

# Remake y resignificación de las teen series: de *Un paso adelante* a *Historias de UPA Next*

## Remake and Resignification of Teen Series. From *Un paso adelante* to *Historias de UPA Next*

CHARO LACALLE - ORCID 0000-0002-0024-6591

MARIA PORTA - ORCID 000-0001-7755-1933

(pág 21 - pág 29)

**RESUMEN.** *Historias de UPA Next* (2022), el *remake* de *Un paso adelante* (2002), recupera el universo narrativo de esta última serie musical veinte años después de su estreno. La operación de reescritura se inscribe de pleno en las prácticas contemporáneas de *remix*, con el objetivo de resignificar los roles de género y las identidades sociales de la serie original. A tal efecto, *Historias de UPA Next* actualiza los elementos variables del sistema (personajes y tramas) para poder desvincularlos de la imagen esclerotizada de las *teen series*. Pero el sólido anclaje de los elementos invariables (axiología y estructuras narrativas características de los *talent show*) limita los cambios realizados a una estrategia de inversión, que atribuye a las mujeres la posición ocupada en UPA por los hombres. En conjunto, la resignificación del colectivo gitano es quizás la dimensión más lograda y seguramente la más audaz de la revisión de UPA que se lleva a cabo.

**Palabras clave:** *TV fiction*, resignificación, *Un paso adelante*, *Historias de UPA Next*, *talent shows*.

**ABSTRACT.** *Historias de UPA Next* (2022) presents itself as the remake of *Un paso adelante* (2002), since it re-enacts the narrative universe of its predecessor twenty years after its release. This rewriting operation, which fits in perfectly with contemporary remix practices, aims at resignifying the original series' depiction of gender roles and social identities. With this goal in mind, *Historias of UPA Next* focuses on updating the variable elements of the system (characters and plots) to decouple them from the sclerotized image usually portrayed in teen series. However, the solid anchoring of the invariable elements (the axiology and the narrative structures that characterize the talent show's genre) confines these changes to an inversion strategy, by making women fit in UPA's male roles. Altogether, the resignification of Roma people's portrayal is perhaps the most successful one and probably the boldest dimension of UPA's remake.

**Keywords:** TV Fiction, resignification, *Un paso adelante*, *Historias de UPA Next*, talent shows.

**CHARO LACALLE.** Es catedrática de Periodismo de la Universitat Autònoma de Barcelona. Cuenta con numerosas publicaciones sobre ficción televisiva y ha impartido cursos y seminarios en universidades europeas, latinoamericanas y estadounidenses. Dirige el Observatorio de Ficción Televisiva y Nuevas Tecnologías (OFENT) y el equipo español del Observatorio Iberoamericano de la Ficción Televisiva (OBITEL). Correo electrónico: <rosario.lacalle@uab.es>.

**MARIA PORTA.** Es doctoranda en Comunicación y Periodismo por la Universitat Autònoma de Barcelona. Es también graduada en Periodismo por la Universitat Autònoma de Barcelona (2017) y máster en Semiótica por la Università di Bologna (2021). Realiza su tesis sobre los procesos de resignificación y las negociaciones en la ficción. Es miembro del Observatorio de Ficción Televisiva y Nuevas Tecnologías (OFENT). Correo electrónico: <maria.portav@autonoma.cat>.

**FECHA DE PRESENTACIÓN:** 22/11/2023 **FECHA DE APROBACIÓN:** 5/12/2023

## 1. INTRODUCCIÓN

Atresplayer Premium anunciaba en diciembre de 2021 el *remake* de la serie juvenil *Un paso adelante* (2002-2005), *Historias de UPA Next*, ambientada en una escuela de artes escénicas. La iniciativa se sumaba a los recientes *reboots* de otras *teen series* de Antena 3:<sup>1</sup> *El internado: Las Cumbres* (Amazon Prime Video, 2021-2023), *Física o Química: el reencuentro* (Atresplayer Premium, 2020-2021) e *Historias de protegidos* (Atresplayer Premium, 2022).<sup>2</sup> Solo que, en este caso, coincidía con la recuperación por parte de Amazon Prime Video de *Operación Triunfo* (TVE-1, 2001-2003 y 2017-2020; Tele 5, 2005-2011), el primer *talent show* español y referencia —supuestamente— de *Un paso adelante* (upa). La elección de la cantante Chenoa, finalista de la primera edición de *Operación Triunfo* (OT), para presentar la nueva temporada en 2023, aproximaba de nuevo a ambas producciones al tiempo que reafirmaba la retroalimentación característica del sistema televisivo español.

La campaña promocional de *Historias de UPA Next* arrancó, como en los citados *reboots*, incitando a los medios a especular sobre el *remake*. La estrategia publicitaria gratuita iniciaba con la promesa de “actualizar la serie no solo en la parte musical y de estética, sino también en cómo se vive ahora y cómo se relacionan los personajes”.<sup>3</sup> A tal efecto, Miguel Ángel Muñoz, Mónica Cruz y Beatriz Luengo, los actores que habían encarnado a tres de los protagonistas de UPA (Rober, Silvia y Lola, respectivamente), fueron confirmados como parte de un elenco que contaría asimismo con las colaboraciones puntuales de Lola Herrera (la directora de la escuela en UPA), en el primer episodio, y Natalia Millán (la profesora de danza clásica), en el último. En abril de 2022, Atresplayer Premium convocó un *casting* para buscar a los integrantes del cuerpo de baile, #UPANextChallenge, que consistía en mostrar en las redes sociales algunos desafíos propuestos por los coreógrafos de la futura serie. Como ya ocurriera en UPA, la prueba contó con más de quinientos aspirantes, cuya selección se convirtió en una especie de *talent show* al estilo de OT, disponible en *streaming*. La tercera fase promocional arrancó en septiembre de 2022 y fue definida por los medios como “un aperitivo de la serie”.<sup>4</sup> Se trataba de una estrategia transmedia integrada por seis relatos breves que perseguían el doble objetivo de recuperar a los fans de UPA y atraer nuevos adeptos. Los personajes de *Historias de UPA Next* expandían el mundo narrativo del *remake* en las webs de Atresplayer Premium, en TikTok y en Instagram. Al final, *Historias de UPA Next* debutó el 25 de diciembre de 2022. Pero la emisión de los siete episodios restantes se postergó hasta el 7 de mayo de 2023 con el objetivo de aprovechar al máximo sus estrategias promocionales, entre las que también figuraba la expansión transmedia interactiva Upaland Dance Academy en el metaverso de *Roblox*.

Las intervenciones de Luengo, Muñoz y Cruz en los medios asumían la tarea de atraer a los *millennials* apelando a la nostalgia: “La historia se cuenta desde una pequeña nostalgia”, señalaba Muñoz.<sup>5</sup> La promesa de novedades apuntaba, en cambio, al estetismo y las temáticas características de los relatos sobre *centennials*.<sup>6</sup>

Este estudio asume que en el *remake* de UPA confluyen, por un lado, el interés suscitado por las *teen series* en el mercado televisivo global (*Stranger Things*, *Élite*, *Euforia*, entre otras) y, por otro lado, el auge de la telerrealidad en las plataformas de las OTT. Se parte de la hipótesis de que *Historias de UPA Next* reelabora los estereotipos y los tropos de UPA mediante un proceso de actualización dirigido a revestir a los elementos del texto fuente con un nuevo significado. El análisis realizado en las páginas siguientes explora la

resignificación (Greimas y Courtés, 1979/1983) de las relaciones interpersonales (sobre todo amorosas y sexuales) de los protagonistas, determinada por la necesidad de adecuarse a los nuevos paradigmas culturales. Como reconocía Muñoz en el preestreno de *Historias de UPA Next*, a modo de ejemplo: “Hoy mi personaje no podría dirigirse ni a las mujeres, ni a los hombres, ni reírse de un colectivo como lo hacía hace veinte años, y ahí está la evolución de Rober”.<sup>7</sup>

## 2. ENTRE OT Y UPA

La telerrealidad eclosionó en España a comienzos de los años noventa, con una voluntad claramente intervencionista. Pese a las diferencias en los formatos (*reality shows*, *talk shows*, entre otros) y en las temáticas (desde la búsqueda de desaparecidos hasta las reconciliaciones o los relatos de acciones heroicas), las diferentes propuestas compartían el protagonismo de las personas ordinarias (Dovey, 2000), la pretensión de trasladar la realidad al espectador sin (aparente) mediación (Jost, 2007) y el sensacionalismo (Lacalle, 2001, 2022).

El estreno de *Gran Hermano* (GH) en Tele 5 (2002-2017) marcó un antes y un después en la “televisión de los formatos” (Buonanno, 2005), cuyas fórmulas y conceptos aunaban la sencillez de su reproductibilidad con los costes reducidos. Los numerosos *reality shows* inspirados en GH intentaban atraer a los espectadores con ambientaciones tan dispares como una isla remota (*Supervivientes*) o un autobús (*El bus*). Pero la desmultiplicación de las variables (localización, tipo de pruebas, relación con el exterior, entre otros) se reveló insuficiente para compensar la redundancia,<sup>8</sup> por lo que se optó por potenciar la confrontación entre los participantes y exacerbar el morbo. Así las cosas, pronto arreciaron las críticas contra “la prostitución más clínica de los valores de verdad” encarnados por GH (Bueno, 2000, p. 229), paradigma donde los hubiere de una “televisión obscena” cuyo principal interés “residía en todo caso en su condición de espectáculo de masas” (Bueno, 2002, p. 146). En este contexto, la televisión pública también decidió apostar por la telerrealidad y marcar distancia con la *trash television* mediante la mostración de una cotidianidad sin intimidad. El resultado fue un *reality show* “blanco”, que combinaba los elementos estructurales de GH con los valores subyacentes al concurso musical (Cáceres, 2002).

Las semejanzas entre OT y UPA no pasaron desapercibidas, por más que los responsables de esta última se negasen a reconocer el parentesco. La serie, por su parte, eludía la comparativa recurriendo a la mención explícita de *Fame* (NBC, 1982-1987),<sup>9</sup> cuya filosofía de la superación personal se sostenía en los mismos principios que los *talent shows* musicales: trabajo, obediencia, maleabilidad, búsqueda de realización y ascenso social (Oliva, 2012).

Sea como fuere, UPA dio una vuelta de tuerca a la ficción juvenil de producción propia, explorada con éxito en *Al salir de clase* (Tele 5, 1997-2002) y *Compañeros* (Antena 3, 1998-2002). La serie adoptaba la estructura de ciclos característica de los *reality shows*, pautada por las actuaciones musicales de cada episodio (pruebas para entrar en la escuela o participar en *Grease*, ensayos y estreno de *Hair*, exámenes finales). En paralelo, la narrativa rearticulaba los tropos y los elementos definitorios de las *teen series* en torno al viaje iniciático de los estudiantes de primer año: relaciones sentimentales y sexuales, transición a la adultez, construcción de identidades, entre otros (Davis y Dickinson, 2004). Las historias protagonizadas por los profesores aportaban los ingredientes del melodrama (la soledad,

las adicciones, la ambición y demás) a una hibridación de géneros con pinceladas de comedia de enredo, de drama familiar e incluso de intriga, por citar tan solo algunos ejemplos del *remix* realizado.

La debilidad de las insustanciales tramas juveniles, las deficiencias en la interpretación de los actores jóvenes y el carácter estereotipado de los personajes se diluían en las actuaciones musicales y la iconografía de UPA. Pero también en la exhibición del cuerpo de los actores, que constituía uno de sus grandes activos: “UPA era consciente de que su público se volvía loco con los actores rodando la mitad de las escenas en ropa interior, sin camiseta o mallas y, a pesar de los pesares, la fórmula funcionaba”.<sup>10</sup> Años después, Beatriz Luengo revelaba que el efecto, al parecer casual, de los desnudos había sido calculado de forma milimétrica por el equipo creativo.<sup>11</sup>

La conexión de UPA con la audiencia española le reportó un 21,9 % de *share* en su primera temporada y una media del 21,4 % en las seis emitidas en total. Su exportación a 54 países, que la convirtió en la ficción española más vendida hasta la actualidad, testimonia su vocación global. Por si fuera poco, el grupo musical surgido de la serie, UPA Dance, fue todo un fenómeno internacional, con más de setecientos mil álbumes vendidos e innumerables actuaciones en todo el mundo.<sup>12</sup>

### 3. LA RESIGNIFICACIÓN DE LAS IDENTIDADES JUVENILES

*Historias de UPA Next* comienza con el regreso de Estados Unidos de Rober y su propuesta de realizar un musical sobre UPA Dance con la nueva hornada de alumnos de la escuela, dirigida ahora por Silvia. El anclaje temporal de la historia —condición imprescindible de la resignificación— se construye mediante numerosas referencias extradiegéticas realizadas con un doble objetivo. En primer lugar, se quiere lograr un efecto de encabalgamiento entre el presente y el pasado, destinado a elaborar la genealogía del *remake*. Las referencias a la relación amorosa entre Miguel Ángel Muñoz (Rober) y Mónica Cruz (Silvia) o al grupo musical UPA Dance ilustran esta técnica narrativa, que busca la suspensión del efecto de incredulidad característico de la ficción para poder resituarla entre la telerrealidad y las *teen series*. En segundo lugar, se intenta generar en el espectador la sensación de hallarse delante de un verdadero *talent show* mediante algunas estrategias textuales entre las que destacan la estructura de ciclos del viaje hacia el éxito y la introducción o la mención de algunos personajes del mundo real, como la *influencer* Carolina Iglesias o la activista LGTBI Samantha Hudson.

La resignificación de los roles asumidos por los personajes femeninos y su inversión respecto de los masculinos es uno de los aspectos más interesantes de *Historias de UPA Next*, que sustituye la competitividad por la sororidad. En UPA, las mujeres rivalizaban entre sí: Adela y Diana mantenían una relación tensa tras el desacuerdo inicial por los criterios de evaluación de las pruebas de acceso; Diana y Silvia se disputaban el papel de protagonista en el musical *Grease*; Silvia y Lola aspiraban a obtener la atención de Pedro. Sus aptitudes artísticas se veían cuestionadas de manera constante: Diana sugería que Silvia debía su admisión en la escuela a la influencia de su tía; se viralizaba un meme de Diana acostándose con el director del *casting* de *Grease* para obtener el papel protagonista; se juzgaba a Adela por su pasado de *stripper*. Por el contrario, los personajes masculinos se

apoyaban en sus frustraciones con las mujeres, y las diferentes tramas amorosas que protagonizaban se proyectaban desde la autoconciencia de la victimización masculina.

Lejos de competir, las mujeres y los personajes LGTBI de *Historias de UPA Next* se apoyan unas a otras: Silvia y Lola olvidan las rencillas del pasado; Lala y Elvira disuaden a Andrea de cometer una ilegalidad para encubrir a su padre; Luca, el talentoso compositor gay, vende su valiosa guitarra para pagar la matrícula de Andrea. Las mujeres también toman la iniciativa en las relaciones sexoafectivas: Andrea mantiene encuentros sexuales informales con Sergio, que concluyen una vez formalizada su relación con Omar; Lala consigue conquistar a Tara, la joven *otaku* que visibiliza la identidad asexual en un género —como la ficción— caracterizado por la exaltación de la “sexualidad compulsiva” (Gupta, 2015); Lola rechaza al seductor Luiso, con quien ya había mantenido una tortuosa relación en el pasado.

Luiso es, además, el protagonista masculino de la relación entre profesor y alumna en *Historias de UPA Next*; una trama destinada a resignificar el estereotipo sexual de la de la “chica fácil”, tan extemporáneo como obsoleto en la actualidad. Ingrid mantenía en UPA un encuentro sexual intrascendente con el profesor de interpretación —en su primera noche en el internado de la escuela— y una apasionada relación con el profesor de música, muy criticada por algunos alumnos. Esta configuración discursiva retorna en *Historias de UPA Next* en la trama protagonizada por Elvira y Luiso, tan solo para ser deconstruida. Así, la renuncia de este último a iniciar una relación sentimental con la joven, apelando a la disparidad de la edad y de los roles desempeñados por ambos, y el reproche de Elvira, que lo acusa de haberle lanzado mensajes contradictorios para después echarse atrás, introducen un cambio axiológico en el *remake* acorde con la voluntad didáctica de connotar de manera negativa la sexualidad en el marco de las relaciones de poder desiguales.

La actualización del universo narrativo de UPA se refleja asimismo en los cambios introducidos por los roles temáticos de los nuevos personajes. Andrea y Omar reelaboran el motivo del amor entre la “chica rica” y el “chico pobre”, protagonizado en la serie original por Silvia y Pedro. La ingenua Andrea de *Historias de UPA Next*, a mitad de camino entre la muñeca Barbie y la “princesa” Silvia de UPA, experimenta una transformación actuarial similar a la de esta última en 2002, cuyo epicentro se sitúa en ambos casos en la ruptura con el padre: siempre ausente por trabajo, en el caso de Silvia, y encarcelado por blanqueo de dinero, en el de Andrea. La evolución de esta última —que también rememora a Baby de *Dirty Dancing*— se figurativiza asimismo a través del aprendizaje del baile urbano, un estilo muy alejado de su formación como bailarina clásica, que por fin dominará con la ayuda de Omar. En cuanto a la resignificación del “chico pobre” pero seductor, los continuos choques entre Pedro y Rober son sustituidos ahora por el enfrentamiento entre Omar y Sergio. Este último, el hijo biológico de Rober, asume en el *remake* el rol actuarial de antihéroe, hasta que se desvela que su verdadero objetivo es conseguir la admiración de un padre a quien no había visto en los últimos quince años. Luca, en cambio, actualización del afable Beni de UPA, reitera el tópico del “mejor amigo gay”, por más que en este caso traicione a la heroína (Andrea) enamorándose de Omar.

La paternidad era otra de las temáticas relevantes de UPA, aunque los cuatro personajes que adoptaban este rol temático representaban en todos los casos diferentes declinaciones del padre falto de equilibrio, que rehúye o se extralimita en sus responsabilidades (adolescente, inmaduro, ausente o *padrone*). *Historias de UPA Next* se vuelca, en cambio, en las numerosas configuraciones de la maternidad en la sociedad actual. Así, la maternidad

constituye la única dimensión explorada de la relación sentimental entre Silvia y Sira, y el rasgo más relevante de la caracterización de Lola, divorciada y con dos hijas a su cargo. La madre muerta —la figura más trágica de la iconología familiar— acomuna a Silvia y a Andrea, mientras que la madre cubana de Omar encarna la figura tradicional de la buena madre, en las antípodas de la progenitora de Lala, encarcelada por tráfico de estupefacientes.

Por último, cabe señalar que la resignificación del colectivo gitano es quizás la dimensión más lograda del *remake* y seguramente la más audaz. El alumno gitano de UPA, Rafael, robaba una guitarra y sustraía dinero a una mujer mayor. Además, había sido admitido en la escuela como parte de un programa de integración y, por lo tanto, con criterios de selección más laxos que los superados por el resto de los estudiantes, pues a pesar de su virtuosismo con la guitarra carecía por completo de formación musical. La imagen estereotipada de Rafael, que pese a su simpatía y desparpajo reforzaba los prejuicios ancestrales sobre la etnia gitana, se compensa en *Historias de UPA Next* mediante el personaje de Elvira, una chica gitana que canta flamenco y recupera la cartera robada a Luca en pleno Rastro de Madrid, reprende al ladronzuelo y devuelve el objeto a su propietario. Mientras que Rafael encarnaba la diferencia entre el mundo gitano y el mundo payo (él mismo utilizaba en diferentes ocasiones este tipo de jerga),<sup>13</sup> Elvira representa la integración de ambas esferas y, pese a su inseguridad y su temor inicial a distanciarse de los suyos, al final decide apostar por la escuela y por su carrera como artista.

#### 4. CONCLUSIONES

*Historias de UPA Next* evidencia la apuesta por la recreación del universo narrativo de UPA mediante la recuperación de algunos de sus personajes y de sus principales tropos. La nueva serie reelabora los estereotipos y las temáticas del texto original con el fin de adaptarlos a los mitos dominantes de las narrativas juveniles actuales: el conocimiento de uno mismo (Fedele, Planells de la Maza y Rey, 2021) y la glamurización y erotización de las experiencias (Alkhalifa, 2022). Estas estrategias, sumadas a la resignificación de las cuestiones de interés social (roles de género y construcción de identidades), configuran el *remake* como una actualización tanto en su vertiente cronológica como categorial (Cera, 2011).

La resignificación realizada desestabiliza el sentido culturalmente asentado “e deviene per il fruitore un innesco per i propri processi di appropriazione e rimanipolazione” (Dusi y Spaziente, 2006, p. 12). A tal efecto, *Historias de UPA Next* reafirma los elementos invariantes (sistema de valores y estructuras narrativas características de los *talent show*) al objeto de cuestionar las representaciones tradicionales, pero sin llegar a modificarlas. El resultado de la actualización de los elementos variables (personajes y tramas) encuentra su corolario en una representación de las jóvenes alejada de la imagen esclerotizada de las *teen series*. También capitaliza el potencial didáctico de la ficción audiovisual a través de la construcción narrativa del colectivo gitano y de la diabetes que padece Sergio.

En cuanto a los roles de género, la resignificación activa una estrategia de inversión, que atribuye a las mujeres la posición ocupada en UPA por los hombres. Este cambio se refleja en particular en el mayor desempeño narrativo de los personajes femeninos, mucho mejor perfilados que los masculinos. La estrategia de actualización favorece a su vez un proceso de traducción del texto, necesario para poder acomodarse a los nuevos filtros



culturales de la semiosfera (Lotman, 1985). En este caso, la adaptación apunta sobre todo a la representación de los actuales cánones de la masculinidad y de la feminidad, así como al sistema de valores hegemónico que han venido redefiniendo la relación con el Otro en las narrativas juveniles de los últimos años. De ahí que el proceso de traducción vaya de la mano de un proceso de resignificación (Finocchi, 2022) dirigido a revestir los elementos del texto fuente con un nuevo significado.

En términos generales, se puede decir que *Historias de UPA Next* ejemplifica los patrones del nuevo paradigma de la remediación, caracterizado por la proliferación de un sinfín de formas de la variación (*prequel*, *sequel*, *remake*, *reboot*, *spin-off*, *crossover*, entre otros). Esta “retromanía” (Reynolds, 2010) por los *revivals* y los *reissues* origina aquí un cambio en el estatus de la nueva serie, que tiende a revalorizar la versión original con el fin de transformarla y añadir así un *surplus* de valor al texto inicial (Verevis, 2017). La visibilización de las nuevas identidades sociales constituye precisamente ese *surplus* de valor en *Historias de UPA Next* respecto a su predecesora, convertida ahora en un “clásico” por efecto del *remake* (Dusi y Spaziante, 2006).

El análisis realizado confirma la resignificación de UPA mediante el *remix*, una de las estrategias estéticas más importantes de la cultura moderna (Manovich, 2013). Además de modificar el sistema axiológico y las dinámicas tanto de la producción como de la interpretación, la relevancia semiótica de este tipo de prácticas reside en su capacidad de impulsar la reflexión sobre algunas de las ideas fundacionales de la semiótica, como la fijación de los límites textuales (Spaziante, 2022). En lo referente a la serialidad televisiva, se trata de un ámbito de estudio que todavía se encuentra en ciernes, a pesar de la pionera aportación de Omar Calabrese, hace más de un tercio de siglo, en su obra seminal *L'età neobarocca* (1987).

## NOTAS

<sup>1</sup>. Atresplayer Premium es la plataforma del grupo Atresmedia, y Antena 3 su principal cadena en abierto.

<sup>2</sup>. *Un paso adelante* está disponible en Atresplayer Premium, al igual que *El internado* (2007-2010), *Física o Química* (2008-2011) y *Los protegidos* (2011-2012).

<sup>3</sup>. Véanse las declaraciones del director general de Globomedia, Javier Pons: [https://vertele.eldiario.es/noticias/upa-next-primer-trailer-explica-ausencia-pablo-puyol-no-fichaje-chanel\\_1\\_9302071.html](https://vertele.eldiario.es/noticias/upa-next-primer-trailer-explica-ausencia-pablo-puyol-no-fichaje-chanel_1_9302071.html)

<sup>4</sup>. Véase <https://www.elperiodico.com/es/tele/20220909/atresplayer-premium-estrena-domingo-aperitivo-75227378>

<sup>5</sup>. Véase [https://vertele.eldiario.es/entrevistas/miguel-angel-munoz-upa-un-paso-adelante-rober-no-reirse-colectivos-20-anos\\_1\\_9597793.html](https://vertele.eldiario.es/entrevistas/miguel-angel-munoz-upa-un-paso-adelante-rober-no-reirse-colectivos-20-anos_1_9597793.html)

<sup>6</sup>. Véase [https://vertele.eldiario.es/criticas/upa-next-atresplayer-premium-un-paso-adelante-regresa-ritmo-thriller-rencor-unica-explicacion-ausencia-pablo-puyol\\_1\\_9815277.html](https://vertele.eldiario.es/criticas/upa-next-atresplayer-premium-un-paso-adelante-regresa-ritmo-thriller-rencor-unica-explicacion-ausencia-pablo-puyol_1_9815277.html)

<sup>7</sup>. Véase [https://vertele.eldiario.es/entrevistas/miguel-angel-munoz-upa-un-paso-adelante-rober-no-reirse-colectivos-20-anos\\_1\\_9597793.html](https://vertele.eldiario.es/entrevistas/miguel-angel-munoz-upa-un-paso-adelante-rober-no-reirse-colectivos-20-anos_1_9597793.html)

<sup>8</sup>. Incluso *Supervivientes*, uno de los *reality shows* más longevos y más exitosos en la actualidad, se hubo de contentar con un modesto *share* del 21,9 % en su primera edición en los 2000, frente al espectacular 51,2 % de *GH*.



<sup>9</sup> Rober señalaba en el segundo episodio de *UPA* que Adela era “peor que la negra de *Fama*”.

<sup>10</sup> Véase <https://www.lavanguardia.com/series/20230516/8971740/upa-next-critica-secuela-un-paso-adelante-donde-ver.html>

<sup>11</sup> Véase <https://www.mundodeportivo.com/elotromundo/television/20191029/471276688140/beatriz-luengo-desvela-secreto-mejor-guardado-un-paso-adelante.html>

<sup>12</sup> Véase <https://www.lavanguardia.com/series/20230516/8971740/upa-next-critica-secuela-un-paso-adelante-donde-ver.html>

<sup>13</sup> La comunidad de gitanos españoles utiliza el sustantivo *payo*/*paya* para designar a las personas que no pertenecen al pueblo gitano. Véase la definición de la RAE en <https://dle.rae.es>

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALKHALIFA, A. (2022). *Euphoria: The High Highs and Low Lows* [Tesis doctoral]. The Ohio State University.
- BUENO, G. (2000). *Televisión: apariencia y verdad*. Gedisa.
- (2002). *Telebasura y democracia*. Ediciones B.
- BUONANNO, M. (2005). La masa y el relleno: la miniserie en la ficción italiana. *Designis*, (7-8), 19-30.
- CÁCERES, M. D. (2002). Operación Triunfo o el restablecimiento del orden social. *Zer: Revista de Estudios de Comunicación*, (13). <https://ojs.ehu.es/index.php/zer/article/view/6014/5696>
- CALABRESE, O. (1987). *L'età neobarocca*. Laterza.
- CERA, A. (2011). *Due in uno: Fenomenologia della riscrittura cinematografica*. Giannini.
- DAVIS, G. Y DICKINSON, I. (2004). Introduction. En G. Davis y K. Dickinson (Eds.), *Teen TV: Genre, Consumption and Identity* (pp. 1-16). BFI.
- DOVEY, J. (2000). *Freakshow: First Person Media and Factual Television*. Pluto Press.
- DUSI, N. Y SPAZIANTE, L. (2006). Introduzione. En *Remix-Remake: pratiche di replicabilità* (pp. 9-64). Meltemi.
- FEDELE, M., PLANELL DE LA MAZA, A. J. Y REY, E. (2021). La ficción seriada desde el mitoanálisis: aproximación cualitativa a los argumentos universales en Netflix, Prime Video y HBO. *Profesional de la Información*, 30(2). <https://doi.org/10.3145/epi.2021.mar.21>
- FINOCCHI, R. (2022). *Rinarrare e risemantizzare. Versus: quaderni di studi semiotici*, (1), 67-84.
- GREIMAS, A. J. Y COURTÉS, J. (1983). *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje* (Vol. 1). GREDOS. (Obra original publicada en 1979).
- GUPTA, K. (2015). Compulsory Sexuality: Evaluating an Emerging Concept. *Signs: Journal of Women in Culture and Society*, 41(1), 131-154. <https://doi.org/10.1086/681774>
- JOST, F. (2007). *Le culte du banal: de Duchamp à la télé-réalité*. CNRS Éditions.
- LACALLE, C. (2001). *El espectador televisivo: los programas de entretenimiento*. Gedisa.
- (2022). *(In)dignidades mediáticas en la sociedad digital*. Ediciones Cátedra.
- LOTMAN, I. (1985). *La semiósfera: l'asimmetria e il dialogo nelle strutture pensanti*. Marsilio.
- MANOVICH, L. (2013). *Software Takes Command*. Bloomsbury Academic.
- OLIVA, M. (2012). Fama y éxito profesional en “Operación Triunfo” y “Fama ¡A bailar!”. *Comunicar*, (39), 185-192. <https://doi.org/10.3916/c39-2012-03-09>
- REYNOLDS, S. (2010). *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own past*. Faber & Faber.
- SPAZIANTE, L. (2022). La versione infinita: riedizione come risemantizzazione. *Versus: quaderni di studi semiotici*, 134(1), 85-100.
- VEREVIS, C. E. (2017). Remakes, Sequels, Prequels. En T. Leitch (Ed.), *The Oxford Handbook of Adaptation Studies* (pp. 267-284). Oxford University Press.