

## La tematología aplicada al análisis de la serie *Penny Dreadful* (Showtime y Sky, 2014-2016)

*Thematology Adapted to the Television*

Series Penny Dreadful

(Showtime & Sky, 2014-2016)

DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.6660>

MARTA GARCÍA SAHAGÚN<sup>1</sup>

<http://orcid.org/0000-0002-6713-931X>

ISABEL ARQUERO BLANCO

<http://orcid.org/0000-0002-2403-6126>

Estudio de la serie *Penny Dreadful* donde se aplica la tematología, metodología propia de la literatura comparada. La serie se muestra como un pastiche de historias conocidas interrelacionadas entre sí por medio de un tema esencial del siglo XXI: el empoderamiento. En una narrativa caracterizada por la hibridación, existen cada vez más series de calidad en las que la identificación del tema nos facilita un elemento de cohesión entre las unidades micro y macrotextuales, además de la posibilidad de analizar los personajes del pasado literario o cinematográfico.

**PALABRAS CLAVE:** Tematología, *Penny Dreadful*, metodología, series de televisión.

*Analysis of the series Penny Dreadful using thematology, a methodological model of comparative literature. The series is shown as a pastiche of well-known stories, interrelated through several plots where a predominant theme is extracted: the empowerment. Nowadays, in a narrative characterized by hybridization, there are increasingly more quality series in which the identification of the subject provides us a cohesion element between micro and macro-textual units, as well as the possibility of analyzing the characters recovered from the literary or cinematographic past.*

**KEYWORDS:** *Thematology, Penny Dreadful, methodology, television series.*

### Cómo citar este artículo:

García Sahagún, M. & Arquero Blanco, I. (2019). La tematología aplicada al análisis de la serie *Penny Dreadful* (Showtime y Sky, 2014-2016). *Comunicación y Sociedad*, e6660. DOI: <https://doi.org/10.32870/cys.v2019i0.6660>

<sup>1</sup> Universidad Rey Juan Carlos y Universidad Complutense de Madrid, España.

Correos electrónicos: [marta.garcia.sahagun@urjc.es](mailto:marta.garcia.sahagun@urjc.es) y [iarquero@ucm.es](mailto:iarquero@ucm.es)

Fecha de recepción: 29/03/18. Aceptación: 17/12/18. Publicado: 10/04/19.

“Nada en él se deshará,  
pues el mar lo cambia todo  
en algo rico y extraño”  
William Shakespeare, *La tempestad*

## INTRODUCCIÓN

El auge de las series en la producción audiovisual occidental ha suscitado un incremento de investigaciones académicas. El estudio pionero de Thompson (1996), *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER (Television and Popular Culture)*, supuso un importante respaldo para los análisis dedicados a la ficción televisiva popular, conceptualizada hasta entonces como producción menor en relación con la de la industria cinematográfica. Los argumentos de Thompson a favor de la ficción de calidad en la televisión norteamericana y la defensa del periodo 1980-1990 como segunda edad de oro del drama televisivo –la primera edad dorada es la comprendida entre finales de los años cuarenta y mediados de los cincuenta– sitúan a *Hill Street Blues (Canción triste de Hill Street, NBC, 1981-1987)*, *Moonlighting (Luz de luna, ABC, 1985)* o *Twin Peaks (Twin Peaks, ABC, 1990-1991)* entre los títulos más sobresalientes de la década. *Hill Street Blues* es considerada como la impulsora de la renovación, gracias a la representación realista del trabajo de los policías protagonistas y a la unión de tramas autónomas (episódicas) con otras continuas (seriales) (Cascajosa, 2005a).

Obras académicas posteriores abordaron el estudio de la producción televisiva desde diferentes metodologías y marcos teóricos. Desde su irrupción como principal medio de comunicación del siglo XX han surgido textos que estudian su evolución histórica, además de otros de carácter estructuralista, semióticos, sociológicos, de los estudios culturales, así como de índole económica y tecnológica, entre los más numerosos. Desde una consideración generalista, referimos las antologías sobre programas de ficción de Miller (1997), así como los manuales elaborados desde la perspectiva de los géneros (Creeber, 2001), o los de enfoque historiográfico (Hilmes, 2003), entre otros.

En España, a los trabajos de Gubern (1965) se fueron incorporando los de Bustamante (1999, 2006) con títulos centrados en la vertiente

económica de la televisión, en el ámbito de las industrias culturales, y en la historia de la radio y la televisión españolas, respectivamente. En el contexto de la posmodernidad, González Requena (1999) abordó el discurso televisivo y su tendencia a configurarse como espectáculo, mientras que Palacio (2001) analizó la evolución de los principales macrogéneros televisivos con el objeto de interpretar el pasado histórico. Imbert (2003), por su parte, desde planteamientos semióticos, consideró el medio televisivo como un espejo del sujeto social. Otros trabajos académicos (Huertas, 2002) han profundizado en el consumo televisivo y en la evolución de las audiencias a lo largo del siglo pasado.

A partir de la temporada 2004-2005, con el *boom* de *The Sopranos* (*Los Soprano*, HBO, 1999-2007) y los éxitos de *CSI: Crime Scene Investigation* (*CSI*, CBS, 2000-2015), *House M.D.* (*House*, FOX, 2004-2012), *Lost* (*Perdidos*, ABC, 2004-2010), *Desperate Housewives* (*Mujeres desesperadas*, ABC, 2004-2012) y *Grey's Anatomy* (*Anatomía de Grey*, ABC, 2005-), las series han ido elaborando discursos cada vez más complejos, que implican audiencias más exigentes. Como indican Lipovetsky y Serroy (2009):

En la época de la todopantalla, las series de culto, siguiendo los pasos de los antiguos folletines, desarrollan su sucesión de episodios y se multiplican con sus seguidores y su público de todo el mundo; en Internet se les dedica multitud de páginas en que se detallan sus éxitos más sonados ( p. 225).

El éxito de estos dramas ha sido exhaustivamente tratado por Cascajosa (2005b, 2007, 2016) partiendo de las transformaciones experimentadas en el mercado televisivo estadounidense. La autora defiende el momento actual como la nueva edad de oro de la televisión y las series como uno de los productos culturales más relevantes de la contemporaneidad. En este sentido, destaca el esfuerzo de los creadores de series por conquistar su legitimidad frente al cine o la literatura. Mittell (2017) opinaba que:

Mientras que la historia de la novela en los siglos XVIII y XIX incluye numerosas pugnas sobre los méritos estéticos y culturales del formato, cuando apareció la televisión a mediados del siglo XX, el papel cultural de la novela

ya estaba asentado cómodamente en el imaginario colectivo como uno de los formatos narrativos más elitistas y privilegiados. La televisión ha usurpado el papel que la novela jugaba como la forma narrativa más popular y culturalmente influyente, como el medio más popular entre las masas que amenaza con corromper a sus lectores y con empeorar sus estándares culturales (p. 13).

Si ya Scolari apuntaba que la televisión era “la experiencia comunicacional más importante del siglo XX” (2008, p. 2), Piscitelli añade que “en los últimos años, las series televisivas han crecido en calidad de imagen, profundidad de sus argumentos, innovación estética. Han transformado sus estructuras, ritmos y la relación con los autores” (2008, p. 1). En definitiva, nos encontramos en un momento en el que las series gozan de un papel vital en la narrativa contemporánea que cada vez se asemeja más al que en su día ocupó la literatura.

El enfoque de Balló y Pérez (2005) para el estudio de la narrativa serial se dirige hacia los procedimientos que caracterizan una narración basada en la repetición, identificando diversas poéticas, diversos medios expresivos, diversas relaciones con lo real, y sus ecos en las ficciones de todos los tiempos. Muchas series contemporáneas combinan, cada vez en mayor medida, esa doble lógica temporal: la construcción de un tiempo cotidiano, basado en el reencuentro periódico con los mismos personajes, y la ampliación narrativa de un universo en constante evolución, que asume tramas complejas, estructuradas según paradigmas mitológicos (pp.12-13).

Las investigaciones académicas de la ficción seriada pueden constituirse, además, como un sólido fundamento documental para dar a conocer un periodo histórico, un acontecimiento o un grupo social o profesional. Es el caso del estudio de la serie *Mad Men* (AMC, 2007-2015) sistematizada en términos de discurso metapublicitario por Menéndez y Fernández (2013), “es un valioso material que puede utilizarse con fines pedagógicos para la educación en medios, el estudio de campañas publicitarias o la historia de la publicidad y el marketing”, señalan (p. 136).

Por su parte, los estudios culturales han abordado la representación de la feminidad en las series. Coincidiendo con el éxito de los dramas

*Sex and the City* (*Sexo en Nueva York*, HBO, 1998-2004) y *Desperate Housewives* (*Mujeres desesperadas*, ABC, 2004-2012) en la programación española y el impulso de la ficción seriada sobre mujeres en la televisión pública estatal –en 2005, durante el gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero–, Menéndez (2014) estudia las series locales *Con dos tacones* (Marta González de la Vega, 2006) y *Mujeres* (Félix Sabroso y Dunia Ayaso, 2006) en relación a los dos dramas norteamericanos. El análisis estima que la cantidad de personajes femeninos no es sinónimo de ruptura de la estereotipia de género ni de guiones arriesgados en lo que concierne a las mujeres.

Otros estudios académicos dirigen su interés hacia el impacto social de la ficción televisiva y a los valores que portan los personajes de ficción en el espectador inserto ya en la tercera edad de oro de las series. López y Nicolás (2015) consideran que el público se ha reconfigurado, en las dos últimas décadas, conformando audiencias diferenciadas dispuestas a establecer un pacto de lectura con las series. Las investigadoras plantean un modelo interdisciplinario de análisis que permite abordar series teniendo en cuenta elementos estructurales (dispositivos y estructura dramática), aspectos formales (elementos del lenguaje), personajes (construcción, arco dramático y metanoia) e intertextualidad (relaciones implícitas y explícitas, simbología de espacios y objetos).

## OBJETO DE ESTUDIO

En este contexto y considerando la gran intertextualidad de la serie *Penny Dreadful* al inscribir textos del mundo del terror o lo fantástico –como el hombre lobo, Drácula, Dorian Gray, el doctor Frankenstein o el doctor Jeckyll, entre otros, en torno a la protagonista principal, Miss Vanessa Ives– nos ha parecido necesario proponer un método de análisis que desglose patrones comunes que nos aporten certezas en este maremágnum de textos. Siguiendo a Balló y Pérez (2005), consideramos que la voluntad de los creadores de *Penny Dreadful* de inscribir textos anteriores en uno propio hay que interpretarla como la posibilidad de seguir creando a partir de nuevos puntos de vista y nunca como una debilidad narrativa, “Emprender una narración en espiral, con la pretensión de emular un texto anterior, significa también penetrar en

su misterio, colocándose en la misma situación del autor del pasado y participando de la misma complejidad textual”, apuntan (p. 244). De este modo, la reinterpretación y fusión los textos enriquece el relato aportando una perspectiva contemporánea a elementos del pasado.

Para abordar nuestro estudio, proponemos recurrir a la tematología –que desarrollaremos más adelante–, metodología propia de la literatura comparada, precisamente porque el tema, su objeto principal, se muestra como el nexo que hilvana todas las tramas presentes, tanto en los capítulos episódicos como en los seriales. Basándonos en la citada metodología analizaremos la serie de tres temporadas *Penny Dreadful*, creada por John Logan y producida por Showtime y Sky (2014-2016), que se desarrolla a lo largo de veintisiete capítulos de aproximadamente cincuenta minutos de duración. *Penny Dreadful* se muestra como un pastiche de historias conocidas interrelacionadas entre sí por medio de varias tramas de las que se extrae un tema predominante íntimamente relacionado con el momento de su producción: el siglo XXI, logrando la síntesis “histórico-estética” con la que soñaba Benedetto Croce y a la que se refería Trousson en *Los estudios de temas: cuestiones de método* (2003). En un panorama en el que cada vez encontramos más películas que utilizan el collage como forma narrativa, la identificación del tema nos permite encontrar un elemento de cohesión, así como analizar la presencia de estos personajes –recuperados del pasado literario o cinematográfico– en la narrativa contemporánea en una serie de calidad, en los términos definidos por Thompson (1996).

Pero volvamos a nuestro objeto de estudio. Durante el siglo XIX fue muy popular el tipo de literatura que le da nombre a la serie: *penny dreadfuls*, historias de terror que reflejan el interés de entonces por estos motivos tétricos que se publicaban por entregas y que costaban un penique. *Penny Dreadful* reúne diversos personajes y criaturas del mundo del terror o lo fantástico. El argumento gira en torno a la protagonista principal, Miss Vanessa Ives (Eva Green), una vidente espiritista, amiga de Mina Murray (Olivia Llewellyn), la hija del explorador Sir Malcolm Murray (Timothy Dalton), que ha sido secuestrada por una criatura de naturaleza desconocida. Sir Murray contrata al doctor Victor Frankenstein (Harry Treadaway) y al pistolero estadounidense Ethan Chandler (Josh Hartnett) para dar captura a una bestia sobrenatural. En sucesivas

tramas entran en escena los personajes de John Clare, criatura del doctor Frankenstein (Rory Kinnear), y el de Dorian Gray (Reeve Carney).

Como hemos señalado, *Penny Dreadful* dejó tras de sí tres temporadas producidas por la cadena Showtime. En la primera temporada se va perfilando el pasado de los protagonistas, cuyo hilo conductor es la huida, pues todos los personajes cuentan con una historia vital sombría que les produce pesadumbre. En la segunda temporada, se profundiza en la naturaleza de Vanessa Ives, en sus poderes sobrenaturales como médium y en su capacidad para conectar con el *demi-monde* —en términos del universo secreto al que tienen acceso la mayoría de los personajes y frente al mundo ordinario en el que pueden ser percibidos como seres normales—,<sup>2</sup> así como en su historia de amor con Ethan Chandler. Las brujas y sus encantamientos dan origen a giros narrativos que propician la caída de Sir Malcolm Murray en ritos satánicos que a punto están de causarle la muerte. La tercera temporada cuenta el viaje de Ethan Chandler a Nuevo México, repatriado por la policía londinense tras los crímenes causados a raíz de su licantropía. Sir Murray liberará al pistolero de la tormentosa relación con su padre y juntos volverán a Londres para rescatar a Vanessa del influjo de Drácula.

#### LA TEMATOLOGÍA COMPARATISTA APLICADA AL ESTUDIO DE LAS SERIES

La tematólogía se muestra especialmente útil en el análisis de los seriales porque, al focalizar su estudio en el tema, trata la relación de episodios como conjunto a pesar de su lógica fragmentación. Así, la extensión de la serie no es un impedimento a la hora de abordar su análisis

---

<sup>2</sup> Dorian Gray posee el secreto de la inmortalidad, Ethan Chandler alberga el de la licantropía, Vanessa Ives es visitada por su amiga Mina convertida en vampiro y el Doctor Frankenstein guarda el secreto horrible de crear vida a partir de fragmentos de hombres muertos. Se trata de un mundo oscuro que produce atracción y, a la vez, rechazo. En el campo de la literatura, la denominación (*Demi-Monde*) aparece referida en una obra homónima de Alejandro Dumas (hijo) (1824-1895) para nombrar la tensión entre el bien y el mal en la clave social decimonónica.

sino que, al contrario, enriquece el campo de actuación del investigador en su tarea de extraer los elementos micro y macrotextuales temáticos –como exige la metodología presentada por Naupert (2001)–. A su vez, las series son idóneas para la propuesta del estudio tematológico: gracias al número definido de capítulos el investigador ya cuenta con un corpus de análisis.

A pesar de la importancia que el tema ejerce sobre los distintos aspectos de la narración, ha sido escasamente analizado dentro de los estudios académicos. Así, nos encontramos con trabajos sobre mitos como los de Fausto (Dédéyan, 1961), Prometeo en la literatura europea (Trousson, 1964), Hércules en la literatura francesa del siglo XVI (Jung, 1966) o Narciso en la literatura occidental europea de principios del siglo XIX (Vinge, 1967). También existen estudios sobre el tema de algunos personajes literarios como Don Juan (Rousset, 1978) o históricos como Lorenzaccio (Bromfield, 1972). Jeune amplía el estudio de temas a un horizonte más abstracto: el de los sentimientos y las ideas (1968). Es, precisamente en esta última concepción, donde se encuentra nuestro tema: el empoderamiento en la serie *Penny Dreadful*.

La escasez de estudios sobre este ámbito se debe a que la literatura no contaba, hasta bien entrado el siglo XX, con una rama que abordara los temas de manera exclusiva y específica. Sí existían estudios que se aproximaban desde otras perspectivas, orígenes y escenarios de actuación, como es el caso de la crítica temática, la narratología o los estudios temáticos. Sin embargo, la tematología aborda los temas de manera independiente para ser estudiados per se y no como complemento al análisis estructural de una obra o la producción de un autor concreto. La tematología encontró su hueco oficial dentro de los métodos comparatistas con la publicación del manual sobre la disciplina de Van Tieghem (1931) (Naupert, 2003, p. 13). A partir de entonces surgieron nuevas propuestas tematológicas, como los trabajos de Guyard (1951), Frenzel (1962) o, como ya hemos apuntado, Jeune (1968). Sin embargo, es en la segunda mitad del siglo XX cuando la tematología consigue un mayor reconocimiento como rama de la literatura comparada.

Su irregular recorrido en la literatura ha estado caracterizado por un desarrollo geográfico inestable y por constantes vaivenes en su definición, en especial, por la falta de consenso sobre los conceptos funda-

mentales sobre los que se sustenta: *stoff*, tema y motivo.<sup>3</sup> Sin embargo, la tematología se estableció dentro de la literatura comparada como rama especializada en el estudio de los temas de forma relacional y con una clara tendencia en los últimos años a enfocarlos desde la crítica multiculturalista y, por tanto, desde los estudios culturales (Naupert, 2001, pp. 9-10). En su aplicación al estudio de las series, se obviará la visión relacional al establecer el objeto de estudio en los límites de cada serie.

Como señala Naupert (2001, pp. 13-14), los precedentes inmediatos de la tematología se remontan al folclore comparado de la época romántica (Baldensperger, 1921, p. 61; Frenzel, 1966, pp. 139-140). El interés por descubrir los nexos comunes entre los pueblos indoeuropeos y sus lenguas, canciones y mitos fundadores preparó el camino a nuevos campos como el *Volkskunde* –el estudio de diversas tradiciones populares– y la *Stoffgeschichte* –historia de los materiales o materias primas que integran el acervo folclórico común– (Naupert, 2001, p. 14). Es esta última la que terminó cediendo su campo a la moderna tematología (Naupert, 2003, pp. 20-21), aunque otros factores influyeron también en su evolución. Este es el caso de su vinculación con la *Geistesgeschichte* –la historia del espíritu–.

Los estudios culturales han permitido que esta mezcla de disciplinas encuentre una aceptación cada vez mayor, impulsada por la actividad e investigación de las universidades anglosajonas, dado que este enfoque enriquece el estudio de los temas en general. La aplicación de la tematología al ámbito audiovisual se ha materializado en el estudio mixto –literario y filmico– de Montes Doncel sobre el aristócrata en su decadencia (2006), o el íntegramente cinematográfico de García

---

<sup>3</sup> A pesar de las distintas consideraciones que los tres términos despiertan, coincidiremos con Naupert en que el primero se asemeja más al argumento, el segundo abarca “dos estratos de significado: uno, contenido en la equiparación de tema con fábula preestablecida (tema=*stoff*); otro, más general y abstracto, donde tema abarca ideas, sentimientos, problemas y conceptos de un alcance muy difuso” (Naupert, 2001, p. 123) y el tercero, mucho más abstracto, se aproxima a las constantes antropológicas que caracterizan una sociedad.

Sahagún sobre la crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo (2016).

A continuación, procedemos a mostrar la metodología que propone Naupert. Los fundamentos básicos en los que se basó la autora fueron el *Längsschnitt* o corte longitudinal, el *Querschnitt* o corte transversal, la *universalidad temática*, las *afinidades nacionales*, las *afinidades personales* y las *afinidades de género* (Naupert, 2001, pp. 129-137). Lo primero que tenemos que hacer para iniciar el análisis temático en la literatura es elegir un tema, acotar el espacio temporal y seleccionar las obras canónicas que utilizaremos. Sin embargo, en el caso del estudio de los seriales ya contamos con un marco temporal y un corpus de análisis. Por su parte, el tema ya se encuentra inscrito en la propia serie.

#### *PENNY DREADFUL* Y EL TEMA DEL EMPODERAMIENTO

El tema principal de la serie es el empoderamiento. Este concepto ha sido especialmente relevante en ciertas áreas de estudio, como las relativas al auge de minorías raciales y teorías de género. Según Batliwala, el concepto de empoderamiento de las mujeres “surge como resultado de muchas críticas y debates importantes generados por el movimiento de mujeres en todo el mundo y, particularmente, por las feministas del Tercer Mundo” (1997, p. 188). De acuerdo con Walters, su origen se remonta al encuentro entre las premisas feministas y las de la “educación popular” desarrollada en América Latina en los años setenta (1991).

Desde el punto de vista de la psicología:

El empoderamiento es tanto una valiosa orientación para trabajar en la comunidad como un modelo teórico para comprender el proceso y consecuencias de los esfuerzos para ejercer el control y la influencia sobre las decisiones que afectan a la vida de uno, el funcionamiento organizacional y la calidad de la vida de la comunidad (Zimmerman, 2000, p. 43).

Conforme apunta Oxford Living Dictionaries (2016), este concepto remite a la “Autoridad o poder dado a alguien para hacer algo” y, como definición más concreta, “El proceso de convertirse en más fuerte y

más seguro de sí mismo, especialmente al controlar la vida de uno y reclamar sus propios derechos”.

El tema del empoderamiento se haya inserto en *Penny Dreadful*, si bien observamos que no es acorde con la época en la que se sitúa el relato. Aquí se encuentra una de las aportaciones principales de la serie que, a nuestro juicio, deriva en tres estadios de representación del empoderamiento.

Si nos atenemos al personaje protagonista femenino, original de la serie, apreciaremos la vertiente del concepto en referencia al empoderamiento de las mujeres. Para abordar el empoderamiento de Vanessa Ives seguimos la formulación que Jimeno-Aranda (2017) realiza para el estudio del empoderamiento femenino en los personajes de cine clásico norteamericano durante el periodo 1945-1959. El autor elabora un índice para valorar el grado de empoderamiento femenino a partir de los Principios de Empoderamiento de las Mujeres (WEP) –formalizados por la Organización de Naciones Unidas–<sup>4</sup> adaptando sus siete principios generales al relato audiovisual clásico, circunstancia por la que los reduce a cuatro que unifican las principales características. El primer índice se refiere a si el personaje femenino tiene autoconciencia de sus derechos y reivindica la igualdad. El segundo, a si desarrolla una profesión liberal e independiente (médico, abogado, profesor, entre otras). El tercero concierne a si el personaje femenino realiza tareas habitualmente desempeñadas por personajes masculinos y, el cuarto, a si ejerce el liderazgo sobre un equipo o grupo en un ámbito tradicionalmente masculino (Jimeno-Aranda, 2017, p. 58).

Vanessa Ives, una mujer de la alta burguesía londinense y personaje vertebrador de la serie, ejerce su protagonismo en virtud de su condición de médium, por su capacidad para ponerse en comunicación con el espíritu de los muertos. No es una *vamp* o una *femme fatale*, en los términos enunciados por Panofsky (1947) como estereotipos del dominio femenino representados en el cine. Vanessa Ives ocupa una posición de igualdad en el relato pues participa en el proceso de toma de decisiones y en el acceso al poder. En el contexto de la ficción victoriana, en el

---

<sup>4</sup> El empoderamiento de las mujeres se formaliza conceptualmente en 1995 en la IV Conferencia Mundial de la Mujer, celebrada en Pekín.

entramado de las teorías evolucionistas y del desarrollo científico, ella ostenta el máximo poder: la intemporalidad. Puede quebrantar las leyes del espacio y del tiempo, desafiar lo real. Sin ser una profesión al uso en esa época, como la de maestra o costurera, la suya es una ocupación que da cohesión al conjunto de elementos microtextuales y macrotextuales implicados en la ficción. El tema del empoderamiento permite la presencia de Vanessa en todas las aventuras, dado su poder absoluto y su cualidad extraordinaria para habitar en el espacio ordinario y acceder al *demi-monde*. Por todo ello, su liderazgo es indiscutible al realizar acciones desempeñadas tradicionalmente por personajes masculinos. Es valiente, se enfrenta a todos los antagonistas en escenarios hostiles, muchas veces rodeada de criaturas sobrenaturales; pese a su aspecto frágil, es capaz de acciones físicas extraordinarias y de afrontar a brujas y al mismo diablo. Así, el liderazgo que ejerce sobre los personajes masculinos –literarios y no literarios– es completo. Es significativo que el último capítulo de cierre del serial sea el de su muerte.

En un segundo estadio, la representación del empoderamiento en la serie *Penny Dreadful* se observa en la nueva condición que adquieren los personajes conocidos. La toma de decisiones de la criatura del doctor Frankenstein o del hombre lobo revelándose contra su naturaleza son iniciativas que observamos como una reclamación de derechos del personaje en el seno de una ficción pautada en la tradición literaria; o una forma de rebelión para controlar la propia lírica del destino. Esta forma de representación del empoderamiento coloca al personaje en la misma situación del autor del pasado, como indicaban Balló y Pérez (2005). Así, el empoderamiento, siendo un concepto relevante de la contemporaneidad, se articula idóneamente en el repertorio de temas clásicos góticos ya conocidos, reinterpretándolos y sofisticándolos.

La lucha entre el bien contra el mal o de Dios contra el Demonio se ejemplifica en cada personaje a través del empoderamiento, por medio del enfrentamiento contra la propia naturaleza (tanto en condición de monstruo, como de humano). En el primer caso, esta naturaleza puede materializarse tanto al nacer como lo largo de la trayectoria vital del personaje y, en el segundo, se muestra, principalmente, en la frustrante relación con las figuras paternas. La criatura del Doctor Frankenstein se subleva contra su creador a través de la palabra, perdiendo así su

condición de monstruo –el monstruo de Mary Shelley no hablaba–; Ethan Chandler quiere tener control sobre su lincantropía.

El tercer estadio de representación del empoderamiento lo encontramos en la resolución final del serial como muestra del rechazo de la protagonista al modelo de mujer poderosa, en términos de lo masculino, promoviendo un cambio en el concepto del poder mismo. “No tenemos ningún modelo del aspecto que ofrece una mujer poderosa, salvo que se parece más bien a un hombre” (Beard, 2018, p. 59).

La serie concluye con la decisión de Vanessa: obtener la paz en los brazos de Dios en oposición a los del hombre amado. Determinación que, a nuestro juicio, cuestiona las estructuras del poder mismo en el seno del relato. Elige la muerte, ya que en el mundo de los vivos no encuentra la paz que necesita. La muerte puede ser entendida como una elección por lo metafísico en una manifestación simbólica del amor romántico. El tema del empoderamiento se encuentra trabado con la unidad macrotextual del amor romántico. Dentro del concepto amoroso romántico, Kalenic distingue tres tipos de amor que frecuentemente se entrelazan: el amor a la naturaleza (símbolo de la mujer amada), el amor hacia la mujer (símbolo del ideal amoroso más puro) y el amor hacia la mujer como símbolo de lo metafísico.<sup>5</sup>

El individuo derrotado por la realidad toma esta derrota como fundamento de su actitud metafísica subjetiva. El hombre nace para padecer por no poder cumplir el deseo de saber quién es Dios y dónde está. El bien y la ilusión son la esperanza perdida (Kalenic, 2002, p. 205).

Para John Logan,<sup>6</sup> *Penny Dreadful* es una serie sobre el empoderamiento<sup>7</sup> de uno o la toma de control sobre sí mismo. La decisión de la

---

<sup>5</sup> Kalenic se refiere a una perspectiva amorosa del hombre hacia la mujer en el contexto de la literatura romántica del siglo XIX.

<sup>6</sup> Tomamos en cuenta al creador de la serie y no al director principal porque este último varía según el capítulo. En *Penny Dreadful* nos encontramos con nueve directores: Juan Antonio Bayona (2 episodios), Dearbhla Walsh (2), Coky Giedroyc (2), James Hawes (5), Brian Kirk (4), Damon Thomas (6), Kari Skogland (1), Toa Fraser (1), Paco Cabezas (4).

<sup>7</sup> Consideramos tanto las acepciones de la palabra anglosajona *empowerment* como la traducción directa al español, “empoderamiento”. Según el

médium es tomada como forma de empoderamiento, pues elige cómo resolver su propio destino. “Yo puedo protegerte”, le dice Ethan. “Con un beso, con amor”, contesta Vanessa. A continuación, le dispara y ella muere en sus brazos. El conflicto de la protagonista es evidente desde el primer episodio, circunstancia apropiada para el tono de la serie, como indica el creador de la serie John Logan:

Lo que encuentro destacable del final es que ella obtiene lo que quiere, que es morir e ir al Paraíso y estar con Dios. Ese es un mensaje muy chocante para 2016, el contar esa historia, pero así es. Trata de una mujer que cree en algo profundamente, y que está dispuesta a sacrificar su vida para lograrlo (Ryan, 2016, s.p.).

La decisión de la protagonista al final de la serie es una forma de empoderarse que pone en tela de juicio las estructuras del poder mismo, codificadas en términos masculinos. En palabras de Beard (2018), el reto del empoderamiento significa considerar el poder de forma distinta; separarlo del prestigio público; “pensar de forma colaborativa en el poder de los seguidores y no solo de los líderes ... pensar en el poder como atributo o incluso como verbo (empoderar), no como una propiedad” (p. 88). La determinación de Vanessa Ives es una reflexión sobre el rechazo al poder, ya habiéndolo conquistado con gran esfuerzo, al ser este un poder elitista, que solo unos pocos pueden poseer; carismático y vinculado a cierto grado de celebridad. Por lo tanto, lo que plantea la médium es un reto al empoderamiento y un cambio de las estructuras y del concepto del poder.

---

Diccionario de la Real Academia Española (DRAE), el “empoderamiento” es la “acción y efecto de empoderar”, remitiendo este último verbo a “Hacer poderoso o fuerte a un individuo o grupo social desfavorecido” (DRAE, 2016a y 2016b). La acepción anglosajona es más ambiciosa, ya que aporta matices que remiten al destino, a la elección de uno mismo respecto a su vida y a la aceptación tanto personal como social.

## ELEMENTOS MICROTEXTUALES Y MACROTEXTUALES EN *PENNY DREADFUL*

Siguiendo la estructura metodológica de Naupert, los elementos microtextuales temáticos se dividen tanto en humanos como en no humanos. Los primeros, a su vez, se subdividen en personajes individualizados con nombre propio –mitológicos, de la tradición bíblica, legendarios, literarios e históricos– y en tipos generales o representantes de una colectividad humana –nacionales, étnico-raciales, profesionales, sociales y morales–. Siguiendo la metodología, podríamos incluir dentro de los microtextuales humanos individualizados con nombre propio, el personaje cinematográfico o el personaje de la serie audiovisual.

Los personajes que mantienen su protagonismo durante las tres temporadas son: Vanessa Ives, Sir Malcom Murray, Ethan Chandler/Talbot, Victor Frankenstein (Harry Treadaway), la Criatura (Rory Kinnear) y Dorian Gray (Reeve Carney).<sup>8</sup> Victor, y la Criatura son personajes literarios presentes en *Frankenstein* (Mary Shelley), mientras que Dorian pertenece a *El retrato de Dorian Gray* (Oscar Wilde). Sin embargo, Sir Malcolm Murray personifica la invención de un sujeto y de su historia a partir de una base literaria, pues se interpreta que es el padre de Mina Murray, la protagonista del *Drácula* de Bram Stoker, aunque Malcolm no apareciera como tal en la novela. La creación de este personaje es una construcción del serial que utiliza atributos literarios para añadir y ampliar el universo de la historia original, enfocándola desde un prisma contemporáneo. Igualmente, cuando la serie revela que Ethan es un licántropo y apoyándonos en su verdadero apellido, Talbot, comprendemos su relación con el personaje Larry Talbot, protagonista de la película.

---

<sup>8</sup> No incluimos a Brona Croft/Lily (Billie Piper) en este listado porque consideramos que el personaje de Lily es otro diferente al de Brona. Ambas mujeres comparten el mismo cuerpo, pero debemos estudiar sus actuaciones como las de dos sujetos distintos. Por tanto, no consigue cumplir con el requisito de formar parte del elenco como protagonista durante las tres temporadas.

*The Wolf Man* (George Waggner, 1941) y sus secuelas. Por tanto, lo consideramos un personaje cinematográfico.

Vanessa es, sin embargo, el personaje creado expresamente para la serie que vertebra al resto de individuos que aparecen en ella. Si bien al ser la mejor amiga de Mina Murray podíamos pensar que encarna a Lucy Westenra de la novela *Drácula*, su nombre no coincide. Por tanto, es un personaje contemporáneo regido por el empoderamiento, tema especialmente relevante en la actualidad, como abordaremos más adelante.

Aparte de estos personajes, aparecen otros procedentes tanto en el relato oral como de la literatura, tal es el caso de Drácula, el doctor Jekyll y Mr. Hyde, el hematólogo Van Helsing o las brujas. En la era de lo híper, precisamente hablando de la película *Van Helsing* (Stephen Sommers, 2004), Lipovetsky y Serroy apuntan que no basta un héroe, sino que en la misma historia se incluyen varios añadiendo acumulación y repetición a la profusión. En el filme el protagonista se enfrenta no solo a Drácula, sino también a Frankenstein y al hombre lobo (2009, p. 82).

Los personajes representan a tipos propios de las novelas góticas de terror. Son marginados, no siempre están adaptados a la sociedad en la que viven y, en el caso contrario, siempre tienen que construir una máscara para ocultar su monstruosidad. De algún modo, todos esconden su verdadera naturaleza para lograr la aceptación.

Los elementos microtextuales no humanos se conforman por las variables de tiempo –físico, biológico y cronológico– y espacio –espacios individualizados con nombre propio, espacios generales tipificados y elementos de la naturaleza física animados o inanimados–. Debemos abordar el tiempo y el espacio con sus respectivas subcategorías.

*Penny Dreadful* es una serie que se sitúa en la época victoriana, la misma que contempló el apogeo de los relatos góticos y en la que se fraguaron las novelas de donde proceden la mayoría de los personajes. La serie se prolongó durante tres años consecutivos. El primer capítulo se emitió el 11 de mayo de 2014, mientras que el último se despidió del público el 19 de junio de 2016. Su desarrollo a lo largo de las tres temporadas es lineal y cronológico, a excepción de ciertos *flashbacks* que rememoran el pasado de los personajes y que, en ocasiones, alcanzan

la extensión de un capítulo completo. Este es el caso de *Closer than Sisters*, *The Nightcomers* y *A Blade of Grass*.

El comienzo de la serie tiene lugar en Londres, el 22 de septiembre de 1891. Desde ese momento, los hechos se suceden de forma continua hasta el inicio de la tercera temporada, cuando una elipsis evidencia la separación entre los tres personajes principales: Ethan se marcha a Estados Unidos –Nuevo México–, Sir Malcolm a África y Vanessa permanece en Londres. Aparte de estos tres lugares físicos representados en la pantalla, se remite constantemente a otros dos espacios generales tipificados: el cielo y el infierno. Ambos reafirman la dualidad entre el bien y el mal y se relacionan con el empoderamiento al situarse como puntos opuestos en la toma de decisiones de los personajes y, más concretamente, de Vanessa Ives.

En *Penny Dreadful* se repiten citas literarias continuamente, lo que incide en la referencia al origen de la mayoría de los personajes. Igualmente, nunca se pierde la consciencia de la época en la que estos se encuentran inmersos, acompañados por continuas panorámicas de la ciudad de Londres que nos dejan apreciar el proceso de construcción del London Bridge. Sin embargo, estas imágenes se encuentran estilizadas; el ambiente gótico está reinterpretado y tanto el decorado como la violencia que aparece en pantalla nos remite a los modos del cine contemporáneo. Como apuntaban Lipovetsky y Serroy, “los descensos a los infiernos generan películas de violencia y brutalidad, siguiendo una estética también agresiva y alucinante” (2009, p. 86). Para ellos, en el cine actual la violencia no es tanto un tema como un estilo y estética de la película. Esta no pertenece tanto a la realidad como a la esencia de esta (2009, p. 87).

También nos encontramos con una serie de elementos de la naturaleza física animados e inanimados muy presentes a lo largo de *Penny Dreadful*, como la sangre, los insectos o los espejos. Estos motivos visuales tienen mucha importancia en la serie ya que aportan coherencia narrativa. Balló y Bergala, en su recopilación sobre motivos visuales en el cine, analizan la importancia de esos motivos en múltiples películas: “Gracias a su dimensión narrativa, el cine permite reactivar y renovar determinados motivos que antes de él formaban parte de una tradición iconográfica” (Balló & Bergala, 2016, p. 12).

La sangre tiene importancia como nexo de unión entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Las criaturas se alimentan de sangre y la integran en su organismo, mientras que los seres humanos que padecen tuberculosis –enfermedad característica de la época muy presente en la serie– la expulsan como síntoma y gesto de proximidad a la muerte. Los insectos no solo representan el mal –las arañas aparecen en los momentos en los que acecha– sino que también sirven para ejemplificar la naturaleza de ciertos personajes como el de Vanessa, quien es llamada *Little Scorpion* y cuyo símbolo la protege. Igualmente, aparecen espejos rompiéndose, otros que jalonan el pasadizo que conduce al retrato de Dorian; algunos muestran el miedo a la vejez de las brujas, así como otros son capaces de reflejar el monstruo que cada uno lleva dentro. Los espejos sirven para que el personaje se vea a sí mismo y lo que esconde: lo que anhela y lo que le aterra y, con ello, su verdadero Yo.

También tienen importancia a nivel puntual ciertos objetos como las flores, los zapatos o las muñecas. Las primeras sirven para acentuar el motivo de lo precedero, la belleza y la inmortalidad; los segundos reincidentes en el enfoque feminista y, finalmente, las muñecas y las figuras de cera representan la máscara, especialmente en la segunda temporada, como avatares que encarnan o son utilizados para ejercitar el mal.

Otro elemento microtextual no humano es el nombre. La importancia del nombre propio en *Penny Dreadful* es crucial desde dos puntos de vista: el de la narración –ya que en la misma trama se remite a su ausencia o presencia constantemente–, y otra metaserial, en la que se constituye como referente de otra obra literaria o cinematográfica. Al seguir este último planteamiento recurrimos a Chatman, que consideraba que “el nombre propio en este sentido es precisamente la identidad o la quinta esencia de la individualidad” (Chatman, 1980, p. 131). Para este autor, los nombres son “deícticos, es decir, que señalan, marcan como definitivo, (des)finito o separado de infinitivo, hipostasiado y catalogado –aunque sea mínimamente–. Por lo tanto, las narraciones no necesitan nombres propios en el sentido estricto (Chatman, 1980, p. 131). Así, el nombre puede dejar de pertenecer a la narración para tener sentido por sí mismo, lo que reincidente en un aspecto fundamental de esta narración: la hibridación de personajes que participan en varias historias. Si bien Tomachevski lo consideraba el atributo caracterizador del

personaje más sencillo (1982, p. 204), podemos decir que en la serie no solo se muestra como un elemento caracterizador, sino que va más allá para constituir una referencia literaria y cinematográfica. Además, situando la serie en la época victoriana, encontramos enfoques contemporáneos y revisiones de motivos góticos microtextuales no humanos que son claves para el entendimiento de la obra audiovisual.

Los elementos supratextuales son los esquemas abstractos del pensamiento –ideas y problemas filosóficos, conceptos ideológicos y otros existenciales (religiosos, etc.)– y los motivos, que son situaciones y constelaciones recurrentes en una obra.

Los primeros se dividen en elementos humanos y no humanos. Algunos de estos se encuentran especialmente imbricados en el tema del empoderamiento, como el destino, el amor romántico, la relación paterno-filial, la aceptación o la trascendencia; mientras que otros, en cambio, gozan de cierta independencia, como las cuestiones relativas al género y al feminismo o a las dualidades, el mestizaje o la hibridación.

El círculo temático alrededor del empoderamiento se desarrolla, por tanto, de la siguiente manera. Las palabras “be true” se repiten en muchos momentos del serial. Ser fiel a uno mismo necesita de la aceptación propia y con ello, el rechazo al destino impuesto. Este destino está marcado por los orígenes de cada uno de los personajes –relación paterno-filial– y marcará su trascendencia.

La reescritura de las obras literarias en *Penny Dreadful* es una forma de contaminación del pasado sobre el presente. Reescribiendo las historias de Frankenstein, Dorian Gray o del mito de Drácula se mantienen vivos los textos originarios como *memes* de la transmisión cultural – en términos de Dawkins–, contaminantes que sitúan al espectador y al lector en un diálogo continuo con un pasado siempre presente (Lee & King, 2015). En un sentido más amplio Genette (1989) se refería a la architextualidad explicando que el objeto de la poética:

No era el texto considerado en su singularidad –más bien asunto de la crítica– sino el architexto o, si se prefiere, la architextualidad del texto –es casi lo mismo que suele llamarse “la literalidad de la literatura”–, es decir, el conjunto de categorías generales o trascendentes –tipos de discurso, modos de enunciación, géneros literarios, etcétera– del que depende cada texto singular (p. 9).

La hibridación de historias se encuentra cada vez más presente en el audiovisual, directamente relacionado con el enclave histórico en el que nos encontramos. Como indica Martínez Fernández (2004):

Lo atractivo de tratar el acoplamiento y la hibridación como un concepto afín al mestizaje, sincretismo, fusión y los otros vocablos empleados para designar mezclas particulares, tiene que ver con la posibilidad de que este se despliegue como una posible lectura socio-analítica de lo social-contemporáneo (s.p.).

Esta práctica tiene que ver no solo con tendencias sociales, sino también con el consumo audiovisual actual y con la propia esencia del material que vemos a través de las pantallas. El cine que se avecina, en palabras de Lipovetsky y Serroy, es “un cine global fragmentado, de identidad plural y multiculturalista” (2009, p. 15). Ellos opinan que, en contra de lo que se suele decir, la proliferación de *remakes* no es un fenómeno posmoderno: “esencialmente es hipermoderna tanto por la abundancia de sus manifestaciones como por la libertad reinterpretativa que se expresa sin freno: todo es posible, incluida la relectura infiel, iconoclasta e irrespetuosa ...” (2009, p. 129). Lo mismo sucede cuando no es la historia, sino los personajes, lo que se presta, como es el caso de nuestro objeto de estudio.

## CONCLUSIONES

El análisis temático proporciona una lista de componentes característicos de un tema en un contexto temporal concreto, que posibilita una síntesis histórico-estética.

En este caso, la serie utiliza un tiempo y un escenario victorianos (elementos microtextuales) para desarrollar un tema contemporáneo: el empoderamiento. La imagen es violenta, en el marco de la representación de lo híper y del exceso, tendencias principales de la sociedad de la todopantalla.

Los elementos a privilegiar en esta metodología aplicada a las series se escogen por su frecuencia y por su importancia en la representación.

Por medio de estos elementos podemos comprender a partir de qué aspectos se estructura el tema en la serie, lo que muestra la presencia de afinidades que se dan en un momento concreto. Todos los elementos micro y macrotextuales conforman un primer estado analítico al que se le pueden añadir otras investigaciones que enriquezcan el estudio de las series: estudios semióticos, estudios hermenéuticos o estudios de audiencias, entre otros muchos.

La serie *Penny Dreadful* reinterpreta, desde una óptica actual, elementos clásicos de los relatos góticos. La hibridación está presente dentro de la propia historia –en los personajes, en la reinterpretación de relatos clásicos– y en el aspecto técnico-expresivo –representado por el cambio de directores–.

El empoderamiento es el tema principal de la serie y se articula en tres estadios de representación: el empoderamiento de las mujeres (encarnado en la protagonista, que ejerce un liderazgo indiscutible), el empoderamiento de los personajes conocidos que se rebelan contra su historia ya escrita (como la criatura del doctor Frankenstein) y, finalmente, el cuestionamiento del empoderamiento mismo, desde la propia concepción del poder y sus modelos. La protagonista, Vanessa Ives, se empodera a través de la elección de su propio destino. En un universo gótico tradicional, el empoderamiento es una forma de transgresión.

Los elementos microtextuales humanos en *Penny Dreadful* vienen dados de la literatura, el cine y el serial, como la protagonista. El tiempo en la serie está estructurado, por lo general, de manera lineal, por lo que podemos decir que es un elemento de cohesión y ordenación del *collage* de relatos que se muestran en la ficción. La protagonista, como médium, conecta dos espacios abstractos: el cielo y el infierno. Como elementos macrotextuales prevalecen el amor, la relación paterno-filial o la trascendencia –directamente relacionados con el empoderamiento– mientras que otros, en cambio, gozan de autonomía: género, dualidades o hibridación.

La tematólogía ha resultado ser una metodología idónea para el análisis de *Penny Dreadful* ya que detalla distintos elementos constitutivos de la serie y los relaciona con su periodo histórico, permitiendo una lectura estético-social de la misma. La reunión de varios personajes

en un mismo espacio-tiempo posibilita un diálogo entre su presencia como referentes culturales y las tendencias de un momento concreto: el siglo XXI. Desde esta perspectiva, *Penny Dreadful* es un producto cultural relevante de la contemporaneidad.

### **Referencias bibliográficas**

- Baldensperger, F. (1921). Littérature comparée. Le mot et la chose. *Revue de Littérature Comparée*, 1, 1-29.
- Balló, J. & Bergala, A. (2016). *Motivos visuales del cine*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- Balló, J. & Pérez, X. (2005). *Yo ya he estado aquí. Ficciones de la repetición*. Barcelona: Anagrama.
- Batliwala, S. (1997). El significado del empoderamiento de las mujeres: nuevos conceptos desde la acción. En M. León (Comp.), *Poder y empoderamiento de las mujeres* (pp. 187-211). Santa Fe de Bogotá: T/M Editores.
- Beard, M. (2018). *Mujeres y poder. Un manifiesto*. Barcelona: Crítica.
- Bromfield, H. G. (1972). *De Lorenzino de Médicis à Lorenzaccio. Etude d'un theme historique*. París: Didier.
- Bustamante, E. (1999). *La televisión económica: Financiación, estrategias y mercados*. Barcelona: Gedisa.
- Bustamante, E. (2006). *Radio y televisión en España: Historia de una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Cascajosa, C. (2005a). Por un drama de calidad en televisión: la segunda edad dorada de la televisión norteamericana. *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, 25(2). Recuperado de <https://www.revistacomunicar.com/verpdf.php?numero=25&articulo=25-2005-157>
- Cascajosa, C. (2005b). *Prime Time. Las mejores series de TV americanas. De C.S.I. a Los Soprano*. Madrid: Calamar.
- Cascajosa, C. (2007). *La caja lista: televisión norteamericana de culto*. Barcelona: Laertes.
- Cascajosa, C. (2016). *La cultura de las series*. Barcelona: Laertes.
- Chatman, S. (1980). *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell: Cornell Paperbacks.

- Creeber, G. (Ed.). (2001). *The Television Genre Book*. Londres: British Film Institute.
- Dédéyan, C. (1961). *Le thème de Faust dans la littérature européenne*. París: Lettres Modernes.
- Diccionario de la Real Academia Española. (2016a). *Empoderamiento*. Recuperado el 9 de febrero de 2017 de <http://dle.rae.es/?id=ErrPkSU>
- Diccionario de la Real Academia Española. (2016b). *Empoderar*. Recuperado el 29 de febrero de 2017 de <http://dle.rae.es/?id=Ers1PZE>
- Frenzel, E. (1962). *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Kröner.
- Frenzel, E. (1966). *Stoff-und Motivgeschichte*. Berlín: E. Schmidt.
- García Sahagún, M. (2016). *La crisis de identidad personal en el protagonista del cine contemporáneo* (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid, España.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura de segundo grado*. Madrid: Alfaguara.
- González Requena, J. (1999). *El discurso televisivo, espectáculo de la posmodernidad*. Madrid: Cátedra.
- Gubern, R. (1965). *La televisión*. Barcelona: Bruguera.
- Guyard, M. F. (1951). *La littérature comparée*. París: PUF.
- Hilmes, M. (Ed.). (2003). *The Television History Book*. Londres: British Film Institute.
- Huertas, A. (2002). *La audiencia investigada*. Barcelona: Gedisa.
- Imbert, G. (2003). *El zoo visual. De la televisión espectacular a la televisión especular*. Barcelona: Gedisa.
- Jeune, S. (1968). *Littérature générale et littérature comparée. Essai d'orientation*. París: Minard.
- Jimeno-Aranda, R. (2017). El empoderamiento femenino en los personajes del cine clásico norteamericano (1945-1959): casos e ideología. *Documentación De Las Ciencias De La Información*, 40, 55-72. doi:10.5209/DCIN.57671
- Jung, M. R. (1966). *Hercule dans la littérature française du XVIe Siècle*. Génova: Droz.
- Kalenic, B. (2002). Ejemplos de amor romántico en la literatura española del siglo XIX. En *La penna di venere: scrittura dell'ammore nelle culture iberiche. Actas del XX congreso de la Asociación de hispanis-*

- tas italianos* (pp. 199-208). Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de [https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15\\_199.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aispi/pdf/15/15_199.pdf)
- Lee, A. & King, F. D. (2015). From text, to myth, to meme: Penny Dreadful and Adaptation. *Cahiers Victoriens et Édouardiens*, 82. Recuperado el 19 de diciembre de 2016 de <http://cve.revues.org/2343>
- Lipovetsky, G. & Serroy, J. (2009). *La pantalla global. Cultura mediática y cine en la era hipermoderna*. Barcelona: Anagrama.
- López, M. L. & Nicolás, M. T. (2015). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. *ComHumanitas*, 6(1), 22-39. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <http://revistas.comunicacionudlh.edu.ec/index.php/comhumanitas/article/view/2015%281%294>
- Martínez Fernández, P. (2004). Acoplamiento e hibridación en el clima cultural de posmodernidad. *Alpha (Osorno)*, 20, 213-224. Recuperado el 9 de febrero de 2017 [http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0718-22012004000200014&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22012004000200014](http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-22012004000200014&lng=es&tlng=es.10.4067/S0718-22012004000200014)
- Menéndez, M. I. (2014). Ponga una mujer en su vida: ficción de producción propia en TVE (2005-2006). *Área Abierta*, 4(3) 61-80. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <https://revistas.ucm.es/index.php/ARAB/article/view/45722>
- Menéndez, M. I. & Fernández, M. (2013). Mad Men de Matthew Weiner como ejercicio de metapublicidad. *Pensar la Publicidad*, 7(1) 135-152. Recuperado el 27 de noviembre de 2017 de <https://revistas.ucm.es/index.php/PEPU/article/view/42440>
- Miller, T. (1997). *The Avengers*. Londres. British Film Institute.
- Mittell, J. (2017). All in the game: The Wire, serial storytelling, and procedural logic. *L'atalante. Revista de estudios cinematográficos*, (4), 13-25.
- Montes Doncel, R. E. (2006). *La tematología comparatista en la literatura y el cine. El aristócrata en su decadencia*. Madrid: Pliegos.
- Naupert, C. (2001). *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco.
- Naupert, C. (2003). *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco.

- Oxford Living Dictionaries. (2016). *Empowerment*. Recuperado el 4 de enero de 2017 de <https://en.oxforddictionaries.com/definition/empowerment>
- Palacio, M. (2001). *Historia de la televisión en España*. Barcelona. Gedisa.
- Panofsky, E. (1947). Style and Medium in the Motion Picture. *Critique*, I(3). Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de [https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky\\_Erwin\\_1934\\_1966\\_Style\\_and\\_Medium\\_in\\_the\\_Motion\\_Pictures.pdf](https://monoskop.org/images/1/14/Panofsky_Erwin_1934_1966_Style_and_Medium_in_the_Motion_Pictures.pdf)
- Piscitelli, A. (2008). Pensando una televisión pedagógica. ¿Por qué queremos tanto a Dr. House? *La Mirada de Telemo*, 1. Recuperado el 6 de septiembre de <http://repositorio.pucp.edu.pe/index/bitstream/handle/123456789/20266/pdf.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rousset, J. (1978). *Le mythe de Don Juan*. París: A. Colin.
- Ryan, M. (2016). Creator John Logan and Showtime's David Nevins on the Decision to End 'Penny Dreadful'. *Variety*. Recuperado el 26 de diciembre de 2016 de <http://variety.com/2016/tv/news/penny-dreadful-ending-season-3-series-finale-creator-interview-john-logan-david-nevins-1201798946/>
- Scolari, C. A. (2008). Hacia la hipertelevisión: los primeros síntomas de una nueva configuración del dispositivo televisivo. *Diálogos de la comunicación*, 77.
- Thompson, R. J. (1996). *Television's Second Golden Age: From Hill Street Blues to ER (Television and Popular Culture)*. Nueva York: Continuum.
- Tomachevski, B. (1982). *Teoría de la literatura*. Madrid: Akal.
- Trousson, R. (1964). *Le thème de Prométhée dans la littérature européenne*. Ginebra: Droz.
- Trousson, R. (2003). Los estudios de temas: cuestiones de método. En C. Naupert (Ed.), *Tematología y comparatismo literario*. Madrid: Arco.
- United Nations. (2018). *Women's Empowerment Principles*. Recuperado el 12 de septiembre de 2018 de <http://weprinciples.unglobalcompact.org/>
- Van Tieghem, P. (1931). *La Littérature Comparée*. París: A. Colin.

- Vinge, L. (1967). *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*. Lund: Gleerups.
- Walters, S. (1991). Her words on his lips: Gender and popular education in South Africa. En *ASPBAE Courier*, 52(17).
- Zimmerman, M. A. (2000). Empowerment Theory. En J. Rappaport & E. Seidman (Eds.), *Handbook of Community Psychology*. Boston: Springer.