

Espejo de Monografías

ISSN: 2660-4213 Número 1, año 2020. URL: espejodemonografias.comunicacionsocial.es

MONOGRAFÍAS DE ACCESO ABIERTO
OPEN ACCESS MONOGRAPHS

COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

ISBN 978-84-17600-05-1

Cine y series. La promiscuidad infinita (2018)

Alberto Nahum García Martínez; María J. Ortiz (Editores)

Separata

Capítulo 3

Título del Capítulo

«Relato fílmico frente a relato serial: los casos de *Fargo* y *Hannibal*»

Autoría

Alberto Nahum García Martínez;

Cómo citar este Capítulo

García Martínez, A.N. (2018): «Relato fílmico frente a relato serial: los casos de *Fargo* y *Hannibal*». En García Martínez, A.N.; Ortiz, M.J. (eds.), *Cine y series. La promiscuidad infinita*. Salamanca: Comunicación Social Ediciones y Publicaciones. ISBN: 978-84-17600-05-1

D.O.I.:

<https://doi.org/10.52495/c3.emcs.1.c37>



Alberto Nahum García Martínez
María J. Ortiz (editores)

CINE & Series

La promiscuidad
infinita



COMUNICACIÓN SOCIAL
ediciones y publicaciones

El libro *Cine y series. La promiscuidad infinita* está integrado en la colección «Contextos» de Comunicación Social Ediciones y Publicaciones.

Este libro parte de la premisa de que hoy en día el cine es una de las principales influencias en las series de televisión, con un notable impacto tanto en la producción como en la estética.

Igualmente, la maduración y exuberancia de la forma narrativa serial va dando lugar a una tendencia inversa, por lo que la influencia de los productos seriales también es reconocible en las narrativas fílmicas y en la industria del cine en general.

Así, *Cine y Series. La promiscuidad infinita* ofrece un completo panorama de las relaciones entre cine y series en la contemporaneidad. Por ello, sus autores han recogido el análisis crítico de los muchos sentidos en que esa interacción se produce. El resultado es un conjunto de contribuciones, de amplio elenco internacional, en torno a los cuatro ejes siguientes:

- Procesos de transformación narrativa del cine hacia la serialidad.
- El modelo visual del cine y sus influencias en la serialidad.
- Viejas historias del cine, nuevos sentidos para la contemporaneidad: reescribiendo una historia emocionante.
- La innovación en el estudio de las relaciones entre cine y series: ecosistemas narrativos, *world building* y metáforas audiovisuales.

Sumario

Introducción,

<i>por Alberto Nahum García Martínez y María J. Ortiz</i>	11
<i>Estructura del libro</i>	13
<i>Agradecimientos</i>	19
<i>Bibliografía</i>	19

PARTE I:

PROCESOS DE TRANSFORMACIÓN NARRATIVA DEL CINE HACIA LA SERIALIDAD

1. Ampliación y cohesión en mundos transficcionales,	
<i>por Roberta Pearson</i>	23
<i>Transficciones espacio/tiempo frente a transficciones</i> <i>de personaje</i>	31
<i>Transficciones realistas de personajes frente a transficciones</i> <i>fantásticas de personajes</i>	33
<i>Transficciones de propiedad frente a transficciones</i> <i>de dominio público</i>	35
<i>Conclusiones</i>	38
<i>Bibliografía</i>	40
2. Adaptación, remediación, narrativa transmedia, ¿y qué más? El caso de los universos de Marvel y DC Comics en el cine y la televisión,	
<i>por Paola Brembilla y Guglielmo Pescatore</i>	43
<i>Introducción</i>	44
<i>Documentación, adaptación, remediación, narrativa</i> <i>transmedia</i>	45

<i>Los ecosistemas narrativos</i>	48
<i>Diseño industrial y dialéctica industria-uso</i>	50
<i>Conclusiones</i>	54
<i>Bibliografía</i>	55
3. Relato filmico frente a relato serial: los casos de <i>Fargo</i> y <i>Hannibal</i>, <i>por Alberto N. García Martínez</i>	57
<i>La especificidad del relato televisivo</i>	59
<i>La paradoja del remake</i>	61
<i>Juegos textuales y noir redentor en Fargo</i>	63
<i>La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal</i> ...	68
<i>El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad</i>	69
<i>El embellecimiento de lo siniestro</i>	72
<i>La pesadilla de una novela televisiva</i>	73
<i>Bibliografía</i>	75
4. Entre el cine y la televisión. El camino italiano hacia el relato transmedia: el caso de <i>Gomorra</i>, <i>por Veronica Innocenti</i>	77
<i>Cine y televisión: una relación de largo recorrido</i>	78
<i>Cine italiano y series de televisión: una relación complicada</i>	80
<i>Sky Italia: un soplo de aire fresco</i>	83
<i>Gomorra y la vía italiana del relato transmedia</i>	85
<i>Bibliografía</i>	90

PARTE II:

EL MODELO VISUAL DEL CINE: SUS INFLUENCIAS EN LA SERIALIDAD

5. «And now for something completely different». A propósito de Monty Python's Flying Circus, <i>por José Pavía Cogollos</i>	93
<i>Bibliografía</i>	112

-
6. «A moment before you need more happiness»:
Mad Men, Haynes y Douglas Sirk,
por Valentina Re 113
Introducción 114
Solo el cielo lo sabe 115
Lejos del cielo 119
Mad Men: Far Away Places 126
Bibliografía..... 137
7. Los ecos del caníbal: homenajes estilísticos y
pilares cinematográficos de *Hannibal*,
por Raquel Crisóstomo 139
Los maestros: Lynch, Kubrick y Hitchcock 141
Argento y el giallo 144
El aspecto sonoro..... 146
La concepción de los cuerpos: Cronenberg 147
Caleidoscopio de esquilas cinematográficas 149
Las huellas de los primeros corderos 152
Bibliografía..... 154
8. Retratando al monstruo. Representación del asesino
en serie en la secuencia de títulos de crédito,
por Beatriz Herráiz Zornoza 157
Introducción 157
El asesino en serie en la ficción..... 161
De los títulos de créditos a los openings de las series 163
El perfil criminológico del asesino 166
La dualidad en el serial killer 168
Detective-asesino 170
La representación de la dualidad en los Títulos de Crédito 172
La guarida del monstruo..... 174
Monstruo, sociedad y religión 176
Conclusiones 177
Bibliografía..... 178

PARTE III:

VIEJAS HISTORIAS DEL CINE, NUEVOS SENTIDOS
PARA LA CONTEMPORANEIDAD:
REESCRIBIENDO UNA HISTORIA EMOCIONANTE

9. **Visiones de la Revolución Americana desde el cine de Hollywood y las series del siglo XXI,**
por Lucía Salvador Esteban 181
Introducción 182
Hollywood y la épica fundacional de los Estados Unidos..... 185
La representación de la Revolución Americana en las series del siglo XXI..... 189
La historia que no cuenta el cine de Hollywood 192
Conclusiones 195
Bibliografía..... 197
10. **«La premisa Manchurian»: los mensajeros del miedo desde la Guerra Fría hasta el 11S,**
por Pablo Castrillo y Pablo Echart 199
Introducción 199
La premisa dramática..... 202
El thriller político y de espionaje 205
Conclusión..... 212
Bibliografía..... 215
11. **Bienvenida ternura. Emoción y narración en la nueva sinceridad televisiva,**
por Irene Martínez Marín 217
Introducción. La sensibilidad en pantalla..... 218
Bienvenida ternura: del cine a la televisión de la nueva sinceridad..... 219
Diablos y sentimentales: moralidad y valor artístico en la nueva ficción televisiva 223
Serialidad y emociones narrativas: la experiencia nostálgica..... 228
Bibliografía..... 232

PARTE IV:

LA INNOVACIÓN EN EL ESTUDIO DE LAS RELACIONES
ENTRE CINE Y SERIES: ECOSISTEMAS NARRATIVOS,
WORLD BUILDING Y METÁFORAS AUDIOVISUALES

12. Relaciones transmediales e intertextuales en el seno de los ecosistemas narrativos,
por Fernando Canet 235
Bibliografía.....254
13. Sistemas cine-televisuales y construcción de mundos,
por Marta Boni 257
Historia(s) de repeticiones constantes.....260
Objetos expansivos263
Hacia una lectura distante266
Nivel base: la semiosfera268
Un atlas mundial de series de televisión269
Conclusión: series culturales271
Bibliografía.....273
14. Las metáforas audiovisuales como narraciones corporeizadas en las imágenes en movimiento,
por Kathrin Fablenbrach275
Metáforas audiovisuales: un esquema.....276
Caso práctico: metáforas audiovisuales y mapas metafóricos en Twin Peaks285
Conclusión.....294
Bibliografía297

Relato fílmico frente a relato serial: los casos de Fargo y Hannibal

Alberto Nahum García Martínez
Universidad de Navarra

Resumen

Este capítulo analiza las características esenciales del relato televisivo contemporánea para compararlas con las del largometraje cinematográfico tradicional. Explicaremos en primer lugar las diferencias que la ficción televisiva y fílmica tienen en cuanto a unidad narrativa y progresión dramática: la duración textual, el tiempo de consumo y la combinación de la «anthology plot» y la «running plot». En segundo lugar, examinaremos los conceptos de adaptación y remake, en los que tanto la memoria como la originalidad juegan un papel crucial para el éxito de cualquier derivación diegética. Tras aclarar el marco teórico, aplicaremos la teoría al análisis de dos series de televisión recientes basadas en largometrajes de éxito: la primera temporada de *Fargo* (FX, 2014-), una suerte de remake-secuela de la película de los hermanos Coen; y las tres de *Hannibal* (NBC, 2013-15), un reboot de la franquicia de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Demme, 1991) que intenta llenar los huecos previos al nacimiento del personaje en la novela *El dragón rojo*, de Thomas Harris.

Palabras clave: *Fargo*, *Hannibal*, Remake, Relato televisivo, Relato fílmico, Intertextualidad.

Desde finales de los años noventa, el relato televisivo ha sufrido un terremoto que ha convertido a la televisión en «una máquina perfecta de contar historias» (García Martínez, 2012: 267-288). Aunque la «Complex TV» (Mitchell, 2015) actual encuentre precedentes en los avances de *Hill Street Blues* (NBC, 1981-87) o *Twin Peaks* (ABC, 1990-91), fue el éxito global de *The Sopranos* (HBO, 1999-2007) el que más decisivamente contribuyó a generar el círculo virtuoso de lo que se ha dado en llamar la Tercera Edad Dorada de la ficción televisiva. La historia del mafioso de New Jersey pavimentó el camino para una nueva forma de narración televisiva: más sofisticada estéticamente, más atrevida temáticamente y dirigida a un espectador más educado narratológicamente. Desde perspectivas complementarias —en ocasiones, incluso opuestas— series como *Lost* (ABC, 2004-10), *The Wire* (HBO, 2002-08), *Mad Men* (AMC, 2007-15), *Arrested Development* (Fox, 2003-06; Netflix, 2013-), *24* (Fox, 2001-10), *The Good Wife* (CBS, 2009-16) o *Community* (NBC, 2009-15) han contribuido a que la teleserialidad se haya convertido en un vehículo privilegiado para narrar historias de largo recorrido.

Este capítulo pretende analizar las características esenciales de la narrativa televisiva contemporánea para compararlas con las del largometraje cinematográfico tradicional. En consecuencia, explicaremos en primer lugar las diferencias que la ficción televisiva y fílmica tienen en cuanto a unidad narrativa y progresión dramática: la duración textual, el tiempo de consumo y la combinación de la «*anthology plot*» y la «*running plot*». En segundo lugar, examinaremos los conceptos de adaptación y *remake*, en los que tanto la memoria como la originalidad juegan un papel crucial para el éxito de cualquier derivación diegética. Tras aclarar el marco teórico, aplicaremos la teoría al análisis de dos series de televisión recientes basadas en largometrajes de éxito: la primera temporada de *Fargo* (FX, 2014-), una suerte de *remake*-secuela de la película de los hermanos Coen del año 1995; y las tres de *Hannibal* (NBC, 2013-15), un *reboot* de la franquicia de *El silencio de los corderos* (*The Silence of the Lambs*, Jonathan Demme, 1991) que intenta llenar los huecos previos al nacimiento del personaje en la novela *El dragón rojo*, de Thomas Harris.

En el caso de *Fargo*, destacaremos la especificidad del formato de la «serie antología» y exploraremos cómo, mediante una

propuesta altamente autoconsciente, la nueva versión televisiva mantiene los mismos temas y el mismo *engagement* estético y emocional que la película, mientras que expresa las posibilidades narrativas que ofrece el relato expandido que caracteriza a la televisión de calidad contemporánea. En el caso de *Hannibal*, como veremos, la apuesta de Bryan Fuller desafía los límites del relato televisivo de dos maneras: por un lado, expande la estética *gore*, estilizada y siniestra de anteriores representaciones del sangriento psiquiatra; y, por otro, emplea un puñado de mecanismos narrativos que ubican a *Hannibal* en una lógica onírica jamás vista en la televisión estadounidense en abierto.

La especificidad del relato televisivo

Como resulta evidente, la primera gran diferencia entre el relato televisivo y el cinematográfico radica en la longitud. Sin llegar al caos organizado de *Dates* (Channel 4, 2013) o *Louie* (FX, 2010-), lo habitual es que las series contemporáneas más ambiciosas desde el punto de vista artístico conjuguen la vertiente serial y la autoconclusiva. Esta hibridación ha sido bautizada por Robin Nelson (2007) como «flexi-narrative» y Jason Mittell (2015) la ha examinado bajo el cuño de «Complex-TV». Ambos autores desmenuzan las arquitecturas narrativas predominantes en la serialidad contemporánea, sabiendo que algunas se escoran más hacia lo serial y otras hacia lo autoconclusivo. Así, el relato televisivo actual dispone una abigarrada red narrativa donde se combinan tramas episódicas, arcos argumentales que discurren durante varios capítulos, villanos o misterios de temporada y, por supuesto, conflictos horizontales que se prolongan durante toda la duración de una serie.

Con un aliento cercano a *The Wire* (HBO, 2002-08) encontramos apuestas clave en la serialidad contemporánea que privilegian la historia de fondo y ostentan la temporada como principal unidad narrativa: desde *Sons of Anarchy* (FX, 2008-14) hasta *Game of Thrones* (HBO, 2011-), pasando por *Downtown Abbey* (ITV, 2010-15). En todas ellas es posible detectar alguna trama autoconclusiva, pero su aspiración es novelística y su meta explícita desde el piloto es la del corredor de fondo. Por el contrario, hay un puñado de series de primer nivel que,

sin dejar de contar con fuertes conflictos seriales —a diferencia de las franquicias *CSI*, *NCIS* y similares, donde los conflictos de fondo son muy secundarios—, ceden peso a su vertiente autoconclusiva. Como explican Innocenti y Pescatore, «ahora las fórmulas narrativas pasan a través de un proceso de mutación e hibridación y muchas series [autoconclusivas] se ‘serializan’, acercando cada vez más su estructura a la del serial». Este giro, continúan, provoca un tipo de relato donde «siempre hay una historia central que concluye en el episodio (la llamada *anthology plot*), pero también un marco que se prolonga durante más episodios (el conocido como *running plot*)». Así «se añade un elemento de progresión temporal y de parcial apertura narrativa ausente en la fórmula tradicional» (Innocenti y Pescatore, 2011: 34).

La propia naturaleza del relato serial permite que el espectador penetre en los tiempos muertos, en las esferas íntimas, configurando un relato naturalista, global, que aspira a capturar «las heridas del tiempo» en la vida de los personajes, según la feliz expresión de Xavier Pérez (2011: 27). Al disponer de sesenta horas en lugar de dos para desarrollar los conflictos, la propia forma del relato nos permite modular nuestra ira hacia el terrorista Nick Brody de *Homeland* (Showtime, 2011-): en la calidez del hogar descubrimos tanto la magnitud de sus traumas (victimización) como el amor de un padre que adora a sus hijos. Gracias también a este formato serial tenemos más tiempo para ver cómo Tony Soprano, tras aplastar el cráneo de Ralph Cifaretto, puede dar un beso de buenas noches a sus hijos y olvidarse de la ansiedad de su profesión mientras come macarrones y se emociona como un niño con una película de Gary Cooper. O cómo el matrimonio Jennings, los espías de la KGB que protagonizan *The Americans* (FX, 2013-), pueden preparar el desayuno de sus hijos tras una noche cazando agentes de la CIA en el Washington reaganiano. En resumen, podemos recuperar nuestra simpatía cíclicamente precisamente por la forma específica, la duración y las necesidades dramáticas de la narrativa televisiva.

En este sentido, además, es importante tener en cuenta que nuestro compromiso/implicación con los personajes del relato televisivo es ligeramente diferente de nuestro compromiso con los de una película. Como Blanchet y Vaage (2012: 28) han

estudiado, la narrativa televisiva «activates some of the same mental mechanisms as friendship does in real life». ¹ En consecuencia, a medida que crecemos con un personaje cada año/temporada,

«television series are better equipped to allow spectators to develop a bond with fictional characters than feature films. This is because television series more effectively invoke the impression that we share a history with their characters: first, because of the series' longer screen duration and, second, because our own lives progress as the series goes on» (Blanchet y Vaage, 2012: 28). ²

Estas especificidades del relato televisivo hay que tenerlas en consideración para, ahora, poder detenernos en cómo el espejo entre la televisión y el cine se deforma al reflejar un texto de características narrativas, dramáticas y estéticas similares.

La paradoja del remake

El ámbito de las derivaciones diegéticas presenta tantas variables que cualquier intento taxonómico se antoja inevitablemente simplificador. Aun así, posiblemente las clasificaciones que más fortuna hayan hecho al referirse a la repetición serial son dos: las de Leitch y las de Eco. En su artículo «Twice-Told Tales» Leitch (2007: 37) admite la dificultad de cualquier clasificación, al afirmar que «the theoretical problems raised by remakes have seldom been remarked». ³ En consecuencia, su

¹ Traducción de la cita: «Activa algunos de los mismos mecanismos mentales que la amistad en la vida real.»

² Traducción de la cita: «las series de televisión están mejor equipadas que los largometrajes para permitir que los espectadores desarrollen un vínculo con los personajes de ficción. Esto se debe a que las series de televisión invocan de manera más efectiva la impresión de que compartimos una historia con sus personajes: primero, debido a la mayor duración del relato en pantalla y, en segundo lugar, porque nuestra propia vida progresa a medida que la serie avanza.»

³ Traducción de la cita: «los problemas teóricos puestos de relieve por los *remakes* han sido rara vez remarcados.»

tipología (readaptación, actualización, homenaje y verdadero *remake*) dista de aspirar a la totalidad. Asimismo, partiendo de las categorías definidas por Eco en su ensayo «Innovación y repetición» (secuela, *remake*, series, saga y diálogo intertextual), Verevis (2010: 11) advierte con razón que se trata de valiosos puntos de entrada para la discusión, pero que es fácil que se solapen.

Sin embargo, más allá de dificultades taxonómicas, todas las repeticiones seriales trabajan, con diferente intensidad, la tensión discursiva entre el rehacer y el remodelar. De ahí su naturaleza paradójica. Como explica Leitch (2007: 44), «The fundamental rhetorical problem of remakes is to mediate between two apparently irreconcilable claims: that the remake is just like its model, and that it's better».⁴ El éxito artístico de un *remake* no radica, por tanto, en la fidelidad a su hipotexto, por emplear la terminología genettiana, sino en la fertilidad de las semillas narrativas y estéticas, esto es, en las posibilidades de actualización estética y narrativa del texto original.

Los creadores de *remakes* y secuelas, por tanto, han de ser conscientes de la necesaria seducción y guiño a la audiencia que ya conoce el original, articulando un equilibrio entre memoria y novedad, como escribe Sutton (2010: 148): «The sequel is designed precisely to provoke the spectator into recollection and retranslation while at the same time providing pleasurable repetition».⁵ Ese placer de la redundancia, de la familiaridad, no debe llegar al extremo de alienar a aquellos espectadores que descubren la historia por primera vez. Si la copia es extremadamente fiel al original, lo lógico es que el espectador prefiera quedarse con el original. Kelleter (2012: 28) abunda en esta disonancia: «It is precisely because a remake repeats a story that has already been told that the disparities between its own telling

⁴ Traducción de la cita: «El problema retórico fundamental de los remakes es el de mediar entre dos afirmaciones aparentemente irreconciliables: que el *remake* es justo como su modelo, y que el *remake* es mejor.»

⁵ Traducción de la cita: «La secuela está designada precisamente para provocar en el espectador el recuerdo y la sensación de nueva versión al tiempo que proporciona una repetición placentera.»

and a previous one are highly visible».⁶ Es decir, el *remake* se caracteriza también por su alta autoconsciencia narrativa, una cualidad que le permite adoptar una postura narrativa lúdica, manejar la intertextualidad a diversos niveles o, incluso, insertar explícitas lecturas metaficcionales, como la que sucede en *Hannibal*. A mediados de su tercer año, el Dr. Chilton le echa en cara a Hannibal Lecter su elitismo estético, haciéndose eco de una crítica frecuente durante las dos temporadas anteriores. Compara los asesinatos de Lecter con los de la nueva némesis: Frank Dolarhyde, el Dragón Rojo. «Él llega a muchos más sectores demográficos que tú. Tú, con tus sofisticadas alusiones, tu estética recargada... Siempre serás un producto de nicho («The Great Red Dragon», *Hannibal*, 3.8.). En todo caso, este pasaje metacrítico del Dr. Chilton refleja el empuje autoconsciente de todo *remake*. Más allá de la evidente continuidad narrativa entre una obra y su *remake*, es habitual encontrar citas visuales explícitas, guiños narrativos, alusiones irónicas o relecturas que subviertan cómica o críticamente elementos narrativos del original. A continuación las detallaremos para los casos concretos de *Fargo* y *Hannibal*.

Juegos textuales y noir redentor en Fargo

Fargo ofrece uno de los más exitosos ejemplos de la serie-miniserie, también llamada «serie limitada» o «serie antología». Se trata de uno de los formatos que mejor fortuna han hecho en esta década de post-exploración televisiva. *American Horror Story* (FX, 2011-), *True Detective* (HBO, 2014-), *American Crime* (ABC, 2015-17) o *American Crime Story* (FX, 2016-) atestiguan la fertilidad estética y narrativa de la serie-miniserie. El formato recicla una característica de las antologías al estilo *The Twilight Zone* (CBS, 1959-64), *Alfred Hitchcock Presents* (CBS/NBC-1955-65) o, más recientemente, *Black Mirror* (Channel 4/Netflix, 2011-); cada relato demanda un nuevo escenario, una nueva historia y unos nuevos actores, puesto que lo que

⁶ Traducción de la cita: «Precisamente porque un *remake* repite una historia que ya ha sido contada, las disparidades entre un relato y su precedente resultan tan visibles.»

cose las antologías es el tono y el género. Pero la serie limitada expande esa independencia a toda una temporada, de modo que los 12 primeros capítulos de *American Horror Story* se centran en una casa encantada mientras que la segunda temporada se traslada a un manicomio religioso de los años cincuenta. De igual modo, el hipnótico primer *True Detective* abraza, de la mano de Matthew McConaughey y Woody Harrelson el paisaje tóxico y en descomposición de Luisiana, mientras que la plúmbea segunda entrega, con Collin Farrell y Vince Vaughn, se ubica en Los Ángeles. La novedad de este formato radica, en consecuencia, en tres elementos: una historia autoconclusiva, que se abre y cierra entre 8 y 13 capítulos, para dar paso al año siguiente a un reseteo completo de la trama y del elenco actoral; una historia que no reclama la acumulación narrativa de varios años que sí exigen otras series; y unas características genéricas —visuales, temáticas, narrativas— que se mantienen como hilo conductor de las temporadas.

Como anticipábamos en el primer epígrafe, la mayor diferencia entre una película y su adaptación a la pequeña pantalla tiene que ver con la duración textual. La evolución dramática de Lester Nygaard, trasunto televisivo del H. Macy del original, ejemplifica cómo aprovechar las potencialidades del medio. El arco narrativo de Lester Nygaard, al contar con más tiempo para desarrollarse, completa un descenso a los infiernos que en el caso del filme de los Coen queda tan solo sugerido y, por supuesto, abortado por el trágico final de su esposa. Sin embargo, en la primera temporada de la serie de Noah Hawley asistimos a una metamorfosis psicológica, moral e, incluso, física del personaje interpretado por Martin Freeman. El ser patoso y medicea del inicio, tras el arrebato de ira en el que asesina a su cónyuge, se va convirtiendo gradualmente en un tipo frío, calculador, amoral, al que no le importa tenderle una trampa letal a su hermano o mandar a su segunda esposa en labor de zapa para que sea asesinada. Esta transformación queda visualmente sintetizada en la escena en la que Lester se reencuentra con Lorne Malvo, quien ahora adopta la identidad de un rubio y exitoso dentista. «El antiguo Lester, bueno, lo habría simplemente dejado pasar. Pero no este hombre» («The Heap», 1.8.), refiriéndose a un Lester asertivo, exitoso, elegante. Es decir, el *Fargo* televisivo ejemplifica cómo las posibilidades narrativas se multiplican

al contar con mayor tiempo para desarrollar las tramas y, por tanto, ahondar en los conflictos dramáticos de los personajes.

Porque este mismo formato expandido de la historia puede resolverse justo de la forma contraria: permitiendo un giro de 180 grados en nuestros sentimientos hacia un personaje que inicialmente detestamos. El Lester Nygaard que coprotagoniza la serie tiene muchos puntos en común con el Walter White que comienza *Breaking Bad* (AMC, 2008-13): es un perdedor del que abusa hasta su entorno doméstico, que además se encuentra enfrentado a un villano mucho peor que él (Lorne Malvo). Sin embargo, las cada vez más indefendibles acciones de Nygaard —no solo asesina a su primera esposa en un arrebato de ira, sino que provoca la muerte de su segunda mujer— se suman a la progresiva desaparición del sentimiento de culpa, simbolizado en ese perdigón incrustado en su brazo. Despojado de sentimiento de culpa, el espectador se aleja de él en sus simpatías morales y se pone plenamente del lado de Molly Solverson y su familia. Este vaivén dramático está facilitado por la posibilidad de contar con diez horas para contar una historia, en lugar de las dos del largometraje original.

Toda la serie de *Fargo* está construida a base de espejos —en ocasiones, espejos deformados— del relato original, como si se tratara de un *déjà vu*, un universo paralelo o, incluso, un *pen-timento*, por emplear la metáfora pictórica: la de un cuadro en la que el artista cambia de idea y modifica su imagen original. Molly Solverson es un trasunto de Marge Gunderson, hasta el punto de que acaba emulando su condición de embarazada; Mr. Wrench y Mr. Numbers evocan la locuacidad y el mutismo de Showalter y Grimsrud, respectivamente; y, por supuesto, Lester Nygaard y Jerry Lundegaard parten de una misma ambición patosa y perdedora.

Porque una de las vetas más fascinantes de la nueva *Fargo* es comprobar cómo Noah Hawley, el creador, es capaz de lograr que todo nos resulte familiar al mismo tiempo que le imprime voz propia —única— al relato y los personajes. Este trasvase se mastica en la corteza: la sonoridad escandinava de los apellidos (Nygaard-Lundegaard, Solverson-Gunderson), la ironía implacable del «basado en hechos reales», el «zurcido» de los pósters de presentación, el despiste de un título donde, realmente, no discurre la trama o esas constantes alusiones explícitas que la

serie hace al filme original: desde la matrícula *dealer* hasta la rasqueta milagrosa, pasando por la obligación de pagar la tarifa completa del parking o la reutilización en la serie de la melodía de la película.

Pero la genética de los Coen no es solo lúdica, sino esencial para su descendiente televisivo. La serie de la FX, más allá de la epidermis, mantiene una fuerte relación tanto estética como temática con su ascendente filmico. Por un lado, predominan rasgos de estilo como el gusto por el encadenado y el fundido a blanco, un paisaje que metaforiza lo sublime, el timbre melancólico de la música, un ritmo pacífico, la majestuosidad del paisaje nevado o ese paladar para la conversación intrascendente.

Junto a esa contigüidad formal, la serie prolonga el contenido del film en tres aspectos clave: un género *noir* redentor, una reivindicación de la noción de comunidad y un regreso a la moralidad del heroísmo clásico. Con respecto al género, *Fargo* —el film y la serie— se inserta en el *neo-noir*, pero se permite subvertir una de las características del género: el pesimismo existencial (v. García Martínez, 2018). Al contrario, *Fargo* despliega un relato donde no solo el Mal, sino también el relativismo moral queda derrotado. Es decir, en *Fargo* existe el Bien y existe el Mal y la línea que los separa es clara, lo que no implica maniqueísmo. Y ahí es donde el relato entronca con una noción clásica de comunidad.

Porque *Fargo*, en el fondo, conserva —incluso añadiendo capas de hondura— la reflexión moral y social de su predecesora. No es solo el guiño o el estilo; es también el núcleo, con esa complicada mezcla entre salvajismo y pantomima que ya ostentaba el original de los Coen. Como desde coordenadas muy alejadas también hacen *Justified* (FX, 2010-15) o *Friday Night Lights* (NBC/DirectTV, 2006-11), *Fargo* antepone la sabiduría antigua, el sentido común de la América profunda, la bondad del *regular folk* para sobrevivir en comunidad, con sus lazos emocionales y sus complicidades morales. El relato exhibe un sentido del Bien y del Mal simple, certero, sin enjuagues posmodernos. Por eso puede funcionar un estereotipo como el protagonizado por Bob Odenkirk: no es ineficacia profesional, es pura confianza en el género humano. Es la desarmante franqueza con la que Bill Oswalt renuncia en la *finale*: «No tengo el estómago. No como algunos. ¿Qué pasó con darle los buenos

días a tus vecinos, recogerles la nieve de sus entradas, meterles los contenedores de basura?» El eco trágico, desencantado, del narrador de otra película emblemática de los Coen (*No es país para viejos*, 2007) asoma claramente en este lamento.

El mismo aliento de comunidad y valores se deja ver en el esfuerzo colectivo que todo el clan Solverson dispone para erradicar el mal. Molly regala, como siempre, el cerebro y la intuición; Gus, por fin, coraje para enfrentarse al villano; el abuelo un sentido protector casi animal; y la nieta un eslabón de fiereza, de ganas de pelear por lo que la sociedad considera justo. Toda esa partitura moral —optimista sin necesidad de melaza— ya sonaba en el filme de los Coen. No en vano, el esqueleto narrativo de la serie es prácticamente idéntico, solo que 10 horas permiten la posibilidad de expandirlo y disparar munición nueva. En un entorno de televisión de calidad donde el antiheroísmo se ha erigido en norma (*v. Vaage*, 2015; *García*, 2016: 52-70; *Bernardelli*, 2016), *Fargo* nada a contracorriente —como el pez del póster del sótano de Nygaard— para reivindicar el heroísmo del hombre bueno, la victoria del Bien, sin paliativos. La cotidianidad del Bien y su lucha contra las tinieblas. Porque el Bien vence; la clave está en cuántas víctimas deja el Mal en su camino hasta la derrota.

En esta ocasión, además, Lucifer se bifurca entre el mal puro y el mal adquirido. El primero —Lorne Malvo, un magnético Billy Bob Thornton— es una divertida depuración darwinista, un heraldo de la muerte, una simbiosis de la arbitrariedad letal de Anton Chigurh y el cachondeo caótico del Joker de Nolan y Burton. Él es «la consecuencia», un depredador dispuesto a una merienda perpetua desde lo alto de la cadena alimenticia. Un lobo empeñado en asustar al rebaño. Un tipo que se divierte haciendo el mal: su más flagrante villanía no sangrienta es la de aterrorizar a los niños de la antigua casa de Nygaard. La lectura que subyace tras su personaje es que el Mal no suele necesitar de causas ni excusas; hay gente mala y ser malo es una opción. Malvo, simplemente, ejerce esa libertad con precisión quirúrgica y deleite de entomólogo, para ver cómo corretean las hormigas cada vez que desata una tormenta de caos y destrucción.

Esta postura moral que comparten serie y película se condensa en cómo una de las escenas más memorables de la historia de los Coen se replica en la serie. Marge Gunderson intenta

entender —con un tono maternal— el porqué de las malvadas actuaciones de Grimsrud, ese personaje despiadado, que apenas habla:

Así que esa era la Sra. Lundegaard, en el suelo. Y supongo que el de la picadora de madera era tu socio. Y esas tres personas en Brainerd. ¿Y para qué? Por un poco de dinero. En la vida hay otras cosas, además de un poco de dinero, sabes. ¿No lo sabías? Y aquí estás. Y es un día precioso. Bueno, yo no lo puedo entender (Marge Gunderson, *Fargo*, 1996).

En la versión televisiva, Molly Solverson emplea, incluso, algunas frases idénticas para disponer la misma preocupación sobre el Mal, en este caso al sosias de Grimsrud, el mudo y letal Mr. Wrench:

Míranos. Y apuesto que tienes un padre en alguna parte. Como yo. Y, quiero decir, para qué, ¿sabes? Porque tú estás aquí, y tu amigo está muerto, y vas a pasar el resto de tu vida en la cárcel. ¿Y para qué? (Molly Solverson, «Who Shaves the Barber», *Fargo*, 1.7.)

Superponer estos dos discursos de las protagonistas produce un efecto como de universo alternativo. Y esa es, quizá, la mejor metáfora para explicar el éxito de estas derivaciones diegéticas: esa tensión entre familiaridad y diferencia entre el *Fargo* fílmico y el televisivo. Una tensión también presente, aunque desde una lúgubre vocación totalmente opuesta, en el caso de *Hannibal*. Además, las aventuras del Dr. Lecter cuentan con un añadido que hace aún más compleja la relación entre la versión fílmica y sus derivaciones televisivas: la presencia de un texto literario como elemento fundacional del universo narrativo.

La estética de lo siniestro y la lógica onírica en Hannibal

Hannibal es un estilizado exponente de la denominada «*Gothic TV*». El enfoque de Fuller desafía los límites del relato televisivo de dos maneras: por un lado, expande la estética gore, estilizada y siniestra de las anteriores versiones de Hannibal Lec-

ter. Y, por otro lado, utiliza un puñado de dispositivos narrativos que transportan a *Hannibal* a una lógica de ensueño nunca antes vista —con la excepción de un David Lynch y, recientemente, del *Legion* (FX, 2017-) de Noah Hawley— de forma tan sistemática en la televisión comercial.

Como escribe Maggie Kilgour (cit. Messent, 2000: 24), el género gótico constituye «always a boundary breaker which erodes any neat distinctions between formats and modes, combining sentimentality and the grotesque, romance and terror... philosophy and nonsense. This promiscuous generic cross-breeding is part of the gothic ‘subverting’ of stable norms». ⁷ *Hannibal* es una pesadilla que mezcla la alta y la baja cultura en ese espacio liminar. Es un oxímoron violento y perpetuo que se empeña en enfrentar opuestos: disfrute y dolor, belleza y espanto, gore y gourmet, refinamiento y bestialidad, canibalismo y *haute cuisine*. Más aún: la insoportable ambigüedad que se genera en todo banquete que exhibe la serie radica en que nosotros —por cuestiones extratextuales— sabemos más que el propio relato, ya que somos conscientes de la antropofagia gastronómica, puesto que, como explica Roberta Pearson en este mismo volumen, el personaje transporta sus reencarnaciones previas a cualquier ampliación de su universo diegético.

El imaginario colectivo y la destrucción de la estabilidad

El caso de la serie *Hannibal*, creada por Bryan Fuller para la NBC, resulta muy diferente al de *Fargo*, en primer lugar por la fecundidad de textos anteriores. Como es conocido, Hannibal Lecter fue creado por Thomas Harris para la literatura (*The Red Dragon*, 1981) y, aunque contara con una adaptación fílmica en 1986 (*Manhunter*, Michael Mann), fue inmortalizado para el gran público gracias al enorme éxito de *The Silence of the Lambs* (Jonathan Demme, 1991). Estos dos mojonos balizan un uni-

⁷ Traducción de la cita: «Siempre un rompedor de fronteras que erosiona cualquier distinción entre formatos y modos, combinando la sentimentalidad con lo grotesco, el romance con el terror, lo heroico con lo patético, la filosofía con el sinsentido. Este promiscuo mestizaje genérico es parte de la subversión gótica de las normas establecidas.»

verso narrativo fértil, compuesto por adaptaciones, secuelas y precuelas, que ha permeado el imaginario colectivo de finales del siglo XX y principios del XXI.

Este rico «ecosistema Lecter» convierte a la serie *Hannibal* en una derivación diegética poco usual: un «preboot». Scahill (2016: 317) ha acuñado este acrónimo de *reboot* y *prequel* para designar un relato que «eschew continuity and choose to update the story's setting rather than place it within the time period of its original text». ⁸ Al ostentar los derechos para adaptar a la pequeña pantalla solo el material literario de *The Red Dragon*, la serie podría considerarse una nueva adaptación de la novela original o un *remake* de los filmes de 1986 y 2002. Sin embargo, las posibilidades de la narrativa expandida y la estrategia estética de Fuller convertían la serie en un elemento que iba mucho más allá: un relanzamiento de la franquicia, una precuela del producto más popular (la película de Jonathan Demme, interpretada por Anthony Hopkins y Jodie Foster) y, también, una precuela del argumento de la novela fundante: la trama de la serie *Hannibal* se ubica antes de que Graham y Jack Crawford hayan capturado a Hannibal Lecter; la novela *The Red Dragon* arranca tres años después, con Lecter ya en prisión, requerido para ayudar al FBI en la captura del «Tooth Fairy».

La idea del *reboot* viene avalada tanto por cuestiones narrativas como estéticas. En primer lugar, las necesidades narrativas de una serie obligaban a repensar nuevas tramas episódicas dentro de las coordenadas temáticas del material de *The Red Dragon*, permitiendo así, además, enriquecer la trama general con intrigas secundarias tan esenciales para el protagonista como las de Abigail Hobbs o el secuestro de Miriam Lass. En segundo lugar, la condición de *reboot* —antes que de *remake*— proviene de la exuberante apuesta visual y sensorial de *Hannibal*. Aquí es donde la distancia con cualquiera de los referentes originales se hace mayor, puesto que, como veremos más adelante, el arte gore —el embellecimiento de lo siniestro— que despliega la serie la convierte en un producto original y novedoso.

⁸ Traducción de la cita: «Rehúye de la continuidad y escoge actualizar el escenario de la historia antes que ubicarla dentro del periodo temporal de su texto originario.»

Un producto que, además, se muestra autoconsciente de su estirpe diegética. No solo por la lógica trama común —escenarios, conflictos dramáticos, personajes— con el universo previo de Hannibal Lecter, sino también por la constante exhibición de ecos visuales, que enlazan directamente la serie con las películas precedentes. Son referentes que el público ya conoce. La serie recupera escenas icónicas: Hannibal Lecter con su máscara anti-mordiscos (un espejo invertido del primer encuentro entre Clarice Starling y Hannibal... puesto que, en la serie, Will Graham es quien está preso y Hannibal acude a visitarle a la celda), el rostro desfigurado por el autocanibalismo del demente Mason Verger, las cristaleras de la prisión de máxima seguridad donde mora Lecter, la huida a Europa, los cerdos hambrientos, una silla de ruedas en llamas para Freddie Lounds o, incluso, la sensual escena de Reba y Francis Dolarhyde abrazando un tigre. Como ocurre en *Fargo*, *Hannibal* conjuga muy astutamente la tradición con la novedad, es decir, se mueve con familiaridad por unas coordenadas narrativas sobre las que va aplicando sangrantes vueltas de tuerca.

De hecho, este tipo de alusiones visuales, habituales en los *remakes*, ostentan un doble nivel de lectura: mientras que suponen un elemento de avance narrativo y caracterización estética para todos los espectadores, también constituyen un «plus» para el espectador fan, el que conoce los precedentes. Como explica Leitch (2002: 43), esta dualidad resulta esencial: «The success of a remake depends either on its providing different pleasures to audiences who have different kinds of knowledge and interest in the original film, or more often in establishing some common ground from which audiences of different interests can assimilate it in the same way».⁹

⁹ Traducción de la cita: «El éxito de un *remake* depende de que, o bien provea de diferentes placeres para audiencias que ostentan diferentes tipos de conocimiento e interés en la película original, o bien, con mayor frecuencia, en establecer algún tipo de base común desde la que la audiencia con diferentes intereses pueda asimilar el relato de la misma forma.»

El embellecimiento de lo siniestro

La serie *Hannibal* se regodea en una imaginería enfermiza, insólita en la televisión en abierto contemporánea: un corazón gigante hecho de carne humana, trotando como un alce; un bebé —el último tabú— dentro de un cerdo; caracoles acariciando una pierna; una anguila ahogando a Mason. *Hannibal* es una sucesión de encuadres abigarrados, secuencias oníricas, escenas sabrosas, transiciones intrépidas, una iluminación tenebrista, en clave baja, una música tan incómoda como el zumbido de una abeja, y motivos barrocos que hacen de cada capítulo una nutritiva experiencia sensorial.¹⁰ Se emula un aire de pesadilla que siempre exhibe una textura de sofisticación operística, a caballo entre el sueño dulce y el manjar Adrià. Su expresionismo violento y preciosista —«porno culinario», lo retuercen en *Vulture* (Jung, 2014)— zambulle al espectador en un universo de locura, permitiendo una simbiosis entre forma y fondo. La insania no se relata; se palpa, se huele, se siente. Se mastica.

Ahí, la mayor audacia de Bryan Fuller consiste en crear belleza del mal, en hacer arte del *gore*, neutralizando así —por elevación artística— cualquier acusación de morbo o inmoralidad. La violencia no se banaliza, sino que se estiliza para ubicarla en el campo de juego donde se mueve el Dr. Lecter en su lunática partida de ajedrez con Will, Jack y demás agentes de la ley. Un jaque-mate envenenado, perverso, saturado de símbolos, surrealista en su imposible lógica de *serial-killer*. Porque en *Hannibal* cada asesinato no es solo una muerte, sino también un mensaje. En definitiva, con *Hannibal* la exhibición de la muerte, lejos de convertirse en un carrusel sin sentido y gratuito, adopta un propósito firme (Vanderwerff, 2013).

Ante el atrevimiento de competir con el Lecter creado por Anthony Hopkins —uno de los iconos más representativos de la cultura popular del *fin de siècle*—, la precuela apostó por alejarse radicalmente del original. *Hannibal*, la serie, ha refunda-

¹⁰ Todo esto alcanza la excelencia, de nuevo, en «Mizumono»: desde el reflejo en un cuchillo hasta la muerte lluviosa de Alana, pasando por la machacona música que deconstruye los sonidos de un reloj o la forma que Fuller tiene de enseñarnos cómo Hannibal huele que Will le engaña (ese plano rojizo de Freddie Lounds).

do al personaje mediante una interpretación mucho más física, emocionalmente fría y distanciada, a ratos extrañada con ese acento europeo. El imponente Mads Mikkelsen logra emanciparse del referente. También Will Graham, encarnado por un psicótico y sonámbulo Hugh Dancy, es capaz de hacer descender a este consultor del FBI hasta los abismos de la duda y de la locura. *Hannibal*, por tanto, prescribe un horror que te hace la boca agua, arte gore, un porno psico-gastronómico, donde el horror, en palabras de Crisóstomo (2015: 163) «queda cubierto por un velo de sofisticación».

La pesadilla de una novela televisiva

Hannibal es uno de los máximos exponentes de cómo la ficción televisión actual ha entrado en un círculo virtuoso, capaz de empujar los límites en lugar de domesticarlos. Los riesgos que despliega la serie —estéticos, narrativos, éticos, diegéticos— evidencian cómo la institución televisiva actual se ha erigido en una máquina de contar historias (García, 2016). Además de centrifugar un género como el terror gótico, atreverse con una estética tan siniestra como preciosista y refundar un mito contemporáneo, como hemos analizado, *Hannibal* apuesta por una vertiginosa estructura narrativa.

Por un lado, la serie maneja una flexibilidad estructural que le permite, como tantas series que emplean la «flexi-narrative» de Nelson o que han sido adscritas a la «complex-TV» de Mittell, combinar la trama autoconclusiva (el crimen de la semana), con un asesino al que hay que cazar durante varios capítulos y, superponiéndose a esos dos niveles, la macrotrama de la caza y captura de Hannibal Lecter. Esta compleja arquitectura narrativa, sin embargo, estalla en la tercera temporada, vertebrada por dos largos casos criminales. Los primeros siete capítulos siguen la estructura gastronómica de las dos temporadas anteriores y se centran en el cerco a Hannibal Lecter en Italia. Del capítulo octavo hasta el final de la serie («The Wrath of the Lamb»), sin embargo, la serie regresa a Estados Unidos y la peripecia se concentra en Francis Dolarhyde, reinterpretando el argumento de la novela *The Red Dragon* y el de sus dos adaptaciones filmicas.

Esta rotunda libertad estructural es la que hace que Zoller Seitz (2015) la catalogara como la novela televisiva por excelencia:

A novel is not merely a novel because it is long. It is a novel because of the freedom it takes, or can take, in telling its story. It can adopt different points of view and slip back and forth between past and present, not just from chapter to chapter, but within the context of a page, a paragraph, even a sentence. *Hannibal* makes almost every other TV series seem aesthetically impoverished in comparison because it takes these freedoms and actually plays with them, to make the story and its telling more surprising, confounding, and multilayered.¹¹

Para alcanzar esta categoría novelística resulta clave la casi superheroica empatía de Will Graham, el mecanismo narrativo más definitorio de *Hannibal*. La elasticidad narrativa y estética que cita Zoller Seitz queda justificada por la capacidad de Will para reconstruir los escenarios del crimen, así como por la obsesión del relato por fotografiar el mundo desde la óptica alucinada y dañada de Will. El espectador asume habitualmente el punto de vista del agente Graham, compartiendo sus pesadillas, sus desorientaciones espaciales y sus reconstrucciones de los asesinatos.

Este inquietante recurso de aire lynchiano no solo multiplica el magnetismo de la serie y el estupor de que una propuesta tan arriesgada se emitiera por la televisión en abierto, sino que le propone al espectador una reflexión en torno al problema de la empatía, poniendo en primer término una de las características

¹¹ Traducción de la cita: «Una novela no es solamente una novela porque es larga. Es una novela debido a la libertad que se toma, o puede tomarse, en narrar su historia. Puede adoptar diferentes puntos de vista y deslizarse entre el pasado y el presente, no sólo de un capítulo a otro capítulo, sino también dentro del contexto de una misma página, un párrafo o, incluso, una misma oración. *Hannibal* hace que casi todas las demás series de televisión parezcan, en comparación, empobrecidas estéticamente, puesto que se toma estas libertades y juega con ellas realmente, para hacer que la historia y la narración resulte más sorprendente, desconcertante y variada.»

en las que el relato serial más se ha diferenciado del televisivo: la identificación con antihéroes. *Hannibal*, en su retorcida lógica, lleva al espectador un paso más allá y le obliga, incómodo, a ser consciente de la fascinación por el mal. Porque Hannibal Lecter es un personaje de texto infinito que, con esta serie, nos ha hecho paladear las peores pesadillas hasta susurrar, con Will, un «¡es hermoso!».

Bibliografía

- Bernardelli, Andrea (2016): «Criminal Ethics. The Anti-Hero's Transformations in TV Series», en *Between*, 6(11), n.p.
- Blanchet, Robert; Vaage, Margrethe Bruun (2012): «Don, Peggy, and Other Fictional Friends?: Engaging with Characters in Television Series», en *Projections*, 6(2), pp. 18-41.
- Crisóstomo, Raquel (2015): «Apetito por lo horrible: lo bello y lo siniestro en *Hannibal*», en *La representación del horror. Semiótica, Estética y Estudios Culturales*, Broullón Lozano, Manuel, y Velasco Padiál, Paula (coord.), Madrid: Ápeiron. Estudios de filosofía, pp. 156-67.
- García Martínez, Alberto Nahum (2012): «Una máquina de contar historias. Complejidad y revolución del relato televisivo», en *La Televisión en España. Informe 2012*, Barcelona: Ediciones Deusto, pp. 267-288.
- García, Alberto N. (2016): «A Storytelling Machine: The Complexity and Revolution of Narrative Television», en *Between*, 6(11), n.p.
- García, Alberto N. (2016): «Moral Emotions, Antiheroes and the Limits of Allegiance», en *Emotions in Contemporary TV Series*, García, Alberto N. (ed.), Basingstoke: Palgrave MacMillan, pp. 52-70
- García, Alberto N. (2018): «The Rise of 'Bright Noir': Redemption and Moral Optimism in Contemporary TV Cop Drama», en *European Television Crime Drama and Beyond*, Peacock, Steven, Turnbull, Sue, y Toft Hansen, Kim (eds.), Basingstoke, Palgrave MacMillan, en prensa.
- Innocenti, Veronica; Pescatore, Guglielmo (2011): «Los modelos narrativos de la serialidad televisiva», en *La balsa de la medusa*, 6, pp. 31-50.
- Jung, E. Alex (2014): «See Every Food Porn Shot From NBC's *Hannibal*», en *Vulture* (18-4-2014). <<http://www.vulture.com/2014/03/see-every-food-porn-shot-from-nbc-hannibal.html>>
- Kelleter, Frank (2012): «'Toto, I Think We're in Oz Again'(and Again and Again): Remakes and Popular Seriality», en *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions*, Loock, Kathleen y Verevis, Constantin (eds.), Basingstoke: Palgrave Macmillan UK, pp. 19-44.

- Leitch, Thomas (2002): «Twice-told tales: Disavowal and the rhetoric of the remake», en *Dead ringers: The remake in theory and practice*, Forrest, Jennifer, y Koos, Leonard R. (eds.), Albany: SUNY Press, pp. 37-62
- Messent, Peter (2000): «American Gothic: Liminality in Thomas Harris's Hannibal Lecter Novels», en *The Journal of American and Comparative Cultures*, 23(4), pp. 23-35.
- Mittell, Jason (2015): *Complex TV: The poetics of contemporary television storytelling*. Nueva York: NYU Press.
- Nelson, Robin (2007): *State of Play. Contemporary «High-End» TV drama*, Manchester: Manchester University Press.
- Pérez, Xavier (2011): «Las edades de la serialidad», en *La balsa de la medusa*, 6, pp. 13-30.
- Scahill, Andrew (2016): «Serialized Killers: Prebooting Horror in *Bates Motel* and *Hannibal*», en *Cycles, Sequels, Spin-Offs, Remakes, and Reboots: Multiplicities in film and television*, Klein, Amanda A. y Palmer, Barton R. (eds.), Austin: University of Texas Press, pp. 316-34.
- Sutton, Paul (2010): «Prequel: the 'Afterwardsness' of the Sequel», en *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Jess-Cooke, Carolyn, y Verevis, Constantine (eds.), Albany: SUNY Press, pp. 139-51.
- Vaage, Margrethe Bruun (2015): *The Antihero in American Television*, Nueva York: Routledge.
- Vanderwerff, Todd (2013): «*Hannibal* returns the fear of death to the TV crime drama», en *The AV Club* (21-6-2013). <<https://tv.avclub.com/hannibal-returns-the-fear-of-death-to-the-tv-crime-dram-1798238816>>
- Verevis, Constantine (2010): «Redefining the Sequel. The Case of the (Living) Dead», en *Second Takes: Critical Approaches to the Film Sequel*, Jess-Cooke, Carolyn y Verevis, Constantine (eds.), Albany: SUNY Press, pp. 11-30.
- Zoller Seitz, Matt (2015): «*Hannibal* Redefined How We Tell Stories on Television», en *Vulture* (31-8-2015) <<http://www.vulture.com/2015/08/hannibal-redefined-how-we-tell-stories-on-tv.html>>