

EL MONSTRUO INTERTEXTUAL. APROPIACIONES DE *FRANKENSTEIN* EN LA ERA DE LA *QUALITY TELEVISION*.

FRANCISCO JAVIER LÓPEZ RODRÍGUEZ
lopez.rodriguez@h.mbox.nagoya-u.ac.jp
Nagoya University (Japón)

Recibido: 10-01-2016
Aceptado: 18-03-2016



RESUMEN

La novela *Frankenstein o el moderno Prometeo*, escrita por Mary W. Shelley y publicada originariamente en 1818, se ha convertido en una de las obras más influyentes en el imaginario gótico-fantástico gracias a las numerosas versiones de este relato que se han realizado en varios medios de expresión, tales como el teatro, el cine o el cómic. El presente artículo tiene como objetivo establecer de qué modo la obra original de Shelley ha sido adaptada, apropiada o versionada en la ficción televisiva estadounidense durante la fase actual de *Quality Television*. Partiendo de la premisa de que las diversas configuraciones narrativas que ofrece la ficción televisiva afectan al modo en que los relatos previos son trasladados a la pequeña pantalla, este trabajo analiza la adaptación de *Frankenstein* como trama episódica, miniserie, película para televisión y trama seriada en productos televisivos estadounidenses, prestando atención a la caracterización de los personajes.

PALABRAS CLAVE: *Frankenstein*, adaptación, serie de televisión, monstruo, narrativa audiovisual.

ABSTRACT

The novel *Frankenstein; or, The Modern Prometheus*, written by Mary W. Shelley and published in 1818, has become one of the most influential works in the gothic-fantastic imaginary because of the many versions of this story disseminated through different media such as theatre, cinema, or comic books. This article aims to establish the ways Shelley's work has been adapted, appropriated, or modified in TV series from the United States of America in the current phase known as *Quality Television*. Departing

from the idea that the diverse narrative configurations that can be found in TV series shape the process of adapting previous works, this article analyzes several versions of *Frankenstein* made for television (as an episodic plot, as miniseries, as a TV movie, as a serial plot) paying attention to the characterization of the protagonists.

KEYWORDS: *Frankenstein*, adaptation, TV series, monster, audiovisual storytelling.



1. INTRODUCCIÓN

Desde que en 1823 se estrenara la obra de teatro *Presumption; or, the Fate of Frankenstein*¹ se han llevado a cabo cientos de adaptaciones y versiones de *Frankenstein* o el moderno *Prometeo*, la novela escrita por Mary W. Shelley y publicada originariamente en 1818. Tras un amplio número de representaciones teatrales durante el siglo XIX, los personajes de la novela pronto dieron el salto al incipiente medio cinematográfico en 1910 con el estreno de un cortometraje dirigido por J. Searle Dawley.² Desde entonces, tal y como han mostrado varios autores en sus estudios sobre las versiones cinematográficas de *Frankenstein*,³ se ha producido una infinidad de películas basadas en o inspiradas por la obra de Shelley. Uno de los motivos que explican la recurrencia de esta novela en la historia del cine como material de partida para la creación de largometrajes puede ser su amplia capacidad de significación a la hora de representar los miedos y ansiedades de un determinado periodo histórico. Tal y como señala Schor, «films both reflect and refract their own historical moment, a phenomenon that becomes increasingly obvious as we peer into the cinematic legacy of Shelley's novel» (2003: 64). Según plantea este autor, la fábula de *Frankenstein* ha sido usada en diferentes épocas para simbolizar el racismo y los linchamientos xenófobos, la eugenesia y las fantasías sobre la

1. La propia Shelley asistió a la representación de esta obra y, aunque le pareció que la historia no estaba bien gestionada, alabó la interpretación de Thomas Potter Cooke como la criatura (Allen, 2008: 100).

2. Este cortometraje de 16 minutos fue realizado por los estudios Edison. Durante décadas se consideró una película perdida hasta que fue hallado hacia mediados de la década de los 70. Para obtener más información sobre esta obra, véase Dress (2016). Actualmente la película se considera de dominio público y una edición restaurada puede ser visionada en Internet.

3. Para profundizar en las películas basadas en *Frankenstein* se recomienda la lectura de Nestruck (1979), Lavalley (1979), Hocker Rushing y Frentz (1989), Dixon (1990), Picart (2003), Schor (2003), Allen (2008: 99-118), y Bloom (2010: 9-41).

creación de una raza perfecta, los efectos de la energía nuclear, los trasplantes de órganos, las perversiones sexuales, o la llegada de replicantes humanoides tales como *cyborgs*. Por este motivo Picart sugiere que *Frankenstein* puede ser considerado como un cinemito (*cinemyth*) en tanto que, a través de sus múltiples versiones cinematográficas, «the Frankenstein narrative has spawned new associations and narrative threads, whose details, although they hover about recurring themes of humanity, creation and society (...), change to suit a changing culture» (2003: 201).

No obstante, si bien es cierto que la vigencia de este *cinemito* continúa siendo obvia,⁴ debemos señalar que el cine no es la única vía a través de la cual el relato original de Shelley se ha ido asentando en el imaginario cultural colectivo. A pesar de la tendencia de los investigadores de la comunicación a prestar atención principalmente a los largometrajes basados en la novela que nos ocupa, cuando se discuten las distintas variaciones que ha sufrido *Frankenstein* a lo largo del tiempo resulta necesario atender a otras dos variables –hasta la fecha infra-estudiadas– para tener una imagen más detallada y completa del modo en que la narrativa original ha ido evolucionando. Nos referimos, por un lado, a la diversidad de medios a través de los cuales se ha difundido el relato original, pues Frankenstein y su criatura han aparecido en multitud de obras literarias, cómics, animaciones y series de televisión que apenas han sido analizadas; y, por el otro, a la preponderancia de los análisis de versiones occidentales (realizadas en Europa y Estados Unidos), lo cual conlleva un detrimento del estudio de las apropiaciones de la obra de Shelley realizadas en contextos asiáticos, africanos o latinoamericanos.

Con el fin de subsanar en la medida de lo posible el primer punto, este artículo pretende establecer de qué modo la novela original de Shelley ha sido adaptada, apropiada o versionada en la ficción televisiva estadounidense durante la fase actual de *Quality Television*.⁵ Partiendo de la premisa de que las

4. En los últimos tres años se han realizado diversas películas basadas en *Frankenstein*, tales como *Frankenweenie* (Burton, 2013), *Frankenstein's Army* (Raaphorst, 2013), *I, Frankenstein* (Beattie, 2014), o *Victor Frankenstein* (McGuigan, 2015).

5. En términos generales, *Quality Television* es una etiqueta utilizada para designar a un conjunto de productos televisivos estadounidenses, principalmente ficciones seriadas, que presentan varios rasgos que los hacen destacar sobre el resto de la oferta catódica. Las características que definen a estas obras varían ligeramente según los autores consultados (Mittell, 2006; McCabe y Akass, 2007; Leverette, Ott y Buckley, 2008; Cascajosa, 2009), pero en general podemos destacar como rasgos principales la complejidad narrativa, la hibridación genérica, la primacía del drama, la madurez y profundidad de los contenidos tratados, la recurrencia de ciertos temas –el trauma, el miedo, el otro, lo sobrenatural, la situación de la mujer–, la presencia de personajes realistas y con diversos niveles de lectura, el auge de la figura del autor televisivo, una gran calidad audiovisual cercana a la estética cinematográfica, el reconocimiento de la crítica, las sinergias transmediáticas, y una base de fans sólida.

diversas configuraciones narrativas que encontramos en la ficción televisiva afectan al modo en que los relatos previos son trasladados a la pequeña pantalla, en este trabajo se analiza la adaptación de *Frankenstein* como trama episódica, miniserie, película para televisión y trama seriada en productos televisivos estadounidenses, prestando especial atención a la caracterización de los personajes principales.

2. *FRANKENSTEIN* EN TELEVISIÓN

Nuestra aproximación a las versiones de *Frankenstein* realizadas en el contexto de la ficción televisiva estadounidense se basa en la premisa de que existen dos tipos básicos de apropiación: la inserción del monstruo como personaje y la reconfiguración de la novela de Shelley como estructura narrativa.

Por un lado, podemos identificar la incorporación del monstruo como personaje gracias a su dimensión arquetípica reconocible tanto iconográfica (tamaño descomunal, fealdad, cicatrices, tornillos, piel verdosa o pálida) como narrativamente (abandono del progenitor, rechazo de la sociedad, venganza, deseo de una compañera, torpeza, bondad e inocencia). Dicha apropiación implica que el personaje ha superado los límites de la novela de Shelley para convertirse en una entidad autónoma que puede ser insertada en otros relatos con cierto grado de flexibilidad, pero sin perder, en ningún caso, su conexión intertextual con la obra de partida y las múltiples versiones existentes. Esta relación con la obra original se debe al mantenimiento de ciertos rasgos que se han ido volviendo cada vez más esquemáticos y surgen no solo de la versión literaria sino del impacto de las adaptaciones cinematográficas más influyentes. Brookes y Marsh, en su obra *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows* (2007), reseñan varias series de televisión en las que la criatura de *Frankenstein* aparece como referencia reconocible en la construcción de ciertos personajes. Entre ellos podemos destacar a Lurch, el mayordomo de *The Addams Family* (ABC, 1964-1966); a Herman Munster, el patriarca de *The Munsters* (CBS, 1964-1966); o Bram Shelley, un atractivo monstruo creado en la comedia de situación *Highcliffe Manor* (NBC, 1979). Stephen Jones (1994: 133-139) también ha recopilado numerosos shows de televisión (no necesariamente estadounidenses) en los que aparecen personajes muy similares al monstruo de Frankenstein tales como Adam, un ser creado por una doctora en una de las temporadas de *Dark Shadows* (ABC, 1966-1971), o multitud de versiones animadas de la criatura en series como *Milton the Monster* (ABC, 1965-1968), *Monster Force* (Universal, 1994), o *Monster High* (Mattel, 2000-).

Por otro lado, podemos identificar una segunda tendencia consistente en la re-configuración de la fábula de la novela, la cual funcionaría como estructura narrativa que ofrece personajes-trasuntos del doctor Frankenstein y su monstruo así como versiones actualizadas de los principales eventos de la novela (creación del monstruo, abandono, venganza) a través de los cuales se exploran temas relacionados con los contenidos del relato original (límites de la ciencia, paternidad, otredad). Al igual que las producciones cinematográficas, estas revisiones del relato original permiten explorar obsesiones y conflictos propios de cada periodo histórico. Dado que la novela de Shelley presenta una configuración narrativa ya estructurada, este tipo de traslación suele darse en series de televisión basadas en el principio de ofrecer una antología de episodios independientes entre sí, tales como *Tales of Tomorrow* (ABC, 1951-1953);⁶ como trama auto-conclusiva en episodios específicos (especiales de Halloween, por ejemplo) de determinadas series relacionadas con el humor, el suspense o la fantasía, como el episodio «Treehouse of Horror XIV» de *The Simpsons* (Fox, 1989-); o como película para televisión, siendo *Frankenstein: The True Story* (Jack Smight, NBC, 1973) un ejemplo significativo.

Tal y como han señalado Jowett y Abbott en su discusión acerca de las adaptaciones televisivas de novelas de terror, «popular versions of Frankenstein's monster and its creator Dr. Frankenstein, the archetypal mad scientist, are not very accurate so far at the novel is concerned» (2013: 62), pero es precisamente la ambigüedad de la obra original lo que permite que pueda ser adaptada a distintos géneros, tales como el suspense, el terror o el drama. Estos autores analizaron varias versiones televisivas de *Frankenstein*, si bien su aproximación es un tanto asistemática y se basa principalmente en destacar la conexión con la novela original, pues consideran que el principal atractivo de estos productos televisivos es dirigirse a una audiencia familiarizada con la obra de Shelley. Es decir, sugieren que el hecho de establecer conexiones intertextuales entre el producto televisivo en cuestión, la fuente literaria, otras versiones de la historia, y otros trabajos de los agentes creativos que intervienen en su realización (tales como directores, productores o actores), es una actividad placentera para la audiencia. De este modo, la capacidad de reconocimiento del espectador y su expectación respecto al modo en que la estructura narrativa de la obra de Shelley ha sido re-formulada explicarían la recurrencia del mito de *Frankenstein* en nuestras pantallas. Si bien es cierto que este

6. El 18 de enero de 1952 se emitió el episodio 16 de la primera temporada de *Tales of Tomorrow*, el cual consistió en una adaptación de 30 minutos de *Frankenstein* en la que Lon Chaney interpretó al monstruo.

juego intertextual ha desempeñado un papel fundamental en el establecimiento de la novela de Shelley como materia prima para muchos guionistas de series de televisión, debemos reconocer al menos otros dos factores que han contribuido a su éxito: la variedad y flexibilidad que los formatos de ficción televisiva ofrecen a la hora de desarrollar narrativas, y la presencia de elementos fantásticos (ya sean en su dimensión sobrenatural, terrorífica o cercana a la ciencia ficción) en las versiones catódicas de *Frankenstein*.

Sin duda, uno de los rasgos característicos de la «nueva edad de oro» de la televisión estadounidense, generalmente comprendida entre comienzos de los años 90 y la actualidad, es la diversidad de fórmulas narrativas que han ido apareciendo y que superan la tradicional división entre ficciones episódicas y seriales. Tal y como señala Mittell, «television's narrative complexity is predicated on specific facets of storytelling that seem uniquely suited to the series structure that sets television apart from film and distinguish it from conventional modes of episodic and serial forms» (2006: 29). Al relatar historias cuyos arcos argumentales se desarrollan más allá de capítulos o incluso temporadas, series como *The X Files* (Fox, 1993-2002) o *Buffy, The Vampire Slayer* (The WB, UPN, 1997-2003) hacen un uso combinado de tramas narrativas episódicas, seriales o incluso transtextuales,⁷ que van construyendo una diégesis más compleja y profunda que la que permiten otros medios de expresión. Asimismo, también hemos ido observando la utilización de recursos cada vez más complejos, como juegos con la temporalidad (analepsis, anacronías, narraciones no lineales) o la enunciación para sorprender continuamente al espectador y mantenerlo expectante ante los progresivos avances del argumento. Cascajosa denomina este tipo de estrategias como *Gimmick TV*, pues se basan en usar artificios para distinguir los productos televisivos frente a los de la competencia, y sugiere que «la *Gimmick TV* pone la historia al servicio de la exploración de fórmulas narrativas o estilísticas vanguardistas caracterizadas por el riesgo, la novedad o la provocación» (2009: 21).

Debido a este continuo interés por ofrecer historias y fórmulas narrativas innovadoras, la televisión estadounidense se ha decantado por la apropiación de obras aparecidas previamente en otros medios, tales como la literatura, el cómic o el cine, lo cual ha contribuido a que se desarrolle otro de los rasgos característicos de la *Quality TV*, como es la variedad genérica. Si tradicionalmente la oferta de ficción televisiva se dividía en las dos grandes cate-

7. Tanto *The X Files* como *Buffy, The Vampire Slayer* introducen en determinados episodios conexiones narrativas con otras series de televisión desarrolladas por sus creadores, como es el caso de *The Lone Gunmen* (Fox, 2001) o *Angel* (WB, 1999-2004), respectivamente.

gorías del drama y la comedia, durante las últimas décadas las fronteras entre estos y otros géneros se han ido difuminando. Como resultado, modelos narrativos históricamente minoritarios en las pantallas de televisión como el terror, la fantasía o la ciencia ficción han ganado importancia. Raya Bravo y García García (2013) ofrecen un recorrido por las series de televisión fantásticas del nuevo milenio y señalan que «la escasa aceptación crítica de la fantasía se une a la consecuente falta de confianza de las cadenas a la hora de programar este tipo de series, debido a la idea generalizada de que su público objetivo, por muy apasionado que pueda llegar a ser, no es lo suficientemente numeroso» (2013: 50). No obstante, el éxito de sagas cinematográficas como *The Lord of the Rings* o *Harry Potter*, así como el progresivo desarrollo y abaratamiento de los efectos digitales que permiten crear de forma verosímil todo tipo de seres o espacios fantásticos, han contribuido a la progresiva presencia de series de televisión que apuestan decididamente por la inclusión de elementos sobrenaturales, terroríficos o relacionados con la ciencia ficción. Así, podemos señalar las producciones *Game of Thrones* (HBO, 2011-), *True Blood* (HBO, 2008-2014) o *Once Upon a Time* (ABC, 2011-) como ejemplos de series de televisión exitosas en las que lo fantástico es presentado al espectador como un reclamo más en combinación con la complejidad narrativa, la excelencia audiovisual y el juego intertextual. En el caso específico del terror, Jowett y Abott (2013: 17-30) plantean que esta temática ha estado presente en la historia televisión de modo camuflado dentro de ciertos géneros tales como los dramas policíacos u hospitalarios, en los que la exposición realista del dolor, el sufrimiento y cuerpos abyectos es similar a la que ofrecen las producciones de terror; o las comedias de situación en las que se parodian o se utilizan monstruos canónicos del cine de horror, como Drácula o Frankenstein. No obstante, la llegada de series que se adscriben de lleno a esta tipología textual, como *The Walking Dead* (AMC, 2010-), *American Horror Story* (FX, 2011-) o *Penny Dreadful* (Sky-Showtime, 2014-), ha supuesto la consolidación de dicho género gracias a la pluralidad, segmentación y especialización temática que conlleva la *Quality TV*.

Así pues, es posible plantear que varios rasgos de la televisión estadounidense contemporánea, tales como la creciente complejidad narrativa, la tendencia a adaptar obras literarias, y una mayor preponderancia de los géneros fantásticos y de terror, en combinación con la ambigüedad y la fascinación de la historia original de Mary Shelley y la incorporación del monstruo creado por Frankenstein al imaginario cultural occidental, hacen que tanto la estructura narrativa de *Frankenstein* o la criatura como personaje independiente

aparezcan de forma recurrente en las series de televisión actuales. Por ello, debido a la variedad de formatos ficcionales existentes, así como a la facilidad con la que la obra de Shelley puede ser transformada para abordar problemas actuales, puede ser fructífero considerar de qué modo han sido adaptados los acontecimientos y cómo se caracteriza a los personajes en las series de televisión estadounidenses más recientes.

3. HIPÓTESIS, METODOLOGÍA Y CORPUS

La hipótesis principal en la que se basa este artículo puede dividirse en tres puntos que se interrelacionan: 1) la novela *Frankenstein* escrita por Mary Shelley es frecuentemente utilizada como estructura narrativa pre-establecida y reconocible en la ficción televisiva estadounidense; 2) las características narrativas de las series de televisión en la era de la *Quality TV* permiten una cierta diversidad en la incorporación de la estructura narrativa de *Frankenstein*; y 3) la caracterización iconográfica y narrativa de los personajes principales de la novela (el doctor Víctor Frankenstein y su criatura) puede ser modificada hasta cierto punto sin perder la conexión intertextual con la obra de Mary Shelley.

Con el objetivo de confirmar estas hipótesis, se utilizará una metodología combinada de análisis cualitativo del discurso audiovisual y de análisis narratológico con una marcada orientación comparativa en tanto que se desea contrastar, por un lado, la novela original de Shelley con las diferentes adaptaciones televisivas y, por el otro, las características específicas de cada serie de televisión. Para ello se analizarán cuatro versiones televisivas de *Frankenstein* utilizando conceptos y teorías procedentes de la Narrativa Audiovisual y los Estudios de la Adaptación. En un intento por seleccionar una muestra variada que resulte representativa de la multiplicidad de formatos que encontramos en la ficción estadounidense más reciente, el corpus analizado para la elaboración de este artículo está formado por un episodio de la serie *Buffy, the Vampire Slayer*; la miniserie *Frankenstein* (2004), emitida por el canal Hallmark; la *TV movie* originalmente concebida como episodio piloto titulada *Frankenstein* (2004); y la serie de televisión *Penny Dreadful*.⁸ A través de la discusión de los resultados se pretende exponer hasta qué punto la estructura narrativa de

8. Esta muestra no cubre todas las apropiaciones de *Frankenstein* que se han hecho en la *Quality Television* estadounidense, pero sí ofrece amplia variedad en cuanto a su construcción narrativa. Otros ejemplos serían el doctor Montgomery de *American Horror Story: Murder House* (FX, 2011), Kyle Spencer en *American Horror Story: Coven* (FX, 2013-2014) o el Dr. Whale de *Once Upon a Time*.

estos productos afecta al modo en que la historia de *Frankenstein* es adaptada o apropiada.

4. DISCUSIÓN DE LOS RESULTADOS

4.1. Frankenstein como trama episódica

El segundo episodio de la segunda temporada de la serie de televisión *Buffy, the Vampire Slayer*, titulado «Some Assembly Required»,⁹ es un ejemplo perfecto de la apropiación y asimilación de la estructura narrativa de *Frankenstein* como trama episódica de una ficción seriada. Sanders (2006) distingue entre adaptación y apropiación partiendo de la idea de que ambos procesos son un tipo de intertextualidad. Considera que la adaptación es una práctica transposicional en la que se produce un acto de revisión que implica recortar, añadir, ampliar, expandir o interpolar elementos de la obra original (2006: 18). En una adaptación, la relación con la fuente es importante y debe estar claramente señalada mientras que en el caso de una apropiación la relación entre ambas obras no es obvia ni reconocible fácilmente. En sus palabras, «appropriation frequently affects a more decisive journey away from the informing source into a wholly new cultural product and domain» (2006: 26). El episodio de *Buffy* en ningún momento hace alusión al texto de Mary Shelley ni en los créditos ni a través de los diálogos de los personajes, pero es obvio que la trama episódica de este capítulo en concreto se inspira en *Frankenstein*. En términos generales, el argumento gira en torno a la investigación que realizan los protagonistas sobre la desaparición de los cadáveres de unas jóvenes que fallecieron recientemente. Sus hallazgos les llevarán hacia Chris, un joven estudiante miembro del club de ciencias que parece haberse vuelto más introvertido desde que muriera su hermano mayor, Daryl. Pronto descubriremos que gracias a sus conocimientos y a la electricidad, Chris consiguió devolverle la vida a su hermano, pero éste exigió que le construyera una compañera para no estar solo. Chris, junto con la ayuda de otro estudiante llamado Eric, robó los cadáveres de las chicas pero, cuando se ve forzado a matar a una muchacha viva con el fin de obtener su cabeza, comienza a tener dudas. Buffy termina desbaratando sus planes y Daryl muere en el incendio del laboratorio tratando de salvar los restos de la novia que le fue prometida.

9. Este episodio fue emitido originalmente el 22 de septiembre de 1997.

Este episodio se ambienta en Sunnydale, la ciudad ficticia situada en California donde transcurre *Buffy, the Vampire Slayer*, y traslada los acontecimientos más relevantes de *Frankenstein* a un contexto temporal y cultural diferente, como son los Estados Unidos a finales de los noventa. Aunque se sitúa en el universo adolescente del instituto de Buffy e introduce aspectos propios de la cultura norteamericana, «Some Assembly Required» presenta varias conexiones directas con la novela de Shelley. El carácter introvertido de Chris, su conflicto interno entre cumplir la promesa hecha a la criatura o hacer lo que considera correcto, su sensación de desamparo debido a la actitud de su madre, y su gran talento para la ciencia lo convierten en un trasunto modernizado de Víctor Frankenstein. No obstante, la serie de televisión hace más explícito el conflicto interno del protagonista literario al dividir su psique entre dos personajes: Chris, que encarna el dilema ético, y Eric, más osado y violento, que puede ser visto como una representación de la ambición científica, la megalomanía y ciertas pulsiones fetichistas. En cuanto al monstruo, no llegamos a conocer los detalles sobre su proceso de creación puesto que la acción del episodio, es decir, la intervención de Buffy y sus compañeros, se inicia cuando la estructura narrativa de la novela de Shelley se encuentra *in medias res*. Así, los eventos previos a la creación de la compañera del monstruo (reanimación de la criatura y promesa de elaboración de una novia) no son narrados explícitamente en el capítulo de *Buffy*, sino referidos verbalmente en un diálogo cuando Daryl presiona a su hermano. Aunque se aprecian determinados cambios (Daryl no está compuesto de partes de distintas personas sino que es un cadáver reanimado que conserva sus recuerdos; Chris protege a su hermano y se siente obligado a satisfacer sus deseos por responsabilidad y gratitud) lo cierto es que tanto la caracterización visual como narrativa de Daryl son muy similares a las de la criatura de Frankenstein. Su corpulencia y fuerza se deben a que era un jugador de rugby en vida mientras que las cicatrices de su rostro bien pueden explicarse por el hecho de que muriera en un accidente de alpinismo, pero en última instancia es un cadáver reanimado que desea una compañera con la que compartir su vida puesto que teme no ser aceptado en sociedad debido a su aspecto. Su carácter con tendencia a la ira y su obcecación con la creación de una pareja también resultan reconocibles, por lo que nos encontramos con una re-interpretación más bien canónica de la criatura de *Frankenstein*.

Las escenas correspondientes a esta trama episódica se alternan con otras que se adscriben a la trama serial que se desarrolla a lo largo de la temporada, las cuales están centradas principalmente en la evolución de los romances de Buffy y Angel (él reconoce que tiene celos de Xander) y de Giles y

Jenny Calendar (tienen su primera cita en este episodio). Estas escenas introducen momentos cómicos y románticos que se alternan con las secuencias de suspense y acción propias de la trama episódica basada en *Frankenstein*, si bien ambas líneas argumentales inciden en la misma idea: «el amor es un impulso que puede tener consecuencias terroríficas».¹⁰ De hecho, esta premisa guarda semejanzas con posteriores arcos argumentales de la serie tales como la transformación de Angel en Angelus, la trama de Adam en la quinta temporada, o la resurrección de Buffy en la sexta temporada (Jowett y Abbott, 2013: 68), por lo que podemos sugerir que la estructura narrativa de *Frankenstein*, en tanto que trama episódica insertada en una serie de televisión, permite reforzar el mensaje principal que se pretende transmitir, al mismo tiempo que proporciona motivos truculentos (robo de cadáveres, peligro de asesinato) y un enemigo (el trasunto del monstruo) sobre los cuales construir un argumento de misterio y acción auto-conclusivo.

4.2. Frankenstein como miniserie para televisión

En el año 2004 el canal de cable estadounidense Hallmark estrenó la miniserie *Frankenstein*, dirigida por Kevin Connor.¹¹ Se trata de una obra auto-conclusiva que adapta de forma directa y explícita la novela original de Mary Shelley con el objetivo de mantenerse fiel en todos los aspectos posibles: estructura narrativa, ambientación, eventos, e incluso ciertos diálogos. Esta obra audiovisual sirve como ejemplo perfecto de una «adaptación fiel» al espíritu y a la letra de la obra original, una tendencia que dominó las incipientes relaciones entre cine y literatura así como las primeras aproximaciones académicas al estudio de la adaptación. Esta perspectiva suponía que era necesario encontrar los mejores equivalentes expresivos audiovisuales para los personajes, formas y estructuras de la literatura sin desviarse ni introducir alteraciones innecesarias. Tal y como señaló Bazin, «all it takes for the filmmakers is to have enough visual imagination to create the cinematic equivalent of the style of the original» (1948: 20). En este sentido, la miniserie *Frankenstein* ilustra perfectamente los conceptos de «transposición» (una adaptación fiel en la que apenas hay cambios) de Wagner (1975) y «fidelidad de transformación»

10. En el episodio se repite en varias ocasiones la frase «Love makes you do the wacky».

11. Esta miniserie se compuso de dos episodios que fueron emitidos consecutivamente el 5 y el 6 de octubre en Hallmark Channel. Posteriormente la miniserie, que tenía una duración original de 204 minutos, fue editada para su comercialización en DVD y su extensión difiere según el mercado en cuestión. Para la elaboración de este artículo se ha visionado la versión distribuida en Japón en 2005 y con una duración de 120 minutos.

(adaptación que permanece fiel al esquema narrativo del texto literario e incluye solamente ciertas modificaciones en el tono, el ritmo, etc.) de Andrew (1984), en tanto que los ligeros cambios y desarrollos que se pueden apreciar respecto a la novela se deben exclusivamente a la necesidad de adaptar los contenidos argumentales a las formas y estilos de la narración audiovisual.

Esta versión de *Frankenstein* mantiene la estructura narrativa de la novela, de modo que la historia se presenta a modo de *flashback* a partir del relato que Víctor Frankenstein cuenta al capitán Robert Walton tras su encuentro en el Polo Norte. Así, la acción se traslada a Génova en 1793 y podemos ver cómo Víctor crece con un fuerte interés hacia la ciencia y con el objetivo de superar la muerte. La miniserie presenta con detenimiento a todos los personajes que posteriormente resultarán relevantes en la trama y muestra gradualmente el aprendizaje y los experimentos de Víctor, que tendrán como resultado la generación de la criatura. Este *flashback* es interrumpido continuamente por escenas situadas en el presente narrativo de la obra, donde el capitán Walton comenta y juzga los eventos de Frankenstein. Dicha narrativa enmarcada alcanzará un tercer nivel cuando Víctor relate los sufrimientos padecidos por el monstruo, los cuales le fueron referidos durante su encuentro, imitando de este modo la compleja arquitectura de la novela de Shelley.¹² El resto de acontecimientos (la petición del monstruo de que le construya una compañera, la promesa de Víctor, la destrucción de la novia monstruosa, la consiguiente venganza de la criatura y la persecución de Frankenstein) se desarrollan siguiendo el orden de la novela hasta llegar al presente, donde Víctor muere y el capitán Walton, alertado por su desdicha, decide desistir en su intento de continuar explorando.

Esta literalidad narrativa de la miniserie de Hallmark Channel pone de relevancia los temas más destacables de la novela y permite que pueda ser considerada como «drama» en tanto que, a diferencia de muchas otras adaptaciones, los aspectos terroríficos y sobrenaturales se subordinan al sufrimiento de los protagonistas. Así, Víctor Frankenstein (interpretado por Alec Newman) se deja llevar por el furor del conocimiento y la ciencia hasta cometer la transgresión prometeica que le caracteriza. Imitando a Dios, otorga a vida al monstruo y desde entonces vive sumido en el remordimiento y la angustia por reparar su falta, así como en el temor ante la venganza de la criatura. Esta versión también recoge un aspecto interesante que aparece en la novela pero

12. Tal y como señala Allen, «this combination of layered and frame narration produces a complex blurring of narrative boundaries» (2008: 36).

que generalmente es descartado en las adaptaciones audiovisuales, como es el deteriorado estado mental de Víctor, que sufre continuamente visiones y pesadillas.¹³ Por su parte, el monstruo (encarnado por Luke Goss) aparece caracterizado físicamente de un modo ligeramente diferente a la imagen que el cine ha venido construyendo puesto que es más bien delgado, estilizado y de piel pálida. Sin duda, sus rasgos físicos se asemejan a los de un cadáver y los ropajes oscuros y amplios que lleva le otorgan una apariencia fantasmal. No obstante, su evolución narrativa es canónica y en la miniserie somos testigos del rechazo que sufre por parte de la sociedad debido a su deformidad física, a pesar de su carácter inicialmente sensible. La inocencia da paso a la ira y al rencor hacia su creador, quien lo traiciona una segunda vez al destruir a su futura compañera. Gracias a la focalización interna que se utiliza en varias de las secuencias protagonizadas por el monstruo, la evolución de su carácter está justificada narrativamente y el espectador puede sentir empatía y comprender los motivos por los que se mueve. De este modo, el monstruo aparece como un ser dotado de interioridad, de personalidad y de humanidad, lo cual permite superar su habitual presentación como enemigo grotesco o ser brutal –propia de géneros vinculados al terror– para hacernos partícipes de su drama, que, al fin y al cabo, se asemeja el propio conflicto existencial del ser humano y su relación con Dios.

La miniserie *Frankenstein* basa su principal atractivo en mantenerse fiel a la novela de la que parte. En una época en la que el *remake*, la versión y la reformulación se han convertido en las principales estrategias generadoras de productos audiovisuales, esta pretensión de literalidad ha sido bien recibida por las audiencias¹⁴ y ha demostrado que es posible re-conducir la visión del mito de *Frankenstein* que se ha venido construyendo en cine y televisión hacia la fuente original.

4.3. *Frankenstein como película para televisión y episodio piloto fallido*

Frankenstein es un film para televisión dirigido por Marcus Nispel y emitido por el canal de televisión USA Network el 10 de octubre de 2004. Ba-

13. En base a estos pasajes de la novela, Patterson Thornburgh ha planteado que la criatura y Víctor Frankenstein pudieran ser en realidad la misma persona (1987: 80-92). La miniserie opta por la interpretación más convencional y muestra al monstruo como un ser que realmente existe en la diégesis, especialmente en la escena final, en la que se encuentra con el capitán Walton.

14. Los comentarios escritos por usuarios de webs de críticas cinematográficas como IMDB (Internet MovieDatabase) destacan por encima de todo la fidelidad en la adaptación y la puesta en escena como los principales aciertos de esta producción.

sada en la idea del novelista Dean Koontz¹⁵ y con el famoso cineasta Martin Scorsese como productor, esta *TV movie* fue planteada inicialmente como el piloto de una serie de televisión que finalmente no se convirtió en tal. Con una duración de 88 minutos, tras su emisión la película fue distribuida en DVD y ha sido comercializada en España bajo el título de *Frankenstein Evolution*. La acción de esta obra se sitúa en la actualidad, en la ciudad estadounidense de Nueva Orleans. Los detectives Carson O'Conner (Parker Posey) y Michael Sloane (Adam Goldberg) se encuentran investigando una serie de crímenes en los que a las víctimas se les ha extirpado algún órgano. Durante la investigación O'Conner entra en contacto con Deucalion (Vincent Perez), quien le asegura que uno de los «pacientes» del afamado doctor Víctor Helios (Thomas Kretschmann) se encuentra detrás de los asesinatos.

Al igual que ocurría con el episodio de *Buffy*, nos encontramos ante una apropiación de la novela de Mary Shelley en la que el texto original sirve como punto de partida para desarrollar una obra independiente que apenas mantiene una serie de homenajes y guiños a la fuente. Al tratarse de una producción originalmente concebida como piloto para una serie de televisión, *Frankenstein* introduce durante su metraje varios personajes e informaciones que, presumiblemente, habrían sido utilizados para desarrollar las tramas seriales de los siguientes episodios. Pese a tener como objetivo introducir al espectador en el universo de una ficción seriada, el episodio piloto suele presentar una construcción narrativa generalmente episódica complementada con uno o varios *cliffhangers* que sirven de enlace hacia los siguientes capítulos. Esta tendencia a iniciar las series de televisión con episodios en apariencia auto-conclusivos viene marcada por las fórmulas industriales de la televisión estadounidense,¹⁶ así como por la necesidad de proporcionar a la audiencia

15. *Dean Koontz's Frankenstein* es el título de una serie de cinco novelas escritas o co-escritas por Dean Koontz, las cuales combinan elementos de misterio, fantasía y terror. Los títulos que componen esta saga son *Prodigal Son* (2004), *City of Night* (2005), *Dead and Alive* (2009), *Lost Souls* (2010) y *The Dead Town* (2011). Los tres primeros títulos forman una trilogía, siendo la primera novela el origen de la *TV movie* que se analiza en este artículo. No obstante, Koontz se desvinculó del proyecto durante la fase de pre-producción por diferencias creativas y decidió desarrollar su versión de la historia a través de sus libros.

16. Es frecuente que las cadenas soliciten a las productoras un episodio piloto como muestra del concepto, el estilo visual o la historia que tendrá la serie de televisión antes de decidir estas últimas si encargan la producción de la primera temporada. El piloto cumple, por tanto, una función inicial publicitaria en tanto que compite con otras propuestas por la financiación. Estos episodios pilotos suelen ser modificados o grabados de nuevo si las cadenas exigen cambios en el guión o en el reparto, tal y como ocurrió con los pilotos iniciales de series tan exitosas como *Game of Thrones* o *The Big Bang Theory* (CBS, 2007-). Una vez emitido, Belim (2014: 60) señala que el episodio piloto de una serie de televisión deber cumplir tres funciones principales: 1) presentar la historia; 2) ganar la lealtad del público; y 3) codificar visualmente la trama de un modo efectivo.

una muestra de los contenidos que se abordarán en la obra y el modo de hacerlo. En este sentido, los pilotos funcionan muchas veces como *TV movies* o películas de televisión, en tanto que tienden a narrar un arco argumental cerrado (en el que se plantan las semillas de futuras tramas), a veces presentan una duración más extensa que el resto de capítulos y su calidad audiovisual suele ser superior a la de los episodios siguientes. Tal y como señaló Goldsen, «los episodios piloto han tenido tradicionalmente el formato de una película única “realizada para televisión”, en cuya emisión las cadenas confían como el mejor vehículo para probar la popularidad de audiencia de una idea para una serie» (1999: 108).

Sin duda, el aspecto más interesante de esta película es la inversión de roles protagónicos y antagónicos que sufren el doctor y su criatura. Así, en esta obra Frankenstein aparece re-nombrado como doctor Helios y caracterizado como un villano marcado por su megalomanía, ansia de control y sadismo. Es un hombre maduro de procedencia europea que ocupa una posición social elevada gracias a su prestigio como médico y que aspira a la perfección absoluta de todo cuanto le rodea. Por su parte, la criatura desempeña una función heroica al servir como aliado de los investigadores y recibe el nombre de Deucalión. Tiene el aspecto de un joven alto, corpulento y fuerte con una musculación desarrollada y numerosas cicatrices en su cuerpo. A diferencia de la imagen habitual, no encontramos rasgos grotescos en su apariencia más allá de las cicatrices y a simple vista no resulta deforme. Al contrario, sus facciones son más bien atractivas, aunque sus ropajes y su semblante le dan un aire amenazante. Se insinúa que su objetivo es acabar con la vida de su creador, el doctor Helios, pero dicha trama queda inconclusa en la *TV movie* debido a la naturaleza abierta de su estructura como episodio piloto.

Finalmente, señalaremos que este telefilme hace patente su conexión con la novela original a través de cierto diálogo en el que Deucalión explica que él es la criatura sobre la que Shelley escribió en el siglo XIX. Esta revelación no solo funciona como relación intertextual, sino que viene a sugerir que la historia de Shelley no era ficción y que tanto el doctor como el monstruo son seres reales que, en cierto modo, han sobrevivido hasta nuestros días. Se trata, por lo tanto, de una curiosa re-lectura de la obra original, habiendo sido despojada de su naturaleza ficcional y re-inscrita en una nueva categoría textual a medio camino entre la crónica histórica y el mito.

4.4. Frankenstein como trama seriada

La serie de televisión *Penny Dreadful* es una co-producción del canal británico Sky y del canal estadounidense Showtime creada por John Logan. Ambientada a finales del siglo XIX en la Inglaterra victoriana, el argumento se centra en el explorador Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton) y en la joven con poderes extrasensoriales Vanessa Ives (Eva Green). Ambos se encuentran buscando a Mina, la hija de Sir Malcolm, y para ello contarán con la colaboración de un variopinto grupo de personajes, tales como el pistolero estadounidense Ethan Chandler (Josh Hartnett), el sirviente africano Zembene (Danny Sapani) y el doctor Víctor Frankenstein (Harry Treadaway). El título de la serie hace referencia a un tipo de literatura popular que se vendía en Inglaterra y que se caracterizaba por ofrecer historias ficcionales con contenidos terroríficos y grotescos al precio de un penique. Dicho título enfatiza, así, un rasgo característico de esta producción: su conexión con la literatura gótica, pues nos encontramos ante un *cross-over*¹⁷ en el que se integran las tramas argumentales de diferentes novelas tales como *Drácula* (Bram Stoker, 1897), *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde, 1890) y, evidentemente, *Frankenstein*. Es decir, la construcción narrativa de *Penny Dreadful* consiste en la adaptación/apropiación simultánea de diversas obras literarias cuyas respectivas tramas son articuladas en una estructura serial única que funciona como marco genérico para dicho *cross-over*.

La complejidad de este tipo de ficción seriada nos obliga a superar la noción tradicional de adaptación como el proceso de traslación de un texto original a otro medio, tal y como han señalado diversos autores. Así, Constantinides argumentó que «post-celluloid adaptation is not restricted to the interconnectedness of two texts, but a multiplicity of texts that function across collaborative media, which are deliberately constructed as stories that complement the hypotext and the hypertext in terms of signification and narrative for commercial purposes» (2010: 24). Del mismo modo, Parody sugiere que la adaptación ya no se basa en un texto único sino en un conjunto de narrativas disgregadas a través de diversos medios; que se ha producido un desplazamiento de la trama argumental y los personajes como núcleo del

17. Feyersinger define del siguiente modo el *cross-over* televisivo: «In a television crossover, one TV show introduces characters, settings, and even plot-lines from another TV show. This device is usually used to cross-promote new shows or to heighten the importance of individual stars, shows, and characters. Crossovers are intended to tie in or reinforce a shared fictional universe of an author, production company, or television station» (2011: 128).

contenido adaptado hacia el mundo o la diégesis en sí misma, puesto que es una unidad más amplia que permite contener todas las líneas narrativas desplegadas; y que «adaptation's recycling of content may seem a disappointment to a consumer increasingly accustomed to complex transmedia extensions of narrative» (Parody, 2011: 216). Por ello, se hace necesario considerar el modo en que los *cross-overs* reconfiguran las líneas argumentales de las obras previas, teniendo en cuenta que, si bien los personajes conservan sus rasgos característicos originales, su inserción en mundos diferentes y su encuentro con otros seres ficcionales permite a los creadores explorar nuevas facetas.

En el caso de *Penny Dreadful* observamos la existencia de una doble construcción serial: por un lado encontramos la trama seriada común a todos los personajes (la búsqueda de Mina en la primera temporada y la protección de Miss Ives en la segunda) y, por el otro, diversas tramas seriales secundarias centradas en los personajes principales que aportan información sobre su pasado, sus devaneos amorosos, o sus conflictos personales. Éste es el nivel donde se ubica la adaptación de *Frankenstein*, pues la estructura narrativa de la novela de Shelley aparece disgregada a lo largo de la serie en muchas de las escenas protagonizadas por Víctor y el monstruo. La versión de Logan, guionista y productor ejecutivo de la serie, introduce además dos importantes cambios que evidencian su deseo de jugar con las expectativas y los deseos del público. Por ejemplo, si bien durante los dos primeros episodios podemos ver cómo el doctor Frankenstein reanima a un cadáver que recibe el nombre de Proteus, este comienzo «canónico» de la trama de *Frankenstein* se ve sacudido cuando la primera creación del doctor aparece en escena y acaba con la vida de Proteus, quien en realidad era su segunda criatura. El monstruo original trae consigo el consiguiente desarrollo de la estructura narrativa de *Frankenstein* (la acusación de abandono, la petición de una compañera y el asesinato de los seres cercanos al doctor), la cual es completada durante la segunda temporada con la reanimación de Brona Croft. Así, en la segunda temporada Logan muestra un desarrollo alternativo de la historia de Shelley en el cual la novia del monstruo, Lily Frankenstein, es dotada de vida. A través de este personaje, que generalmente es destruido en muchas versiones televisivas de la novela antes incluso de nacer, el guionista explora diversos aspectos presentes en la novela original, tales como el sentido de culpa del doctor o la amenaza que supone para el ser humano la existencia de seres inmortales, además de desarrollar nuevas escenas igualmente significativas como la atracción erótica que sufre Víctor hacia el cadáver femenino

reanimado o la venganza de Lily contra los hombres que abusan de las mujeres. La caracterización del monstruo original (interpretado por Rory Kinnear), que usa los alias de Caliban o John Clare, es iconográficamente canónica (corpulencia, fuerza, palidez, cicatrices) si bien su desarrollo psicológico como personaje es extraordinario. *Penny Dreadful* nos muestra a una criatura con un espíritu sensible amante de la poesía, el arte y el teatro, a través de lo cual se realiza un comentario meta-narrativo sobre la función que cumplen los relatos grotescos y de terror en la sociedad. En ambas temporadas la criatura encuentra trabajo y asilo en negocios como teatros de gran guñol y museos de cera donde se ofrecen al público toda clase de recreaciones de crímenes violentos, por lo que se establece una equiparación entre dichos espectáculos y la propia serie de televisión que está consumiendo el espectador.

Kjelstrup considera que las teorías de la intertextualidad, que generalmente se utilizan para analizar textos literarios o cinematográficos, no resultan apropiadas para discutir el fenómeno narrativo del *cross-over* televisivo. Por ello, recurre al concepto de «flexi-narrative» para enfatizar que «crossovers are open-ended beyond their own fictional reality, stretching the notion of flexibility from seriality within one drama to seriality between two or more dramas» (2007: 43). Una serie de televisión narrativamente tan sofisticada como *Penny Dreadful*, en la que se combinan técnicas como la adaptación literaria, el *cross-over* y diferentes niveles de serialidad, demuestra que los modos de apropiación de relatos clásicos como *Frankenstein* evolucionan con el tiempo y superan la noción de intertextualidad para dirigirse más bien hacia una cierta multitextualidad.

5. CONCLUSIONES. EL MONSTRUO INTERTEXTUAL

Este artículo tenía como objetivo describir y comentar el modo en que la estructura narrativa de la novela *Frankenstein* ha sido adaptada o apropiada en series de televisión estadounidenses recientes. Así, tras haber analizado cuatro ficciones televisivas con una articulación narrativa diferenciada (trama episódica, miniserie, película para televisión/piloto y trama seriada), podemos señalar la persistencia de una serie de elementos extraídos de la obra de Mary Shelley: los personajes protagonistas, los eventos más significativos que estructuran la trama argumental y los temas abordados.

En todos los productos televisivos analizados encontramos personajes moldeados a partir de los protagonistas de la novela, los cuales mantienen

muchos de sus rasgos característicos. Así, las versiones catódicas del doctor Frankenstein lo presentan como un hombre relativamente joven y atractivo vinculado a la ciencia, al estudio y a la investigación. Generalmente aparece desconectado respecto a su familia y muestra una profesionalidad extrema. Su ansia de conocimiento le lleva a cometer una transgresión que, si en la novela original le resulta opresiva y demoledora, en las versiones televisivas suele verse como un logro del que sentirse orgulloso. El tabú religioso que codificaba la creación del monstruo como una abominación aparece, pues, como un éxito de la ciencia humana. La relación con el monstruo se vuelve más ambivalente puesto que si en algunos casos se mantiene el conflicto, en otras obras vemos a un doctor preocupado por educar, cuidar y ayudar a su criatura. Por ello, no debe extrañarnos que acceda a la construcción de una compañera para el monstruo, la cual permite introducir una presencia femenina en el relato y ampliar su potencial de significación social al abordar conflictos relacionados con los roles de género. Por su parte, el monstruo de Frankenstein aparece en televisión con una caracterización iconográfica variable y diferente respecto a la imagen tradicional construida por el cine. Sus rasgos más estables son la corpulencia, la fuerza y una apariencia amenazante, si bien es posible encontrar versiones en las que el monstruo es incluso físicamente apuesto. Sin embargo, es su caracterización psicológica la que ha sufrido un mayor cambio respecto a la imagen cinematográfica, puesto que la mayoría de las series de televisión estudiadas presentan a la criatura como sujeto, como un ser sensible que en cierto modo se ve arrojado a una vida cruel marcada por el rechazo social. Al mostrar al monstruo como un ser marginal y desamparado, estas obras facilitan la identificación de la audiencia con su sufrimiento, especialmente en una era en la que las interacciones sociales son cada vez más reducidas y muchas personas se sienten aisladas. Del mismo modo, el interés de la criatura por la poesía, la literatura y las artes le dota de una sensibilidad que resulta atractiva y permite introducir multitud de referencias intertextuales.

En cuanto al modo de asimilar la estructura narrativa y los personajes de la obra de Shelley en las ficciones seriadas estadounidenses, la incorporación de la novela *Frankenstein* se ha llevado a cabo a través de adaptaciones directas que pretenden ser fieles al relato original; de apropiaciones que actualizan o modifican determinados aspectos de la obra (tono, rol y caracterización de los personajes, marco histórico y cultural); y *cross-overs* que sitúan a los personajes en un universo diegético más amplio en el que intervienen personajes procedentes de otras ficciones. La introducción de la estructura narra-

tiva de *Frankenstein* se ha realizado a través de tramas narrativas episódicas y auto-conclusivas en combinación con tramas seriadas propias de la serie en cuestión; a través de una trama seriada secundaria que se desarrolla a lo largo de una temporada o conjunto de episodios en combinación con otras tramas seriadas; o a través de una trama principal auto-conclusiva.

Concluiremos este artículo apuntando que, del mismo modo que el doctor Frankenstein utilizó fragmentos de cadáveres para componer a su criatura, los creadores de series de televisión no dudan en apoderarse de los elementos más característicos de la novela de Shelley (personajes, eventos, temas) para construir un nuevo ser textual a través de múltiples estrategias de asimilación (adaptación, apropiación, *cross-over*) y sutura narrativa (tramas auto-conclusivas, episódicas o seriadas). De este modo, el monstruo de Frankenstein bien puede ser visto como una sugerente metáfora de las prácticas intertextuales tan recurrentes en la actual fase de *Quality TV* de la ficción estadounidense.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLEN, Graham (2008): *Shelley's Frankenstein*, Continuum Books, Londres.
<<http://dx.doi.org/10.5040/9781474211512>>
- ANDREW, Dudley (1984): *Concepts in Film Theory*, Oxford University Press, Oxford.
- BAZIN, Andre (1948): «Adaptation, or the Cinema as Digest», en James Naremore (ed.), *Film Adaptations*, Rutgers University Press, New Brunswick, 2000, pp. 19-27.
- BELIM, Celia (2014): «Narrative Structure Analysis of the 2012 Nominees for Drama TV Series: What Does the Pilot Episode Reveal?», en Valentina Marinescu, Silvia Branea y Bianca Mitu (eds.), *Contemporary Television Series: Narrative Structures and Audience Perception*, Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, pp. 59-93.
- BLOOM, Abigail Burnham (2010): *The Literary Monster on Film: Five Nineteenth Century British Novels and Their Cinematic Adaptations*, McFarland, North Carolina.
- BROOKS, Tim, y Earle F. MARSH (2007): *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows 1946–Present*, Ballantine Books, Nueva York.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción C. (2009): «La nueva edad dorada de la televisión norteamericana», *Secuencias: Revista de historia del cine*, núm. 29, pp. 7-31.
- CONSTANDINIDES, Costas (2010): *From Film Adaptation to Post-Celluloid Adaptation. Rethinking the Transition of Popular Narratives and Characters across Old and New Media*, Continuum, Nueva York.
<<http://dx.doi.org/10.5040/9781628927931>>
- DIXON, Wheeler Winston (1990): «The Films of Frankenstein», en Stephen Behrendt (ed.), *Approaches to Teaching Shelley's "Frankenstein"*, Modern Language Association, Nueva York, pp. 166–79.

- DRESS, Richard (2016): «Edison's *Frankenstein*. Cinema's First Horror Film», en *Film Buzz*, disponible en <<http://www.filmbuffonline.com/Features/Edisons-Frankenstein1.htm>> [consultado el 2 de noviembre de 2015].
- FEYERSINGER, Erwin (2011): «Metaleptic TV Crossovers», en Karin Kukkonen y Sonja Klimek (eds.), *Metalepsis in Popular Culture*, De Gruyter, Berlín, pp. 127-157. <<http://dx.doi.org/10.1515/9783110252804.127>>
- GOLDSEN, Rose Kohn (1999): «Televisión», en M. Jesús Buxó y Jesús M. De Miguel (eds.), *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*, Anthropos, Barcelona, pp. 105-128.
- HOCKER RUSHING, Janicey, y Thomas FRENTZ (1989): «The Frankenstein Myth in Contemporary Cinema», *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 6, núm. 1, pp. 61-80. <<http://dx.doi.org/10.1080/15295038909366731>>
- JONES, Stephen (1994): *The Illustrated Frankenstein Movie Guide*, Titan Books, Londres.
- JOWETT, Lorna, y Stacey ABBOTT (2013): *TV Horror. Investigating the Dark Side of the Small Screen*, I. B. Tauris, Londres.
- KJELSTRUP, Richard (2007): «Challenging Narratives: Crossovers in Prime Time», *Journal of Film and Video*, vol. 59, núm. 1, pp. 32-45.
- LAVALLEY, Albert (1979): «The Stage and Film Children: A Survey», en G. Levine (ed.), *The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, Berkeley, pp. 243-289.
- LEVERETTE, Marc, Brian OTT y Cara Louise BUCKLE (eds.) (2008): *It's Not TV: Watching HBO in the Post-Television Era*, Routledge, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203928868>>
- MCCABE, Janet, y Kim AKASS (eds.) (2007): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*, I.B. Tauris, Nueva York.
- MITTELL, Jason (2006): «Narrative Complexity in Contemporary American Television», *The Velvet Light Trap*, núm. 58, pp. 29-40. <<http://dx.doi.org/10.1353/vlt.2006.0032>>
- NESTRICK, William (1979): «Coming to Life: Frankenstein and the Nature of Film Narrative», en G. Levine (ed.), *In The Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*, University of California Press, Berkeley, pp. 290-315.
- PARODY, Claire (2011): «Franchising/Adaptation», *Adaptation*, vol. 4, núm. 2, pp. 210-218. <<http://dx.doi.org/10.1093/adaptation/apr008>>
- PATTERSON THORNBURG, Mary (1987): *The Monster in the Mirror: Gender and the Sentimental/Gothic Myth in Frankenstein*, UMI Research Press, Michigan.
- PICART, Caroline Joan (2003): *Remaking the Frankenstein Myth on Film. Between Laughter and Horror*, State University of New York Press, Nueva York.
- RAYA BRAVO, Irene, y Pedro José GARCÍA GARCÍA (2013): «El camino hacia *Juego de Tronos*. Nuevas tendencias en la fantasía cinematográfica y televisiva del nuevo milenio», en Javier Lozano Delmar, Irene Raya Bravo y Francisco Javier López Rodríguez (coords.), *Reyes, espadas, cuervos y dragones. Estudio del fenómeno televisivo *Juego de Tronos**, Fragua, Madrid, pp. 33-60.
- SANDERS, Julie (2006): *Adaptation and Appropriation*, Routledge, Nueva York. <<http://dx.doi.org/10.4324/9780203087633>>

- SCHOR, Esther (2003): «Frankenstein and film”, en Esther Schor (ed.), *The Cambridge Companion to Mary Shelley*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 63-83.
<<http://dx.doi.org/10.1017/ccol0521809843.005>>
- WAGNER, Geoffrey (1975): *The novel and the cinema*, Fairleigh Dickinson University Press, Rutherford.