hija. De hecho, se sabe que le proporcionó los ingredientes necesarios para ofrecerle la oportunidad de convertirse en una persona crítica y culta, introduciéndola como acompañante en los círculos intelectuales que solía frecuentar.

Sin embargo, la relación con Mary Jane Clairmont fue fuertemente conflictiva. Quizá, Mary Shelley y Fanny Imlay esperaran que su padre defendiera sus intereses y no se dejara llevar por las prioridades de su nueva esposa para con sus propias hijas. Este conflicto derivó en un ambiente opresivo en el hogar de los Godwin del que Mary Shelley y Claire Clairmont, hija de Mary Jane Clairmont, acabarían huyendo con la compañía de Percy Bysshe Shelley, como ya se ha comentado.

[3] C. Hill-Miller, 1995

La aventura comenzó: embriagados de unos valores de amor libre importados por Percy Shelley, quien había dejado a su esposa Harriet Westbrook y a sus dos hijos para estar con Mary, se adentraron en un viaje por Europa que tendría como parada obligatoria Ginebra, en la hacienda de Lord Byron, Villa Diodati. El resto es historia.

In the summer of 1816, we visited Switzerland and became neighbors of Lord Byron. "We will each write a ghost story", said Lord Byron[4]. Mary Shelley, con tan solo dieciocho años, fue la única de aquella famosa reunión en la Villa Diodati —entre los que se encontraban Byron, Percy y John William Polidori, médico de Byron— en ese "año sin verano" de 1816, en concluir, no una obra cualquiera, sino su obra magna —también Polidori publicó *El Vampiro* (1819)—. Originalmente, fue publicada en 1818, anónimamente. Después de alcanzar éxito, reconoció abiertamente su autoría en la edición de 1831. Ese cuento de terror titulado *Frankenstein o el moderno Prometeo* había sido escrito por una mujer, para sorpresa de muchos, que atribuían la obra a Percy Shelley.

El llanto de la hija

Cabe plantearse si ese verano sin sol de 1816 sería un vaticinio de las tragedias que lo sucedieron. El 9 de octubre de 1816, Fanny Imlay se suicida. Apenas dos meses más tarde, se descubre el cuerpo sin vida de Harriet Westbrook en el lago Serpentine en Hyde Park. Tenían veintidós y veintiún años, respectivamente. Estos hechos acontecen cuando *Frankenstein o el moderno Prometeo* es aún un proyecto en curso. No es posible concebir el clásico de forma aislada a esas muertes que, como la de su madre, impactaron en la vida de Mary Shelley.

Pensemos en la muerte de una hermana. Luego, en la de la exmujer del esposo, la cual marcó una impresión profunda y rodeada de culpabilidad en Mary. Dos jóvenes mujeres, de la misma edad que la escritora, que pierden la vida. Ella recibe la información en su huida del hogar gobernado por Mary Jane Clairmont y sintiéndose traicionada por su padre. Para Katherine C. Hill-Miller, la criatura del clásico es un alter ego de la autora: *Mary Shelley uses Frankenstein's rejected offspring to express her own rage and aggression, in particular at William Godwin*

[4] Mary Shelley, "Author's Introduction" (1831), *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*

and in general at cultural fathers whose power and prerogatives rob daughters of autonomy by associating them with sexuality, filth, and death[5].

Pero ¿y si saliéramos de ese paradigma y leyéramos a la criatura (y su suicidio) como un reflejo de Imlay y Westbrook? La primera encaja con mayor precisión en el perfil de huérfana y pordiosera. Ilegítima y desheredada, Fanny Imlay, de carácter más cerrado que su hermana, siempre quedó relegada a la sombra de la sombra: sin madre, creció en un hogar donde no era prioritaria y del que no pudo escapar, como sí lo hizo su hermana, bajo la autoridad de un padre que no era el suyo y una madrastra que no la trató como a una hija. Ella fue, en última instancia, víctima del rechazo múltiple.

El segundo suicidio de ese año sin verano, el de Harriet Westbrook, muy probablemente causó una impresión enorme en la misma Mary. Si asumimos que, con Frankenstein, canalizaba una rabia interna contra Godwin por no haberse hecho cargo de ella y de Fanny tal y como ellas habían necesitado, bien podría estar haciéndolo con Percy, un padre que tampoco ejerció correctamente sus responsabilidades tal y como Harriet hubiera necesitado, dejándola sola con sus hijos. Interpretar la postura de Mary es asunto complejo de matizar y equilibrar: al fin y al cabo, el abandono de Harriet fue la condición de posibilidad de la huida de la escritora y, también, su introducción en unos valores de amor libre que profesaron y practicaron en su viaje por Europa. Sin embargo, es posible que la culpa persiguiera y atormentara a Mary Shelley.

Una criatura femenina

En *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), Mary Wollstonecraft pone en evidencia la gran contradicción del contractualismo clásico: si todos los individuos son merecedores del principio de igualdad, ¿por qué el sexo femenino permanece bajo la custodia de los padres y los maridos? Para argumentarlo, dialoga con el *Emilio* de Jean Jacques Rousseau y dice que la esposa del hombre ilustrado debería también ser educada en la razón y la autonomía. En definitiva, ser ciudadana, y no sólo condición de posibilidad del ciudadano. De este modo, la mujer podría tener los medios para sobrevivir y no estar sujeta a que un hombre se las proporcione[6].

[5] C. Hill-Miller, 1995
[6] Wollstonecraft, 1792/2018

Si tomamos todo lo anterior en consideración, no cabe duda de que la criatura de Frankenstein encajaría más dentro de una esencia de sujeto femenino que en el masculino con el que se ha representado en todas las posteriores versiones, sin excepción. Una pregunta surge, entonces, de la decisión de Shelley al representar a la criatura, ya no sólo como un hombre, sino como un Superhombre —no confundirlo con la acepción nietzscheana, sino como un individuo de dimensiones colosales—. La respuesta podría encontrarse en este fragmento de Katherine C. Hill-Miller: *The centrality of rage and revenge to the meaning of Frankenstein explain Shelley's decision to cast the figure of the betrayed daughter as a male: in the guise of a gigantic male, Frankenstein's offspring possesses vast power, specifically the physical power to avenge itself through murder*[7].

En otras palabras, la carcasa masculina albergaría un interior femenino que entra en conflicto con unas instituciones que perpetúan el abandono de padres y maridos a sus "mujeres" en un sentido amplio —Gilbert Imlay, William Godwin y Percy Shelley—. De un modo similar, Víctor abandona a Elizabeth cuando se implica en la creación de una criatura, a pesar de insistir en el deseo de su regreso. Luego, Víctor abandona a ese hijo ilegítimo que ha fabricado en las cuatro paredes de su laboratorio en Ingolstadt.

Elizabeth Lavenza únicamente logra huir de la miseria cuando Alphonse Frankenstein la encuentra y la acoge bajo su tutela. Lavenza, a diferencia de las mujeres marcadas por el abandono que conoció Mary Shelley, y a diferencia, por tanto, de la criatura, tiene la suerte de encontrar, en unas circunstancias que la novela no especifica, un modo de resituarse de nuevo en la sociedad. Quizá sea este ideal tan alejado de la realidad de la autora lo que hace que el encuentro de la criatura —que ya se ha argumentado que podría tratarse del alter ego de Mary— con Elizabeth sea un encuentro hostil.

Otro argumento que este trabajo pretende aportar es que el clímax de la novela se encuentra, ya no tanto en la creación de la criatura —más bien desprovista de toda la escenografía y atención que sí recibe, por ejemplo, el Frankenstein de Whale (1931) —, sino en el homicidio de Elizabeth Lavenza a manos del sin nombre. O, como se ha argumentado, la criatura femenina sin nombre. Si asumimos que se trata de la muerte de una mujer a manos de otra mujer, ¿no sería Frankenstein una

[7] C. Hill-Miller, 1995

obra antifeminista? ¿Por qué dañar al creador dando muerte a su esposa, en lugar de eliminarlo directamente a él?

Se sostiene que no es intención dar muerte a Elizabeth como personaje individual, sino a lo que ella simboliza colectivamente: esto es, el ideal de feminidad normativa contra el que Mary Wollstonecraft escribió.

Frankenstein de Mary Shelley de Kenneth Branagh (1994)

De *Frankenstein o el moderno Prometeo*, pasamos a *Frankenstein de Mary Shelley*. No es la primera versión cinematográfica del clásico, pero sí la primera de las cuatro analizadas en estas páginas por su título. Kenneth Branagh, añadiendo la coletilla "de Mary Shelley" al título de su película, expresa la intención de trasladar el clásico a la pantalla de una forma fiel a la original, al contrario que James Whale. Se trata de una película icónica, con el mismo Kenneth Branagh interpretando el papel de Víctor Frankenstein; Robert de Niro, el de la Criatura, y la magnífica Helena Bonham Carter, el de Elizabeth Lavenza. Sin embargo, a la luz de los argumentos anteriores, se puede introducir crítica a esta adaptación de la novela cuyo título dice ser igual al clásico.

En primer lugar, la elección de Robert de Niro como actor para interpretar el papel de la Criatura desencaja con la idea ya mencionada de su carácter original, esencialmente femenino. Si bien es cierto que Mary Shelley le otorga un cuerpo colosal y poderoso, capaz de trepar los Alpes suizos y de perseguir o huir de Víctor a ritmos vertiginosos según le conviene, esto choca con la tesis de una criatura con una sustancia femenina. La criatura de Kenneth Branagh insiste en la fealdad de un rostro indudablemente masculino que, para la audiencia, no significó más que un referente desfigurado.

En segundo lugar, Kenneth Branagh le da a Helena Bonham Carter un papel bastante prominente, a pesar de que en la novela solo se hace reconocible a través de la correspondencia que mantiene durante la estancia de Víctor en Ingolstadt. En la adaptación de 1994, Elizabeth es un personaje visible, fundamental en el desarrollo del romance. Además, se acentúa el papel de su espera, arrastrando al espectador a la misma exasperación que Lavenza siente cuando Víctor descuida una y otra vez su promesa de regresar al hogar para casarse con ella y, por fin, vivir en calma. Se trata de una espera que, aunque en apariencia sugiera pasividad, en el fondo representa resistencia.

En relación con esto, podría decirse que Kenneth Branagh añade a la dimensión de terror psicológico de la novela un plano claramente romántico. El vínculo entre Víctor y Elizabeth es representado con ternura desde que la pequeña huérfana es acogida bajo el techo de los Frankenstein. Más adelante, su noviazgo se confirma en la fiesta de despedida de Víctor, donde prometen casarse a la vuelta de su estancia en la universidad. El espectador ansía el éxito de esa relación. El transcurso de la película será una caída lenta y progresiva, desde aquel Víctor enamorado de Elizabeth al personaje enamorado de sí mismo.

Las primeras cartas de Lavenza a Frankenstein son escritas desde el cariño, pero todo parece torcerse cuando Justine Moritz informa a Elizabeth sobre el mal estado en que se halla Víctor. Un delirio parece haberse apoderado de él. Ella reúne la valentía suficiente para ir a buscarlo a la facultad —cosa que no sucede con la Elizabeth del 1818—, y sufre un choque cuando observa el desastre que Víctor ha provocado. Al no lograr devolverlo a la cordura, huye de su novio con profunda tristeza. Más tarde, Víctor regresa a la realidad —o reclama su posesión— y vuelve a Elizabeth, arrepentido. Finalmente, ella lo perdona con la condición de una boda inmediata.

Por último, lo que más dista de la obra original es el desenlace. De hecho, en Branagh acaba con la muerte trágica de Elizabeth —y un giro inesperado que comentaremos a continuación—, mientras que en la novela otros hechos ocurren después de morir Lavenza. En 1994, el asesinato acontece como una interrupción al encuentro sexual entre Víctor y Elizabeth que tiene lugar en el lecho nupcial, una escena que el espectador lleva ansiando durante toda la película. Cuando a Víctor le invade la sospecha de la presencia de la criatura, sale de la alcoba para capturarla. Momento que la criatura aprovecha para entrar y abalanzarse sobre la mujer de un modo repugnante: “eres más bella de lo que imaginaba”. En ese instante el espectador ya está temiéndose lo peor —la violación— cuando Víctor regresa precipitadamente. Ante la presencia de otro hombre, la respuesta de la criatura no es apoderarse del cuerpo de la bella dama, sino quitarle la vida. Demasiado tarde para que nadie pueda remediarlo, arranca de cuajo el corazón de Elizabeth.

Kenneth Branagh decidió agregar una especie de epílogo que rompe sustancialmente con el verdadero *Frankenstein* de Mary Shelley. Víctor se apresura a sacarle el polvo a toda la maquinaria que le dio vida a la criatura para un fin bien distinto: revivir a Elizabeth. Lo logra, pero su apariencia ya no es bella,

sino desfigurada, ella misma se vuelve un monstruo y, al final, un objeto de la disputa entre Víctor y la criatura. Cuando Elizabeth cae en la cuenta de aquello en lo que Víctor la ha convertido, una criatura consecuencia del egoísmo masculino contra el que ella tanto había luchado en su primera vida, ejerce la poca agencia que le queda: el suicidio de esta nueva vida artificial. Una vida que carece de sentido, de expectativas propias, y que se vuelve objeto de la satisfacción conyugal, o bien de Víctor o bien de la criatura. Negándoles ese favor, rompe una lámpara de aceite y se prende en llamas. La misma llama de la vida que Prometeo roba de los dioses, le da ahora a Lavenza la muerte.

Elizabeths en el paradigma de Simone De Beauvoir

A continuación, se articula una crítica del personaje de Elizabeth Lavenza de los años treinta del siglo XX de *Frankenstein* de James Whale (1931), interpretado por Mae Clarke, desde el marco de la "alteridad" propuesto por Simone De Beauvoir en *El segundo sexo* (1949).

La filósofa existencialista propone que el sujeto "mujeres" se encuentra en una posición de alteridad frente a los hombres. Por eso, cuando comienza a escribir, tiene que hacerlo afirmando esa identidad, "Soy una mujer"[8]. Dicha alteridad es asimétrica, puesto que no goza de la reciprocidad de ese sujeto masculino que encarna los valores de la universalidad moderna.

Escribe, además, que esa posición de otredad no es comparable a la de otros grupos marginales: a diferencia del proletariado, los negros o los judíos, el sujeto "mujeres" no puede aglutinarse bajo un mismo paraguas mientras ellas vivan dispersas entre sus padres y sus maridos, y simpaticen antes por razones de clase que por razones de género. Todo ello son razones que obstaculizan la lucha por los derechos civiles de las mujeres. Por otro lado, parece que su alteridad se remonte mucho tiempo atrás, sin un hito histórico reconocible que marque su punto de partida, como sí ocurre en las luchas de otros colectivos minoritarios.

Se sostiene, con apoyo en los argumentos de Falconetti Peña (2022), que el personaje de Elizabeth Lavenza de James Whale encarna esa alteridad que encuentra dificultades para reconocerse a sí misma. Elizabeth Lavenza prefiere la

[8] De Beauvoir, 1949/2005

estabilidad de la familia burguesa antes que su alianza con las mujeres de clases más bajas. Ambos ejes, el de género y el de clase, interseccionan con un tercero, crucial en el contexto en que James Whale dirige su película: la raza.

Elizabeth Lavenza de James Whale (1931-1935)

Frankenstein de James Whale (1931)

Elizabeth Lavenza como eje relacional de los personajes masculinos

En el *Frankenstein* de Whale, no existe escena en la que la Elizabeth no camine al lado de un personaje masculino. Como afirma Simone De Beauvoir, la mujer se encuentra en una posición de alteridad y queda, además, relegada a la inmanencia, esto es, a la tarea repetitiva que le impide el acceso a la trascendencia, a su proyección a futuro. Sin embargo, algo que no dice De Beauvoir, pero que es central en Whale, es que la mujer también es necesaria para completar el proyecto vital del hombre. Esto es, encajar en la institución del matrimonio y darle un heredero. Como se argumentará en los próximos párrafos, Elizabeth es el reservorio genético de los Frankenstein.

Antes de adentrarnos en ese papel de lo que llamaremos más adelante "receptáculo genético", se muestra una descripción de la relación entre Elizabeth (interpretada por Mae Clarke) y los tres personajes masculinos con los que comparte espacio: Henry (Colin Clive), Víctor (John Boles) y el barón Frankenstein (Frederick Kerr).

En primer lugar, Elizabeth representa el peón que traerá la estabilidad de la familia nuclear a Henry, así como la continuidad de la genealogía de su apellido "Frankenstein" o "castillo de los francos" mencionada en la introducción. Ella es quien debe devolver a Henry a la realidad, después de que este haya sido poseído por un delirio irrefrenable de crear vida a partir de la profanación de tumbas y cadáveres. En las escenas donde Víctor se halla en estado de recuperación, será Elizabeth quien lo mime y atienda con ternura y devoción, y él se dejará cuidar como si de una madre se tratara. Cabe remarcar una diferencia con respecto a la Elizabeth interpretada por Helena Bonham Carter. Así como la de los años noventa va a Ingolstadt por iniciativa propia y sufre sola el choque de ver el laboratorio de Víctor en un estado insalubre y decadente, la de los años treinta acude a la torre

heterotópica donde Henry ha improvisado su sala de máquinas únicamente como peón del barón Frankenstein.

Efectivamente, es el padre de Henry quien mueve los hilos, de acuerdo con sus intereses. Es él el primer dispuesto a hacer lo que haga falta para que ese matrimonio tenga lugar. Frankenstein es un apellido prominente en el pueblo, y la boda de este heredero burgués, lejos de ser un acontecimiento privado, es *res publica*. Una fiesta moviliza a la aldea entera porque, sumida en la desalfabetización promovida por las elites, ansía la llegada de un heredero que dé perpetuidad a su ignorancia y siga desviando responsabilidades en la gestión de los problemas del pueblo, acusando siempre al más desfavorecido de todos los males de la sociedad. El barón no quiere decepcionar a la plebe, quiere darle *panem et circenses*, pero únicamente con el objetivo de conservar el privilegio de su apellido. A parte de hacer notar el poder que posee en todas sus interacciones —es un viejo "cascarrabias" que da órdenes a Henry, a Elizabeth y a las criadas de la casa— necesita formalizarlo a través de una boda y, en última instancia, de un nieto, el futuro amo.

Él le ha ahorrado a Henry la elección de una mujer escogiendo a Elizabeth, una joven atractiva y sumisa, pero también rubia y de tez clara. Y es que, en esa época, los discursos eugenésicos que desembocaron en el Holocausto apenas una década más tarde empezaban a ganar fuerza. Whale no dudó en usar su cine como una herramienta política, haciendo de Elizabeth un personaje cargado de sátira. Volveremos a ello en el siguiente apartado.

De momento, seguimos con el tercer personaje masculino. A escondidas del abuelo, Henry le dice a Víctor, un conocido de la familia, que en caso de que no logre derrotar al monstruo, él puede quedarse con Elizabeth. En primer lugar, algo acerca del nombre del personaje llama la atención. Ciertamente Whale intercambia los nombres de Víctor Frankenstein y Henry Clerval. Más allá de esta curiosidad, la conversación entre ambos está, según Falconetti Peña, más relacionada con la misoginia, es decir, el deseo de liberarse de la mujer o el temor masculino del sexo femenino, que del machismo, esto es, la voluntad de dominarla[9]. Más que buitres que estén acechándola, se parecen a águilas que la observan desde la distancia.

[9] Peña, 2022

I resolved… not to relax the impending conflict until my own life, or that of my adversary, were extinguished. Elizabeth[10]. William Veeder propone que Mary Shelley hace un juego de escritura donde, en el sintagma, *Extinguished Elizabeth* se lanza el mensaje del miedo de Víctor hacia su mujer. En Whale, Elizabeth es un personaje apagado y superficial como muchas mujeres de la época: "Discretas, flexibles, pragmáticas y al mismo tiempo noveleras; dispuestas a aceptar un marido de buena posición que las sacara de la miseria, pero también deseosas de vivir aventuras dionisíacas. Un tipo como Henry, sí, o como Víctor, pero más allá de las convenciones, las ganas de ser hipnotizadas —ellas tan inocentes, tan risueñas— por un conde depravado"[11].

Elizabeth Lavenza como receptáculo genético

La metáfora del águila se puede exprimir mucho más. James Whale dirige la película como una crítica a las teorías eugenésicas sobre las que los nazis articularon gran parte de su ideología. La eugenesia, 'el buen nacer' —del griego 'eu' (bien) y 'gens' (origen, nacimiento)— está muy vinculada al cuerpo femenino como cuerpo gestante. Por ello, esta investigación sostiene que Elizabeth, es un "receptáculo genético". En otras palabras, Elizabeth es concebida como un útero que acogerá la semilla unión de su óvulo y del espermatozoide de Henry, para dar a la luz a una futura criaturita Frankenstein, el polo opuesto de La Criatura (Boris Karloff) que Henry ha concebido solo, sin contribución femenina de ningún tipo.

Sin poder separarlo del contexto biológico de esos años treinta, la primera tiene los buenos genes de una mujer bella, mientras que la segunda posee el cerebro de un criminal proveniente del laboratorio de Waldman, discípulo de Cesare Lombroso, "el siniestro padre de la eugenesia contemporánea"[12]. Está documentado que James Whale hace sátira de las mencionadas teorías eugenésicas. Efectivamente, la maldad de la criatura no proviene de esa base neurobiológica etiquetada por la ciencia como "anormal", sino de su encierro forzado en una torre medieval heterotópica que apenas le permite ver la luz del sol.

Algunos paralelismos más pueden establecerse entre el hijo ilegítimo y sin apellido de Henry y el hijo legítimo que heredará el nombre de Frankenstein, entre La Criatura y la criaturita. El primero, grotesco y aterrador, se concibe justo al inicio

[10] Veeder, 1986
[11] Peña, 2022
[12] Peña, 2022

de la película. Consiste en el fruto de la unión de cadáveres provenientes de la degeneración proletaria y seleccionados cuidadosamente—se descarta, por ejemplo, a un ahorcado por tener el cuello roto— pero este proyecto eugenésico fracasa cuando el torpe de Fritz, en el laboratorio de Waldman, rompe el frasco con el "cerebro bueno" y coge el del criminal en su lugar. El segundo, por el contrario, se concibe mientras concluye la película, para gran emoción del abuelo, quien cierra la puerta de la alcoba para dar intimidad a los recién casados. El nuevo ser que llegará al mundo sustituirá a la criatura maligna que acaba de morir en el molino y, por tanto, aquello que representaba: el proletario rechazado que atenta contra el patriarcado establecido.

"Apareceré en tu noche de bodas"

El "final feliz" de *Frankenstein* de Whale es un momento de relativa calma frente al escenario de revuelo del que el espectador viene y que estalla con el accidental asesinato de la pequeña María en el lago a manos de la criatura y termina con el incendio del molino. La criatura, sabiéndose perseguida y confundida entre una atmósfera de linchamiento y locura colectiva —muy parecida, de hecho, a la de la caza de brujas de los siglos XVI y XVII— ataca a Elizabeth en un instante en el que se ha quedado sola en la alcoba ataviada con su vestido de novia, blanco, símbolo de pureza. Como muchas mujeres que creyeron de verdad ser brujas tras mucha insistencia de los vecinos que querían deshacerse de ellas, la criatura asustada y perseguida se cree mala y, por tanto, hace el mal.

"Apareceré en tu noche de bodas" es la frase que la criatura pronuncia ante Víctor en la novela, tras su negativa de construirle a una pareja que ponga remedio a su soledad. En la adaptación de James Whale no hay una solicitud de fabricación de una pareja romántica. De hecho, el monstruo desprende una compasión que no inspira la criatura interpretada por Robert de Niro, a pesar de que muchas personas en el cine interpretaron el ataque del personaje de Boris Karloff como una violación. Es probable que Whale pretendiera jugar aquí con la psicología del espectador y ponernos del bando del pueblo inquisidor, una masa irracional sumisa al poder, que apoya, a ciegas, a su opresor y, en cambio, ataca al que, como ellos, está oprimido.

James Whale no deja inexplorado el tema de crear una pareja romántica para la criatura. Sabía la importancia que tenía, y años después amplía su reflexión retomando el tema, decidiendo hacer una película enteramente dedicada a *The Bride of Frankenstein*.

The Bride of Frankenstein (1935)

The Bride of Frankenstein es una secuela de *Frankenstein*. La película empieza con una escena de la famosa reunión en Villa Diodati en la que Percy Bysshe Shelley y Lord Byron felicitan Mary Shelley (Elsa Lanchester) por la historia del monstruo. La escritora les recuerda que su intención era crear una lección moral, y agrega que aún no les ha narrado la historia completa.

Si en la película de 1931 la criatura había muerto y Henry estaba arrepentido, en la secuela ocurre todo lo contrario: el monstruo ha sobrevivido al incendio del molino y el científico se mantiene en la creencia de que puede descubrir los secretos de la vida y la inmortalidad. Aunque esto deje confundido al espectador que acaba de ver *Frankenstein*, serán los ingredientes básicos para la fabricación de una pareja romántica que frene a la criatura de seguir propagando el mal. Diana Basham escribe que la negativa de Víctor a crear al monstruo una pareja femenina sugiere su miedo de una "Supermujer": *A female variant might be 'ten thousand times more malignant than her mate and delight, for its own sake, in murder and wretchedness'*[13]. En otras palabras, si consideramos que la criatura es Adán, fabricarle una Eva que lo tiente será mucho peor. Hay que evitar crear una estirpe de monstruos.

Sin embargo, así como en la novela la solicitud de una novia proviene de la criatura, James Whale lo convierte en la iniciativa del doctor Pretorius, inventado sucesor de Waldman y científico obsesionado, quien había sido profesor de Henry en la universidad. Así es como le propone a su exalumno una colaboración. Al principio seducido, da un paso para atrás gracias al consejo de Elizabeth (Valerie Hobson). ¿De verdad quiere seguir con sus investigaciones cuando, por fin, está casado y puede aspirar a una vida tranquila? ¿Después de todos los rodeos de *Frankenstein* (1931)? Puesto que Víctor rehúsa al proyecto del doctor Pretorius, este manda al monstruo que secuestre a Elizabeth y le dice a su marido que la devolverá sana y salva si acepta ayudarle. Elizabeth vuelve a ser un peón o, mucho más radical, una rehén presa de las garras de un "científico loco" que únicamente persigue sus intereses intelectuales.

Se ponen manos a la obra y fabrican una criatura femenina, y… Resulta que la novia, "the bride of Frankenstein", es interpretada por Elsa Lanchester, ¡la misma

[13] Basham, 1992

actriz que al inicio de la película interpretaba a Mary Shelley! Este giro coge al espectador desprevenido. Y encadena una sorpresa con otra porque, así como muchos esperarían un final donde ambas criaturas se reconocieran a través de la mirada de la otra, la novia se asusta ante la fealdad del personaje interpretado por Boris Karloff. En realidad, lo que la echa para atrás no es su aspecto físico, sino el patriarcado que en esta secuela ha asimilado la criatura, la cual, ahora sí, Whale satiriza. No cabe duda de que, si la novia hubiera conocido a la criatura de *Frankenstein*, el personaje más humanizado de toda la película, hubiera aceptado su compañía. El rechazo de la novia explica la elección de la actriz, Elsa Lanchester, la misma que interpreta a Mary Shelley. Esta escena final refleja la semilla de la novela original del 1818: el rechazo de Mary al patriarcado, influenciado por las ideas de Mary Wollstonecraft y todas las experiencias vitales de la autora.

Así es como la criatura, como un niño pequeño frustrado, harta de tantos rechazos y del mal trato recibido por todos —solo con la excepción del ciego de la cabaña— decide acabar con todo: acciona una palanca y destruye el laboratorio con él, la novia y Pretorius dentro. Curiosamente, antes le dice a Henry y a Elizabeth que se vayan. Les perdona la vida. En la novela, en cambio, es la criatura quien pide una compañera y es Víctor quien la hace y la destruye: *Frankenstein destroys 'the half finished creature', puts the relics in a basket and drops them into the sea*[14].

Elizabeth Harlander en el paradigma de Judith Butler

Por último, esta investigación ahonda en el personaje de Elizabeth Harlander del *Frankenstein* de Guillermo del Toro de 2025, en el marco de los "cuerpos abyectos" que Judith Butler articula en *Cuerpos que importan* (1993). A partir de las diferencias clave de este personaje respecto a los anteriores, se quiere poner bajo falsación la hipótesis de este trabajo: la Elizabeth de Guillermo del Toro encaja en un paradigma del feminismo contemporáneo y ya no con el de Simone De Beauvoir descrito anteriormente.

En su libro de 1990 *El género en disputa*, Judith Butler radicaliza la propuesta de Simone De Beauvoir y sostiene que cualquier sujeto está regulado y producido por la normativa imperante. No existen sujetos previos a la ley, sino la ocultación de

[14] Basham, 1992

este proceso de naturalización en el que parece que hay un sujeto neutral sobre el que las leyes, las normas, las prácticas corporales —¡e incluso los discursos científicos! — funcionan *a posteriori*. Su teoría desnaturaliza incluso la materialidad aparentemente más incuestionable, esto es, el sexo anatómico todavía sostenido por De Beauvoir. Según Butler, cuando decimos "es una niña", ya estamos construyendo a un sujeto desde las categorías del binarismo sexual para introducir a ese sujeto dentro de una matriz heterosexual que lo vuelva inteligible. Así pues, el equivalente de la alteridad que proponía De Beauvoir es la "abyección" para Butler. Los cuerpos abyectos son aquellos excluidos por la norma para afianzarla, y no meros cuerpos discriminados que reivindican ser incluidos en la norma para ganar derechos.

Asimismo, con su teoría de la performatividad sostiene que el cuerpo es resultado de una iterabilidad incansable de movimientos y prácticas que producen la ilusión de un género estable. Tan solo existen normas producidas mediante el lenguaje que se inscriben en la corporalidad de sujetos que son efecto de estos discursos mismos. La propuesta de Butler no es incluir a las mujeres en las actividades propias del sexo masculino, sino ampliar el alcance de los "cuerpos que importan". Partiendo de la base que no hay un original y una copia, sino que toda práctica corporal es una cita, una repetición, se trata de incluir los cuerpos abyectos en el marco de lo pensable. Solo de esta manera se borraría el rechazo a las criaturas abyectas.

A continuación, se argumenta que Elizabeth Harlander y la criatura son ambas cuerpos abyectos en la sociedad patriarcal que los rodea. Mientras que en versiones anteriores habían estado irremediablemente abocadas al choque, la trama tiene aquí un desarrollo completamente distinto. Se reconocen en su abyección y tratan de establecer un puente. Se trata de un argumento más a favor de la hipótesis de que Elizabeth Harlander encaja más en el paradigma del feminismo contemporáneo, puesto que es un personaje que, a pesar de estar condicionada por la estructura patriarcal, muestra mucha agencia.

Elizabeth Harlander de Guillermo del Toro (2025)

Elizabeth Harlander como eje relacional de los personajes masculinos

La elaboración de esta investigación ha coincidido con una reciente —y no prevista por este trabajo— proliferación de nuevas versiones de la historia de Frankenstein. Ítalo Calvino decía que un clásico lo era porque sus interpretaciones nunca se agotaban, y parece haber algo de la sociedad actual que ha empujado a directores como Guillermo del Toro —o Maggie Gyllenhaal con *The Bride!*, estrenada en marzo de 2026, la cual esta investigación no ha tenido tiempo de incluir— a dirigir sus propias versiones.

Hay mucho que mencionar en Del Toro. Lo primero es la inversión relacional entre el personaje de Víctor (Oscar Isaac) y William Frankenstein (Felix Kammerer). El prometido de Elizabeth (Mia Goth), por primera vez, no es el protagonista, sino su hermano pequeño. A continuación, argumentaremos cómo esta decisión se toma con el objetivo de dar juego a una nueva forma relacional de Elizabeth con los personajes masculinos, en especial con Víctor y, como se describirá al final, con la criatura.

Esto tiene cierta relación con un detalle nada trivial que el lector ya ha descubierto en el título del presente trabajo: “De Elizabeth Lavenza a Elizabeth Harlander”. El apellido de Elizabeth nos da otra información: ella es la sobrina de Heinrich Harlander (Christoph Waltz), un hombre de negocios que financia a Víctor toda la infraestructura para fabricarle una criatura. Y no solo la infraestructura, sino también la materia prima: Heinrich Harlander financia aquellas guerras de cuyos cuerpos muertos Víctor llevará a término su creación.

Las primeras palabras que Elizabeth pronuncia en la película son de crítica hacia esas empresas bélicas que su tío impulsa. Ocurre en el banquete de bienvenida de William y Elizabeth. Cuando ella interviene por vez primera, ya cuando están terminando de comer, tanto William como Heinrich se levantan de la mesa, dejándola a ella con una cantinela que ellos ya han escuchado múltiples veces y de la que, desde luego, están cansados. ¿Cuál? Su imposibilidad por comprender cómo el férreo compromiso con un ideal abstracto es capaz de matar a miles de personas inocentes. El único que no abandona su asiento es Víctor, que le discute, sí, pero también la atiende con curiosidad.

En este punto comienza un juego de contrastes entre Víctor y Elizabeth. Él aspira a una grandeza que lo empuja hasta su creación y, como Prometeo, a emular a los dioses. Ella, por el contrario, confiesa que reconoce lo divino en lo diminuto, como los insectos. Sus inquietudes intelectuales dispares responden a una forma propia de ver el mundo. Esto no será especial motivo de conflicto hasta bien avanzada la película, puesto que llega a existir cierta fascinación mutua por el trabajo del otro y del proceso de la ciencia que cada uno lleva a cabo por separado. Tal vez, y solo tal vez, la atracción que Víctor experimenta por esa mujer que acaba de conocer se deba porque le recuerda a su madre, fallecida al inicio de la película y también interpretada por Mia Goth. De hecho, en la escena de la conversación en la mesa que acaba de describirse, él la escucha con atención. Y mientras, bebe un vaso de leche…

Mia Goth y la estética de su personaje

Revisando la trayectoria de Guillermo del Toro como director, se descubre que sus protagonistas femeninas son a menudo personas que conectan profundamente con los seres sobrenaturales de las películas: lo vemos en *La forma del agua* (2017) o en *El laberinto del fauno* (2006). En *Frankenstein* (2025) este dato es mucho más evidente, ya que Elizabeth es en sí misma retratada como un ser fuera de lo normal. Colores vivos inundan la pantalla cada vez que aparece, lo cual ya contrasta notablemente con la Elizabeth en blanco y negro de Whale o la de Kenneth Branagh, en color, pero visiblemente más apagada. Algo que podría considerarse únicamente como una mejora tecnológica —una mejor resolución de la imagen, mayor contraste cromático…— es sin duda aprovechado por el director para potenciar el mensaje que Elizabeth Harlander representa.

Elizabeth Harlander es una *rara avis* en la sociedad patriarcal en la que vive. Pero llamarla "ave" puede interpretarse también de forma literal. El vestido que luce la primera vez que aparece en pantalla es de un azul intenso, con plumas en los lados del rostro. En otra escena viste un traje verde brillante, con un estampado geométrico que recuerda a un insecto. ¿Es un escarabajo, tal vez? Sea como fuere, su vestuario es, en definitiva, un reflejo de su pasión por aquellas criaturas pequeñas pero grotescas y que son el objeto de estudio de la entomología, una ciencia que estudia lo microscópico, a diferencia de otras ciencias naturales cuyo motor reside en el estudio de la naturaleza a escalas macroscópicas —geología, física…—.

Parece contradictoria la forma en que Elizabeth, a pesar de ser la referente de todas estas pequeñas criaturas de la naturaleza, ocupe un lugar de tanta grandeza cada vez que aparece en pantalla. Recuerda siempre a una pintura, a una elevada obra de arte. Pero no es una contradicción, sino la forma, no solo de volver visible, sino también de embellecer estos diminutos seres abyectos que, por norma general, provocan repulsión. Por esta misma razón, a pesar de que se pueda argumentar que la belleza de Mia Goth encaja dentro de un modelo hegemónico, no es cierto que Elizabeth Harlander encaje en la norma, sino todo lo contrario. De hecho, Mia Goth es conocida por interpretar papeles en películas del género de terror y thriller —por ejemplo, *High Life* (2018) y *Suspiria* (2018), entre muchas otras—, decisiones que de por sí la alejan de la normatividad, a pesar de su indudable belleza.

Incluso aceptando el matrimonio con William Frankenstein, Elizabeth Harlander tiene agencia. Desborda sed de conocimiento. Se cuestiona el mundo en el que vive, aunque la sociedad patriarcal espere de ella algo completamente distinto. Igual que Mary Shelley y su madre.

Todo ello hace de Elizabeth otra suerte de criatura que Víctor desea. Él la convierte en objeto de su ambición. Esto lo acentúa el juego intelectual que Elizabeth ofrece a Víctor, el cual alimenta su deseo de conquistarla a ella también, sin importarle que esté prometida con William, el hermano menor. A pesar de las tentativas de Víctor, intentando en vano demostrar quién de los dos es el macho alfa, el hijo primogénito, ella manifiesta que su decisión está tomada. La criatura a la que sí intentará retener será a otra, puesto que con Elizabeth no ha sido capaz: la creada por él en el laboratorio.

Cuerpos que no importan: coaliciones de la abyección

Si hablamos de Elizabeth como un sujeto situado dentro del marco de la abyección, se hace necesario hablar también del otro gran sujeto abyecto de Frankenstein: la criatura, interpretada por Jacob Elordi.

Jacob Elordi siempre ha sido seleccionado para interpretar cierto papel de monstruo: en *Euphoria* (2019) es Nate, el novio maltratador y tóxico por quienes Cassie y Maddy rompen su amistad —me limito a hacer referencia únicamente a las dos primeras temporadas—; y en *Wuthering Heights* (2026) es Heathcliff, la conocida bestia de la novela de Emily Brönte —en este último caso, además, con

una fuerte carga racial, pues lo califican de "gitano" —. Jacob Elordi siempre interpreta el papel, dicho muy llanamente, de "malo", pero eso no lo exime de convertirse en todo un sex-symbol de las redes sociales. En efecto, el estreno de Frankenstein alimentó un nuevo *boom* de memes alrededor de la que se diría que es la primera criatura guapa en lo que podría considerarse una variación del término de Eugenio Trías del villano encantador en el que se reúnen y se complementan lo bello y lo siniestro (1981).

Una vez más, y como ya ocurría con Elizabeth, a pesar de la sensación de belleza que imprime en el espectador, la criatura es en realidad otro sujeto abyecto, situado fuera de la norma y rechazado por su creador y por la sociedad en la que vive. Por todos, excepto por una persona: Elizabeth Harlander. Mientras que en todas las versiones anteriores que venimos viendo la criatura y Lavenza son sujetos antagónicos destinados al choque, al asesinato, al ataque o la violación, en la película de Del Toro ocurre algo completamente diferente, esto es, el intento de alianza en nombre de su abyección.

La tercera ola del feminismo, a diferencia de la primera en la que Mary Wollstonecraft vivió, sostiene que los cuerpos abyectos son aquellos que no se materializan según la norma, y no los que existen previamente a ella, pero no se les reconocen derechos. Se trata de cuerpos que no son inteligibles, vivibles y reconocibles. Lo abyecto es, precisamente, lo constitutivo de lo normativo, es decir, los cuerpos que sí importan[15], que sí son reconocidos por las leyes, y que sólo se constituyen a través de y en relación con los cuerpos que no pueden importar. La exclusión constitutiva es mucho más radical, porque produce cuerpos abyectos por los mismos procesos que producen lo normativo.

Aquí se sostiene que Elizabeth Harlander y la criatura son abyectos. La escena en la que esto se visibiliza es el primer encuentro entre ambos. Se trata de una escena llena de emoción y cierto romanticismo entre los personajes interpretados por Mia Goth y Jacob Elordi, entre los que emerge una química mucho más intensa que la breve y superficial que Elizabeth y Víctor habían vivido minutos antes. Se defiende también que existen dos imágenes que confirman la hipótesis de este trabajo. En primer lugar, la referencia bíblica a Tomás cuando toca los estigmas de Jesús (*Figura 1*). Se trata de un reconocimiento explícito que ya no es un acto de fe. En este caso, Elizabeth acaricia la herida de la costilla de la criatura. Con este simple

[15] Butler, 1993

gesto, le dice: “Te creo” (*Figura 2*). Y parece que la criatura le devuelve este acto de amor aprendiendo a pronunciar su nombre: “Eliiizabeeeeth”.

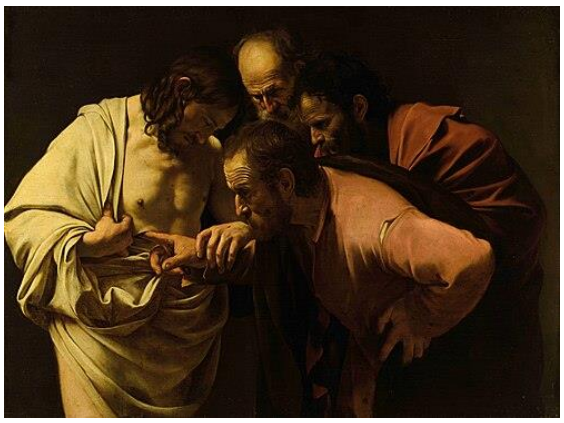

Figura 2. La incredulidad de santo Tomás de Caravaggio (1602). Fuente: Wikipedia



Figura 1. Elizabeth acaricia la herida de la criatura. Fuente: *Frankenstein* (Guillermo del Toro, 2025).

En segundo lugar, y al criterio de este trabajo la más importante, es la imagen de la criatura descendiendo por las escaleras con el cuerpo de Elizabeth inerte. Para relatar la importancia que tiene esta sola imagen debemos retroceder a la película de James Whale (1931), concretamente a la escena donde todos ven peligrar la boda de Henry Frankenstein y Elizabeth Lavenza. Mientras toda la aldea se embarca en busca y captura de la criatura, esta aprovecha el cautiverio de Elizabeth Lavenza —sí, cautiverio, porque Henry la ha encerrado en la alcoba alegando protección— para introducirse en la habitación y atacarla (*Figura 3*). La agresión no es explícita, y solo trasciende la imagen de la dama tumbada en el lecho, desparramada boca arriba y exponiendo sus atributos. Falconetti Peña argumenta que se trata de una interpretación bastante exacta de *La pesadilla* (1781) de Heinrich Füssli: “La mujer vencida es casi una muerta. No le queda ningún poder: se ha dado remate al castigo […] viene a ser una violación”[16] (*Figura 4*).

[16] Peña, 2022



Figura 4. Elizabeth Lavenza tras ser atacada por la criatura. Fuente: *Frankenstein* (James Whale, 1931).



Figura 3. The nightmare de Johann Heinrich Füssli (1781). Fuente: Wikipedia

En la película del 2025, Del Toro dinamita por completo el antagonismo que Elizabeth y la criatura representaban hasta ahora porque, de hecho, el asesino de la dama no es el sin nombre, sino Víctor. Frankenstein mata a Elizabeth en una escena patética, casi por error, cuando trataba de disparar a lo que él considera un monstruo. El monstruo, se da ahora cuenta, en realidad es él mismo. ¿En qué se ha convertido? El celoso no es la criatura que le aplica a su padre el "ojo por ojo, diente por diente" por no fabricarle una novia, sino el científico porque ve que su creación ha conseguido conectar con la chica que le gusta. Más ruin lo convierte el hecho de acusar a la criatura de la muerte de Elizabeth: *He attacked her!*

La forma que Del Toro usa para estallar el antagonismo entre la criatura y Elizabeth es la imagen donde descienden por la escalinata del palacio, la segunda en brazos del primero (*Figura 5*). Se trata de una escena solemne que recuerda a una Piedad (*Figura 6*), pero invertida: el hijo, Jesús, sostiene en brazos a la que le ha brindado un cariño maternal, María. A diferencia de *La pesadilla* (1781) o de la referencia a la Piedad que Picasso ilustra en *Guernica* (1937), la cabeza de la víctima no cuelga, sino que está sostenida con cuidado, lo cual aporta un halo de dignidad que da solidez al argumento de este apartado.



Figura 5. La criatura sostiene en brazos a Elizabeth asesinada. Fuente: *Frankenstein* (Guillermo del Toro, 2025).



Figura 6. Piedad del Vaticano de Miguel Ángel (1498-1499). Fuente: Wikipedia

Judith Butler sostiene que la política feminista ni necesita ni puede tener un sujeto estable. Lo que necesita son prácticas de coalición, porque no presupone ni necesita una identidad para su fundación. Las identidades políticas no tienen por qué ser fijas, ni estar acordadas de antemano, sino que pueden constituirse como identidades precarias y contingentes alrededor de objetivos concretos, acotados en el tiempo. Nadie rechaza a Elizabeth Harlander. Es un personaje a quien se le permite explorar, acercarse a lo desconocido, sin ser del todo dominada. Es ella quien rechaza al encasillamiento y reclama estatus por sí misma. La criatura, a pesar de crecer en un sótano sin luz, no acaba como Segismundo en *La vida es sueño* (1635), porque también reclama hacerse un lugar en el mundo y se despierta su espíritu crítico, rompiendo con el determinismo. Se concluye que la criatura

desciende la escalinata con el cuerpo de Elizabeth Harlander en un acto, no de odio, sino de justicia y de amor.

Conclusiones

A lo largo de esta investigación se ha analizado la evolución del personaje de Elizabeth desde la novela original de Mary Shelley hasta las adaptaciones cinematográficas de James Whale, Kenneth Branagh y Guillermo del Toro, poniéndola en diálogo con tres paradigmas fundamentales del pensamiento feminista: el protofeminismo ilustrado de Mary Wollstonecraft, la teoría de la alteridad de Simone de Beauvoir y la noción de abyección y performatividad desarrollada por Judith Butler.

La hipótesis planteada al inicio de este trabajo —que el tratamiento del personaje de Elizabeth en la adaptación de Guillermo del Toro responde a un feminismo contemporáneo— se confirma. Mientras que las primeras Elizabeths quedan definidas, sobre todo, por su función dentro de la estructura patriarcal —prometida, futura esposa, garante del linaje y receptáculo de la estabilidad burguesa—, la Elizabeth Harlander de 2025 rompe con ese lugar pasivo y adquiere una subjetividad propia.

La Elizabeth de la novela de 1818 ya contenía algunas tensiones fundamentales en torno a la feminidad normativa, especialmente si se interpreta *Frankenstein o el moderno Prometeo* como una obra atravesada por las experiencias biográficas de Mary Shelley y por la influencia intelectual de Mary Wollstonecraft. Sin embargo, su papel continúa subordinado al recorrido vital de Víctor Frankenstein y termina siendo sacrificado como símbolo de un ideal femenino imposible de sostener.

En las adaptaciones de James Whale, Elizabeth queda todavía más reducida a una posición de alteridad, tal y como la define Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*. Su función narrativa depende enteramente de los personajes masculinos que la rodean: Henry Frankenstein, Víctor o el barón Frankenstein. Carece de verdadera agencia y aparece concebida como instrumento de estabilización de la familia burguesa y de continuidad del apellido Frankenstein. Incluso cuando el monstruo entra en contacto con ella, la relación se construye desde la amenaza y el miedo.

Kenneth Branagh, por su parte, amplía la dimensión emocional y romántica del personaje, otorgándole una presencia más visible y una participación más activa

en la trama. No obstante, su Elizabeth continúa atrapada dentro de una lógica trágica donde el cuerpo femenino se convierte en objeto de disputa entre hombres. La resurrección final de Elizabeth como criatura monstruosa evidencia precisamente esa imposibilidad de escapar a la mirada masculina que la produce y transforma.

Será Guillermo del Toro quien dinamite definitivamente esta estructura. Su Elizabeth Harlander ya no se limita a existir en función de los hombres, aunque continúe rodeada por un universo patriarcal. Posee inquietudes intelectuales propias, capacidad de cuestionamiento y una sensibilidad que la aproxima a aquello que la norma considera grotesco o monstruoso. La criatura deja de ser para ella una amenaza absoluta y pasa a convertirse en un reflejo de su propia exclusión dentro del orden dominante.

Es precisamente aquí donde la teoría de Judith Butler adquiere toda su fuerza. Elizabeth y la criatura no aparecen como sujetos opuestos, sino como cuerpos abyectos que se reconocen mutuamente fuera de los límites de la normatividad. La película sustituye así la lógica del antagonismo por la de la coalición: ambos personajes establecen una conexión basada en su condición compartida de sujetos desplazados por el deseo de control masculino que encarna Víctor Frankenstein.

De este modo, el Frankenstein de Guillermo del Toro no solo reinterpreta el clásico de Mary Shelley, sino que actualiza sus conflictos desde sensibilidades contemporáneas relacionadas con el género, el cuerpo y la exclusión. Elizabeth Harlander deja de ser únicamente la prometida del científico para convertirse en un sujeto que observa, piensa, desea y establece vínculos propios. Aunque su destino siga siendo trágico, su muerte ya no simboliza únicamente la destrucción de la feminidad normativa, sino también la violencia ejercida por un sistema patriarcal incapaz de tolerar aquello que escapa a sus límites.

En definitiva, la evolución de Elizabeth permite observar cómo cada adaptación de Frankenstein refleja las concepciones de género de su contexto histórico. Desde la mujer ilustrada aún subordinada, pasando por la alteridad existencialista, hasta llegar a los cuerpos abyectos y las coaliciones precarias de Judith Butler, el personaje de Elizabeth funciona como un espejo de las distintas formas en que la cultura occidental ha imaginado la feminidad. Frankenstein, lejos de ser únicamente una historia sobre monstruos, continúa siendo también una historia sobre los cuerpos que importan y los cuerpos que quedan fuera de la norma.

A las futuras Elizabeths…

El cine es un terreno de producción y reproducción de identidades. La pantalla no se limita a retratar una realidad preexistente, sino que es el motor mismo de producción de normas y gestos, ídolos a los que queremos imitar y villanos de los que nos queremos alejar. Judith Butler sostiene que aquello que da al género su falsa apariencia de estabilidad es la iterabilidad de leyes y prácticas corporales, pero que esta es siempre precaria y susceptible a que la repetición se detenga. Cuando esto sucede, lo abyecto se cuela en la brecha, burlando a la matriz heteronormativa y heteropatriarcal que abandera "la verdad" y "lo natural", palabras muy grandes que, lejos de usarse para la protección de toda la humanidad, se han aprovechado distorsionadamente con el fin de generar abyección y producir cuerpos que no importan, es decir, que no merecen el don de la vida.

A lo largo de esta investigación se ha demostrado que el cine funciona como un espacio de constante reinterpretación, capaz de generar, a partir de un mismo personaje, múltiples encarnaciones que, aunque compartan una raíz común, adquieren significados propios determinados por el contexto histórico y cultural en que son producidas. Por todas estas razones, concluyo que esta investigación no ha hecho más que empezar. Tal vez se convierta en una inspiración o un fundamento académico sólido para caracterizar a las Elizabeths futuras, que no me cabe duda de que existirán.

Bibliografía

- Basham, Diana (1992). *The Trial of Women: feminism and the Occult Sciences in Victorian Literature and Society*. New York: New York University Press, 1992, pp.5-6
- Bloom, Harold. (2007). *Mary Shelley's Frankenstein*. Chelsea House Publishers (1999)
- Butler, Judith. *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós, 1990/2007
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan: Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Paidós, 1993/2002
- C.Hill-Miller, Katherine (1995). "My Hideous Progeny": *Mary Shelley, William Godwin, and the Father-Daughter Relationship*. Newark: University of Delaware Press, 1995, pp.67-68
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Cátedra, 1949/2005
- Homans, Margaret (1986). "Bearing Demons: Frankenstein's Circumvention of the Maternal", *Bearing the Word: Language and Female Experience in Nineteenth-Century Woman's Writing*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp. 101-2
- Moore, Helen (1886). *Mary Wollstonecraft Shelley*. Philadelphia: J. B. Lippincott Co., 1886), pp. 248-50, 254-56
- Peña, Falconetti. (2022). *No se llamaba Frankenstein. El monstruo contra Heidegger*. Libros corrientes, 2022
- Shelley, Mary. *Frankenstein, or The Modern Prometheus*. Austral, 2014
- Trías, Eugenio (1981). *Lo bello y lo siniestro*
- Veeder, William (1986). *Mary Shelley and Frankenstein: The Fate of Androgyny*. Chicago: University of Chicago Press, 1986, pp.119-20
- Wollstonecraft, Mary. "Censuras a algunos de los escritores que han hecho de las mujeres un objeto de piedad cercano al desprecio", *Vindicación de los derechos de la mujer*. Cátedra, 1792/2018

Filmografía

- Branagh, Kenneth, dir. 1995. *Mary Shelley's Frankenstein*. Estados Unidos/Reino Unido: New Line Cinema & Columbia Pictures. Adaptación de la novela de Mary Shelley.
- Del Toro, Guillermo, dir. 2025. *Frankenstein*. Estados Unidos: Netflix / Estreno cinematográfico limitado 17 oct. 2025; Netflix 7 nov. 2025. Basada en *Frankenstein* de Mary Shelley.
- Whale, James, dir. 1931. *Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures. Adaptación cinematográfica del clásico de Mary Shelley.
- Whale, James, dir. 1935. *Bride of Frankenstein*. Estados Unidos: Universal Pictures. Secuela de la versión de 1931.