

**Reescrituras Post-góticas de la monstruosidad  
femenina: la novela *Frankenstein* (1818) de  
Mary Shelley y la obra cinematográfica  
*Lisa Frankenstein* (2024) de Zelda Williams**

**Post-Gothic Rewritings of Female Monstrosity:  
Mary Shelley's Novel *Frankenstein* (1818) and  
Zelda Williams's Film *Lisa Frankenstein* (2024)**

Camila Sofía Gordillo Varas  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
[csgordillo@uc.cl](mailto:csgordillo@uc.cl)  
ORCID ID: 0000-0001-7966-3744

**Resumen:** Este artículo se centra en establecer una relación entre la película *Lisa Frankenstein* (2024) de Zelda Williams y los elementos góticos de la canónica novela *Frankenstein* (1818) de Mary Shelley. Además, se examina la obra cinematográfica como una reformulación post-gótica feminista de la imagen del monstruo en la tradición del horror del cine *coming of age*, al explorar un conflicto de identidades fracturadas, marginalizadas y posthumanas. Para ello, se abordan los siguientes ejes fundamentales: el rol femenino en la ficción gótica, el monstruo como doble psíquico, la figura del abhumano y la reappropriación de la corporalidad en los feminismos materiales.

**Palabras clave:** reescritura, novela, cine, posthumano, gótico, monstruo.

**Abstract:** The article focuses on establishing a relationship between the film *Lisa Frankenstein* (2024) by Zelda Williams and the gothics elements of the canonical novel *Frankenstein* (1818) by Mary Shelley. In addition, it examines the cinematic work as a post-gothic feminist reformulation of the monster image in the coming-of-age horror tradition, exploring a conflict of fractured, marginalized, and posthuman identities. Therefore, the following fundamental axes are addressed: the female role in gothic fiction, the monster as a psychic double, the abhuman figure, and the reappropriation of corporeality in material feminisms.

**Key words:** rewriting, novel, film, posthuman, gothic, monster.

## 1. INTRODUCCIÓN

El legado de la novela *Frankenstein o el Prometeo moderno* de la escritora inglesa Mary Shelley en el feminismo y posterior influencia en la ficción gótica es innegable. La obra fue publicada en 1818 y sostiene un relato que ha continuado reformulándose en innumerables adaptaciones durante más de 200 años. Lo anterior, debido al amplio rango de temáticas que aborda y que aún continúan siendo relevantes para la actualidad. La novela se constituye como un recuento con sensibilidad romántica del mito griego de Prometeo y por tanto, plantea las problemáticas y consecuencias de rechazar las prohibiciones divinas/morales al transgredir los límites humanos con el conocimiento y la ciencia, pero además de expresar estas ansiedades modernas, añade diversos temas que abren discusiones en torno al género. Como expresa Diana Hoeveler, «*Frankenstein* es un texto que describe las actitudes de la sociedad al mismo tiempo que también presenta un argumento en contra de ellas» (1998: 48). Respecto a esto, cabe mencionar que la madre de Mary Shelley era Mary Wollstonecraft, una pionera en la lucha de los derechos de la mujer, a la vez que su padre fue un filósofo llamado William Godwin. En este sentido, la autora Mary Shelley era políticamente consciente y el feminismo en *Frankenstein* ha sido ampliamente discutido desde miradas ecocríticas, queer y estudios postcoloniales<sup>1</sup>.

La novela forma parte del género gótico que, según Botting, «remite a una escritura de exceso, en la cual se ensombrecen los desesperados éxtasis del idealismo romántico y el individualismo y las ominosas dualidades del realismo victoriano y la decadencia» (1996:1). Esta categoría de ficción tiene su origen literario en la novela *El castillo de Otranto*, del escritor Horace Walpole, y «mantiene sus bases en la narrativa del terror» (Piatti-Farnell y Brian, 2015: 12). Originalmente, el concepto de lo gótico en la ficción abarca elementos como la sexualidad transgresora, la androginia y los cuestionamientos de identidad representados en la figura de una Otridad monstruosa. En la novela gótica victoriana, el monstruo «puede ser visto como la representación de los miedos y problemas sociales (...) Estos miedos pueden ser el resultado del declive de la certeza religiosa, la cual se acrecentó con cada nuevo descubrimiento científico» (Schneider, 2015: 2).

Por añadidura, cabe destacar la intrínseca y ambivalente relación entre el género gótico y el feminismo. La ideológica división victoriana

---

<sup>1</sup> El vínculo entre *Frankenstein* y la naturaleza ha sido explorado en artículos como «*Frankenstein* and Ecocriticism» (2016) de Timothy Morton. Por otro lado, el enfoque de post-colonialismo y feminismo, se puede observar en «Lessons from Monster(s): Postcolonial Feminism Analysis of *Frankenstein*. The 1818 Text» (2020) de Emily Burkhart.

entre «la esfera pública (vista como un dominio de relación masculina con trabajos pagados y políticas nacionales) y la esfera de lo privado (observada como el dominio femenino que se preocupa de la casa y la familia)» (Digby, 1992: 195), refleja esta oposición dicotómica. La literatura gótica, a su vez, se encarga de disputar y/o reforzar estos límites en la ambivalencia de sus monstruos. Por otra parte, la mujer era habitualmente representada como una figura dual en la literatura gótica; como señala el autor Asmat Nabi, «hay dos roles principales femeninos dentro de la literatura gótica; la depredadora y la víctima» (2017: 73). Lo monstruoso constituía lo que se escapaba del ideal femenino y de las restricciones propias del género; por lo tanto, la mujer que cruzaba los límites construidos por una cultura patriarcal era concebida como una entidad monstruosa. De ahí que críticos posteriores han examinado a los personajes femeninos en libros góticos desde una dialéctica feminista<sup>2</sup>. La continua polarización de las mujeres a través de patrones de antítesis como mala/buena, ángel/demonio, santa/pecadora y virgen/prostituta genera una relación inexcusable entre el monstruo gótico y la mujer. Este vínculo se explica por el patrón de misoginia de la época victoriana, en el cual las mujeres «ejemplifican una indiferencia a los límites, lo cual es evidenciado por sucesos del día a día como la menstruación, el embarazo, la lactancia y supuestos desórdenes característicos como la histeria. Las mujeres están fuera de control, incontinentes, incontrolables, agujereadas; son monstruosas» (Shildrick, 1996: 3).

En este contexto, Mary Shelley narra en *Frankenstein* un mundo de hombres. La historia, presentada en forma epistolar, se sitúa desde una posición de supresión continua de la voz femenina, que permanece silenciada y relegada al rol de receptora del mensaje de la obra. Ello se debe a que se configura como un relato dirigido en cartas a una mujer, la hermana del explorador Robert Walton, Margaret de Saville, pero relatado siempre por voces masculinas en una estructura de matrioska<sup>3</sup>. Como observa Devon Hodges,

Al igual que el monstruo, una mujer en una sociedad patriarcal está definida como una ausencia, un enigma, un misterio, o un crimen, o se le permite estar presente solo para que ella pueda ser definida como una falta, un cuerpo mutilado que debe ser reprimido para posibilitar

---

<sup>2</sup> La revisión de la literatura gótica y su relación con la mujer ha permitido a la crítica identificar dos líneas de gótico: el gótico femenino, escrito por mujeres y el gótico masculino, escrito por hombres, como manifiesta el libro *The Female Gothic* (1983) del autor Juliann E. Fleenor.

<sup>3</sup> Este recurso literario es explorado con detención en el texto «The mythical imagery under the context of English Romanticism in Mary Shelley's *Frankenstein* or the *Modern Prometheus*: About the plasticity and authenticity of myths in the novel» (2016) de Orlando Cisterna Oyarzun.

a los hombres a que se unan al orden simbólico y mantengan su dominación (1983:157).

Los personajes femeninos en *Frankenstein* que están «ausentes pero presentes» (Lopez, 2018: 8), han sido equiparados con «fantasmas» (Lopez, 2018: 8) y relacionados por la crítica con la figura de la madre de la autora, que murió al darle a luz. La revisión y rearticulación de este dilema esbozado en *Frankenstein* fue retomado en los inicios del cine con la película *Bride of Frankenstein* (1935) de James Whale. En ella, la atención se dirige a las complejas dinámicas de género, como el título lo sugiere, al centrarse en la novia del científico «enfatisando que, en un sistema de intercambio masculino, la identidad de las mujeres está principalmente caracterizada por su valor como comodidades, su estatus de propiedad – marital, científica, creativa, autorial – que se intercambia entre hombres» (Young, 1991: 408).

Además de la película mencionada, concebida como una influencia directa de la novela y como un desarrollo del tema del género latente en la obra de Mary Shelley, el cine de horror está plagado de imágenes de monstruos femeninos, los cuales, como apunta Barbara Creed en su famoso libro *Lo monstruoso femenino*, son representados como brujas, vampiras, madres arcaicas, fetos monstruosos, madres y mujeres castradoras. El monstruo gótico está siempre en un «estado de indiferenciación, o sufriendo una metamorfosis hacia un surtido de extrañas configuraciones de humano/no-humano» (Hurley, 2009: 57). En el cine de horror, esta figura puede asociarse a la transición de la adolescencia femenina.

El género *coming of age* corresponde a un modelo narrativo de películas que abordan en su trama «el desarrollo de un personaje desde la infancia a la adultez a través de un conflicto que resulta en desarrollo moral o psicológico o la muerte» (Nand, 2022: 2). Cuando se combina con el horror, ejemplifica cómo la metamorfosis de la adolescencia puede ser un proceso monstruoso. Este paradigma se encuentra presente en la reciente película *Poor things* (2023) del aclamado y polémico director Yorgos Lánthimos, basada en la novela homónima de Alasdair Gray. Ambas obras presentan una reinvención del mito de Prometeo y se inspiran en la novela de Mary Shelley. Exhiben lo monstruoso del crecimiento y la autonomía femenina en un Londres gótico y distópico, cuestionando la narrativa y el control masculino desde la mirada de un cuerpo de mujer fabricado y revivido por la ciencia.

Otros ejemplos de lo monstruoso y el *coming of age* femenino es retratado en películas como *Valerie and her week of wonders* (1970) de Jaromil Jires, *Carrie* (1976) de Brian de Palma, *Ginger Snaps* (2000) de John Fawcett, *Teeth* (2007) de Mitchell Lichtenstein. También destacan *Raw* (2016) de Julia Ducunrau, *Thelma* (2017) de Joachim

Trier, *Bones and all* (2022) de Luca Guadagnino y la película más reciente *Lisa Frankenstein* (2024) de Zelda Williams, que es el foco de este artículo. La obra surgió de la idea de la guionista Diablo Cody de escribir una comedia romántica acerca de una chica viva con un chico muerto<sup>4</sup>, inspirada además por su fascinación con películas como *Edward Scissorhands* (1990) de Tim Burton, *Gremlins* (1984) de Joe Dante, *Ghostbusters* (1984) de Ivan Reitman y *Weird Science*<sup>5</sup>(1985) de John Hughes.

De manera similar, desde un punto de vista metodológico, conviene atender aquí las escrituras múltiples (López Rodríguez, 2022) de la literatura el cine, asentadas en la mitocrítica y la transtextualidad (Pardo, 2020), permiten superar el concepto tan equívoco de “fidelidad” como han señalado últimamente investigadores como Peña Ardid (2020: 98) al difundir la idea de “mapa transtextual” o Malpartida (2023: 5-23) al reclamar nuevas miradas metodológicas, ya muy bien definidas en los trabajos de Wolf (2001), Zecchi (2012) y Stam (2014), entre otros.

Partiendo de estas premisas, propongo una revisión de los elementos góticos contemporáneos de la película, así como un diálogo intertextual con la obra de Mary Shelley evocada en el título *Lisa Frankenstein*. Para ello, el artículo se organiza en tres apartados: (1) La construcción de lo femenino como una identidad gótica, (2) los cuerpos grotescos y el abhumano como doble psíquico y (3) el posthumanismo gótico y la reapropiación del cuerpo.

## 2. LA CONSTRUCCIÓN DE LO FEMENINO COMO UNA IDENTIDAD GÓTICA

En gran parte de *Frankenstein* se construye un relato de la búsqueda de identidad del monstruo. La obra se presenta como una narración de crecimiento de un ser informe a través de su integración caótica y martirizante al mundo. En consecuencia, la novela presenta un viaje de un «yo» desmembrado que intenta recomponerse a través de sus estudios, sus interacciones con quienes lo rodean, su rebelión, venganza y finalmente concluye con su madurez trágica. Desde su nacimiento y el posterior abandono de su padre/creador, Víctor Frankenstein, esta criatura «ha nacido con el nombre de monstruo y no se deshace de él o lo reemplaza con una nueva identidad. Su

---

<sup>4</sup> Según las palabras de la guionista Diablo Cody para la revista *Vogue* en 2024: «For years, I was fixated on the idea of writing a rom-com about a living girl and a dead guy. I don't know what it is about that relationship that I found so compelling, but I just knew that I wanted to write it someday».

<sup>5</sup> En la entrevista a Diablo Cody para *Scriptmag* en 2024, ella manifiesta: «And it's actually why the movie is called *Lisa Frankenstein*, because it was an homage to Lisa, the perfect woman from *Weird Science*».

identidad social lo etiqueta, encierra y vence» (Xiao-Wen, 2021: 156). La criatura se exhibe como un «cuerpo híbrido hecho de incontables otros cuerpos sin origen definitivo» (Salotto, 1994: 193), en vista de que en el texto es manifestado que su creador «recogía huesos de los osarios, y violaba, con dedos sacrílegos, los tremendos secretos de la naturaleza humana» (Shelley, 2010: 83). De esta manera, se rechaza el concepto de un sujeto unificado y se produce un cuerpo sin unidad original.

Este análisis reúne una de las características centrales de la ficción gótica, que es el conflicto de identidades y la figura del doble abyecto. Los personajes «usan sus posiciones de poder y el establecimiento de una moral binaria para crear Otros» (Mcbride, 2007: 94) y «los conflictos de identidad no son siempre externos, por supuesto, y la importante figura del doble demarca esto» (Mcbride, 2007: 95). Víctor Frankenstein, el científico que reanima partes de cadáveres y profana cuerpos de muertos para otorgar vida a la criatura, se constituye como el espejo opuesto del destructivo monstruo, el cual «acarrea una proyección psíquica. El doble es complementario y antitético a la persona que proyecta» (Bhandari, 2022: 105). Por consiguiente, Víctor se refiere al monstruo con aprehensión y repulsión: «mi propio vampiro, mi propia alma escapada de la tumba, destinada a destruir todo lo que me era querido» (Shelley, 2010: 129), revelando a la criatura como una parte dividida del «yo» de Frankenstein que «contiene una pasión autodestructiva» (Bhandari, 2022: 106).

En la línea de lo mencionado anteriormente, la película *Lisa Frankenstein* (2024) presenta una protagonista mentalmente fracturada desde el inicio. La historia sigue a una adolescente llamada Lisa Swallows, quien sufre de un duelo no resuelto por la reciente muerte de su madre. Esta fue asesinada brutalmente por un extraño mientras Lisa estaba en casa. El tópico de la madre ausente en la ficción gótica añade que «para la hija, la madre continúa como una presencia en lugar de convertirse en una ausencia» (Anolik, 2003: 26), lo cual resulta evidente en la narración de la película. El desarrollo de la identidad de Lisa ha estado fracturada por el trauma y el misterio del asesinato de su madre, ya que su ausencia fue impuesta violentamente por un asesino masculino cuya motivación no es identificada.

La película inicia cuando han pasado dos años desde este incidente traumático. Su padre se ha casado nuevamente, por lo que Lisa ahora vive con una nueva madrastra y hermanastra en otra ciudad, diferente al pueblo en que vivía con su madre y donde ocurrió el crimen. En esta nueva estructura doméstica, se percibe un matriarcado en el cual el padre está frecuentemente ausente o silente ante las acusaciones recurrentes y las agresiones verbales de la madrastra hacia Lisa. Esta madre sustituta falla como una figura maternal, dado que se presenta

siempre dominante e iracunda con la protagonista, y la margina por no encajar con la idea de hija impoluta, mostrándose similar al estereotipo de madrastra villana de un cuento de hadas. Este personaje advierte a la protagonista: «Lisa, do you know what happens to people who act out? They wind up in the loony bin» (20:36). No obstante, a locura en el género gótico está siempre ligada a la transgresión de una regla moral y es «símbolo de libertad y agencia individual femenina en la armonía de un mundo de dominación masculina» (Srceva, 2020: 11), en Lisa estos comportamientos fuera de la norma son efectos de estrés postraumático y la tristeza de su duelo no finalizado, pero también son parte de su personalidad moldeándose en la adolescencia. La hermanastra es el único personaje que se revela afectuoso, comprensivo e incluso protector frente a Lisa durante la película y es también una adolescente del mismo rango etario que la protagonista. Esto enfatiza su presencia como un doble opuesto arquetípico: Lisa es torpe socialmente y tiene un trauma que la diferencia del resto. En cambio, Taffy, la hermanastra, es popular, carismática y posteriormente descrita como «pura» por el interés romántico de la protagonista.

Lisa, a diferencia de Víctor Frankenstein, quien se impulsa hacia la modernidad y el futuro, vive anclada al pasado en este impulso gótico de «tensión del pasado bárbarico y el presente moderno» (Aldana Reyes, 2020: 4), representado en su trauma y la muerte de su madre. Ella tiene una fascinación con lo arcaico, la muerte y el pasado y una evidencia de aquello son sus constantes visitas al cementerio y su fijación con una tumba que considera como su favorita. Esta sepultura tiene la estatua de un hombre joven que está enterrado allí y que cautiva a Lisa. En relación a esto, la protagonista concibe esta mórbida obsesión con la muerte como un acto de resistirse al futuro, como es expresado cuando enuncia a su hermanastra: «I don't think anyone should be forgotten» (07:15). Igualmente, en la novela y la película el nacimiento y la génesis del monstruo tienen dos motivaciones muy diferentes. En *Frankenstein* la ambición desmedida de Víctor otorga vida al monstruo y posteriormente este lo acecha como un fantasma y una sombra, destruyendo a quienes lo rodean. Lo gótico «es la presentación temática o discursiva de la erupción de un pasado traumático al presente como una imagen distorsionada que sugiere lo sobrenatural, lo cual actúa como un lugar simultáneo de repulsión y deseo» (O'Malley, 2006: 76). Por otro lado, en la obra cinematográfica la situación que cataliza el nacimiento del monstruo es el deseo de la protagonista de compañía: ella desea tener una sombra y ser acechada. Lisa asiste a una fiesta adolescente con su hermanastra y allí es drogada al consumir una bebida. Luego, un compañero intenta abusar sexualmente de ella y Lisa huye al cementerio y en la tumba del joven que suele visitar declara: «I wish I was with you» (15:41). Como

fue mencionado, el deseo de Víctor<sup>6</sup> es el de necro-experimentación para crear vida, siempre desde un eje asimétrico en el cual él tiene el rol de creador/padre ante su criatura, mientras que en la película el monstruo nace del deseo femenino de encontrar un igual y una compañía.

La noche después de que Lisa desea la reanimación del muerto, ocurre una tormenta y caen relámpagos sobre el cementerio. En este contexto, sueña, en una estética similar a la película *Bride of Frankenstein* (1935), que se encuentra en una habitación con el muerto que ha cobrado vida. El sueño alude a la transgresión moral y a la abyección, sugiriendo que Lisa se masturbaba mientras soñaba con el cadáver viviente. A pesar de ello, también funciona como un sueño simbólico de su deseo inconsciente de traer de regreso el pasado. Al día siguiente, Lisa se queda sola en casa y mientras ve una película, irrumpe por una ventana un zombi: el cadáver del joven de la tumba que ella visitó y por quien formuló su deseo. Creed señala que «lo último en la abyección es el cadáver (...) una forma de polución – el cuerpo sin alma» (1993: 70), pero en la película, a pesar de lo grotesco, esta abyección no provoca rechazo en la protagonista. Inicialmente, Lisa se asusta, dado que la irrupción del monstruo en la casa ocurre de manera similar al asesinato de su madre, pero posteriormente al reconocer el cadáver, decide acogerlo, permitiendo que viva en su habitación confinado dentro de su clóset. La reacción de la protagonista frente a la abyección es de horror, fascinación y atracción y su aparición violenta subvierte el trauma del asesinato de la madre. El espacio doméstico nuevamente es violentado en la irrupción de un extraño, pero esta vez es permitido y deseado por la protagonista.

Una de las primeras acciones del monstruo es ayudarla a cambiar su vestimenta. Esto es remarcado por sus compañeros en el colegio, que se sorprenden al verla diferente y más atractiva desde un punto de vista sexual. De igual forma, entre ella y la criatura se encuentra una ambigua dualidad, puesto que ambos son sujetos que no encajan en las expectativas de la sociedad en que viven. Al igual que Lisa, el monstruo paralelamente se encuentra en un proceso de transformación y exterioriza que carece de una mano y una oreja y desea que Lisa lo ayude a recuperar estas extremidades, mutiladas por su condición de cadáver. Este detalle del monstruo es una característica sumamente gótica, puesto que en esta ficción se «presenta el cuerpo como una falta de totalidad e integridad, como una superficie que puede ser modificada o transformada» (Spooner, 2012: 9). El cuerpo cercenado en proceso de transición y búsqueda de equilibrio del monstruo es también un espejo de la adolescencia y del estado psicológico de Lisa.

---

<sup>6</sup> «Esta sí que era una ciencia sobrehumana y deseaba familiarizarme con ella» (Shelley, 2010: 202)



Como fue mencionado anteriormente, una importante arista en la identidad de la protagonista de la película es la madrastra. Esta falla en sustituir la carencia de su madre y se presenta como una antagonista al cuestionar y no empatizar con el trauma de Lisa. Este personaje es destruido por el monstruo luego de calificar a la protagonista como «Little psycho whore» (43:51), pues la violencia de las palabras es combatida por la violencia física de la criatura, y luego de este asesinato, ambos se encargan de ocultar el cuerpo. A diferencia de lo que ocurre en la novela *Frankenstein*, los asesinatos son ejecutados por la criatura, pero en complicidad y colaboración con Lisa, puesto que manifiestan deseos internos de violencia y justicia. En escenas previas a su muerte, la madrastra está con audífonos escuchando música y no oye al monstruo en la casa, lo cual se vincula con que posterior a su asesinato, la criatura le cercene una oreja para añadirla a su propio cuerpo. Poco después, ambos deciden asesinar al sujeto que intentó abusar sexualmente de Lisa mientras ella estaba drogada, con el fin de cortar la mano que le falta al monstruo. Él mutila órganos y partes para recomponer su cuerpo y a medida que lo hace remodela su cuerpo y se visualiza más humano. Asimismo, estas mutilaciones se relacionan con la restauración de un sentido de justicia para la protagonista, por lo que Lisa mejora su estado anímico a su vez. Los protagonistas están siempre en una relación simbiótica: son seres fragmentados y desmembrados que quieren recuperar sus identidades psicológicas y físicas, y lo logran a través de la venganza hacia el entorno que los aliena. Esto resulta similar a lo que intenta hacer el monstruo en *Frankenstein*: «El odio y deseo de venganza que surgían en mí sobrepasaban los límites de la moderación» (Shelley, 2010: 161), pero no es apoyado por Víctor y finalmente es lo que cataliza su autodestrucción en la novela.

Por otro lado, a medida que se restaura y construye la identidad de Lisa, su impulso melancólico rechaza el futuro y piensa en la muerte. Ella cree que será atrapada pronto por los dos asesinatos que han cometido y manifiesta: «Times heals all wounds, but that's a lie. Times is the wound. Takes you further from that place when you were happy» (01:10:01). En consecuencia, Lisa resuelve que su último deseo si es que muere o es atrapada pronto por la policía es dejar de ser virgen. Esto remite al estereotipo del cine adolescente, en el cual la pérdida de la virginidad es una herramienta narrativa importante. Lisa se propone realizarlo con un chico llamado Michael Trent de su colegio, del cual ha manifestado durante gran parte de la película que le interesa románticamente, pero cuando lo busca, lo encuentra acostado con su hermanastra, lo que constituye el momento cúlmine de la película, en el cual Lisa concluye por rechazar lo humano y lo vivo. Taffy era la única persona restante que era atenta y considerada con la protagonista y aunque no tenía una relación romántica con

Michael, Lisa considera este acto una traición. Luego de la confrontación de los tres personajes y de que Michael la rechace enfáticamente, el monstruo irrumpe y asesina a este sujeto con un hacha, nuevamente ejecutando los deseos de violencia de la protagonista, de manera similar a cómo fue asesinada su madre. Más tarde, le corta el miembro viril para incorporarlo a su cuerpo monstruoso (se revela que no tenía pene) y mantiene un encuentro sexual con la protagonista. De este modo, mediante este ritual necrofilico y abyecto, ella cumple su deseo final.

### 3. CUERPOS GROTESCOS Y EL ABHUMANISMO COMO DOBLE

El imaginario gótico provee «un ambiente para la expresión del inconsciente, lo reprimido, y los tabúes ligados a su énfasis en lo grotesco» (Spooner, 2012: 28). Los monstruos de este tipo de ficción siempre evocan lo ominoso en el cuerpo híbrido: «lo siniestro siempre implica ansiedades acerca de la fragmentación, acerca de la disrupción o destrucción de cualquier sentido narcisista formado de estabilidad personal, integridad corporal e individualidad mortal» (Bronfen, 1992: 84). Uno de los componentes centrales de la literatura gótica es el sujeto abhumano, que refiere a un cuerpo entre especies, el cual «implicaba una degeneración del cuerpo humano hacia lo bestial, por ejemplo, en el caso del hombre-lobo, pero también era empleado para designar las transiciones perturbadoras entre el cuerpo viviente y su contraparte muerta (como el vampiro y el zombi)» (Wright, 2019: 224). De igual modo, esta criatura es también «un sujeto no totalmente humano, caracterizado por su variabilidad mórfica, que está continuamente en peligro de convertirse en un no-ser, de convertirse en un Otro» (Hurley, 2009: 57). Para este análisis, el abhumano al que se hace referencia en este análisis es el zombi presente en la novela *Frankenstein* y en la película *Lisa Frankenstein* como un símbolo de un presente que ha colapsado. En la ficción gótica este abhumano es «un recordatorio de que tan bajo puede consumirse a sí misma la humanidad y puede hundirse» (Botting, 1996: 31) y los zombis «son los monstruos más humanos de la ficción» (Botting, 1996: 31).

Si bien el zombi como abhumano representa un cuerpo descompuesto, roto y una degeneración o corrupción de la especie humana, esta concepción se subvierte tanto en la novela como en la película. En *Frankenstein* lo grotesco del cuerpo del monstruo cataliza su alienación y desfamiliarización frente a la sociedad que rechaza, deshumaniza y estigmatiza su apariencia. Es un cuerpo abyecto y siniestro, que como advierte Freud, es «todo lo que debería permanecer oculto y secreto, pero que se ha vuelto visible» (Freud, 1919: 4). La violencia del monstruo es motivada por el rechazo de la

sociedad a su corporalidad y es, por tanto, un reflejo aprendido de la humanidad que le ha negado subjetivación humana: «Torturado por el daño, juré odio y venganza eterna a toda la humanidad» (Shelley, 2010: 265). En la novela la venganza, por tanto, es «una encarnación del perpetuo castigo para la transgresión inicial de Víctor de traspasar los límites de la vida comunal normal, que es la base de la familia» (Özdemir, 2003: 8). Asimismo, mientras que Víctor representa la maternidad/paternidad masculina y lo racional, «el monstruo representa la feminidad y la tradición sentimental en sus derrames de sentimiento y elocuencia desgarradora» (Özdemir, 2003: 17). El rechazo de Víctor al monstruo lentamente lo deshumaniza hasta causar su destrucción y muerte, puesto que «los pecados del científico yacen a causa de separar su intelecto de sus sentimientos: él se separa a sí mismo de la sociedad humana y de la posibilidad de simpatía hacia su producción monstruosa» (Stein, 1983: 125). El humano y el monstruo, el padre y el hijo, lo masculino racional y lo femenino irracional, el creador y su obra se encuentran en un conflicto irreconciliable y en esta incapacidad de reconocerse como una unidad, se declaran guerra y finalmente se autodestruyen.

En línea con lo esbozado en el primer apartado, uno de los detalles que diferencia al monstruo de la novela con el de la película es que el abhumano actúa como un doble de la protagonista que ejecuta las pasiones destructivas que ella reprime constantemente, pero al hacerlo la libera y no es resentido por ello. Lisa y el zombi se constituyen como criaturas góticas que transgreden la separación «entre pasado y presente, entre lo vivo y lo muerto, de manera resurgente y espectral» (Palmer, 2012: 97). Lisa no es una científica como Víctor, sino que la transgresión de otorgar vida a un cadáver se produce de la imaginación femenina, concebida aquí como una fuente de creación y abyección. El monstruo de Mary Shelley encarna «lo que debe ser contenido, confinado y conquistado» (Edwards, 2015: 6), pero en *Lisa Frankenstein* es una extensión de la mente de la protagonista que se desplaza con la libertad que ella desea hacerlo, pero que su moral le impide. Es posible interpretar también que el zombi es un personaje simbólico y mental, debido a que ningún personaje, además de Lisa, interactúa con el monstruo. En las escenas en que la criatura asesina, Lisa siempre está presente, lo que podría indicar que es ella misma quien ejecuta estas acciones como venganza a quienes cometen injusticias en su contra y que el trauma del asesinato de su madre ha fragmentado su mente.

Sin embargo, aunque puede haber una interpretación simbólica de este personaje, cabe destacar que es representado como una figura monstruosa y abhumana grotesca. Vomita, expele fluidos e incluso sus lágrimas son putrefactas, como es manifestado por Lisa en más de una ocasión. Su pasado es un misterio, se sabe únicamente que murió en 1837 a causa de un rayo, fenómeno que posteriormente lo revive, y

que además era músico. El cuerpo de la criatura está en constante metamorfosis. A medida que avanza la película, el cadáver se vuelve visualmente más humano, pero se encuentra incompleto, como fue ya mencionado, debido a que carece de tres partes: oreja, mano y pene. Un detalle importante de este abhumano es que se presenta como un exceso corporal de fluidos y olor, pero carece de voz y de nombre durante la historia. Esta muda criatura no pertenece al registro simbólico y al *logos* paternal, simbolizado en la voz dominante masculina y se configura como un cuerpo orgánico prostéticamente alterado asociado al paradigma de lo femenino aristotélico: «masculino-padre-casa-cultura/femenino-madre-piezas-secretas-inconsciente-naturaleza» (Williams, 1995: 19). El monstruo habita la casa, escondido en el closet y funciona como encarnación de la violencia interna de Lisa.

La ficción gótica contemporánea, también denominada post-gótica, revaloriza los elementos que los tropos arcaicos de misoginia identificaban como espacios ocultos de lo visceral. La «sangre, lágrimas, vómito, excremento – todos los restos del cuerpo que son separados y localizados con el terror y la repulsión (predominantemente, pero no exclusivamente) en el lado femenino» (Russo, 2009: 23) son recuperados en estos movimientos como reapropiaciones de abyección en los cuerpos marginalizados. Igualmente, lo particular, lo extraño y lo monstruoso como parte de lo material corporal en la película es asimilado, aceptado e incluso deseado por Lisa. Esto es reforzado por el final en el cual la protagonista rechaza continuar su vida como humana y, mediante el suicidio, elige continuar su vida como cadáver en compañía del monstruo.

#### 4. POSTHUMANISMO GÓTICO Y DISOLUCIÓN DEL CUERPO

La novela *Frankenstein* de Mary Shelley, ha sido estudiada como una obra que prefigura al sujeto posthumano. Para Moers, la novela es «un mito de nacimiento, que revela la repulsión ante la vida nueva, y el drama de la culpa, horror y huida en torno al nacimiento y sus consecuencias» (1977: 92). Braidotti define al posthumano como una entidad que marca «el fin de la oposición entre el Humanismo y el anti-humanismo y traza un diferente marco discursivo, buscando más afirmativamente nuevas teorías» (2013: 37). Entre estas alternativas se encuentra el sujeto posthumano, que abarca todo lo que no incluye el modelo del humano «perfecto» o hombre «vitruviano»: blanco, europeo, masculino, bello y físicamente absoluto. En esta categoría de exclusión recaen «las mujeres, otras etnias diferentes a la blanca, sexualidades diferentes a la heterosexualidad y la gente con discapacidades mentales y físicas» (Moers, 1977: 10). El posthumano,

por tanto, debe ser entendido como un ser transgresor que existe más allá de su estado humano, como «una entidad que no es solo animal sino también una máquina, es el icono de la condición posthumana» (Braidotti, 2013: 74).

En *Frankenstein* este sujeto posthumano es descrito a través de la subjetividad de Víctor, que se constituye como el sujeto humano, heterosexual, caucásico opuesto a la Otridad monstruosa:

Su piel amarillenta apenas si ocultaba el entramado de músculos y arterias; tenía el pelo negro, largo y lustroso, los dientes blanquísimos; pero todo ello no hacía más que resaltar el horrible contraste con sus ojos acuosos, que parecían casi del mismo color que las pálidas órbitas en las que se hundían, el rostro arrugado, y los finos y negruzcos labios (Shelley, 2010: 89).

A esto se suma el desprecio que siente el creador/padre, la ausencia de nombre del monstruo «le roba la subjetividad humana» (Ring, 2017:13) y lo mantiene en su condición de posthumano o abhumano. No obstante, si bien su existencia desafía las normas del mundo en el que habita, el monstruo en la novela no sobrevive porque la sociedad victoriana solo acepta subjetividad humana. La condición posthumana se presenta como una tragedia en la obra y su integración al mundo humano es relatada como un fracaso destinado desde su nacimiento: «Yo, el infeliz, el proscrito, soy el aborto, creado para que lo pateen, lo golpeen, lo rechacen» (Shelley, 2010: 432).

El género gótico clásico se centra en la «destrucción de lo humano» (Hurley, 2009: 36) y las narrativas contemporáneas posteriores reincorporan una crítica feminista al posthumano como una criatura liminal que rechaza la integración a lo humano y no la anhela. Ficciones góticas como *La cámara sangrienta* (1979) de Angela Carter, demuestran este cambio de paradigma, en el cual la bella ya no desea humanizar a la bestia, sino convertirse en una. El feminismo posthumano se ha mezclado con los nuevos materialismos intentando «disolver los dualismos y/o el privilegio del discurso sobre la materia» (Cozza y Gherardi, 2023: 57). De esta forma, lo posthumano manifiesta una asociación con la condición teratológica, lo femenino y lo gótico y bajo esta perspectiva, las dicotomías del sujeto/objeto, mente/cuerpo, público/privado, mujer/hombre, humano/bestia, deben redefinirse y no ser planteadas como oposiciones jerárquicas. La figura posthumana central la encarna el ciborg, cuya entidad es definida como una «criatura que es simultáneamente animal y máquina, que habita dos mundos ambiguamente naturales y artificiales» (Haraway, 1991: 2).

Siguiendo esta línea del gótico contemporáneo y del posthumano gótico, el zombi en *Lisa Frankenstein* coincide con la definición de ciborg y cuerpo *queer*, dado que es una *tabula rasa* que debe construirse

y carece de miembro sexual. El cuerpo del monstruo se constituye como un proceso de diseño fuera del territorio del control patriarcal al estar compuesto de partes de hombre y de mujer y ser reformulado. No solo es un posthumano por estar en una zona límbica de no-muerto y no-vivo, sino también por las características de su corporalidad y las decisiones sobre ella durante la película. El cuerpo posthumano «es concebido como radicalmente relacional – con la tecnología, con el ambiente, con los humanos, con otras especies, y como resultado, tiene identidades fluidas y múltiples» (Dolezal y DeFalco, 2023: 4) y, junto con ello, se caracteriza por la «multiplicidad, el ensamblaje y el devenir» (Dolezal y DeFalco, 2023: 5). Al ser una entidad que se compone como un doble psíquico de Lisa, ella también deviene en sujeto posthumano al elegir morir como humana y reincorporarse como un zombi-cadáver. Esta transgresora re-concepción del cuerpo es una polémica decisión final de la protagonista, la cual luego de ejecutar su venganza hacia el mundo humano, rechaza esta realidad para entrar en la ambivalente posición que tiene la criatura abyecta y permanecer en ella como un estado límbico. Este final de la película se ajusta a las nuevas formulaciones de lo monstruoso posthumano gótico, puesto que desechando la idea del alma sobre la materia, ambos personajes concluyen como seres no-humanos y como cuerpos que deben rearmarse y reconstruirse siendo nómadas en su condición de posthumanos. En esta reformulación cinematográfica lo monstruoso no es una condición vergonzosa sino una evolución deseada.

## 5. CONCLUSIÓN

El fenómeno cultural del gótico contemporáneo en la cultura pop se ha acrecentado en el siglo XXI, con nuevas miradas en su retorno al cine de horror. No obstante, «si lo gótico es acechado por el pasado, lo gótico pop convierte al futuro en su obsesión particular. O, para ser más preciso, es consumido por la falta de futuro» (Edwards y Soltysik, 2012: 23) y en él la «monstruosidad se convierte en un bien y propósito moral – una alarma acerca del destino de un mundo en crisis» (Botting, 1996: 40). La otredad ya no es visualizada como un rasgo alienante y desubjetivante, sino que es planteada dentro de la banalidad del día de a día en estas ficciones neo-góticas.

Por una parte, la novela *Frankenstein* plantea la imposibilidad de unificar la identidad fragmentada y, en consecuencia, exhibe y critica el rechazo al sujeto grotesco y abyecto. La relación entre el creador y la obra no logra repararse y es siempre jerárquica, aunque el monstruo intente subvertirla. Si bien con frecuencia se difuminan los límites entre «culpa e inocencia, víctima y villano, simpatía y disgusto, monstruo y científico, lo natural y lo no-natural, y la vida y la muerte» (Reda Nasr, 2019: 13), la idea de paternidad masculina y monstruo establece una oposición que subordina siempre al segundo. Lo

masculino en la novela se erige como fuerza avasalladora y silencia la Otridad, cuya rebelión y venganza son violentas, pero autodestructivas, por lo que la novela concluye con la supresión de la entidad monstruosa y perpetúa el mutismo de lo femenino.

De manera análoga, la película *Lisa Frankenstein* ofrece un recuento a esta historia desde una visión contemporánea y feminista. Propone dos otridades como sus ejes narrativos: mujer y monstruo, los cuales se complementan en sus carencias frente a una sociedad que los aliena y es a través de la venganza que logran reestructurarse. El zombi, como símbolo de las contradicciones de la modernidad, tiene una configuración ambigua en este relato gótico contemporáneo, al difuminar los límites de lo masculino-femenino, vivo-muerto, heterosexual-*queer*, y constantemente perturba la identidad, el sistema y orden del mundo presentado. La criatura sin nombre y sin voz es un apoyo para la protagonista, la cual concluye abandonando el mundo humano y su cuerpo para habitar el estado de no-vida y no-muerte de su compañero zombi. El deseo femenino y los actos transgresores de la protagonista no son castigados y es ella quien decide escapar del registro simbólico y al final de la historia pierde la voz, convirtiéndose en un posthumano gótico.

El horror de la adolescencia femenina enfrenta en el cine la desregulación monstruosa de un cuerpo en metamorfosis que deviene como ciborg o posthumano. La sexualidad y el deseo de la mujer siempre conforman la *hamartia* que desencadena el castigo y la tragedia del personaje, pero en estas revisiones post-góticas y feministas, el cuerpo femenino no tiene que ser sancionado por emancipar su sexualidad. Por el contrario, es libre de reclamar autonomía frente a aquello que ha sido regulado por la dominación de un mundo masculino. El proceso de la pubertad monstruosa engloba los miedos y los deseos que la sociedad deposita en las mujeres y resultan novedosas estas miradas empáticas de reivindicación al posthumano que declaran radicalmente la elección y reivindicación de lo diferente a la norma. La mirada nostálgica de la criatura de Mary Shelley anhelando pertenecer a la raza humana es subvertida en este cine contemporáneo por el deseo del cuerpo disidente y la apropiación de lo abyecto.

Para finalizar, conviene destacar que una de las escenas más significativas de la novela de Mary Shelley es el intento de creación de una pareja femenina para la criatura, porque ejemplifica el profundo horror ante una mujer fuera de la norma. Posee agencia y poder destructivo. La mujer-monstruo, como obra inacabada, representa la culminación del abyecto y su aborto violento deja perpetuamente abierta la pregunta al lector: ¿qué clase de monstruo – qué clase de mujer – habría sido esta criatura? La película *Lisa Frankenstein* no es una adaptación fiel a la novela, pero es una reformulación que mantiene

elementos fundamentales de la trama y elabora un acercamiento y posible respuesta a estas interrogantes. En esta obra, la mujer es un cuerpo fragmentado y problemático, que puede dar vida a monstruos y también convertirse en uno, desafiando el tropo de la víctima-heroína y celebrando la construcción de una identidad femenina gótica y fragmentada durante el viaje del crecimiento.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- ALDANA REYES, Xavier (2020), *Gothic Cinema*, London, Routledge.
- ANOLIK, Ruth Binstock (2003), «The Missing Mother: The Meanings of Maternal Absence in the Gothic Mode», *Modern Language Studies*, 33, págs. 24-43. [En línea: <https://marinellenglishclass.pbworks.com/f/jane-mother.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- BHANDARI, Sabindra Raj (2022), «The projection of the double in Mary Shelley's *Frankenstein*», *Napa Journals Online*, Pursuits, 6, págs. 102-109.
- BRAIDOTTI, Rossi (2013), *The Posthuman*, London, Polity Editorial.
- BRONFEN, Elizabeth (1992), *Over Her Dead Body: Death, Femininity, and the Aesthetic*, Manchester, Manchester, University Press.
- BOTTING, Fred (1996). *Gothic*. London and New York, Routledge.
- BURKHART, Emily (2020), «Lessons from Monster(s): Postcolonial Feminist Analysis of *Frankenstein*. The 1818 Text», *Journal Hohonu*, University of Hawai'i at Hilo, 18, págs. 63-66.
- CARTER, Angela (1990), *The Bloody Chamber*, London and New York, Penguin Books.
- CISTERNA, Orlando (2016), *The Mythical Imagery under the Context of English Romanticism in Mary Shelley's Frankenstein or the Modern Prometheus: About the Plasticity and Autenticity of Myths in the Novel*, Universidad de Chile [Tesis para optar a grado de Literatura].
- COZZA, Michela y Silvia Gherardi (2023), «Posthuman feminism and feminist view materialism: towards an ethico-onto-epistemology in research practices», *Handbook of feminist research methodologies in management and organization studies*, Cheltenham, Edward Elgar, págs. 55-71. [En línea: <https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1813800/FULLTEXT01.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- CREED, Barbara (1993), *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, New York and London, Routledge.
- DIGBY, Anne (1992), «Victorian Values and Women in Public and Private, Proceedings of the British Academy», *Oxford Polytechnic*, 78, págs. 195-215. [En línea: <https://www.thebritishacademy.ac.uk/documents/4031/78p195.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].



- DOLEZAL, Luna y Amelia DeFalco (2023), «The Posthuman», en Alice Hall (ed.), *Contemporary Literature and the Body: A Critical Introduction*, Dublin, Bloomsbury, págs. 215-237.
- EDWARDS, Justin D. y Agnieszka Soltysik (2012), *The Gothic in Contemporary Literature and Popular Culture: Pop Goth*, New York and London, Routledge.
- EDWARDS, Justin (2015), «Introduction: Technogothics», en Justin Edwards (ed.), *Technologies of the Gothic in Literature and Culture*, New York and London, Routledge, págs. 1-16.
- FREUD, Sigmund, (1919), «The Uncanny», por Alix Strachey (trad.), [En línea: <https://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- GRAY, Alasdair, (1992), *Poor things*, London, Bloomsbury Publishing Plc.
- HARAWAY, Donna (1991), *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*, New York, Routledge.
- HODGES, Devon (1983), «Frankenstein and the Feminine Subversion of the Novel», *Tulsa Studies in Women's Literature*, 2, págs. 155-164.
- HOEVELER, Diane (1998), *Gothic Feminism: The Professionalization of Gender from Charlotte Smith to the Brontës*, Pennsylvania, Pen State University Press.
- HURLEY, Kelly (2009), *The Gothic Body: Sexuality, Materialism, and Degeneration at the Fin de Siècle*, Cambridge, Cambridge University Press.
- LOPEZ, Giselle (2018), *Finding the mother: the Wollstonecraftian Feminism Influence in Mary Shelley's Frankenstein and its Media*, Universidad Saint Xavier [Tesis para optar a grado].
- LÓPEZ RODRÍGUEZ, Miriam (2022), «Las adaptaciones cinematográficas de *Mujercitas* de Louisa May Alcott», en R. Malpartida y G. Caprara (coords.), *De la novela al cine y a la ficción televisiva. Adaptaciones múltiples y nuevas vías de estudio*, Granada, Comares, pp. 31-45.
- MALPARTIDA, Rafael (2023), *Diálogos entre la literatura española áurea, el cine y la ficción televisiva. Nuevas perspectivas de estudio en la era digital*, Oxford/Bern/Berlin/Bruxelles/New York/Wien, Peter Lang.
- MCBRIDE, Jamie (2007), *The Identity of Conflict in Nineteenth-Century Gothic Literature*, Sheffield Hallam University, «Tesis para magíster».
- MOERS, Ellen (1977), *The Female Gothic*, New York, Garden City.
- MORTON, Timothy (2016), «Frankenstein Ecocriticism», en Andrew Smith (ed.), *The Cambridge Companion to Frankenstein*, Cambridge, Cambridge University Press, págs. 143-157.
- NABI, Asmat (2017), «Gender Represented in the Gothic Novel», *Journal of Humanities And Social Science*, 22, págs. 73-77. [En línea:

- [https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol.\\_\\_\\_\\_\\_.Issue11/Version-3/J2211037377.pdf](https://www.iosrjournals.org/iosr-jhss/papers/Vol._____.Issue11/Version-3/J2211037377.pdf). Fecha de consulta: 21/03/2025].
- NAND, Lalesh (2022), «Film Text Analysis—The Coming-of-Age Genre, Baz Luhrmann's Production of William Shakespeare's *Romeo and Juliet* (1996) Alias Romeo Juliet and Kate Wood's *Looking for Alibrandi* (2000) », *Open Access Library Journal*, 9, págs. 1-14. [En línea: [https://www.researchgate.net/publication/361214189\\_Film\\_Text\\_Analysis-The\\_Coming-of-Age\\_Genre\\_Baz\\_Luhrmann%27s\\_Production\\_of\\_William\\_Shakespeare%27s\\_Romeo\\_and\\_Juliet\\_1996\\_Alias\\_Romeo\\_Juliet\\_and\\_Kate\\_Wood%27s\\_Looking\\_for\\_Alibrandi\\_2000](https://www.researchgate.net/publication/361214189_Film_Text_Analysis-The_Coming-of-Age_Genre_Baz_Luhrmann%27s_Production_of_William_Shakespeare%27s_Romeo_and_Juliet_1996_Alias_Romeo_Juliet_and_Kate_Wood%27s_Looking_for_Alibrandi_2000)]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- O'MALLEY, Patrick (2006), *Catholicism, Sexual Deviance, and Victorian Gothic Culture*, Cambridge University Press.
- ÖZDEMİR, Erinç (2003), «Frankenstein: Self, Body, Creation and Monstrosity», *Ankara Univeristy*, 43, págs. 127-155. [En línea: <https://dergipark.org.tr/tr/download/article-file/2153193>]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- PALMER, Paulina (2012), *The Queer Uncanny: New Perspectives on the Gothic, Wales*, University of Wales Press.
- PARDO, Pedro Javier (2020), «El Mito de Frankenstein en el cine: transmediación y ciencia ficción (*Blade Runner* y 2049)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 9-42 [En línea: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.9547>]. Fecha de consulta: 06/05/2025].
- PEÑA ARDID, Carmen (2020), «Rehacer cuerpos, construir identidades. *La piel que habito* (Pedro Almodóvar, 2011) y *Tarántula* (Thierry Jonquet, 1984)», *Trasvases entre la literatura y el cine*, 2, págs. 95-117 [En línea: <https://doi.org/10.24310/Trasvasestlc.vi2.10031>]. Fecha de consulta: 09/05/2025].
- PIATTI-FARNELL, Lorna y Donna Lee Brian (2015), *New Directions in 21<sup>st</sup>-Century Gothic*, London, Routledge.
- REDA NASR, Rania (2019), «Between Legacy and Revival: A Postmodern Reading of Mary Shelley's Frankenstein and Ahmed Saadawi's Frankenstein in Baghdad», *College of Education for Women, Tikrit University*, [En línea: [https://jssa.journals.ekb.eg/article\\_56143\\_dade5e4a14e4beffa3e5ab761e18e001.pdf](https://jssa.journals.ekb.eg/article_56143_dade5e4a14e4beffa3e5ab761e18e001.pdf)]. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- RING, Isa (2017), «Frankenstein; or, the trials of a posthuman subject», *The School of Culture and Learning*, Södertörns University, págs. 1-23. [En línea: <https://www.diva->

- <portal.org/smash/get/diva2:1178476/FULLTEXT01.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- RUSSO, Mary (2009), *The Female Grotesque: Risk, Excess and Modernity*, New York and London, Routledge.
- SALOTTO, Eleanor (1994), «Frankenstein and Dis(re)membered Identity», *The Journal of Narrative Technique*, 24, págs. 190-211. [En línea: [https://www.hansrajcollege.ac.in/hCPanel/uploads/elearning/elearning\\_document/frank\\_and\\_disremembered\\_identity.pdf](https://www.hansrajcollege.ac.in/hCPanel/uploads/elearning/elearning_document/frank_and_disremembered_identity.pdf). Fecha de consulta: 21/03/2025].
- SCHNEIDER, Christina (2015), «Monstrosity in the English Gothic Novel», *The Victorian Journal*, Julius-Maximilians-Universität Würzburg, 3, págs 1-11. [En línea: <https://web.archive.org/web/20180520170742/https://journals.sfu.ca/vict/index.php/vict/article/view/151/76>. Fecha de consulta: 21/03/2025].
- SHELLEY, Mary (2010), *Frankenstein o el moderno Prometeo*, Barcelona, Penguin Random House.
- SCHILDRIK, Margrit (1996), «Posthumanism and the monstrous body». *Sage Journals*, 21, págs. 1-15.
- SPOONER, Catharine (2012). «Gothic 1950 to the Present», *The Encyclopedia of the Gothic*, Chichester, Wiley-Blackwell, págs. 1-10.
- STEIN, Karen (1983), «Monsters and Madwomen: Changing Female Gothic», en Juliann Fleenor (ed.), *The Female Gothic*, Montreal, Eden, págs. 123-137.
- SRCEVA, Tatjana (2020), «Female madness as a sub-element of gothic and fantastic literature», *Macedonia Journal*, Faculty of Foreign Languages, págs. 1-12.[En línea: [https://www.academia.edu/44001162/Female\\_madness\\_as\\_a\\_sub\\_element\\_of\\_gothic\\_and\\_fantastic\\_literature](https://www.academia.edu/44001162/Female_madness_as_a_sub_element_of_gothic_and_fantastic_literature). Fecha de consulta: 21/03/2025].
- STAM, Robert (2014), *Teoría y práctica de la adaptación*, México DF, Universidad Nacional Autónoma de México.
- WOLF, Sergio (2001), *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*, Buenos Aires, Paidós.
- WILLIAMS, Anne (1995), *Art of Darkness: A Poetics of Gothic*, University of Chicago Press.
- WRIGHT, Angela (2019), *The Gothic World*, London, Routledge.
- XIAO-WEN, Liu (2021), «The Identity-Chasing Journey of the Monster in Frankenstein», *Journal of Literature and Art Studies*, Wuhan University, 11, págs. 153-157. [En línea: <https://www.davidpublisher.com/Public/uploads/Contribute/608b752b02fe1.pdf>. Fecha de consulta: 21/03/2025].

- YOUNG, Elizabeth (1991), «Here Comes the Bride: Wedding Gender and Race in *Bride of Frankenstein* », *Feminist Studies*, 17, págs. 403-437.
- ZECCHI, Barbara (2012), «Introducción. La adaptación multiplicada», en B. Zecchi (ed.), *Teoría y práctica filmica*, Madrid, Editorial Complutense, pp. 19-62.

Fecha de recepción: 27/03/2025.

Fecha de aceptación: 10/05/2025.