

El remake intracultural de *El televisor* (1974, 2022): de la sociedad del espectáculo al capitalismo de vigilancia

Fernando Sánchez López
Universidad CEU Cardenal Herrera  

<https://dx.doi.org/10.5209/arab.97395>

Recibido: 29/07/2024 • Aceptado: 26/05/2025

ES Resumen. El presente trabajo ofrece una reflexión sobre la potencialidad y pertinencia artística del *remake* contemporáneo a través del caso específico de *El televisor* (1974), pieza incluida en las *Historias para no dormir* (1966-1982), ahora actualizada en el año 2022. Se propone que la nueva versión realizada por Jaume Balagueró es un *remake* intracultural, en el que se efectúa una apropiación heterodiegética que rearticula los hallazgos de Ibáñez Serrador y los inserta en un contexto contemporáneo cuyo paradigma supone la superación del original. Partiendo de la sugerente alegorización de las ideas sobre el papel de la sociedad del espectáculo en el tardofranquismo, el *remake* actualiza su diálogo sociocultural, ahora orientado al rol de la mediatización multipantallas en el capitalismo de vigilancia. En este sentido, se observa una sugerente prueba de la vigencia de ciertas narrativas, que pueden ser revividas periódicamente a través de las dinámicas transformadoras del *remake*.

Palabras clave. *remake*; *Historias para no dormir*; *El televisor*; Narciso Ibáñez Serrador; Jaume Balagueró; Hipertextualidad.

EN *The TV Set* (1974, 2022) as Intracultural Remake: From the Society of Spectacle to Surveillance Capitalism

EN Abstract. This paper explores the potential and artistic relevance of the contemporary remake through the specific case of *The TV Set* (1974), a piece included in the *Tales to Keep You Awake* (1966-1982), currently updated in the year 2022. It is proposed that the new version directed by Jaume Balagueró is an intracultural remake, in which a heterodiegetic appropriation is carried out to rearticulate Ibáñez Serrador's findings and insert them in a contemporary context whose paradigm implies the surpassing of the original. Starting from the thought-provoking allegorization of the ideas on the role of the society of spectacle in the late Francoist period, the remake updates its socio-cultural dialogue, now oriented to the role of multi-screen mediatization in surveillance capitalism. In this sense, there is suggestive proof of the continuing relevance of certain narratives, which can be periodically revisited through the transformative dynamics of the remake.

Keywords. *remake*; *Tales to Keep You Awake*; *The TV Set*; Narciso Ibáñez Serrador; Jaume Balagueró; Hypertextuality.

Sumario. 1. Introducción: el *remake* como práctica y el caso de *Historias para no dormir*. 1.1. Marco teórico y metodología: naturaleza del *remake*, transtextualidad, contexto y poder alegórico. 1.1.2. Objetivos del ensayo. 1.2. Marco teórico y metodología: naturaleza del *remake*, transtextualidad,

contexto y poder alegórico. 2. Análisis de *El televisor* (1974). 3. Análisis de *El televisor* (2022). 4. Conclusión. 5. Referencias.

Cómo citar: Sánchez López, F. (2025). El *remake* intracultural de *El televisor* (1974, 2022): de la sociedad del espectáculo al capitalismo de vigilancia, *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 25(2), 241-255.

1. Introducción: el *remake* como práctica y el caso de *Historias para no dormir*

Aunque existe un corpus bibliográfico revelador en torno a las características y potencialidades de lo que el *remake* representa dentro de la industria audiovisual, no deja de ser una categoría que se mira con sospecha. El estado actual del *remake*, vinculado con asiduidad a otras etiquetas industriales como el *spin off*, la precuela, la secuela, etc., levanta inevitables reticencias por su aparente motivación económica, en un contexto dominado por las grandes franquicias transaccionales. Por supuesto, no puede negarse el impulso comercialmente explotador de muchos de estos esfuerzos, ya que, como dicen Heinze y Krämer, “film remakes are an established *industrial* category of textual re-working during which existing, and usual already successfully proven material is recycled” (2015, p. 8). La dinámica industrial siempre buscaría un refugio con el que reducir el riesgo económico, algo convenientemente solventado por la perezosa política de *remakes* de títulos exitosos.

No obstante, si bien se han de reconocer las fórmulas de la explotación económica, nunca puede ser rigurosa la total demonización de una práctica con mucha más historia que un simple subterfugio hollywoodiense. De hecho, el reciclaje que vinculamos con el *remake* está indudablemente relacionado con “el trasvase de materiales de un modo de representación a otro o la retroalimentación a través de versiones o continuaciones, [el cual es] uno de los mecanismos básicos de la producción cultural desde los inicios de la civilización” (Cascajosa Virino, 2006, p. 2). Las razones, en definitiva, se complejizan más allá de lo comercial, son evidentes en diferentes esferas culturales y, por supuesto, no son exclusivas de la maquinaria estadounidense.

Tal es el caso de la industria audiovisual española, la cual, sin ser comparable al funcionamiento del gigante norteamericano, no es ajena a la práctica del *remake*. En el actual territorio de las plataformas de *streaming*, que extienden sus tentáculos sobre el territorio nacional y pugnan por un lugar hegemónico, la lógica del *remake* no deja de ser sugerente. De entre los posibles ejemplos, se escoge aquí la dinámica de Prime Video España, que, en su búsqueda de nuevos productos, aceptó el *pitch* para distribuir un *remake* antológico de *Historias para no dormir* (RTVE, 1966-1982). Alejandro Ibáñez, hijo de Narciso Ibáñez Serrador –creador de la serie original– trataba de encontrar la plataforma que accediera a movilizar esta nueva antología que honraría el legado de su padre.

En esta operación, se evidencian varias dinámicas en tensión, entre la potencialidad comercial y el cariz autoral y artístico –así como de homenaje personal. Alejandro, que es el “CEO of production company Prointel [...], teamed up with production company Isla Audiovisual to pitch an anthology series” (Rodríguez Ortega y Romero Santos, 2024, p. 92), para buscar también una operación que salvaguardase económicamente a estas productoras. Prime Video será la plataforma que acepta distribuir el proyecto en España, siempre y cuando “it was led by renowned directors and featured popular onscreen talent” (Rodríguez Ortega y Romero Santos, 2024, p. 92). Por tanto, se acaba estableciendo una estructura de financiamiento y distribución compleja, con varios agentes –ya sean productoras independientes o distribuidoras internacionales– que concuerdan en el potencial comercial y artístico del *remake* propuesto.

El caso de las nuevas *Historias para dormir* es un certero recordatorio de que, en lo concerniente a los *remakes*, “beyond the specific circumstances of imitation and recreation, there must therefore also be a basic intuition that the audience will continue to buy this story in its new incarnation because the underlying fable is still compelling” (Braudy, 1998, p. 328). Se juntarían: un hijo que quiere revitalizar la obra de su padre, intereses económicos cruzados de pequeñas y grandes empresas, una estrategia de validación artística de Prime Video en su oferta española, así como la apuesta por la potencial vigencia contemporánea de la serie a revivir. Cabe considerar con brevedad por qué *Historias para no dormir* es lo suficientemente importante a nivel nacional como para ser material original de referencia en una estrategia como la descrita.

En un país sin una tradición cinematográfica de hondo calado vinculada al terror o al fantástico, el asentamiento de la televisión pública pareció abrir una brecha hasta entonces apenas transitada. Como afirma Ángel Sala, “una de las claves para la codificación del género fantástico en España es la consolidación de la televisión en España con una propuesta abierta al género” (2024, p. 139). Narciso Ibáñez Serrador, que acababa de llegar de Argentina –donde ya había demostrado su éxito televisivo con el género–, vislumbró un terreno fértil que “señalaba que era el género de terror y fantástico lo que más fascinaba y excitaba a la gente y a ese género me dediqué [...] el ternurismo entonces no funcionaba” (en Jiménez Varea y Pérez Gómez, 2012, p. 10). El pionerismo del autor no se queda en la efectiva inserción de un género con una tradición errática en España, sino que supone un fenómeno popular indiscutible.

Así, autores como Cruz Tienda le consideran “uno de los realizadores televisivos más conocidos por los españoles nacidos antes de los años sesenta” (2015, p- 12). Sus *Historias para no dormir* alcanzaron una enorme popularidad que, por un lado, se ramificó en productos derivados en forma de programa radiofónico o formato de revista y, por otro, ayudó a “conformar toda una cultura en torno [al género fantástico], al que se sumaron otras manifestaciones en campos como la literatura, el cómic y, desde luego, el cine” (Sala, 2024, p. 142). Además de su inapelable éxito comercial, “*Historias para no dormir* habla de España, de la vida cotidiana en el país y de miedos y ansiedades colectivos que enmarcan el día a día” (Pagnoni Berns, 2019, p. 17), lo cual evidencia una significancia social de la serie que es el caldo de cultivo de sus posibles iteraciones futuras. Es decir, que el gran calado popular pasado de la serie original, junto con su potencial alegórico extrapolable a una España posterior, son razones de peso para llevar a cabo el *remake* que acaba ubicado en Prime Video.

A la hora de realizar la nueva versión de *Historias para no dormir*, se contrataron a diversos directores y autores que se encargaran de la recreación de episodios individuales. El objetivo, según Alejandro Ibáñez, era doble: “on the one hand, to be faithful to Chicho’s original works and, on the other, for each director to contribute to the franchise with the authorial style” (Rodríguez Ortega y Romero Santos, 2024, p. 93). De aquí se vuelve a desprender la dualidad entre financiar un proyecto económicamente viable de previo calado social en España y recubrir dicho proyecto de voces autorales capaces de aportar una visión única superadora del mero reciclaje. Entre todos los ejemplos individuales de la nueva antología, en el presente ensayo se analizará en profundidad el caso de *El televisor* (Ibáñez Serrador, 1974 y Balagueró, 2022).

El proceso está muy alejado de ser simple y de él surgen preguntas que tratarán de contestarse en las siguientes páginas: ¿de qué manera funciona el original de Chicho y cómo se inserta en su contexto sociocultural? ¿cómo se traslada ese material inicial a la versión de Jaume Balagueró, en un contexto contemporáneo y a través de su sensibilidad autoral? Para atisbar una respuesta coherente, en el siguiente apartado se trazará una línea teórica y metodológica alrededor del concepto de *remake*, de la potencialidad alegórica del audiovisual fantástico y de diferentes paradigmas de análisis sociocultural que permitan un estudio certero de ambas obras.

1.1. Marco teórico y metodología: naturaleza del *remake*, transtextualidad, contexto y poder alegórico

Como adelantaba Alejandro Ibáñez en el objetivo del *remake* de *Historias para no dormir*, la producción trataba de perfilar un equilibrio entre continuidad e innovación prototípico de las narrativas genéricas, en las que existe un “constant interplay between the desires of artists

and the desires of audiences” (Braudy, 1998, p. 333). Varios son los autores que constatan el comportamiento similar a los géneros por parte de los *remakes*, en lo concerniente a la familiaridad y el extrañamiento que han de proponer (Horton y McDougal, 1998, p. 6). Ahora bien, muchos son los que buscan una mayor especificidad a la hora de entender qué conforma la categoría propia del *remake*. Por ejemplo, los mismos Horton y McDougal, parafraseando a Branigan, consideran que el *remake* es un “special pattern which re-represents and explains at a different time and through varying perceptions, previous narratives and experiences” (1998, p. 2). Se introduciría, por tanto, la idea del *remake* como objeto estético recipiente de un discurso cultural específico que reformula un objeto anterior en diferentes periodos, contextos y sociedades –ideas clave que se incorporarán al análisis del presente trabajo.

Sin embargo, el fenómeno *remake* es difícilmente descrito en una frase categórica. Como explica Cascajosa Virino, “se puede analizar qué se altera, se innova o excluye e intentar buscar una explicación a ello en las propias características de cada medio, los gustos del público, la evolución de los géneros y factores histórico-sociales” (2006, p. 12). Esto da pie a diversas taxonomías posibles que explican las diferentes dimensiones de la naturaleza del *remake*. Por ejemplo, Verevis señala tres categorías esenciales en la comprensión de esta práctica: “*Remaking as Industrial Category* [...], *Remaking as Textual Category* [...], *Remaking as Critical Category*” (2006, p. vii). No pueden desarrollarse aquí por cuestiones de espacio, pero con ello se ilustran las diferentes perspectivas y acercamientos posibles al fenómeno, de entre los cuáles se debe optar por aquellos que habiliten un estudio pertinente para el analista particular y el objeto específico elegido.

Tal es el caso de las numerosas aportaciones de la teoría literaria y los estudios de la adaptación para la comprensión del funcionamiento del *remake* audiovisual. El trabajo de Gerard Genette y lo que definió como transtextualidad, o “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos” (1989, p. 10), es una herramienta indudablemente valiosa. Así, dentro de las diferentes y específicas modalidades de la transtextualidad, Genette acuñó el término hipertextualidad, “toda relación que une un texto B (que llamaré *hipertexto*) a un texto anterior A (al que llamaré *hipotexto*) en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (1989, p. 14). Concepto básico para el estudio de las adaptaciones literarias al medio audiovisual, otros autores afirman que es “the one that has the most direct bearing on cinematic remakes” (Horton y McDougal, 1998, p. 3). Simplificadamente, habría que considerar *El televisor* (1974) como hipotexto, del cual la nueva versión (2022) sería su hipertexto, proceso en el cual se sucederían diferentes operaciones de traslación.

Con el objetivo de profundizar en los procesos que caracterizarían la hipertextualidad de *El televisor*, otras categorías transtextuales acuñadas por Genette, en conjunción con conceptos posteriores de la teoría del *remake* o de los estudios de medios comparados, ayudarán a perfilar el análisis. Primero, la intertextualidad genettiana, “relación de copresencia entre dos o más textos”, a su vez, comprendería procedimientos como la alusión, “un enunciado cuya plena comprensión supone la percepción de su relación con otro enunciado al que remite necesariamente tal o cual de sus inflexiones, no perceptible de otro modo” (1989, p. 10). La alusión es esencial a la hora de comprender el juego entre familiaridad y diferencia de los *remakes*, manifestación intertextual que es “one of the primary mechanisms by which authors themselves establish and maintain the canon” (Biguenet, 1998, p. 131). Este tipo de alusiones, junto a otros fenómenos, dan pie a una multiplicidad de *remakes* posibles, muestras de una hipertextualidad con mil caras.

Por ejemplo, Verevis destaca, valiéndose de las taxonomías de Leitch, posibles tipos de *remake* en base a lo que estos hacen respecto a su hipotexto. Entre ellos, interesan especialmente aquí el “*acknowledged, transformed remake*” (2006, p. 10), por el reconocimiento y crédito a la fuente original, el “*Update*” (2006, p. 12), por la actitud transformativa que adopta el hipertexto, así como el “*Homage*” (2006, p. 13), por el carácter reverencial en cuanto al hipotexto. Todos ellos, sin embargo, encuentran una sugerente síntesis en las categorías de los estudios comparados sobre intermedialidad coordinados por Gil González y Pardo (2018), especialmente en el concepto de apropiación. La apropiación consistiría en el procedimiento por el cual un hipertexto reescribe su hipotexto más allá de la intención original de su autor. Es decir, se produce el “desarrollo o

asimilación de un universo diegético previo de acuerdo con nuevos intereses u horizontes” (Pardo, 2018, p. 79) que, por supuesto, puede englobar una combinación de alusiones, reconocimiento, revisión u homenaje al texto fuente –como ocurre en *El televisor*.

Dentro de sus subcategorías, el tipo de apropiación que mejor ayuda a comprender el *remake* a estudio sería la apropiación heterodiegética, aquella que “altera tal universo [hipotextual] al modificar sus coordenadas espaciotemporales, sus actantes” (Seoane Riveira, 2018, p. 282). Esta idea, la de la modificación contextual, introduce otra punta de lanza clave para la comprensión del fenómeno, ya que el *remake* puede migrar el universo original a otro imaginario social ajeno, lo que ha venido a llamarse “transcultural remaking” (Heinze y Krämer, 2015, p. 5). En el caso de *El televisor*, si bien se produce una apropiación heterodiegética que traslada su acción de 1974 a 2022, se mantiene el contexto cultural español, por lo que se estaría ante un *remake* intracultural. No obstante, el nuevo emplazamiento contextual del hipertexto también lo atravesará e insuflará inevitablemente de nuevas sensibilidades y preocupaciones acordes a la situación nacional contemporánea.

La importancia del contexto en los *remakes*, lejos de ser anecdótica en su fachada espaciotemporal más superficial, es capital para comprender el funcionamiento de las nuevas versiones. Así, desde los estudios de las adaptaciones, autores clásicos como Hutcheon ya aseguraban que “fashions, not to mention value systems, are context-dependent. Many adapters deal with this reality of reception by updating the time of the story in an attempt to find contemporary resonance for their audiences” (2006, p. 142). El *remake*, por tanto, tiene la potencialidad de releer el pasado o reformular el pasado representado en la versión original. De esta manera, por ejemplo, Horton y McDougal explican que una de las lecturas más interesantes al enfrentarse a la versión de *Cape Fear* de Scorsese (*El cabo del miedo*, 1991) sería “to experience the historical and cultural changes that have occurred within the twenty-nine years separating these films” (1998, p. 6), analizando la pertinencia del *remake* en su adaptación y comentario del contexto sociocultural en el que le habría tocado producirse.

Aquellas historias las cuales, por alguna razón, tuvieron un impacto significativo en el pasado, deberán encontrar una reescritura suficientemente sofisticada que las inserte en el nuevo contexto que vuelve a convocarlas. En esta línea, a continuación se reproduce por completo la definición de Brady sobre el *remake* como meditación de la continuada relevancia cultural de un objeto artístico específico, que se suscribe en este ensayo:

In even the most debased version, [a remake] is a meditation on the continuing historical relevance (economic, cultural, psychological) of a particular narrative. A remake is thus always concerned with what its makers and (they hope) its audiences consider to be unfinished cultural business, unrefinable and perhaps finally unassimilable material that remains part of the cultural dialogue –not until it is finally given definitive form, but until it is no longer compelling or interesting (1998, p. 331).

La incógnita ahora sería dilucidar qué aspectos contextuales del hipotexto son los verdaderamente sustanciales sobre los que el hipertexto reflexiona y de los cuales se apropia con la originalidad suficiente para ser relevante en el nuevo contexto. Reconduciendo la cuestión al caso específico de *Historias para no dormir* y *El televisor*, la respuesta se halla en la ya mencionada potencialidad alegórica de la serie creada por Ibáñez Serrador.

Como explica Cruz Tienda, la producción y éxito de la serie en la televisión pública española “propició que lo fantástico se fuera filtrando progresivamente en sus dos canales, superando el control de la censura franquista, más preocupada por los contenidos abiertamente políticos” (2015, p. 12). Consideradas un entretenimiento escapista y, por tanto, no dignas de mayor atención, las historias de Ibáñez Serrador coparon un espacio de alcance masivo en el que la potencialidad alegórica del género se convirtió en la puerta de entrada a la reflexión social (in)directa. El autor Pagnoni Berns, en su estudio de la original *Historias para no dormir*, lleva esta idea un paso más allá al considerar este proyecto televisivo ejemplo paradigmático de aquellos “artefactos culturales [que] algunas veces reconfiguran y alegorizan ansiedades colectivas o miedos sociales presentes dentro de una nación” (2019, p. 15). La serie, bajo un estudio detallado, evidenciaría una

capacidad significativa a la hora de establecerse como termómetro de la realidad social, de los paradigmas propios del *Zeitgeist*.

Continúa Pagnoni Berns afirmando que en todos los episodios de *Historias para no dormir* se efectúa una especie de historización alternativa a través de la alegorización de “la vida nacional en una España bajo el franquismo, una manera de reelaborar el dolor que provocaba el incesante supurar de la alienación social y del conformismo complaciente que dominaba los años sesenta” (2019, p. 17). Argumento tal vez demasiado entusiasta –considerando que algunos episodios, en su adaptación de textos clásicos, se distanciaban enormemente de la realidad española–, en el presente ensayo se concuerda con la capacidad alegórica de mucha de la obra de Ibáñez Serrador, esencial a la hora de comprender el funcionamiento posterior de su *remake*. Así, por ejemplo, en algunos de los episodios de *Historias para no dormir*, según su creador, el fin era que fuese una “Historia para pensar” (Cordero Domínguez, 2007, p. 6), una reflexión narrativizada vía fantástico.

El televisor (1974), de hecho, es una de estas “Historias para pensar” que, como explica Cruz Tienda, “no fueron ideadas en su origen como un episodio más de *Historias para no dormir*” (2015, p. 72), sino más bien como telefilmes que buscaban alcance en festivales internacionales, aunque acabaran siendo emitidos de igual manera por televisión. Estas singulares piezas utilizaban el fantástico como recurso para incitar a la reflexión moral y ética del espectador, además de ser clave en la vocación alegórica para con el contexto desarrollista/tardofranquista. En este sentido, la línea trazada por Pagnoni Berns es de indudable ayuda en lo concerniente a la comprensión profunda de la importancia contextual de la alegoría fantástica. Ello habilita un análisis pertinente de cómo las *Historias*, en este caso particular *El televisor*, radiografía su sociedad presente, lo cual facilita no solo la interpretación del original, sino también el desvelamiento de las estrategias que se utilizan en su *remake* para efectuar una operación contextual similar.

1.1.2. Objetivos del ensayo

Con todo lo expuesto en el anterior apartado, se pueden formular unos objetivos concretos a demostrar en las siguientes páginas, los cuales buscan contestar las preguntas expuestas al final de la primera sección. La propuesta central del ensayo establece que *El televisor* (2022) es un *remake* intracultural el cual, a través de la lente autoral de Balagueró, se apropia de la alegoría fantástica de su modelo y la recontextualiza. Para probar esta tesis, se exponen los siguientes objetivos de la investigación:

- Efectuar un análisis textual tanto del original de Ibáñez Serrador (1974) como de su *remake* que exponga detalladamente las formas en las que estos se relacionan con paradigmas socioculturales de sus correspondientes épocas.
- Desarrollar un estudio de la versión original que ponga en diálogo su forma y su temática con las ideas de Guy Debord sobre la sociedad del espectáculo. Este análisis demostrará la efectividad con la que la codificación fantástica de dichas ideas se inserta en el contexto tardofranquista.
- Examinar el *remake* dirigido por Balagueró (2022) desde las nociones de apropiación autoral y alusión intertextual, las cuales evidenciarán su sugerente relación con el original. Se observará cómo el *remake* actualiza el diálogo contextual, ahora vinculándose a una sociedad multipantallas a través de la puesta en marcha de ideas que parecen aludir al capitalismo de vigilancia, paradigma preconizado por Shoshana Zuboff.

2. Análisis de *El televisor* (1974)

El primer apunte a considerar en las circunstancias alrededor de la producción de *El televisor* está relacionado con el propio ánimo de su creador, Ibáñez Serrador. La mente detrás de *Historias para no dormir* acababa de dimitir de un importante puesto de gestión en la televisión pública, al darse cuenta de que las posibilidades de apertura, aún con Franco vivo, eran menores de las que había imaginado. En cierto sentido, *El televisor* refleja “esa decepción que experimentó Ibáñez

Serrador a raíz de dichos acontecimientos” (Cruz Tienda, 2015, p. 145), hastiado de una coyuntura audiovisual en la que los márgenes aún eran estrechos. De ahí que sea el aparato televisivo la estrella real de este singular episodio, en el que Enrique –protagonista interpretado por Narciso Ibáñez Menta– es víctima de la nueva mentalidad desarrollista. Es este un personaje que encarna al ciudadano medio, inmerso en una carrera hacia la comodidad material representativa del momento histórico del país, con la televisión como meta final de ambiguas implicaciones.

El televisor nos presenta a Enrique como un anodino y mediocre ciudadano –algo recalcado por la cruel voz *over* del propio Ibáñez Serrador– que se desvive a trabajar con la intención de proveer todo aquello que estima necesario para su familia. De esta manera, el protagonista reproduce a la perfección el mantra económico tardofranquista vinculado a nuevas nociones de éxito y felicidad, atravesadas por la compra de bienes materiales. Como explica Chuliá, en este periodo sociocultural de España se produce un giro en el que “historias de santos, de gente joven piadosas y bendecidas, y de mujeres caritativas dio paso a historias de hombres y mujeres que lograban movilizarse por la escala social y que enfrentaban cualquier problema con trabajo duro” (2007, p. 172). En esta línea, Susana, esposa de Enrique, confirma dicha filosofía vital al contar a una amiga cómo, tras la compra de una nevera, una lavadora o diferente mobiliario, solo falta la ansiada pieza final para su marido: el televisor, “prácticamente lo que nos falta para que tengamos de todo” (Ibáñez Serrador, 1974).

Las demandas de consumo insertas en el clima sociocultural se manifiestan de manera múltiple y constante en forma de vallas publicitarias y escaparates que, en cierto modo, atosigan a Enrique. Tras años de existencia rutinaria y gris en los que ha priorizado la comodidad material de su familia a la suya propia, Enrique continúa codiciando el televisor, su último modelo a color. Por doquier, el protagonista encuentra recordatorios de un deseo aún por materializar. Así, por ejemplo, cuando vuelve a casa en autobús después de trabajar, Ibáñez Serrador enfatiza la fatigosa orfandad del protagonista desde la forma fílmica. En un primer plano lateral (imagen 1), Enrique mira fascinado por la ventana del vehículo a lo que, en cruel contrapicado, son los tejados de edificios repletos de antenas parabólicas (imagen 2), promesas de una vida nueva aún elevada por encima de él.



Imagen 1: Enrique, observando su deseo



Imagen 2: la distante modernidad deseada

Adquirir la televisión, no obstante, se convertirá en la certificación de cómo los aparatos modernos, “lejos de cumplir su rol como facilitadores de la comunicación, acrecientan la alienación y el sentido de soledad de una sociedad que ha abrazado al individualismo como consecuencia del consumismo y de décadas de opresión” (Pagnoni Berns, 2019, p. 185). De hecho, ya en los planos iniciales del episodio, Ibáñez Serrador ofrece muchas de las claves para la lectura del periodo. El primero de ellos es un cielo azul –en el que se superpone el título de la obra– ligeramente opacado por varias antenas de televisión (imagen 3), obstáculos para una mirada que busque mirar directamente a la luz. Como si de un nuevo mito platónico de la caverna

se tratase, los flamantes medios de comunicación estarían bloqueando el encuentro con una realidad únicamente intercedida por nuestros sentidos. Los planos sucesivos refuerzan la idea: las azoteas son un mar de antenas parabólicas en primer término que minimizan el espacio de las viviendas que se ven en segundo término (imagen 4). Simultáneamente, el sonido diegético establece una de las reflexiones centrales del episodio, al oírse una mezcla heterogénea de frecuencias televisivas captadas por cada una de las parabólicas, en una creciente cacofonía.



Imagen 3: antenas a la conquista del cielo



Imagen 4: antenas que "engullen" los hogares

Esta sugerente conjunción entre imagen y sonido subraya el principal rasgo del periodo histórico a escrutinio, el cual, más allá de un desarrollismo consumista, sería la conformación de una sociedad del espectáculo maniatada por un mar de discursos disonantes emanados de los aparatos televisivos, en los que la banalidad se entremezcla con la crónica rigurosa y los noticieros hasta ser indistinguibles. En este sentido, resulta evidente la fecunda conversación que se hilvana entre *El televisor* y las reflexiones de Guy Debord en su *La sociedad del espectáculo* (1967) –la edición utilizada es del año 2000–, a las que Pagnoni Berns apunta pero que nunca llega a desarrollar (2019, p. 187). Como explicaba el filósofo francés, “toda la vida de las sociedades en las que dominan las condiciones modernas de producción se presenta como una inmensa acumulación de *espectáculos*. Todo lo que era vivido directamente se aparta en una representación” (Debord, 2000, p. 1). Es este un paradigma sociocultural que la llegada del televisor solidificaría, al ser articulador de una sociedad incipientemente hiperconectada y mediatizada. En *El televisor*, Ibáñez Serrador medita sobre el esencial papel de los medios de comunicación en la comprensión de la época y, a través del fantástico, reflexiona alegóricamente sobre la sociedad del espectáculo; un procedimiento que Balagueró deberá reformular en su *remake* intracultural.

Definitivamente, la existencia de Enrique cambia por completo tras la compra de la televisión. Para un ciudadano cuya realidad es un trabajo cíclico y rutinario, el visionado de la distinta programación televisiva abre un enorme abanico de posibilidades difícilmente asimilables. De esta forma, tras el desplazamiento del *ser al tener* que preconiza Debord como consecuencia del impulso consumista de las sociedades –y que se ha mostrado en las aspiraciones materialistas de la familia protagonista–, se produce un nuevo movimiento, en el que esta vez “la ocupación total de la vida social por los resultados acumulados de la economía conduce a un deslizamiento generalizado del *tener al parecer*” (Debord, 2000, p. 4). Como dirá un Enrique ya minado por la paranoia, “antes sí que no vivía, pero la televisión me ha dado muchas vidas” (Ibáñez Serrador, 1974), lo cual vendría a confirmar la correlación directa entre la vida del protagonista y los simulacros televisivos que consume.

Ahora bien, en el preciso instante en el que el protagonista enciende la televisión por primera vez, el director subraya formalmente cómo el aparato va a desestabilizar la tranquilidad del hogar familiar: el televisor, en primer término, secciona el plano, ‘cortando’ al matrimonio por la mitad, reduciendo su espacio en el encuadre notablemente (imagen 5). Es este un

aviso de lo que está por venir, ya que Enrique se verá sobrepasado por un medio que no entiende, pero por el que siente una fascinación malsana. Lo que, en principio, podía parecer la liberación del alienado trabajador a través del ocio se convierte en una nueva subyugación frente a la polifonía televisiva. Tal y como explica Debord, “la actual ‘liberación del trabajo’, o el aumento del ocio, no es de ninguna manera liberación en el trabajo ni liberación de un mundo conformado por ese trabajo” (2000, p. 6); al contrario, es parte de un espectáculo sin fin que “somete a los hombres vivos en la medida que la economía les ha sometido totalmente” (2000, p. 3). En definitiva, la incapacidad de Enrique a la hora de distinguir entre realidad y ficción convierte esa supuesta liberación en el enloquecimiento del personaje, previo giro fantástico final.



Imagen 5: la superior masa visual del televisor en el encuadre

Con la situación familiar fuera de control, una desesperada Susana llama al psiquiatra, quien optará por ofrecer a Enrique una explicación racional de la paranoia y los peligros que el protagonista observa en el televisor. El profesional razona con él, diciéndole que “tiene que comprender que la televisión es simplemente un espectáculo del que no se puede abusar” (Ibáñez Serrador, 1974). Tras aconsejarle una programación televisiva reducida y hablar con Susana, el psiquiatra da por terminado su trabajo. Ella, animada por el doctor, decide acompañar junto a sus dos hijos a un solitario Enrique en su visionado diario, para así incentivar la recuperación del desquiciado marido. Sin embargo, lo que se suponía perturbación psicológica se torna horror real: se produce una elipsis la cual evidencia un salto hacia el fantástico que esconde resultados trágicos. Aparecen varios agentes de policía que observan una escena del crimen indescifrable, ya que, en una habitación cerrada, se halla a toda familia masacrada a tiros, cuchilladas, quemaduras, etc.

Esta violenta incursión del terror genera lo que Roas ha definido como miedo metafísico o intelectual, típica característica del género fantástico que “se produce cuando irrumpe algo que resulta imposible explicar mediante las leyes que rigen la idea de realidad que el sujeto comparte con las personas de su entorno” (2006, p. 111). La incapacidad de explicar lo sucedido eleva *El televisor* a un plano de reflexión significativamente complejo, en el que se asume la naturaleza paradójica del aparato televisivo, al mismo tiempo falso y real, inocuo y dañino. De esta forma, Ibáñez Serrador, vía fantástico, parece hacer suyas las palabras de Debord: “La realidad surge en el espectáculo, y el espectáculo es real. Esta alienación recíproca es la esencia y el sostén de la sociedad existente” (2000, p. 2). Así termina una obra decisiva, con una desasosegante reflexión que, también paradójicamente, encuentra su lugar en el mismo medio sobre el que reflexiona. Como se verá a continuación, el sofisticado discurso sociocultural que se alegoriza en *El televisor* invita a la aplicabilidad de su modelo, ahora adecuado a las especificidades del presente y reformulado por un autor que lo actualiza en base a sus propios intereses artísticos.

3. Análisis de *El televisor* (2022)

Jaume Balagueró no es, precisamente, un recién llegado al campo del fantástico y el terror. En la primera década de los 2000 se convertiría en uno de los nuevos directores de género con cariz autoral, gracias a cintas como *Los sin nombre* (1999), *Darkness* (2002) y *Frágiles* (2005), previo inicio del fenómeno mundial desencadenado junto a Paco Plaza con *[-REC]* (2007). No obstante, como explica Lázaro-Reboll, Balagueró aparece por primera vez en un contexto anterior, cultivando a inicios de los años noventa “his fanzine *Zineshock. Revista de cine oscuro y brutal*, devoted to gore and trash cinema, [which] was part of the emerging fanzine culture of the time” (2012, p. 245). La fama de conocedor del género de terror, por tanto, precedía al director quien, debido a su implicación en la cultural fan, le convirtió en “an established name on the fanzine scene and his horror pedigree was indisputable” (Lázaro-Reboll, 2012, p. 247). En este sentido, Balagueró forma parte de una nueva generación de directores de profundas influencias transnacionales en su conocimiento de la cultura cinematográfica, influenciados tanto por la tradición española como por la internacional.

Con este bagaje a sus espaldas, resulta pertinente que el director catalán fuera elegido como uno de los autores para el *remake* de *Historias para no dormir*. De hecho, es muy reseñable apuntar que Balagueró ya fue uno de los directores implicados en el breve proyecto *Películas para no dormir*, ciclo de películas para televisión coordinadas en 2006 por el propio Ibáñez Serrador en el que este parecía pasar el testigo a las nuevas voces del audiovisual español. Varias conclusiones pueden extraerse de aquí: primero, la evidente idoneidad de Balagueró como conocedor del cine de género y, específicamente, del impacto de la obra de Ibáñez Serrador; segundo, la capacidad del director a la hora de apropiarse del material original e insuflarlo de una sensibilidad autoral atravesada por un amplio imaginario fantástico.

La nueva versión de *El televisor* traslada a la familia protagonista original de su modesto piso madrileño durante el tardofranquismo a la adquisición de un chalet en una urbanización contemporánea. Desde el comienzo del episodio, Balagueró se encarga de entrar en diálogo con su predecesor, al mostrar cómo se sustituye parte del viejo mobiliario en la mudanza. Entre este, aparece una televisión muy similar a la deseada por Enrique en el original, pero que será reemplazada por un gran televisor de plasma (imagen 6). Son los trabajadores que ayudan con la mudanza quienes se lo llevan, uno de ellos siendo un cameo de Alejandro Ibáñez, quien dice que “esta es como la que tenía mi abuela” (Balagueró, 2022). En esta juguetona chanza metacinematográfica, además de explicitarse la superación de un paradigma comunicativo anterior a través de la nueva tecnología televisiva, se adelantan los procedimientos del episodio. Así, más allá del reconocimiento y homenaje al original, esta alusión intertextual anticipa la actualización de la alegoría modelo y, en definitiva, la apropiación autoral de la que hará gala Balagueró en el resto del episodio.



Imagen 6: la sustitución del anticuado paradigma

En la misma línea de la apropiación heterodiegética, Balagueró demostrará cómo “remaking and remakes are *dialogic*. The remake talks back to and potentially multiplies the meaning of the ‘original’” (Heinze y Krämer, 2015, p. 12). En una temprana escena, ya con el nuevo televisor instalado, se observa cómo los niños pequeños de la casa están viendo una violenta película de terror. Sin embargo, en el plano/contraplano (imagen 7 y 8), parece evidente que la brutalidad

ficcional que ven en la pantalla no está teniendo ningún efecto en ellos. Al contrario, estos parecen aburridos y poco interesados en la explicitud de las imágenes. En cierto sentido, Balagueró se estaría distanciando del discurso que correlaciona la violencia de cierto cine de terror con los efectos nocivos que ella pueda tener en la población. De esta manera, reimagina *El televisor* original, negando ciertos *media panics* y relativizando categorías como las ‘películas de mayores’, en una contestación superadora de algunos de los debates implícitos en la primera versión. Ahora bien, como se verá a continuación, esto no implica que Balagueró cierre la vigencia del modelo instaurado por Ibáñez Serrador, sino que traslada el peligro a un nuevo paradigma multimedial y multipantallas.



Imagen 7: la violencia brutal de cierto cine

Imagen 8: una reacción contraintuitiva

Tras haber visto cómo las ideas sobre la sociedad del espectáculo de Debord poblaban la versión de 1974, en este caso *El televisor* parece entrecruzarse con algunas de las nociones acuñadas por Shoshana Zuboff bajo el concepto-paraguas del capitalismo de vigilancia. Entre las acepciones propuestas por la autora para este capitalismo de vigilancia, interesan especialmente la primera, “a new economic order that claims human experience as free raw material for hidden commercial practices of extraction, prediction and sales”, la cuarta, “the foundational framework of a surveillance economy” y la séptima, “a movement that aims to impose a new collective order based on total certainty” (2019, p. 8). En el paso del *tener al parecer* que describía Debord, ahora se encontraría un paradigma en el que los individuos son bombardeados por información que se nutre de la disolución de las fronteras entre lo público y lo privado. En este sentido, el capitalismo de vigilancia propone un modelo predictivo de consumo que extrae rédito de cada uno de los deseos y miedos de los ciudadanos, prometiendo comodidades y certezas absolutas. En *El televisor*, esta dinámica viene mediada principalmente a través de un contexto hiperconectado y multipantallas, que tiene su inicio en el aparato televisivo.

Así, si bien la televisión como rey de los medios de masas no tiene la preponderancia que en el original, Balagueró sí la establece como el punto de partida del descenso a la locura de Marcos, el padre de la familia protagonista. Mientras Marcos y Daniela –su mujer– aún siguen desembalando cajas en el nuevo chalet, las noticias del televisor, desenfocado y en segundo término, se conforman como una inquietante presencia que pobla el subconsciente de los personajes (imagen 9). De hecho, Marcos acaba atendiendo a los sucesos que se narran en este telediario: noticias sobre ocupación ilegal de viviendas. Este es el punto de partida para un padre que ahora necesita urgentemente proteger su propiedad privada contra posibles peligros externos. No obstante, la desestabilización no se produce únicamente por el televisor, sino que se ramificará a través de otros medios y pantallas que persiguen a Marcos, ya que las raíces del capitalismo de vigilancia “run deep through the necessities of daily life, mediating nearly every form of social participation” (Zuboff, 2019, p. 11). De esta forma, de camino al trabajo, en su coche, Marcos escucha las mismas noticias grotescas sobre ocupación en la radio (imagen 10). A continuación, ya en su horario laboral, el protagonista observa en su portátil diferentes ofertas publicitarias para mejorar la seguridad de su chalet (imagen 11), así como, de vuelta a casa, mira en su teléfono móvil diversos modelos de alarmas (imagen 12).



Imagen 9: la vigencia de la influencia televisiva

Imagen 10: la amplificación radiofónica de ciertos discursos



Imagen 11: el ordenador personal, fuente de consumo Imagen 12: la paranoia, también en tu dispositivo móvil

Balagueró establece un ambiente contemporáneo extremadamente mediatizado, en el que la dominación televisiva que se ejercía sobre Enrique se ha convertido aquí en una intrincada red multimedial hiperconectada que amplifica miedos y después los capitaliza. Así, Marcos se ve instado a proteger su hogar de maneras crecientemente sofisticadas y costosas. Por ejemplo, instala sensores de movimiento en el jardín que le ayudarían a controlar si su hijo pequeño se acerca a la piscina, todo incluido en un pack básico de alarmas que, en cierto sentido, estaría facilitando complementos incrementadores de la paranoia al alimentar la adquisición de nuevos aparatos que mejoren una seguridad sin fin. Con la instalación de cámaras por todo el jardín, Marcos subraya de nuevo el principio de ubicuidad sin fisuras del capitalismo de vigilancia: “recibimos [las imágenes de las cámaras] en los dispositivos que queramos, aunque estemos fuera de casa” (Balagueró, 2022). No habría escape de la mentalidad paranoica, accesible desde cualquier lugar, en las pantallas de tus dispositivos personales.

Los efectos de este nuevo paradigma, claro está, son más que dudosos. Como explica Zuboff, la nueva realidad digital se impone y redefine todo lo familiar; mientras se celebra un mundo hiperconectado, esta misma realidad “has birthed whole new territories of anxiety, danger, and violence as the sense of a predictable future slips away” (2019, p. 11). Es en este lugar de indeterminación contemporánea en el que Balagueró formaliza la paranoia del protagonista vía el fantástico y el terror. Con visiones cada vez más recurrentes de individuos que asaltan su propiedad, Marcos conecta todas las cámaras de vigilancia a su televisor, como matriz central desde la cual poder controlar con precisión su hogar (imagen 13). Esta televisión se convertirá en la representante del poder instrumental del capitalismo de vigilancia, que trabaja “through the automated medium of an increasingly ubiquitous computational architecture of ‘smart’ networked devices, things, and spaces” (Zuboff, 2019, p. 15). Ahora bien, la aparente certeza provista esconde imágenes de dudosa naturaleza que acabarán por destruir el hogar familiar.

Con el paso del tiempo, Marcos observa crecientes peligros, asaltantes grotescos e inquietantes que tratan de romper la seguridad de su chalet. Así, Balagueró cuestiona hasta qué punto sirven infinitos productos dedicados a la seguridad y hasta qué punto puede su compra solventar la paranoia de la hipervigilancia. El desenlace, por otro lado, deja abierta incluso mayor ambigüedad que *El televisor* original, ya que en este caso se producirá un violento asalto nocturno al hogar, en el que también Daniela y los niños parecen ver a los perpetradores, cuestionando si la sugestión es únicamente de Marcos o si el peligro es real. En esta nueva escena del crimen, la policía observa, no obstante, que “no hay ninguna señal de que alguien

haya entrado desde fuera. Las puertas estaban bloqueadas desde dentro y aseguradas con candados. Aquí no ha entrado nadie” (Balagueró, 2022). Por el contrario, se descubre que, en esa casa, han ocurrido sucesos violentos periódicamente a lo largo de los años, todos vinculados a situaciones familiares descontroladas. La lectura de este final está abierta, pero podría decantarse por cómo existiría un peligro externo amplificado artificialmente por la lógica del capitalismo de vigilancia multipantallas que estaría dejando de lado verdaderos peligros que ya están dentro del hogar –complejas dinámicas familiares, el rol de un padre que instiga a los suyos, etc.



Imagen 13: la televisión y una puesta en abismo multipantallas

4. Conclusión

En este ensayo se ha optado por una inmersión en las posibilidades del *remake* contemporáneo a partir del caso específico de *El televisor*, capítulo de la nueva antología de *Historias para no dormir* distribuida por Prime Video España. Como se ha observado, en la operación *remake* se entrecruzan diversos intereses que, aunque definitivamente incluyen el cariz económico, superan la concepción comercial del producto, para también considerar razones celebratorias, de pertenencia artística, así como de adecuación al nuevo contexto. La indudable influencia de la original *Historias para no dormir* en el territorio nacional es un hecho que, por sí solo, parecería justificar un *remake* en todas las esferas mencionadas: la apuesta por su rendimiento comercial, la continuación de un legado –Alejandro Ibáñez–, el llamamiento de nuevos autores del género influidos por Ibáñez Serrador y la posible vigencia de sus historias para con la sociedad actual.

Para el análisis que se ha llevado a cabo, se ha considerado la categoría *remake* como aquella en la que un texto insertado y atravesado por las dinámicas contextuales de su época se actualiza en un nuevo texto que necesariamente ha de efectuar diversas operaciones para incorporarse a sus correspondientes coordenadas espaciotemporales con efectividad. En el estudio específico de *El televisor*, se opta por utilizar el concepto de apropiación heterodiegética, dinámica hipertextual en la que el nuevo autor traslada la acción del original a un nuevo territorio diegético, poblado por intereses y decisiones artísticas renovadas. La versión de *El televisor* de Balagueró, se ha sostenido, sería un *remake* intracultural, en el sentido en el que reformula la versión de Ibáñez Serrador, manteniendo el contexto español, que ahora se somete a estudio a través de la actualización de la alegoría fantástica operativa en 1974.

Dicha alegoría, en *El televisor* de Ibáñez Serrador, entra en contacto con las ideas sobre la sociedad del espectáculo del filósofo Guy Debord. A través de una radiografía de la España desarrollista/tardofranquista representada por la vida de una familia de una clase media en construcción, la adquisición del aparato televisivo supone la última frontera de una sociedad mediatizada y confusa por la proliferación de simulacros. En el caso del *remake* de 2022, la acción se traslada a un frágil estado del bienestar en el que la familia protagonista puede permitirse la compra de una vivienda unifamiliar. En esta ocasión, la alegoría se infiltra a través de la reflexión sobre el contexto multipantallas e hiperconectado actual, en el que el televisor es una pieza más del entramado mediático, disparador de dinámicas paranoicas propias del capitalismo de vigilancia.

En definitiva, con *El televisor*, Balagueró realiza un *remake* intracultural, apropiándose de muchos de los hallazgos de Ibáñez Serrador para reinsertarlos en un contexto contemporáneo que actualiza el paradigma en el que se produjo el original. El caso específico que se ha estudiado con detalle en las presentes páginas no solo es un ejemplo de la evidente vigencia de las prácticas del *remake* en la actual arquitectura audiovisual, sino también de la potencialidad artística que puede proponerse bajo circunstancias específicas. Hay una idea clave que sale a la luz en lo expuesto en el ensayo: que la significancia de ciertos *remakes* puede articularse en base a la consideración de que una determinada narrativa, a través de una pertinente reformulación, puede ofrecer fórmulas de impercedero interés ritual, no solo económico.

5. Referencias

- Balagueró, J. (Director). (2022). *Historias para no dormir: El televisor* [Episodio]. Prointel, Isla Audiovisual, Amazon Prime Video.
- Biguenet, J. (1998). Double Takes: The Role of Allusion in Cinema. En Horton, A. y McDougal, S. Y (Eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (pp. 131-143). University of California Press.
- Braudy, L. (1998). Afterword: Rethinking Remakes. En Horton, A. y McDougal, S. Y (Eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (pp. 327-334). University of California Press.
- Cascajosa Virino, C. C. (2006). El espejo deformado: Una propuesta de análisis del reciclaje en la ficción audiovisual norteamericana. *Revista Latina de Comunicación Social*, 61, 1-17.
- Chuliá, E. (2007). Cultural Diversity and the Development of a Pre-Democratic Civil Society in Spain. En Townson, N. (Ed.), *Spain Transformed: The Late Franco Dictatorship, 1959-75* (pp. 163-181). Palgrave Macmillan.
- Cordero Domínguez, A. (2007). El fantástico de Ibáñez Serrador. *Área Abierta*, 17, 1-11.
- Cruz Tienda, A. (2015). *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)* [Tesis doctoral, Universitat Autònoma de Barcelona]. Dipòsit Digital de Documents de la UAB. https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2016/hdl_10803_368218/act1de1.pdf
- Debord, G. (2000). *La sociedad del espectáculo*. Pre-Textos.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: La literatura en segundo grado*. Taurus.
- Heinze, R. y Krämer, L. (2015). Introduction: Remakes and Remaking – Preliminary Reflections. En Heinze, R. y Krämer, L. (Eds.), *Remakes and Remaking: Concepts – Media – Practices* (pp. 7-19). Transcript.
- Horton, A. y McDougal, S. Y. (1998). Introduction. En Horton, A. y McDougal, S. Y (Eds.), *Play It Again, Sam: Retakes on Remakes* (pp. 1-13). University of California Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Ibáñez Serrador, N. (Director). (1974). *El televisor* [Episodio]. RTVE.
- Jiménez Varea, J. y Pérez Gómez, M. Á. (2012). Historias para no dormir: con él llegó el terror. *La Página*, 24 (1-2), 9-33.
- Lázaro-Reboll, A. (2012). *Spanish Horror Film*. Edinburgh University Press.
- Pagnoni Berns, F. G. (2019). *Alegorías televisivas del franquismo: Narciso Ibáñez Serrador y las historias para no dormir (1966-1982)*. Editorial UCA.
- Pardo, P. J. (2018). De la transescritura a la transmedialidad: poética de la ficción transmedial. En Gil González, A. J. y Pardo, P. J. (Eds.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad* (pp. 41-92). Éditions Orbis Tertius.
- Roas, D. (2006). Hacia una teoría sobre el miedo y lo fantástico. *Semiosis*, 2(3), 95-116.
- Rodríguez Ortega, V. y Romero Santos, R. (2024). *Spanish Horror Film and Television in the 21st Century*. Routledge.
- Sala, Á. (2024). *Profanando el sueño de los muertos (1896-2022): La historia jamás contada del cine fantástico español*. Hermenaute.
- Seoane Riveira, J. (2018). Breve diccionario intermedial. En Gil González, A. J. y Pardo, P. J. (Eds.), *Adaptación 2.0: Estudios comparados sobre intermedialidad* (pp. 279-299). Éditions Orbis Tertius.

Verevis, C. (2006). *Film Remakes*. Edinburgh University Press.

Zuboff, S. (2019). *The Age of Surveillance Capitalism: The Fight for a Human Future at the New Frontier of Power*. Public Affairs.