

LO FANTÁSTICO EN *PELÍCULAS PARA NO DORMIR*

AÍDA CORDERO

Universidad Complutense de Madrid
acordero@ucm.esRecibido: 14-01-2016
Aceptado: 28-04-2016

RESUMEN

Tras su nacimiento en la literatura, lo fantástico encontró en el audiovisual un nuevo medio a través del cual expandirse y buscar nuevas formas para inquietar a los espectadores. Primero fue en el cine y, posteriormente, en la televisión. En 2004, Filmax decidió poner en marcha un proyecto de seis telefilmes coordinados por Narciso Ibáñez Serrador y dirigidos por reputados cineastas con la intención de homenajear al propio Ibáñez Serrador y su serie *Historias para no dormir*, pionera del género en la televisión española. En las siguientes líneas intentaremos encontrar la existencia de lo fantástico en esos filmes para televisión así como las estrategias utilizadas para su creación.

PALABRAS CLAVE: Fantástico, televisión, Narciso Ibáñez Serrador, *Películas para no dormir*, terror.

ABSTRACT

Following its appearance in literature, the fantastic found in cinema and television a new medium of expression to disturb viewers. In 2004 Filmax started work on six made-for-television films, coordinated by Narciso Ibáñez Serrador and directed by well-known filmmakers, with the intention of paying tribute to Ibáñez Serrador himself and his celebrated TV show *Historias para no dormir*, a pioneer in the genre in Spain. The aim of this research is to find the fantastic, and the strategies use by the filmmakers in its creation.

KEY WORDS: Fantastic, Spanish Television, Narciso Ibáñez Serrador, *Películas para no dormir*, horror.

Sin duda, no se puede negar el éxito comercial y de crítica del cine de terror y fantástico español en los últimos tiempos. Así, hemos asistido a los estrenos de *Los otros* (2001, Alejandro Amenábar) o *El orfanato* (2012, Juan Antonio Bayona), filmes que se encuentran dentro de las diez películas españolas de mayor recaudación en España.¹ Sin ir más lejos, la franquicia conformada por la serie de películas *Rec*, dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza, ha sido la primera en salir de España (Lázaro Reboll, 2012: 271). Precisamente, estos dos últimos directores formarán parte de un proyecto de seis telefilmes llamado *Películas para no dormir*, deudor, a su vez, del trabajo de Narciso Ibáñez Serrador, pionero del género en España. Su importancia radica en que «estos telefilmes se convirtieron en la primera experiencia gestada en la televisión generalista para producir distintas *tv-movies* bajo un mismo título» (Diego, 2010: 143).

En las siguientes líneas intentaremos diseccionar los telefilmes para encontrar la existencia, o no, de rasgos de lo fantástico. Pero antes hablaremos del concepto de lo fantástico que vamos a manejar.

1. LA AMBIGÜEDAD DE LO FANTÁSTICO

En primer lugar, debemos dejar constancia de la complejidad que supone la definición de lo fantástico y el establecimiento de límites del mismo. La ausencia de concreción y acuerdo con respecto al tema hace que los estudiosos en la materia no encuentren un punto común más allá de la existencia de cierta ambigüedad sobrenatural que rodea las historias (literarias, cinematográficas o televisivas) y que genera inquietud en quien recibe ese relato, dificultando su detección. El campo semántico de lo fantástico se relaciona con términos como horror, terror, suspense, miedo, etc. Desde el momento en que la racionalidad se impuso a la superstición, y (casi) todo comenzó a tener una explicación lógica, lo inexplicable hubo de canalizarse a través de otros medios. Uno de ellos fue, sin duda, la literatura, en donde nacieron los monstruos clásicos como Drácula o la criatura de Frankenstein (Cordero, 2014: 42). A través de este tipo de historias navegaba lo fantástico.

Toda esa mitología literaria tuvo cabida, a finales del s. XIX, en un nuevo medio: el cine que, con su impresión de veracidad, calaba mucho más hondo en los espectadores que en los lectores. Más tarde surgió otro medio, similar al cine, con un lenguaje ligeramente diferente: la televisión (Ring, 1964).

1. Datos obtenidos al consultar la web del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte [10/01/2016].

Este nuevo medio,² entre otras múltiples posibilidades, permitía aunar las posibilidades del cine con las características de la narrativa seriada,³ cuya trama era dividida en varias entregas que conseguían mantener la atención del público durante un tiempo determinado, así como el anhelo de la siguiente entrega.⁴

Uno de los primeros en hablar sobre lo fantástico fue el lingüista Tzvetan Todorov (1970: 18-19), quien estableció las bases al considerar lo fantástico como «una vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente sobrenatural». Más claro lo cuenta Vicent Pinel (2008: 11-12) al afirmar que lo fantástico «genera la aparición de elementos extraños e inexplicables que provocan miedo en el seno de un universo creíble e identificable». Para David Roas (2011: 30) «lo fantástico se caracteriza por proponer un conflicto entre (nuestra idea de) lo real y lo imposible». Entendemos, por tanto, que la creación de lo fantástico dependerá tanto de la interpretación del lector/espectador⁵ como del trabajo del autor estructurando la historia y creando la ambigüedad necesaria.

En lo que sí parece haber acuerdo es en entender esas narraciones como una representación cuya base es el universo real,⁶ tanto del autor como del receptor, que sufre la irrupción de algo inexplicable y de naturaleza sobrenatural, dada la inquietud que provoca.

Lo fantástico supone la presencia de un conflicto entre lo que el receptor considera propio de su realidad y esos elementos, que añade el autor en el relato, que se relacionan con lo sobrenatural y siniestro y que le provocan la inestabilidad de su mundo conocido. Retomamos a Roas (2011: 35) para apoyar esta idea puesto que considera que «el objetivo de lo fantástico es precisamente desestabilizar esos límites que nos dan seguridad». Y en esa inestabilidad han de surgir una serie de emociones, entre ellas el miedo, con mayor o menor intensidad, dependiendo de la historia. De hecho, en su en-

2. Nos referiremos en todo momento a las historias narrativas de ficción emitidas por televisión, en ningún caso hablaremos de otro tipo de programación como información o entretenimiento.

3. Mario García de Castro (2002: 16) sostiene que «es unánime la interpretación que considera las series como una creación idónea y específica de la televisión, quizá la que ha cumplido mejor con todos los requisitos de serialidad y fragmentación discursiva».

4. Podemos encontrar antecedentes en la novela por entregas del siglo XIX (García de Castro, 2002: 17) o en el folletín (Martín Barbero, 1995: 32).

5. A partir de aquí utilizaremos la palabra receptor para referirnos a ambos, por razones de economía del lenguaje.

6. Hay autores como el citado Schaeffer o Umberto Eco, que coinciden en el hecho de considerar que hasta la ficción más alejada de la realidad está sostenida por unas bases que siempre van a tomar como modelo el mundo que se conoce, el que entendemos como real, aquel sujeto a las leyes físicas que hemos aprendido.

sayo *El horror en la literatura*», H. P. Lovecraft resume a la perfección esta idea y su concepción de los efectos de lo sobrenatural en los seres humanos al afirmar, ya en las primeras líneas, que «la emoción más antigua y más intensa de la humanidad es el miedo, y el más antiguo y más intenso de los miedos es el miedo a lo desconocido» (2002: 7), resaltando, por tanto, la importancia del impacto psicológico del texto en el receptor para determinar lo fantástico⁷.

Se ha venido asociando fantástico con terror u horror, sin embargo, atendiendo a las líneas de estudios ya citados, no tiene por qué ser así. Apoyando esta idea, Losilla (1993: 42) apunta «la existencia de un gran número de películas de terror que carecen de elementos fantásticos». Por su parte, Norma Lazo (2004: 34) considera que «el terror psicológico se basa en temores ocultos en el subconsciente. No tiene necesariamente elementos fantásticos y su aliado principal es el suspenso».

Lo contrario es menos frecuente, aunque quizás exista, es decir, historias con elementos de lo fantástico que no estén inscritas dentro del terror o el suspense. Es en este sustrato, formado por la inquietud y el desasosiego, donde surge con más facilidad lo fantástico. Es por ello que Lovecraft (2002: 10-11) considera que «el cuento verdaderamente preternatural tiene algo más que los usuales asesinatos, huesos ensangrentados o figuras amortajadas y cargadas de chirriantes cadenas. Debe contener cierta atmósfera de intenso e inexplicable pavor a fuerzas exteriores y desconocidas».

Así, Gérard Lenne (1974: 17) vincula la creación de una historia con la interpretación de un receptor: «lo fantástico no podrá existir sin credibilidad y esta nada tiene que ver con el realismo». Podríamos encontrar una posible razón para la dificultad de la detección de la ambigüedad⁸ en la recepción y decodificación de la historia por parte del receptor, que la interpreta en función de su propia experiencia e idea de lo real y verosímil. Y en esa interpretación va implícita la subjetividad. Siendo el receptor quien otorga, en última instancia, la naturaleza fantástica al relato.

Quizás una pista para detectar lo fantástico en una historia la tenga el mismo Lenne al considerar que, muchas veces, no se puede establecer *a priori*

7. Lovecraft (2002: 11) ahonda aún más en la idea al afirmar que «la única prueba de lo verdaderamente preternatural es la siguiente: saber si despierta o no en el lector un profundo sentimiento de pavor, y de haber entrado en contacto con esferas y poderes desconocidos».

8. Un claro ejemplo de la dificultad para detectar esa ambigüedad se puede encontrar en algunas historias de ciencia ficción. Teniendo en cuenta lo expuesto con anterioridad, ¿hasta qué punto se puede considerar parte de lo fantástico o, por el contrario, se podría enmarcar dentro de la categoría de lo maravilloso o la fantasía? En este punto resulta complicado hablar de forma general de la naturaleza fantástica del género en cuestión y habría que analizar cada historia de manera individual.

la naturaleza fantástica de la historia, puesto que es al final del relato cuando el receptor puede encontrar una explicación lógica que despeje esa duda.

Sin ánimo de perdernos más en el universo conceptual de lo fantástico y lo terrorífico intentaremos detectar la presencia de lo fantástico en los telefilmes que conforman *Películas para no dormir*, así como intentar averiguar las estrategias utilizadas para conseguir dicho efecto.

2. EL PRECEDENTE: *HISTORIAS PARA NO DORMIR*

Nuestro objetivo, a lo largo de estas líneas, será averiguar cómo aparece lo fantástico en la miniserie que Telecinco y Filmax decidieron producir en 2004, como homenaje a la serie *Historias para no dormir* que realizó Narciso Ibáñez Serrador durante la década de los sesenta y, posteriormente, en los ochenta. Parece adecuado que dediquemos unas líneas a dicho precedente, aunque sin detenernos en profundidad, puesto que, más allá de dicho homenaje, las *Películas para no dormir* no nacieron como una continuación de esas *Historias*, sino como una manera de rescatar su espíritu y honrar el trabajo de la persona que inició los primeros pasos del género en la televisión española (González Santaolalla, 2014).

Podemos considerar a Ibáñez Serrador (en adelante Chicho) como uno de los pioneros de lo fantástico y del terror en la televisión española. Chicho llegó a TVE a principios de los años sesenta (Palacio, 2001). Su actividad en esta primera etapa consistió en simultanear la dirección de varios espacios televisivos.⁹ El público, a tenor de la información que se podía recoger en aquellos años,¹⁰ mostraba un cierto interés por los temas que Chicho realizaba, especialmente por los de terror y suspense.

El 3 de enero de 1966 se anunciaba, en las páginas de Tele-Radio (Melgar, 1966), el estreno de un nuevo espacio en TVE dirigido por el carismático Chicho: *Historias para no dormir*. Esta serie comprendía unos relatos¹¹ conce-

9. *Estudio 3, Tras la puerta cerrada* (en donde se emitió la adaptación de «The Tell-Tale Heart» (1843), de Edgar Allan Poe, titulada *El último reloj*) o *Mañana puede ser verdad* (adaptación española de la serie que ya realizó en el Canal 7 argentino).

10. Así lo contaba el propio Ibáñez Serrador a Sara Torres en la entrevista publicada en el libro de Carlos Aguilar (1999: 235) «Estudio 3 era como un laboratorio donde yo probaba lo que más podía gustar. Aunque siempre he tenido bastante buen olfato para lo que puede interesar, en honor a la verdad hay que decir que entonces era algo más fácil, pues al ser TV única al día siguiente cuando ibas a comprar el periódico, cogías un taxi y el runrún te decía lo que había gustado, y ese runrún entonces señalaba claramente que era el género de terror y fantástico lo que más fascinaba y excitaba a la gente y a ese género me dediqué».

11. No todas las historias fueron escritas por el propio Chicho (quien firmaba como Luis Peñafiel), la mayor parte fueron adaptaciones de historias de Edgar Allan Poe, Ray Bradbury, W.W. Jacobs o Frede-

bidos para crear escalofrío en los espectadores de la época, a base de giros argumentales¹² en el guión y un montaje muy moderno, al que no estaban acostumbrados. Es necesario aclarar que no todas las historias se enmarcan dentro del género de terror ni en todas podemos encontrar rastros de lo fantástico, también las hubo de ciencia ficción y dramáticas. Tres temporadas¹³ (1966, 1967-68 y 1982) y veintisiete historias sirvieron para estremecer a un país que no estaba familiarizado ni con lo fantástico ni con el terror. Tan hondo calaron estas *Historias* que, sin duda, hoy no solo son recordadas y mitificadas como un verdadero hito televisivo en España (Cordero, 2014: 100) sino que también prepararon el caldo de cultivo para nuevas producciones televisivas españolas relacionadas, narrativamente, con el terror, lo fantástico y la ciencia ficción en los años inmediatamente posteriores (Cruz Tienda, 2015).

3. PELÍCULAS PARA NO DORMIR

En 2004, Filmax y Estudios Picasso se unieron para realizar una serie para Telecinco. Se encargó a Chicho la coordinación de seis telefilmes (González Santaolalla, 2014), de no más de una hora y media de duración, autoconclusivos, cuyo objetivo fuese resucitar ese espíritu de las *Historias para no dormir* y homenajearlas¹⁴ en un proyecto llamado *Películas para no dormir*. Chicho sería el encargado de coordinar (en los créditos aparece como «Coordinador editorial») un equipo de cinco cineastas con un extenso currículum a sus espaldas (estructura que recuerda a la serie *Masters of Horror*¹⁵), reservándose una de ellas para dirigirla él mismo.

Así, los directores Álex de la Iglesia, el propio Chicho, Paco Plaza, Mateo Gil, Jaume Balagueró y Enrique Urbizu contaron con un presupuesto medio de 1,1 millones de euros para la producción de cada telefilme (Baragaño, 2005).

ric Brown (Cascajosa, 2010).

12. Una de las «marcas de la casa» que utilizará Chicho será el giro final, un método que consistía en dotar al relato de un final sorprendente e inesperado que impactara al receptor (Aguilar, 1999: 237).

13. Aunque hablemos de tres temporadas hay que aclarar que la tercera y última tan solo constó de cuatro episodios y ni siquiera se completó (como bien explica el propio Chicho en la presentación del primer capítulo, «Freddy», comercializado en DVD por Vellavisión) siendo un proyecto inacabado.

14. El propio Paco Plaza considera a Ibáñez Serrador como el padre del género en España (González Santaolalla, 2014).

15. Fue creada por Mick Garris y comenzó en 2005, consta de dos temporadas y un total de veintiséis capítulos emitidos por Showtime. Conocidos directores de películas de terror, como Tobe Hooper, Joe Dante o Wes Craven, serían los encargados de dirigir los capítulos (algunos, como John Carpenter, repitieron dirección, aunque en episodios de temporadas diferentes).

La serie se emitió en televisión, primero en Telecinco, en donde tan sólo programaron dos episodios en 2007: el 12 de enero *La habitación del niño*, y el 19 de enero *Para entrar a vivir*.¹⁶ Finalmente, fue emitida íntegra en Factoría de Ficción en 2009: el 27 de septiembre *La culpa y Regreso a Moira* y el 25 de octubre *Adivina quién soy* y *Cuento de Navidad*. En diciembre de 2007 Filmax comercializó un *pack* de DVD conteniendo todos los episodios.

Es difícil concluir las razones finales por las que la serie no fue emitida en Telecinco en su totalidad, tal y como estaba previsto, más allá de establecer conjeturas a partir de los bajos datos de audiencia que obtuvieron.¹⁷ Prointel¹⁸ tampoco aclara demasiado, tan solo una serie de factores negativos que desembocaron en desavenencias entre las partes.

En las siguientes líneas intentaremos buscar lo fantástico en los episodios de esta serie, determinando cuáles son los elementos que provocarán la inestabilidad del mundo conocido. Para generar esa intranquilidad, en donde lo fantástico puede expandirse a sus anchas, los directores mostrarán u ocultarán elementos, generarán tensión dilatando las acciones de suspense o provocarán sorpresa con golpes de efecto rápidos cuya pretensión es sobresaltar al espectador. Pero, siguiendo la idea de Lenne, no podremos determinar la naturaleza fantástica del relato hasta el final del mismo.

Para facilitar la detección hemos establecido unos epígrafes comunes con el fin de dar una información ordenada:

Título (director, fecha de producción y fecha de emisión)

Sinopsis

Estrategias del autor para crear inestabilidad¹⁹

Puesta en escena²⁰

Elemento(s) distorsionador(es)²¹

Otros elementos²²

16. Según información extraída de Wikipedia, disponible en https://en.wikipedia.org/wiki/Historias_para_no_dormir [10/01/2016].

17. *La habitación del niño* obtuvo un 13% de *share*, mientras que *Para entrar a vivir* obtuvo el 15%.

18. Prointel es la productora que Narciso Ibáñez Serrador fundó en 1970 y desde la cual ha realizado la mayor parte de sus trabajos audiovisuales. En la actualidad continua en activo con Alejandro Ibáñez Nauta (hijo de Narciso) al frente de la misma. Con ellos hemos charlado en múltiples ocasiones.

19. Utilizamos aquí la palabra inestabilidad en vez de lo fantástico puesto que estamos intentando averiguar si, de hecho, existe lo fantástico en estos telefilmes.

20. Entre otros elementos que conforman la puesta en escena, consideramos que el espacio y la relación de este con los personajes servirá para crear un determinado ambiente, influyendo en el clima interno de la historia.

21. De nuevo, no hemos querido utilizar aquí el término sobrenatural puesto que no en todas las historias encontraremos este tipo de elementos.

22. Nos detenemos en otros elementos que, sin ser sobrenaturales, ayudan a intensificar la tensión de

3.1. *La habitación del niño* (Álex de la Iglesia, 2006; fecha de emisión: 12/01/2007²³)

3.1.1. *Sinopsis*: el relato comienza en los años treinta o cuarenta (no se especifica la época), mientras unos niños juegan al escondite²⁴ en las inmediaciones de una antigua casona, el más atrevido penetra en ella, descubriendo una radio de la que emanan extrañas voces. De pronto, de un charco surge un doble del niño, un *doppelgänger*²⁵ que ocupará el lugar de este. Años después, Sonia y Juan se mudan a esa casona, convirtiéndose en protagonistas forzados de unos desagradables incidentes relacionados con asesinatos procedentes de otros mundos paralelos.

3.1.2. *Estrategias del autor para crear la inestabilidad*

3.1.2.1. *Puesta en escena*: el entorno, aunque contemporáneo, no deja de remitir a los cuentos góticos (Fuentes Rodríguez, 2007) en los que la casona inmensa alberga lo espeluznante. En este caso jamás conseguimos tener una idea de la dimensión completa de la casa, intuimos su enorme tamaño por la amplitud de las dependencias, la enorme escalera y los planos exteriores que muestran una parte de la misma, pero el desconocimiento exacto nos genera inquietud. El espectador puede verse fácilmente reflejado en la historia de una pareja joven e ilusionada con su primer hijo y su recién adquirida casa, la cual tendrán que reformar puesto que presenta un estado de semi-ruina, metáfora del inicio de esa vida en común que quieren emprender, aunque algo se lo impide.

3.1.2.2. *Elemento(s) distorsionador(es)*: la duda surge como una espita en la pareja, aparentemente bien avenida. La socialización cristiana ha tenido efecto en Sonia, quien cree que no se merecen la felicidad que disfrutan. Juan desafiará al destino cuando interpela a Dios

la trama.

23. Hemos tomado las fechas ofrecidas por IMDb como fechas de producción [10/01/2016].

24. La utilización de los niños como uno de los elementos recurrentes en el cine de terror y, sin duda, de los más eficaces, es una temática repetida en varias ocasiones en las obras de Chicho (Cordero, 2014). No solo en sus dos filmes, *La Residencia* (1969) y *¿Quién puede matar a un niño?* (1976) sino que hay episodios de *Historias para no dormir* en donde explora la etapa infantil como foco de terror, por ejemplo en «El muñeco» o «La bodega».

25. Rebeca Martín (2007: 15-18) establece una serie de categorías para organizar las diferentes apariciones de los dobles en la literatura romántica. *La habitación del hijo* pertenecería a la categoría morfológica, en la variante que se establece que el original y el doble pertenecen a dos o más mundos alternos. Las otras dos categorías corresponderían a la diegética y la genérica.

para que ejerza su castigo marcando, sin duda, un punto de inflexión y una brecha entre la pareja. La inestabilidad comienza cuando Juan escucha una voz en el cuarto de su bebé a través del *walkie talkie*, sin encontrar a nadie dentro. La intervención de otro personaje que habla sobre mundos paralelos legitima la posibilidad de la existencia de ese mundo alternativo y provoca la ascensión exponencial de la tensión, visualmente expresada a través del comportamiento excesivo de Juan, el cual adquirirá todos los monitores disponibles en el establecimiento para poder ver, a través de ellos, esa realidad alternativa. Esto provoca la apertura de la puerta del universo paralelo y Juan se ve atrapado en una realidad en la que su *dopplengänger*²⁶ asesina cada noche a su propio hijo y a su mujer, sin motivo alguno, he ahí lo escalofriante. Rebeca Martín (2007: 25) afirma que «el horror que el doble inspira es primordialmente metafísico, porque constituye un ataque directo a la razón y a las nociones de identidad e individuo», de ahí la fuerza de lo siniestro en este relato. Juan consigue recuperar la calma, pero será tan solo una apariencia y la vuelta a la normalidad será momentánea, un bálsamo envenenado que tan solo servirá para hacer la caída final mucho más empinada y violenta, reflejándose en pantalla con una cruenta pelea entre el matrimonio en donde Sonia acaba hiriendo a Juan en la mano con un chuchillo. La ausencia de cicatriz en la piel del doble de Juan provocará en el espectador un último escalofrío al ver que lo que parece un idílico final feliz es en realidad la batalla ganada del lado del mal. La fuerza del relato se mantiene gracias al desenlace abierto. Lo fantástico, por tanto, transgrede las leyes físicas espaciales. La explicación sobre la física cuántica y la paradoja de Shrödinger²⁷ podría disipar la duda sobre lo sobrenatural e incomprensible del acontecimiento y situar la historia dentro de la ciencia ficción. Sin embargo, lo inquietante prevalece gracias a la tensión dramática de la relación de

26. Juan Bargalló (2012: 13-14) nos habla de cómo esos gemelos idénticos o *doppelgänger* mantienen una rivalidad que se manifiesta en un enfrentamiento, apareciendo representado, incluso ya en el Antiguo Testamento, y suele ocurrir que quien provoca el engaño sea, precisamente, el gemelo que viene del exterior. Staehlin (1977: 63) sitúa el tema del enfrentamiento entre dobles más atrás en el tiempo, en Zarathustra.

27. La referencia a la Paradoja de Schrödinger la realizará el personaje de Domingo, un compañero del periódico donde Juan trabaja, encargado de la sección de parapsicología, cuando le aconseja no destapar la caja para saber si el gato sigue vivo o, por el contrario, está muerto ya que podría ser fatal para el destino de Juan.

pareja deteriorándose y la continua sensación de peligro que percibe Juan.

- 3.1.2.3. *Otros elementos*: gracias al sistema de vídeo vigilancia de bebés, dotado de infrarrojos, serán capaces de detectar a los «intrusos». Hacia el minuto treinta y nueve, Juan es testigo, a través del monitor, de una realidad paralela que no es visible a sus ojos. Será necesaria la utilización de este instrumento mediador, como el médium en las películas de espíritus, que permita a Juan acceder a ese universo alternativo que puede existir o no, al igual que el gato de la paradoja de Schrödinger puede estar vivo o muerto a la vez.

3.2. *La culpa*²⁸ (Narciso Ibáñez Serrador, 2006; fecha de emisión: 27/09/2009)

- 3.2.1. *Sinopsis*: el propio Ibáñez Serrador se reservó uno de los telefilmes para volver a dirigir ficción televisiva. Recuperará temas recurrentes en su obra como los niños o la homosexualidad encubierta²⁹ (Cordero, 2014). *La culpa* cuenta la historia de Gloria, una enfermera y madre soltera de una niña de seis años llamada Vicky, con dificultades económicas. La doctora Ana, compañera del hospital, le propone vivir con ella a cambio de que trabaje por las tardes en su consulta privada de ginecología. Una vez realizada la mudanza, Ana le revela que en esa consulta también practica abortos (ilegales). Gloria, a pesar de mantener un conflicto interno, acepta ayudar a Ana, quien intenta seducirla aunque no de manera explícita. Los acontecimientos extraños comienzan tras el aborto que la propia Ana le practica a Gloria.

3.2.2. *Estrategias del autor para crear la inestabilidad*

- 3.2.2.1. *Puesta en escena*: la historia tiene lugar en una casa de la cual desconocemos con exactitud cada uno de sus recovecos, de hecho, puede sorprender que Vicky descubra una puerta que comunica directamente con la de los vecinos. En esa casa está situada la clínica ilegal de abortos, hecho que servirá para añadir tensión dramática a la historia por

28. Inauguró la XI Muestra de Cine Fantástico y de Terror de Alcalá de Henares junto con *Para entrar a vivir* (Diego, 2010: 143).

29. La homosexualidad prohibida y latente formará parte del ambiente enrarecido de *La Residencia* (1969), y la temática de los niños como foco de violencia inexplicable la encontramos en su otro filme, *¿Quién puede matar a un niño?* (1976).

todas las emociones contradictorias que muestran las mujeres que acuden a ella. Se trata de un espacio que oculta un hecho ilícito.

- 3.2.2.2. *Elemento(s) distorsionador(es)*: lo fantástico surge a través del dilema moral de Gloria al quedarse embarazada. Pero Ana, a pesar de la oposición de Vicky y las dudas de Gloria, conseguirá convencerla de que la mejor opción es el aborto. Tras la operación, Ana no encuentra el feto y sospecha que ha podido perderse en alguna parte, sin darle la mínima importancia. A partir de ahí comienzan a suceder hechos extraños, ruidos, manchas viscosas, etc., desembocando en una serie de asesinatos inexplicables. La explicación final resulta endeble, y quizás roza lo extravagante, al revelarse que el feto sobrevivió y cometió todas las atrocidades. Por la manera en que la historia está contada, entendemos que la intención del autor es que lo sobrenatural surja del hecho de que un feto de tres meses sobreviva por sus propios medios fuera del vientre materno y sea capaz de llevar a cabo todos los asesinatos. En este caso, el elemento que sirve de puente comunicativo entre el universo conocido del receptor y lo sobrenatural será el propio feto, el cual poseerá a su propia madre para explicar cómo todos los asesinatos ocurridos tenían un motivo común: su supervivencia. Se establece, así, un juicio de valor moral al considerar el aborto como un asesinato. En palabras del propio realizador: «Lo que no puede tener esta película, a lo que si le ganan las viejas *Historias para no dormir*, es que, como los buenos vinos, cuanto más tiempo pasa tienen mejor paladar. Entonces contra lo que no se puede luchar es con el recuerdo bueno y positivo de tantos y tantos años».³⁰
- 3.2.2.3. *Otros elementos*: la aparición de los extraños vecinos ayudará a consolidar la idea de que algo fuera de lo habitual está ocurriendo. Aunque, finalmente, tan solo sea un recurso que no tendrá ninguna relevancia en la trama final.

3.3. *Cuento de navidad*³¹ (Paco Plaza, 2005; fecha de emisión: 25/10/2009)

- 3.3.1. *Sinopsis*: la acción se sitúa en 1985 y presenta, visualmente, a los muchachos de la misma forma en que se presentan a las estrellas de series como *Verano azul* (Antonio Mercero, 1981) o de películas como *Los Goo-*

30. Estas palabras pueden encontrarse en los extras incluidos en el DVD que Filmax Home Video editó de todas las *Películas para no dormir*.

31. Inauguró la Semana de Cine Fantástico de San Sebastián (Diego, 2010: 143).

nies³² (*The Goonies*, Richard Donner, 1985) como forma de conectar con una determinada parte del público y, sobre todo, como homenaje³³ a la infancia del propio Plaza. La pandilla está formada por cuatro niños: Koldo, Peti, Tito y Eugenio; y una niña: Moni. El grupo encontrará, en medio del bosque, un hoyo en el que una ladrona ha caído por accidente. A partir de ahí, la avaricia de una parte del grupo y el intento por evitar los abusos de la otra parte provocarán la secesión del grupo y el sangriento desenlace.

3.3.2. Estrategias del autor para crear la inestabilidad

3.3.2.1. *Puesta en escena*: la historia tendrá lugar, en su mayor parte, alrededor del hoyo en el que ha caído accidentalmente Rebeca Expósito, una ladrona, situado en medio de un bosque. Un lugar alejado de la civilización que permitirá a los niños llevar a cabo su extorsión a la mujer sin que nadie se percate de lo sucedido. Cabe destacar la manera en la que son presentados los adultos. El protagonismo de los niños será tal que todos los adultos con quienes interactúan aparecen encuadrados de tal manera que no se les vea el rostro,³⁴ potenciando esa idea de que la historia gira en torno a los niños. De hecho, la única adulta a la que vemos el rostro es la ladrona. Retomando todos esos homenajes que incluye Plaza en su telefilme hemos de recordar que en la habitación de Tito también aparece un poster de *La noche del terror ciego* (Amando de Ossorio, 1972), una de las incursiones del cine español en la temática zombi. Atendiendo a la investigación realizada por Rubén Sánchez Trigos,³⁵ encontramos que la tetralogía de Amando de Ossorio³⁶ pertenece a la categoría de «zombi sin control exterior» y de naturaleza «sobrenatural», ya que no existe una expli-

32. De hecho las referencias culturales al imaginario infantil y adolescente de la década de los ochenta no se quedan ahí, recogen también menciones a *Karate Kid* (*The Karate Kid*, John G. Avildsen, 1984), la serie *V* (Kenneth Johnson, 1984-1985) o *El Equipo A* (*The A-Team*, Stephen J. Cannell y Frank Lupo, 1983-1987), o toda la saga de *Star Wars*.

33. Es digno de mencionar el plano en el que la cámara muestra una torre de cintas VHS entre las que se encuentran, grabadas en la misma cinta, *Volver a empezar* (José Luis Garcí, 1982) y *Ceremonia sangrienta* (Jordi Grau, 1972) como guiño a dos momentos de la cinematografía española.

34. Los dos policías que aparecen en la historia son mostrados de cuello para abajo, al igual que el padre de Tito.

35. Sánchez Trigos realiza una división binaria para establecer las diferentes categorías, a saber: control exterior/ sin control exterior, sobrenatural/no sobrenatural y vivo/muerto (2013: 467).

36. Completan la saga *El ataque de los muertos sin ojos* (1973), *El buque maldito* (1974) y *La noche de las gaviotas* (1975).

cación para su aparición, salvo la magia, y, además, tiene el honor de «ser uno de los escasos mitos netamente ibéricos del fantástico español del periodo» (Sánchez Trigos, 2013: 522). No es de extrañar, por tanto, que Plaza retome esa idea del zombi que, al igual que los templarios, tiene su origen en algún tipo de ritual oscuro, para conformar lo fantástico en su historia. Manteniendo esa tónica de los homenajes a elementos de la infancia, Plaza sitúa la persecución final de una versión zombi de Rebeca en el parque de atracciones, ese lugar en donde la diversión y el terror convergen y las amenazas físicas reales se confunden con las diseñadas para el disfrute en una sublimación macabra del placer.

3.3.2.2. *Elemento (s) distorsionador (es)*: la niña será la única que muestre humanidad mientras que sus amigos oscilarán entre diferentes grados de crueldad creando, en un determinado punto de la narración, dos bandos: aquellos que demuestran humanidad con Rebeca y los que no. En ese ambiente de «Guerra fría» entre los miembros de la pandilla³⁷ surge lo fantástico cuando Peti y Eugenio, el sector más despiadado de la pandilla, deciden copiar un ritual para devolver la vida a los muertos de una película llamada *Invasión Zombie*.³⁸ La «cinefagia» de cine de género es presentada como influencia directa en los actos de los niños. El punto de inflexión y la duda sobre lo sobrenatural de la situación surge cuando Rebeca desaparece del hoyo (después del ritual y de haber visto su cadáver). Tras la aparente victoria, la pandilla jura mantener silencio sobre todo lo ocurrido. Pero el encuadre en primer plano del gallo muerto nos recuerda ese ritual, inquietándonos y preparándonos para el final abierto que propone Plaza en donde la Rebeca zombi culmina su venganza (asesinando, en *off*, a los niños) dejando viva a la única que había mostrado conmiseración, Mónica.

3.3.2.3. *Otros elementos*: el título, *Cuento de Navidad*, supone un contrapunto irónico y de humor negro al espíritu que socialmente se refuerza positivamente durante esa fecha: solidaridad, amor, fraternidad, etc. La

37. Peti y Eugenio son partidarios de dejar morir a Rebeca para quedarse con el dinero mientras que Koldo y Moni representan el lado más humano de la pandilla. Tito será el personaje que en un momento dado tenga el voto que desempataría la toma de decisión.

38. *Invasión Zombie* fue rodada *ex profeso* para este filme y en tono de parodia, que recoge la tradición del terror italiano, lleno de excesos sanguinolentos, así como las películas de Jesús Franco o Paul Naschy. Además, contó con la colaboración de Loquillo, en el papel de Taylor, el héroe de la película, y Elsa Pataky, como Ekran, la damisela en apuros.

actitud de este grupo de niños no puede estar más alejada. En este caso, el cine será aquello que permita la entrada de lo sobrenatural en la historia puesto que los niños copiarán un ritual que han visto en una película.

3.4. *Regreso a Moira* (Mateo Gil, 2006; fecha de emisión: 27/09/2009)

3.4.1. *Sinopsis*: Tomás, un viudo de mediana edad, vuelve a España tras recibir una extraña carta del tarot que le hará recordar sucesos del pasado. Al llegar a su pueblo natal recuerda su adolescencia, envuelta en estrictas normas morales, en donde no están claras las líneas de lo social y lo religioso. En esa época conocerá a Moira, una enigmática mujer que no encajará en la sociedad encorsetada en la que el muchacho vive. Por eso será objeto de persecución por parte de los vecinos. Tomás descubrirá con ella la pasión y el deseo, así como los celos y la posesión al sentirse rechazado, desencadenando la detención y muerte de Moira a manos de los vecinos (encabezados por la madre del muchacho). La duda sobre los poderes mágicos de Moira y la culpabilidad perseguirán a Tomás hasta su muerte.

3.4.2. *Estrategias del autor para crear la inestabilidad*

3.4.2.1. *Puesta en escena*: la acción se desarrolla en la España rural de los años cuarenta o cincuenta, jugando con el choque entre explicación religiosa y explicación sobrenatural (brujería). Moira es una nueva vecina que no encajará con esa hermética sociedad y pronto será objeto de las habladurías. La casa de Moira será el punto alrededor del cual se articule toda la tensión emocional. Ahí tendrá lugar el despertar sexual de Tomás, así como la ejecución de la mujer. Será también el espacio en donde hará su aparición el elemento distorsionador y sobrenatural que acerque la historia a lo fantástico.

3.4.2.2. *Elemento(s) distorsionador(es)*: podemos considerar a Moira como un elemento desestabilizador de todas esas normas y convenciones sociales, desatando la curiosidad de los muchachos (que deciden espiarla, motivados, sin duda, por el morbo y erotismo de lo prohibido) y la suspicacia negativa de los mayores, quienes la consideran una bruja. Tomás se verá envuelto en la intensa emoción del primer amor y el descubrimiento sexual sin tener la ma-

durez necesaria para afrontar sus sentimientos y elegir el bienestar de Moira por encima de las habladurías, desembocando en una tragedia sangrienta cuyas consecuencias le perseguirán durante los cuarenta años siguientes. Lo fantástico aparece a través de los celos de Tomás al espiar por la ventana de Moira y verla con un hombre mayor, precipitando el desenlace.³⁹ Al volver al pueblo, años después, visitará la casa. Sorprendentemente, encontrará a Moira con el mismo aspecto, seduciéndole. Los sentimientos se precipitan y, mientras yacen, él mirará hacia la ventana, viéndose a sí mismo cuando era adolescente, comprendiendo que esa visión de juventud no era sino una visión del Tomás que será en el futuro. Reaparece, por tanto el motivo del doble, en este caso como duplicidad y metáfora de la incapacidad del propio Tomás de reconocerse a sí mismo ni física⁴⁰ ni emocionalmente.⁴¹ Retomando, de nuevo, las categorías del doble en Rebeca Martín, la variante morfológica «presenta una tercera ramificación en la que la aparición del doble debe ser interpretada como un anuncio de la muerte» (2007: 16), como así ocurre.⁴² Lo sobrenatural hace su aparición en la ausencia de explicación de esa visión que Tomás tuvo en dos momentos de su vida de sí mismo, dándose, además, la casualidad de que el nexo de unión es Moira, quien parece haber lanzado un hechizo⁴³ sobre Tomás, haciendo dudar al espectador de la naturaleza mágica de la mujer, como así afirmaban en el pueblo.

3.4.2.3. *Otros elementos:* durante la historia, varios elementos asociados a la magia y la brujería rodearán a Moira, como un gato blanco o los ungüentos que utiliza para curar a Tomás, sirviendo como recurso para crear el aura de superstición alrededor de la mujer. Podemos considerar la ventana como el elemento que permite la irrupción de lo sobrenatural en el relato. Se recoge aquí uno de los motivos tradicio-

39. En su estudio sobre el doble, Bargallo (2012: 16), sostiene que cuando dos encarnaciones de una misma identidad, en este caso de Tomás, coinciden en un mismo espacio suele desembocar en un final trágico, como si no hubiera sitio para los dos.

40. Al Tomás sexagenario.

41. El Tomás celoso anulará al Tomás enamorado.

42. De hecho, es un anuncio múltiple puesto que en la época de Tomás adolescente esa visión del doble anuncia la muerte de Moira mientras que en la época actual supone la suya propia.

43. En un momento dado Moira explicita sus sentimientos por Tomás con unas palabras que bien podrían ser versos de un conjuro: «Yo soy la rueca con que se hila tu destino. Soy el ovillo que se devana y la tijera con que se corta. Soy tu casa, tu felicidad y tu desdicha. Desde hoy y para siempre unidos. Más allá de la muerte».

nales del fantástico: el doble, en unas realidades temporales diferentes que confluyen en un mismo momento sin que Tomás pueda escapar de su destino. Lo cotidiano será corrompido por esa visión de futuro que el protagonista no es capaz de descifrar ni comprender, sentenciando a muerte a Moira y cargando con un sentimiento de culpabilidad que nunca superará, afectando, incluso a su esposa recién fallecida.⁴⁴

3.5. *Para entrar a vivir* (Jaume Balagueró, 2006; fecha de emisión: 19/01/2007)

3.5.1. *Sinopsis*: Mario y Clara son una pareja joven que esperan un hijo y desean encontrar un piso donde establecerse como familia. Entonces, deciden visitar un piso a las afueras y allí conocen a la extraña portera que les tratará como si ya fuesen vecinos del edificio. La pareja se verá envuelta en los delirios violentos de la portera y jamás podrán abandonar el lugar.

3.5.2. *Estrategias del autor para crear la inestabilidad*

3.5.2.1. *Puesta en escena*: durante el arranque del telefilme ya se puede percibir desconcierto y repulsión gracias a los primeros planos de cabezas de maniqués, suciedad, gusanos, etc., mientras, a modo de contrapunto, escuchamos en *off* frases inconexas sobre lo perfecto que es todo. Una mujer con el rostro ensangrentado camina con un bebé en brazos por un enorme pasillo en penumbra. Del viaje que emprenden Mario y Clara extraemos varias informaciones. El radical cambio climático (de un día soleado a lluvia torrencial) nos indica la distancia que han podido recorrer y, además, lo inesperado de la lluvia sirve de paralelismo a lo inesperado de la violencia injustificada que encontrarán. Por otro lado, la ausencia de información sobre la distribución y el tamaño total del edificio en donde se va a desarrollar la acción servirá para aumentar la zozobra en el espectador.

3.5.2.2. *Elemento(s) distorsionador(es)*: a pesar de todos los elementos que crearán malestar en el espectador, no podemos establecer la existencia de lo fantástico puesto que no se cumple la irrupción de un elemento sobrenatural y siniestro en la trama, todo tiene una explicación, por muy

44. En un momento dado descubriremos que se suicidó, quizás porque Tomás jamás olvidó a Moira.

cruel que sea la narración. Podemos decir, eso sí, que se trata de un homenaje a todas las películas de asesinos excesivos⁴⁵ y psicópatas de los años setenta y ochenta.

3.5.2.3. *Otros elementos*: el terror, la sensación de desamparo, de peligro, de encierro... irán *in crescendo* a medida que avance la historia y se desate la personalidad extrema y violenta de la portera. El hijo psicópata de ésta y los perros salvajes no harán más que apoyar esa sensación. Hacia la mitad del relato, tras la electrocución de Clara, un sueño en forma de *flashback* inyecta esperanza en el relato. Un aliento que solo servirá para hacer que la caída sea aún más fuerte. A partir de ese momento la violencia se incrementa.

3.6. *Adivina quién soy* (Enrique Urbizu, 2006; fecha de emisión: 25/10/2009)

3.6.1. *Sinopsis*: Estrella es una preadolescente que vive con su madre (Ángela). El prólogo, ambientado en un hospital en medio de una guerra, esboza la posibilidad de la muerte del padre en un conflicto bélico, pero jamás se demuestra. En ese drama de la desaparición paterna y la sensación de abandono materna, Estrella crea un universo en el que se siente cómoda rodeada de los personajes de sus películas de terror favoritas. Justo cuando la tensión emocional de la trama no puede ser mayor y está a punto de estallar descubrimos que toda la historia ha sido una ensoñación de la niña a partir de las imágenes de la película que está viendo en ese momento (y que coinciden con las imágenes del prólogo).

3.6.2. *Estrategias del autor para crear la inestabilidad*

3.6.2.1. *Puesta en escena*: en el *making of*, Urbizu habla sobre su percepción a la hora de crear terror a partir de lo cotidiano, eso nos da una idea de cómo va a desarrollar su historia. En ese sentido, David Roas considera que «para convencer al lector, el narrador traslada el mundo real al texto en su más absoluta cotidianidad (...). Además, cuanto mayor sea el “realismo” con que este es presentado, mayor será el efecto provocado por la irrupción del fenómeno insólito en ese ámbito tan cotidiano» (2011: 113). Urbizu sitúa la acción en un entorno urbano de

45. Los llamados comúnmente *slashers* (Petridis, 2014: 76-84).

estilo arquitectónico frío, con tonos claros y grandes espacios diáfanos.⁴⁶

3.6.2.2. *Elemento(s) distorsionador(es)*: la tensión en este relato viene dada por la ausencia de una figura paterna y la difícil relación entre una preadolescente rebelde y una madre viuda sobrepasada por sus responsabilidades. En esa inestabilidad emocional de la familia monoparental, Estrella se encuentra cómoda entre películas de terror y figuras y juguetes de los monstruos que en ellos aparecen. El elemento sobrenatural hace su aparición cuando el espectador descubre que su mejor amigo será «Caracuero» («Leatherface» de *La matanza de Texas –The Texas Chainsaw Massacre*, Tobe Hooper, 1974), mientras Ángela, desquiciada por el peso de la responsabilidad vital (su madre está enferma), se refugia en los brazos de cualquier hombre, hecho que Estrella conoce y por el que la culpabilizará. La niña entablará amistad con El Vampiro, quien asumirá la figura paterna que anhela e irá «succionando» la confianza de la niña en detrimento de la confianza con su madre. Al resultar todo una historia desarrollada en la imaginación de Estrella no podemos concluir la existencia de lo fantástico en esta historia.

3.6.2.3. *Otros elementos*: un aparato electrónico, la televisión en este caso, actuará como puente entre ambos mundos y como acicate de la imaginación de Estrella. A juzgar por la coincidencia de personajes y de arranque narrativo, la película que está viendo en la televisión en ese momento servirá para disparar su ensoñación y hacer patente todos sus miedos de la etapa preadolescente: la soledad, incompreensión, el descubrimiento del sexo, el abandono, etc. De nuevo, podemos comprobar las influencias culturales de filmes consumidos por los autores en otras etapas de sus vidas y que aquí son recogidas y utilizadas como homenaje.

46. En este caso serán edificios que rozan la abstracción, algo estéticamente opuesto a la casona oscura e intrincada de las narraciones góticas pero que, en el fondo, siguen siendo tan abrumadores como una gran casa en donde se desarrollaban los cuentos de fantasmas del siglo XIX.

4. CONCLUSIONES

4.1. Descubrimiento de lo fantástico

Universo verosímil para el espectador					
	Inestabilidad	Elementos con explicación		Elementos ambiguos	Elementos sobrenaturales
		Anula la inestabilidad	No anula la inestabilidad		
<i>La habitación del hijo</i>	x			x	
<i>La culpa</i>	x			x	
<i>Cuento de navidad</i>	x			x	
<i>Regreso a Moira</i>	x				
<i>Para entrar a vivir</i>	x		x		
<i>Adivina quién llama</i>	x				

Terror



Lo fantástico

Si retomamos lo expuesto en las primeras líneas acerca de lo fantástico, lo primero que debemos recordar es que la historia debe desarrollarse en un contexto cuyo universo sea verosímil para el espectador. A partir de ahí, lo fantástico surgirá dependiendo de las diferentes estrategias con las que trabaje el autor. En el cuadro que presentamos a continuación podemos percibir, de manera más visual, qué tipo de estrategias ha utilizado el autor en cada relato y cómo, dependiendo de esa utilización, va surgiendo la aparición de lo fantástico a través, en ese caso, del terror.

Podemos ver la existencia de un factor común en todos los filmes al encontrar un poso de tensión y drama que provoca inestabilidad en los personajes, caldo de cultivo perfecto para que aflore lo extraño e inexplicable, ya que lo fantástico navega cómodamente en las aguas de la fragilidad emocional.

En dos de los telefilmes encontramos la existencia de una explicación a esos elementos extraños que aparecen. Como vemos en el cuadro, en el caso de *Adivina quién soy* dicha explicación anularía la inestabilidad al descubrir la

historia inventada por Estrella. En el caso de *Para entrar a vivir*, a pesar de existir una explicación, la inestabilidad continúa debido a la empatía que el receptor experimenta al ver el trágico desenlace. Sin embargo, en ambos films, la presencia de algún elemento sobrenatural o ambiguo es inexistente. Lo ocurrido no desafía las leyes de la lógica y, por tanto, no presentan rasgos de lo fantástico.

La habitación del hijo, *La culpa* y *Cuento de Navidad* contienen elementos ambiguos. Existe, sin duda, una explicación (o al menos un intento de explicación): en el caso del primer telefilme la teoría cuántica; en el segundo, el testimonio directo del propio feto; y en el tercero, el ritual para resucitar a los muertos copiado de una película. Sin embargo, aunque los personajes busquen teorías científicas que, más o menos, les ayuden a entender lo que ocurre, en ningún caso son aceptadas en la diégesis ni, como vemos en el cuadro, suponen una anulación de la inestabilidad, por lo que los personajes siguen manteniendo un miedo a lo imposible y a la amenaza física o metafísica. En *Regreso a Moira* resulta evidente la presencia del elemento sobrenatural sin explicación. Por tanto, en aquellos relatos en los que encontremos la presencia de lo sobrenatural o lo ambiguo existe lo fantástico, más allá del terror.

4.2. *La herencia de Narciso Ibáñez Serrador*

A parte del ya mencionado homenaje, no podemos olvidar la herencia de Ibáñez Serrador para descubrir cómo estos cineastas han mantenido varias constantes de la obra de Chicho. Por ejemplo, la de los personajes infantiles en estos relatos⁴⁷ bien a través de sus protagonistas (Tomás sería el personaje de más edad) o bien porque haya algún infante implicado en la trama (en *Para entrar a vivir* Clara está embarazada y, además, habrá un bebé en el edificio).

Es evidente, además, la utilización de la técnica del «giro final», tomada de O'Henry, para terminar las historias y, de esa manera, conseguir una mayor impresión en los receptores.

Una vez más, otro ejemplo para entender la importancia de este autor dentro de la historia audiovisual de España.

47. En una entrevista Chicho comenta que si a una habitación entra un adulto con una navaja en la mano resulta inquietante, pero si lo hace un niño que acaba de aprender a caminar es otra sensación más aguda (Aguilar, 1999: 251).

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (1999): *Cine fantástico y de terror español: 1900-1983*, Semana de Cine Fantástico de San Sebastián, San Sebastián.
- ANÓNIMO (2007): «Telecinco estrena por fin sus "Películas para no dormir"», *Vertele*, 2007, disponible en <http://www.vertele.com/noticias/telecinco-estrena-por-fin-sus-peliculas-para-no-dormir/> [10/01/2016].
- BARAGAÑO, Teresa (2005): «Mateo Gil rueda el telefilme de miedo "Regreso a Moira"», *El País Digital*, 17/05/2005, disponible en http://elpais.com/diario/2005/05/17/radiotv/1116280803_850215.html [10/01/2016].
- BARGALLO GARATE, Juan (2012): *Identidad y Alteridad: aproximación al tema del doble*, Ediciones Alfar, Sevilla.
- CAMPRA, Rosalba (2008): *Territorios de la ficción, lo fantástico*, Editorial Renacimiento, Madrid.
- CARROLL, Noël (2005): *Filosofía del terror o paradojas del corazón*, Antonio Machado Libros, Madrid.
- CASCAJOSA VIRINO, Concepción (2010): «Narciso Ibáñez Serrador, an early pioneer of transnational television», *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. VII, núm. 2, pp. 133-145. <http://dx.doi.org/10.1386/shci.7.2.133_1>
- CORDERO DOMÍNGUEZ, Aída (2014): *Aportaciones de Narciso Ibáñez Serrador al cine fantástico-terrorífico español*, Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid.
- CRUZ TIENDA (2013): «Monstruos infantiles. La poética de lo fantástico de Narciso Ibáñez Serrador y Juan José Plans», en Miguel Soler Gallo y María Teresa Navarrete (eds.), *El viento espira desencanto: Estudios de literatura española contemporánea*, Aracne, Roma, pp. 281-290.
- _____ (2015): *Los inicios de lo fantástico en la televisión española: Historias para no dormir y su herencia audiovisual (1966-1976)*, Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona.
- DELUMEAU, Jean (1989): *El miedo en Occidente*, Taurus, Madrid.
- DIEGO, Patricia (2010): *La ficción en la pequeña pantalla*, Eunsa, Barañáin.
- ECO, Umberto, (1996): *Seis paseos por los bosques narrativos*, Lumen, Barcelona.
- FRANCESCUTTI, Pablo (2004): *La pantalla profética*, Cátedra, Madrid.
- FUENTES RODRÍGUEZ, César (2007): *Mundo Gótico*, Quarentena Ediciones, Barcelona.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C., Santiago SÁNCHEZ GONZÁLEZ, María del Mar MARCOS MOLANO y Guzmán URRERO PEÑA (2006): *La cultura de la imagen*, Editorial Fragua, Madrid.
- GONZÁLEZ SANTAOLALLA, Borja (2014): *Fuera de series*, disponible en <http://www.fueradeseries.com/entrevista-a-paco-plaza/> [10/01/2016].
- GUBERN, Román, y Joan PRAT (1979): *Las raíces del miedo: antropología del cine de terror*, Tusquets, Barcelona.
- JIMÉNEZ VAREA, Jesús, y Miguel Ángel PÉREZ GÓMEZ (2012): «Historias para no dormir: con él llegó el terror», en Isaac Hernández y Daniel María (eds.), *Narciso Ibáñez Serrador, La Página*, núm. 95/96, Madrid.
- KING, Stephen (2006): *Danza macabra*, Valdemar, Madrid.

- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2012): *Spanish Horror Film*, University Press, Edimburgo.
- LAZO, Norma (2004): *El horror en el cine y en la literatura acompañado de una crónica sobre un monstruo en el armario*, Ediciones Paidós Ibérica, Barcelona.
- LENNE, Gérard (1974): *El cine «fantástico» y sus mitologías*, Anagrama, Barcelona.
- LOSILLA, Carlos (1992): *El cine de terror. Una introducción*, Paidós, Barcelona.
- LOVECRAFT, Howard P. (2002): *El horror en la literatura*, Alianza Editorial, Madrid.
- MARTÍN BARBERO, J. (1995): «Matrices culturales de la telenovela», en Cristina Peñarín y Pilar López Díez (eds.), *Los melodramas televisivos y la cultura sentimental*, Instituto de Investigaciones Feministas UCM, Madrid.
- MARTÍN, Rebeca (2007): *La amenaza del yo. El doble en el cuento español del siglo XIX*, Academia del Hispanismo, Vigo.
- MARTÍNEZ, Raúl (2006): *Making of de La Culpa*, Filmax Home Video.
- MELGAR, Luis T. (1966): «Cinco nuevos espacios», *Tele-Radio*, núm. 419, 30 de enero, pp. 10-13.
- PALACIO, Manuel (2001): *Historia de la televisión en España*, Gedisa, Barcelona.
- ____ (2006): *Las cosas que hemos visto. 50 años y más de TVE*, Instituto de RTVE, Madrid.
- PETRIDIS, Sotiris (2014): «A Historical Approach to the Slasher Film», *Film International*, 1 de marzo, pp. 76-84.
- PINEL, Vicent (2008): *Los géneros cinematográficos: géneros, escuelas, movimientos y corrientes en el cine*, Manontropo, Barcelona.
- RING, Werner (1964): *Historia de la televisión*, Zeus, Barcelona.
- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Málaga.
- ____ (2011): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arosa.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2002): *¿Por qué la ficción?*, Lengua de Trapo, Madrid.
- SKALL, David (2008): *Monster show. Una historia cultural del horror*, Valdemar, Madrid.
- STAEHLIN, Carlos (1977): *Wegener: el doble y el Golem*, Heraldo, Valladolid.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Premia, México.