

## Las series documentales de Netflix en España. Un desafío a las normas clásicas de la serialidad<sup>1</sup>

Adrià Naranjo<sup>2</sup>, Ignacio Nevado<sup>3</sup> y Laura Fernández-Ramírez<sup>4</sup>

Recibido: 14 de junio de 2022 / Aceptado: 25 de octubre de 2022

**Resumen.** Esta investigación analiza el impacto que ha tenido el estreno único de Netflix en las dinámicas propias de la serialidad. La digitalización de la televisión ha modificado profundamente el medio y el *binge watching* y el abandono del estreno semanal han cambiado por completo el consumo y la creación de ficciones. Para abordar esta cuestión, se analizan las cuatro series documentales que ha producido la compañía en España: *Examen de conciencia* (2019), *El caso Alcàsser* (2019), *La Línea: La sombra del narco* (2020) y *Nevenka* (2021). Al eliminar la espera entre los episodios las tramas capitulares desbordan la entrega y los seriales no siguen los patrones vinculados a la especulación. Consecuentemente, las entregas pierden su unidad formal o, directamente, se abandona la serialidad como modelo narrativo. Este cambio de paradigma refuerza la idea de que, al modificar la metodología de distribución, también se alteran las características sintácticas de los productos.

**Palabras clave:** documentales; estructura narrativa; Netflix España; serialidad; televisión.

### [en] Netflix Documentary Series in Spain. Challenging the Classical Seriality Norms

**Abstract.** This research analyzes the impact of Netflix's all-at-once premiere on the dynamics of seriality. The digitalization of television has profoundly modified the medium, and the binge watching, and the abandonment of the weekly premiere have completely changed the consumption and the creation of fictions. To address this issue, we focus on the documentary series produced by the company in Spain: *Examen de conciencia* (2019), *El caso Alcàsser* (2019), *La Línea: La sombra del narco* (2020) and *Nevenka* (2021). The main consequences generated by the elimination of the wait between episodes make the episodic plots overflow the chapter and serial storylines do not follow patterns linked to speculation. Consequently, the episodes lose their formal unity or, directly, seriality is abandoned as a narrative model. This paradigm reinforces the idea that, by modifying the distribution methodology, the syntactic characteristics of the products are also altered.

**Keywords:** Documentaries; Narrative Structure; Netflix Spain; Seriality; Television.

**Sumario.** 1. Introducción. 2. Objetivos. 3. Metodología. 4. Resultados. 4.1. Examen de conciencia y La Línea: La sombra del narco. Hibridaciones y dinámicas. 4.2. El caso Alcàsser. Género y serialidad. 4.3. Nevenka. De la unidad clásica a la fragmentación neobarroca. 5. Conclusiones. 6. Referencias bibliográficas.

**Cómo citar:** Naranjo, A., Nevado, I., & Fernández-Ramírez, L. (2023). Las series documentales de Netflix en España. Un desafío a las normas clásicas de la serialidad. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 29 (1), 165-175. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.82541>

## 1. Introducción

Netflix ha revolucionado por completo el panorama televisivo mundial (McDonald & Smith-Rowsey, 2016). La plataforma de *streaming* ha innovado la manera de producir contenidos audiovisuales (Lotz, 2018), de publicitarlos (Fernández-Gómez & Martín-Quevedo, 2018), de expandirse internacionalmente (Lobato & Lotz, 2020) o de involucrar la tecnología en estos procesos (Burroughs, 2018); impactando así en las prácticas espectatoriales (Pilipets, 2019; Arrojo & Martín, 2019). Su sistema de estreno a simultáneo

de todos los capítulos de una temporada ha alentado el consumo de sus series en forma de maratón (el *binge watching*) y ha conllevado la eliminación del flujo y la parrilla; elementos con los que Raymond Williams definió el medio televisivo (1974). Este fenómeno ha hecho desaparecer la espera entre las entregas, cimientando de la serialidad (Mittell, 2015). Aunque durante los últimos años ha crecido el interés académico hacia Netflix (Naranjo & Fernández-Ramírez, 2022), el efecto del estreno único en las estructuras narrativas de sus productos sigue denominándose “la ruptura ignorada” (Buonanno, 2019).

<sup>1</sup> Este artículo se ha realizado en el marco del grupo de investigación ‘MediaART’ (Media Art: Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la sociedad digital).

<sup>2</sup> Universidad Internacional de La Rioja (España)  
E-mail: [adria.naranjo@unir.net](mailto:adria.naranjo@unir.net)

<sup>3</sup> Universidad Complutense de Madrid  
E-mail: [joseveva@ucm.es](mailto:joseveva@ucm.es)

<sup>4</sup> Universidad Internacional de La Rioja (España)  
E-mail: [laura.fernandezramirez@unir.net](mailto:laura.fernandezramirez@unir.net)

Esta investigación aborda el efecto que ha tenido el estreno simultáneo de Netflix en la estructura de sus productos y la serialidad en sí. En concreto, analiza los cuatro documentales distribuidos por entregas que ha producido Netflix en España hasta la fecha: *Examen de conciencia* (2019), *El caso Alcàsser* (2019), *La Línea: La sombra del narco* (2020) y *Nevenka* (2021). Estos casos son de especial interés, pues la compañía ha reconocido que experimenta con nuevas fórmulas en las series que desarrolla fuera de Estados Unidos (Fernández-Manzano *et al.*, 2016). Además, las narrativas naturales y la serialidad no siempre han tenido la estrecha relación que se observa en la actualidad (Bruzzi, 2016). Esto provoca que el cumplimiento de las normas tradicionales no sea tan obligatorio como sucede con las ficciones, haciendo que sean obras más propensas a la transgresión formal. Asimismo, la elección de analizar estas obras responde al gran interés de Netflix en la producción de documentales serializados en lengua no inglesa (Hidalgo-Martí *et al.*, 2021).

Antes de llegar Netflix, los documentales se estaban desvinculando paulatinamente del medio televisivo tanto en Europa (Plana & Prado, 2014) como en España (Paz Rebollo *et al.*, 2020). Sin embargo, en los últimos años, gracias también al revulsivo que ha sido Netflix para la producción y el prestigio de sus series documentales (García Leiva y Hernández Prieto, 2021), se ha incrementado el número de proyectos de este tipo. Canales nacionales e internacionales como HBO, Movistar+ o RTVE han estrenado series documentales y han aportado nuevos puntos de vista sobre la historia reciente de España y algunos de sus protagonistas: *El pionero* (HBO, 2019), *Raphaelismo* (Movistar+, 2022), *Nosotros somos* (RTVE, 2018-2019) o *Salvar al Rey* (HBO, 2022); por nombrar algunas. No obstante, se acusa una falta de trabajos que atiendan a la narrativa de estos; siendo todavía menos frecuente el estudio de sus estructuras seriadas y sus comportamientos.

Aunque en el ámbito del largometraje documental se ha estudiado el uso de elementos innovadores –propios de la modernidad y/o las vanguardias (Nichols, 2001; Ortega-Gálvez, 2005); o del cine-diario y el cine-ensayo (Weinrichter, 2007)–, existen pocos trabajos que atiendan al comportamiento estructural de las series documentales con voluntad generalista. Las investigaciones que sí se aproximan a esta cuestión definen el formato de las obras documentales a partir de las normas de la serialidad ficcional (Cerdán Martínez y Villa Gracia, 2019) y equiparan los recursos narrativos de unas y otras (Glaser *et al.*, 2012). Siguiendo este marco comparativo, existen investigaciones que, atendiendo a las obras con estreno semanal, equiparan el comportamiento de las series documentales con el de las ficciones; mostrando así que, cuando se comparte la metodología de estreno, su estructura interna busca una coherencia entre los bloques de la narrativa y los episodios (Bruzzi, 2016). Por este motivo la referencia para estudiar la serialidad en los documentales debe ser el comportamiento

estructural que esta tiene en las ficciones. Esta investigación analizará su estructura comparándola con las tendencias actuales de la ficción seriada.

La serialidad se ha definido en la ficción en base a dos dinámicas: la serie y el serial. Mientras que la primera propone tramas contenidas dentro del episodio con un desarrollo autoconclusivo; la segunda plantea un hilo argumental que se renueva con potencial infinito (Garin Boronat, 2017). Estas estructuras, presentes en nuestra cultura desde hace siglos (Birch, 2018), favorecen la familiaridad y alientan el consumo de las partes venideras. Ambas dinámicas generan un gusto por la fragmentación, pues la serialidad es el arte de la rotura intencionada (O’Sullivan, 2019). A diferencia de otras expresiones narrativas serializadas (la novela por entregas decimonónica o el cómic, por ejemplo), la televisión ha hecho un uso de la serialidad completamente pautado y, desde los años cincuenta hasta entrada la década de 1980, ha seguido patrones homogéneos. Los requerimientos tecnológicos que precisaba el medio televisivo y la financiación mediante publicidad crearon un entorno controlado por unas pocas cadenas que construyeron estructuras narrativas fácilmente identificables. El concepto de género, íntimamente ligado al entretenimiento de masas, hizo que estas fórmulas permanecieran inalterables durante las tres primeras décadas del medio (Lotz, 2014).

La llegada de la TVII, principalmente con *Canción triste de Hill Street (Hill Street Blues; 1981-1987, NBC)*, y la consolidación de la TVIII con HBO iniciaron el proceso de mezcla entre la dinámica serial y la de la serie. Sin embargo, a causa de su estreno semanal o diario, el capítulo siguió teniendo una unidad incuestionable (Mittell, 2015). Las tramas conclusivas (*anthology plot*) se combinaron con las que poseían continuidad (*running plot*), pero las primeras seguían encapsuladas dentro de cada episodio y las segundas se dejaban en suspenso mediante un *cliffhanger* (Innocenti & Pescatore, 2011). Este recurso continuó siendo el elemento definitorio de la serialidad (ya empleado en las *soap operas*, primeras expresiones seriales de la televisión), pues servía para subrayar la naturaleza conjetural y especulativa de este tipo de narrativas (Krstić, 2018). Aunque es cierto que todo relato se sustenta en la suspensión de las preguntas narrativas, la espera entre las entregas de las narraciones serializadas aumenta y dilata el proceso interno hecho por el espectador. Para favorecer su expectación, los finales de los episodios tenían el objetivo de plantear una pregunta con un peso específico dentro del global de la narración. Con el fin de mantener la fidelidad de la audiencia, los seriales formularon ese dilema final en forma de *cliffhanger* (Lozano Maneiro, 2016).

Con el uso de estos recursos las ficciones de la TVIII crearon un marco de referencia definido como “drama serializado” (Garin, 2017). En lo referente a la estructura, estos productos se definieron por la unión de la dinámica serial y la de serie, ampliando así las posibilidades sintácticas. Concretamente

aparecieron las obras “seriadas con subtramas capitulares”, las “capitulares con subtramas seriadas”, las que poseían “tramas paralelas seriadas y capitulares” y las “seriadas con temporadas independientes” (Guarinos & Gordillo, 2011, p. 370). Esta variedad no impidió que todas ellas mantuvieran la separación del capítulo y la repetición de elementos para convertirse en un formato reconocible. Con la reiteración periódica se garantizó el reconocimiento y la unidad estilística y estructural. Sean O’Sullivan (2019) señala seis elementos que miden el grado de serialidad de cada título: la iteración (el patrón estructural constante), el *personnel* (la regularidad con la que aparecen los personajes centrales), el mundo narrativo (lo mismo, pero con los espacios), el *momentum* (la unidad temporal del capítulo y el lapso entre ellos), la multiplicidad (el patrón con el que aparecen las diferentes tramas) y el diseño (la repetición de recursos identificativos). En la TVIII estos recursos se usaron para crear un marco en el episodio que separaba una entrega de la anterior, al mismo tiempo que las igualaba en forma.

Para garantizar que estos relatos pudieran persistir durante centenares de episodios, siguieron dos estrategias: la renovación constante dentro de una misma trama y la variedad de tramas que transcurren simultáneamente (la multiplicidad). Partiendo de lo que en una obra cerrada sería el segundo punto giro, el serial genera un nuevo hilo que convive con el anterior hasta sustituirlo. Este comportamiento se fundamenta en la regeneración constante y la concatenación de arcos dramáticos; creando una estructura sinusoide que se basa en la variación periódica de la cuestión central y la prolongación temporal (García Martínez & Nannicelli, 2021). Es decir, cuando el segundo acto aristotélico parece llegar a su fin, se abre una variación argumental que impide el cierre esperado (Rush, 2014). La necesidad de evolución constante lleva a que los personajes (actantes en la nomenclatura greimasiana) cambien su función dentro del relato (Rush, 2014). Esto ocurría tanto en la misma trama (con renovaciones periódicas que cambiaban la posición del personaje) como en el conjunto de ellas (donde, por ejemplo, un personaje podía ser sujeto en la trama principal y oponente en la secundaria).

En la televisión contemporánea se sigue recurriendo a estos elementos para dotar al episodio de unidad y que así la fórmula resulte familiar. Pero si, como ocurre en el caso de Netflix y el estreno simultáneo, el modo de estreno varía y se eliminan las pausas y esperas, la construcción conjetural del receptor también se ve afectada; o al menos solo existe en un lapso menor de tiempo y controlado por el usuario. Esta técnica de estreno ha favorecido que se generalice el consumo de narrativas seriales mediante visionados continuos (el *binge watching*), lo que ha supuesto un cambio histórico para el medio y ha modificado por completo la relación entre el emisor y el receptor (Samuel, 2017). Aunque, desde la aparición de las tecnologías de grabado y la piratería, ya existía la posibilidad del “maratón”, ahora es la empresa quien

lo impulsa y lo promueve (Jenner, 2015). Viendo el potencial económico de esta práctica de visionado, Netflix ha basado todo su modelo empresarial, tecnológico y creativo en el *binge watching* (Buonanno, 2018). Por tanto, la plataforma diseña sus productos para que se visualicen siguiendo esta pauta, obviando así las condiciones narrativas de espera y expectación conjetural que imperaban en el modelo anterior. El *binge watching* y Netflix son dos conceptos inseparables, siendo la técnica del estreno simultáneo determinante a la hora de definir y crear sus productos.

Si las estructuras seriadas y serializadas se definían por la técnica del estreno por entregas, ante su desaparición se debe atender a las características de esos nuevos modelos que surgen del estreno simultáneo. Para poder confirmar si este fenómeno de transformación en las fórmulas televisivas seriadas está teniendo lugar (Naranjo & Fernández-Ramírez, 2020) o no (VanArendonk, 2019), esta investigación analiza los documentales que Netflix ha producido en España. Se tratarán las particularidades sintácticas reiterativas que marcaban la serialidad televisiva anterior (O’Sullivan, 2019) señalando sus posibles variaciones. También se estudiará la presencia de *cliffhangers* y la contención en el episodio de las tramas autoconclusivas para comprobar si, en los cuatro casos que componen la muestra, se producen diferencias respecto a los modelos canónicos anteriores.

## 2. Objetivos

Nuestra finalidad es analizar y evaluar la ruptura sujeta por los cuatro documentales producidos por Netflix en España. En concreto, se atiende a la relación que estas narrativas generan con el episodio como contenedor formal. Para ello se establecen los siguientes objetivos:

- O1. Evaluar la contención de las tramas capitulares dentro de las entregas (en el caso de las dinámicas de serie) y la creación de bloques narrativos sincronizados con estas (en el caso de las tramas seriales).
- O2. Identificar un formato basado en la iteración de elementos narrativos: los componentes físicos (espacios y personajes); los recursos vinculados al diseño; la distribución y jerarquía de las tramas (multiplicidad); y la creación de un formato con unas duraciones y una estructura identificable y repetitiva.
- O3. Determinar la función que ocupa la temporalidad en las entregas para cuantificar la unidad narrativa que estas poseen.

## 3. Metodología

Para abordar dichas cuestiones, esta investigación propone un análisis de contenido con herramientas cuantitativas y cualitativas. Con el objetivo de medir

la relación entre la narrativa y su disposición en las entregas, se atiende a las seis cuestiones con las que Sean O'Sullivan (2019) define la serialidad. Para ello, se emplean tablas diseñadas *exprofeso* en las que se contemplan dichas cuestiones. Cada episodio posee una tabla propia y, en ella, las filas responden a las escenas con las que se divide la entrega (Pérez-Morán, 2021). Cada escena es analizada en función de su situación (minuto de inicio y minuto de fin), duración, recursos narrativos destacados (ya sean *cliffhangers* u otros elementos que se vinculen al diseño propio de cada obra), aparición de cuestiones temporales (lapsos o referencias directas al avance del tiempo), personajes representados, espacios y elementos estructurales con un valor propio (inicio de la trama, renovaciones seriales, puntos de giro, hitos del arco de los personajes, cambios en su función de actante y finales de dichos hilos argumentales). El uso de estas tablas permite evaluar la regularidad de los elementos y determinar la estructura global del relato con el fin de medir su sincronía con la entrega. Del mismo modo, esta metodología permite analizar el avance argumental e identificar los bloques con los que se divide la narrativa serial; tanto en lo externo (análisis sintáctico) como en lo interno (abordando los arcos de los personajes y las posibles variaciones en sus funciones).

Atendiendo a la perspectiva macroscópica, cada obra posee una tabla anexa en la que se valoran cuestiones de carácter global. En ella se define el formato de la temporada y, para ello, se tiene en cuenta el número de episodios, la duración de estos y el número de escenas contenidas en ellos. Esta tabla se completa con el resumen pormenorizado de las cuestiones analizadas en cada episodio: si aparecen todos los personajes; todos los espacios; todas las tramas abiertas en ese momento; si estas mantienen una jerarquía homogénea; si las marcas autorales tienen presencia en

cada entrega; si existe una unidad narrativa, temporal o de arco; si existe algún salto temporal cuantificable en los inicios; o si estas concluyen con alguno de los recursos habituales en el modelo de la TVIII (puntos de giro, renovaciones, hitos, finales de trama y/o *cliffhangers*).

## 4. Resultados

### 4.1. Examen de conciencia y La Línea: La sombra del narco. Hibridaciones y dinámicas

Entre las cuatro obras propuestas, la que más se aproxima a la organización sintáctica clásica es *Examen de conciencia*. Sus tres capítulos muestran un planteamiento estructural y formal uniforme y próximo a las normas canónicas. Este documental denuncia los abusos sexuales ocurridos dentro de la Iglesia católica en España. Para ello recurre a la historia de Miguel Hurtado, una de las víctimas, que funciona como línea argumental con seguimiento (*running plot*). Esta trama abre y cierra todos los episodios y su repetición sirve para crear una familiaridad con la narrativa y una motivación para seguir consumiendo el producto. También sirve de marco para el resto de las tramas, capitulares y autoconclusivas, que por su relación temática con la de Miguel permiten transmitir que el conflicto es generalizado. Para naturalizar el paso de la trama de Miguel a la trama autoconclusiva de cada episodio, *Examen de conciencia* incluye en ocasiones a este personaje (protagonista del hilo serial) dentro de las tramas de naturaleza seriada; siendo él quien conduce algunas de las entrevistas en los casos de los Maristas de Barcelona o los sucedidos en Las Bañezas. Reconocerle favorece la generalización del tema y su conflicto (Tabla 1).

Tabla 1. Tramas de Examen de conciencia.

Capítulo 1				
Miguel	Maristas Barcelona			Miguel
Capítulo 2				
Miguel	Félix	José Ángel	Presión	Instituciones
Capítulo 3				
Miguel	Las Bañezas			Miguel

Fuente: Elaboración propia.

Su estructura y su protagonista son los únicos elementos reiterativos de la serie. Los espacios de *Examen de conciencia* no presentan una repetición y, aunque en las tramas capitulares este elemento puede estar condicionado por la realidad que representa, la trama serial de Miguel (más guionizada) tampoco mantiene una unidad espacial. Tampoco aparecen elementos narrativos que evoquen a un formato delimitado y, del mismo modo, el entramado de las líneas argumentales no busca un equilibrio identificable regular en todos los episodios. Tanto las estructuras conclusivas como la trama serial no crean una temporalidad que genere un patrón. Por un lado, las tramas

capitulares representan un periodo delimitado por la realidad y, por lo tanto, cada una tiene su cronología propia. Por el otro, la trama de Miguel, conjugada en presente, no se divide buscando que cada bloque tenga una temporalidad definida y uniforme mediante bloques de duración o frecuencia de aparición regular.

Si *Examen de conciencia* muestra ya algunas rupturas con el patrón canónico, *La Línea: La sombra del narco* confirma que las producciones documentales de Netflix no siguen las pautas anteriores. Esta obra aborda la problemática que existe en La Línea de la Concepción (Cádiz) con el narcotráfico y, en

concreto, la trama principal atiende a la persecución y arresto del clan de los Castaña. Para ello se creó el grupo especial OCON-SUR y empezó una operación a gran escala que involucró a multitud de agentes y a toda la población gaditana.

En este documental la primera de las variaciones se encuentra en la duración de sus capítulos. No es habitual que una serie con estas características esté dividida en cuatro capítulos, y menos aún que su duración no sea similar. La diferencia entre los 29 minutos del primer episodio y los 38 del segundo permite apreciar que Netflix no persigue la uniformidad de sus episodios.

Como en *Examen de conciencia*, su estructura combina una línea principal con continuidad serial con bloques ajenos que podrían construirse como independientes y autoconclusivos; por lo tanto, tramas de serie. Sin embargo, su distribución se aleja de lo habitual: su primer episodio arranca con una contextualización general y no aparece el oponente de la trama serial, el clan de los Castaña, hasta pasados once minutos. Del mismo modo se retrasa la presentación de su protagonista, el agente Almodóvar, responsable del grupo OCON-SUR, creado *exprofeso* para este conflicto. Este personaje no aparece por primera vez hasta el segundo episodio. En una trama serial, de retrasarse su presentación, esta se habría realizado al final del primer episodio, aprovechándola como *cliffhanger* y favoreciendo así la expectación y el compromiso espectral. Sin embargo, este documental opta por hacerlo en un punto poco climático de la macroestructura, posiblemente para imprimir un sentimiento coral a la acción de la Policía durante el capítulo inicial.

El resto de los personajes tampoco tiene un tratamiento propio de las estructuras seriales. No presentan aristas o incongruencias que permitan renovar la trama y así prolongarla como en los seriales de la TVIII, sino que tienen un comportamiento propio de las narraciones cerradas, los largometrajes. En su dimensión como actantes, la Policía se presenta en todo momento como sujeto; el clan de los Castaña y su abogado como oponentes; los informadores como adyuvantes; el Gobierno como destinador; y el pueblo (encarnado en su alcalde) como destinatario.

Su trama serial también abandona el patrón causal clásico al introducir tramas paralelas independientes y sin conexión con las demás. Por ejemplo, el tercer capítulo dedica más de diez minutos (alrededor de la mitad del metraje) a presentar el intento de rehabilitación de una antigua narcotraficante; una historia que se aparta de la trama principal de la obra. Estas tramas independientes no siguen un patrón en su aparición ni en su función estructural que ayude al reconocimiento de la formulación de la serie, como ocurre en *Examen de conciencia*. Además, a lo largo de su macroestructura se introducen secuencias informativas sobre la situación política que no tienen un desarrollo dramático, pero que son recuperadas en el último episodio para conformar una trama seriada y autoconclusiva sobre la campaña electoral y la reelección del alcalde. Del mismo modo, el hilo principal contiene multitud de catálisis barthesianas (García Catalán *et al.*, 2019) donde la trama no avanza y el conflicto desaparece para dejar paso a momentos descriptivos (Tabla 2).

Tabla 2. Tramas en La Línea. La sombra del narco.

<b>Capítulo 1</b>			
Contexto - política	Clan de los Castaña	Rutina policial	Clan de los Castaña
<b>Capítulo 2</b>			
Clan de los Castaña – OCON	Contexto	Trama Algeciras	Redada
<b>Capítulo 3</b>			
Redada	Política	Trama ex-narco	Clan de los Castaña
<b>Capítulo 4</b>			
Política	Clan de los Castaña	Política	Conclusiones

Fuente: Elaboración propia.

En *La Línea: La sombra del narco* resulta difícil percibir una fórmula sólida reiterativa. Los personajes con más protagonismo, el jefe del operativo y el alcalde, no aparecen en todos los episodios; tampoco lo hacen los oponentes, pues su personificación es difusa y, cuando aparecen los altos cargos del clan, solamente se muestran con documentos de archivo extraídos de los telediarios. En lo referente a los espacios, ocurre algo parecido. Mientras que desde el inicio se determina que el mundo narrativo quedará limitado por la población de La Línea de la Concepción, en el segundo y tercer capítulo se transgrede esta premisa. En el primer caso se muestra un episodio aislado en Algeciras (población vecina). Mientras que esta excepción podría servir para constituir la entidad a ese episodio concreto (próxima a los *bottle*

*episodes* o capítulos de concepto), esto no ocurre y aparece como una peripecia que no abarca la totalidad de la entrega. En el segundo caso el cambio geográfico responde a la trama independiente sobre la extrahicante mencionada anteriormente. El cambio es de naturaleza pragmática y sirve para mostrar cómo se desarrolla el conflicto en el punto de origen de la mercancía (Marruecos).

Otro elemento destacable es la gestión de los finales y el uso de los *cliffhangers*. Específicamente, el único momento en el que se emplea este recurso se encuentra al concluir el segundo episodio. Pero la trama que se deja en suspenso no ha tenido un desarrollo duradero a lo largo del capítulo. Este hilo se inicia un minuto antes de que concluya el episodio y, en ese corto espacio de tiempo, se presenta la prepa-

ración de una redada que queda cortada con el primer golpe del ariete contra la puerta. Consecuentemente, el tercer episodio arranca con ese golpe. Sin embargo, la redada se resuelve en menos de seis minutos. Esta peripecia, propia de la prolongación del segundo acto habitual en la dinámica serial (Rush, 2014), se divide para mantener la tensión en forma de *cliffhanger*, pero su desarrollo es anecdótico. El hecho de que este recurso no se repita refuerza la idea de que no existe un patrón formal que determine una estructura sintáctica repetitiva que pueda reconocerse. Tanto el *cliffhanger* como el resto de los recursos narrativos (como podrían ser las presentaciones de los personajes en sus vidas privadas) no tienen como fin la creación de un diseño identificable.

#### 4.2. *El caso Alcàsser*. Género y serialidad

*El caso Alcàsser* adopta una macroestructura poco uniforme, con un punto de inflexión claro en su segundo episodio. Arranca como si se tratara de un *thriller* canónico; un patrón fácilmente reconocible que marca el horizonte de expectativas al espectador. Más concretamente, sigue la estructura que la industria estadounidense determinó como *whodunit* [quién-lo-hizo] y que ha servido para la mayoría de las narrativas procedimentales (McQuillan, 2000). Este planteamiento se basa en adaptar los preceptos aristotélicos a las narrativas sobre investigaciones, creando así una estructura arquetípica. En primer lugar, se ejemplifica el estado de equilibrio (Kozloff, 1987), que queda rápidamente interrumpido por el desequilibrio. Este, constituido siempre por un hecho delictivo, es el detonante para la consiguiente investigación. En *El caso Alcàsser* los primeros pasos quedan comprendidos en el primer episodio, donde se plantea la situación de normalidad, la desaparición de tres niñas y el descubrimiento de los cadáveres de estas. Pero, una vez presentado este punto de giro, los últimos minutos del capítulo cambian el enfoque general. Lejos de seguir el desarrollo del caso e introducir el segundo acto de la trama (la investigación policial), empieza a mostrar el que será el elemento principal de la obra en su conjunto: la falta de éti-

ca que demostraron los medios de comunicación al abordar el caso.

Una vez descubierta la evidencia criminal, los *whodunit* clásicos basan el segundo acto en la búsqueda de sospechosos. De este mismo modo, el segundo episodio de *El caso Alcàsser* arranca con los protocolos técnicos habituales en las investigaciones policiales y forenses. En el esquema canónico, este proceso llevaría a tres sospechosos erróneos y, tras el inevitable punto de giro, el cuarto sospechoso resultaría ser el culpable. Para terminar, la resolución de la crisis llevaría a una nueva situación de equilibrio. Este patrón se sigue rigurosamente durante el segundo episodio. Además, añaden el recurso posmoderno de incluir a los documentalistas dentro del relato. Esta rotura de la cuarta pared, junto con los gráficos que reconstruyen lo ocurrido, aportan una identidad reconocible a estos primeros capítulos.

Pero, a la mitad de ese segundo episodio, el padre de una de las niñas, Fernando (que había sido entrevistado circunstancialmente en el capítulo anterior), pone en entredicho el proceso policial e inicia una investigación paralela junto a Juan Ignacio Blanco, un periodista que no había aparecido hasta el momento. Este suceso dirige la trama hacia una nueva dirección, evitando así la conclusión (Tabla 3). En los episodios posteriores al *whodunit*, se abren diferentes variaciones que avanzan paralelamente con un peso desigual. A medida que se lleva a cabo la investigación oficial, Fernando, el nuevo protagonista de la obra, junto con José Ignacio (adyuvante), pasa por platós televisivos, contrata nuevos investigadores, abre nuevas vías de investigación y se involucra en recaudaciones de fondos de dudosa legalidad. De este modo se diluye el *whodunit* inicial, desaparece la presencia de los documentalistas (la principal marca de autoría que había mostrado la obra) y se crea una narrativa con un mensaje diferente al que había protagonizado la primera parte. El culmen de esta nueva deriva llega en el último episodio, donde paradójicamente se crea una subtrama capitular (iniciada y cerrada en los confines de este) basada en un misterio que quedará sin resolver: una enigmática cinta de vídeo que inculpa a grandes personalidades de la sociedad española.

Tabla 3. Tramas en *El caso Alcàsser*.

Capítulo	El caso ( <i>whodunit</i> )	Impacto mediático	Investigación paralela
1	Desaparición Aparecen los cuerpos	Inicio espectáculo mediático Platós en el pueblo	Chalés (pista falsa) Investigación paralela
2	Investigación policial Sospechosos	Cambio legislativo	Segunda autopsia Juan Ignacio Blanco
3	Juicio (preparación)	Impedir el juicio <i>Mississippi</i>	Se crea grupo paralelo Juan Ignacio y Fernando
4	Juicio (desarrollo)	Impedir el juicio Enrique y <i>Mississippi</i>	Discusión en los medios
5	Juicio (final)	Forenses en televisión	Cinta de vídeo

Fuente: Elaboración propia.

Además de las particularidades estructurales iniciales, *El caso Alcàsser* también sorprende por la posición en la que se encuentran dichos elementos de cambio. En la lógica de la dinámica serial, estos avances tienen tanto poder narrativo que son usados para crear *cliffhangers* y terminar los episodios. Este esquema renueva el conflicto y alimenta el vínculo y la expectativa del público por la narrativa. En *El caso Alcàsser*, ninguno de estos momentos de cambio está situado en el final del episodio y se distribuyen indistintamente a lo largo de la entrega: por ejemplo, la duda sobre la autopsia aparece en el minuto 28 del segundo episodio; y la condena de Miguel sucede en el 19 del quinto capítulo. Colateralmente esto hace que ninguno de los episodios termine con una suspensión absoluta de la pregunta dramática en forma de *cliffhanger*.

Esta falta de *cliffhangers* podría vincularse al formato de serie, pero *El caso Alcàsser* tampoco presenta sus rasgos propios: contención temporal, espacial o argumental y repetición en los personajes, los recursos narrativos o la multiplicidad. Es decir, no pretende la unidad del episodio, base fundamental de la serialidad en el entorno de la televisión lineal (Mittell, 2015). En los capítulos de *El caso Alcàsser* la delimitación temporal no es identificable y los personajes aparecen y desaparecen sin un patrón reconocible. La unidad de los cinco capítulos que conforman la obra es difusa, si no inexistente. Además, la duración de los capítulos es dispar yendo de los 51 minutos hasta los 66.

#### 4.3. *Nevenka*. De la unidad clásica a la fragmentación neo-barroca

*Nevenka*, compuesta por tres episodios de media hora cada uno, destaca por su abandono de la serialidad. El discurso de este documental se centra exclusivamente en el primer caso de acoso sexual que se denunció dentro del ámbito político español. La división que siguen los capítulos sirve para delimitar las tres etapas de ese conflicto: la relación y el consiguiente acoso; los perjuicios psicológicos y el proceso hasta hacer efectiva la denuncia; y finalmente el juicio (Figura 4). En *Nevenka* no existen subtramas ni tramas paralelas a la principal.

Al contener una única trama que abarca todo el metraje, no puede considerarse una serie, puesto que sus episodios no son autoconclusivos. Sin embargo, dado que su trama no plantea una estructura con renovaciones en el segundo acto, tampoco se comporta como un serial. Además, la duración de la serie completa es de noventa minutos y con una estructura aristotélica al uso. Esto recuerda inevitablemente a las obras cerradas que buscan representar una narrativa limitada por la entrega; es decir, en este caso, al formato de los largometrajes.

Aunque el arranque (los primeros cuatro minutos) adelanta el hecho delictivo que vendrá a continuación, también sirve para describir el contexto en el que se desarrollan los hechos: una sociedad que no entendía esta problemática del mismo modo que se hace hoy en día. La voluntad de empezar con la imagen general y después focalizar en el personaje concuerda con los preceptos que definen la narrativa clásica (Zavala, 2016) y, a partir de ese momento, se siguen los patrones aristotélicos básicos: un planteamiento que sirve para presentar los elementos narrativos (el primer encuentro entre Nevenka y su futuro acosador), el desarrollo del conflicto (el acoso en sí), el momento de máxima tensión (el juicio) y el cierre (la repercusión que tuvo el caso). Esto lleva a que *Nevenka* se divida en los tres actos habituales y que la gestión de los momentos climáticos cumpla con las expectativas de la dramaturgia clásica.

Como ocurría en *La Línea: La sombra del narco*, los personajes cumplen su función narrativa en todo momento. Este estatismo contrasta con la regeneración propia de los seriales y, al no crear tramas secundarias, reafirma su narrativa clásica, única y cerrada. Estas características hacen que los personajes de *Nevenka* no aparezcan de forma homogénea en cada episodio. Al contrario, sus entrevistas solamente se presentan cuando cumplen una función para el avance narrativo, y no para crear familiaridad o formato (Tabla 4). Algunos personajes como la psiquiatra o el abogado solamente aparecen cuando son necesarios en la obra (en ambos casos, como adyuvantes) y otros simplemente cumplen funciones de narrador.

Tabla 4. Aparición de los personajes en *Nevenka*.

Personaje	Capítulo 1 (acoso)	Capítulo 2 (denuncia)	Capítulo 3 (juicio)
Nevenka Fernández	X	X	X
Ana Gaitero (periodista)	X	X	X
Juan José Millás (escritor)	X	X	X
Charo Velasco (PSOE)	X	X	
Menchu Monteiro (8M El Bierzo)	X		X
José Antonio Bustos (psicoanalista)		X	X
Rosa María Mollá (psiquiatra)		X	
Adolfo Barreda (abogado)		X	X

Fuente: Elaboración propia.

El pragmatismo con el que se distribuye el *personnel* también se traslada a los espacios y sus cambios. Si bien la inmensa duración de la obra transcurre en Ponferrada (el ayuntamiento en el que trabajan sujeto y oponente), las variaciones en el mundo narrativo siguen un patrón errático. En el primer episodio solamente son excepciones anecdóticas: un encuentro en Tordesillas y otro en Villadepalos. Sin embargo, en el segundo episodio el argumento lleva a Nevenka Fernández a diferentes sitios (escapando del acoso) y el eje central de este se sitúa fuera de Ponferrada: en el minuto seis van los dos a Valladolid; de ahí se enlaza con una boda en Navarra; y finalmente la protagonista viaja sola a Madrid. La trama no regresa a Ponferrada hasta el minuto 22; es decir, casi la totalidad del episodio transcurre fuera del espacio principal. Para concluir, el tercer episodio se centra en el juicio y, por coherencia con la realidad que relata la obra, la narrativa se traslada a Burgos, donde tuvo lugar el proceso. De este modo, aunque sí existe un espacio central iterativo (Ponferrada), su representación no es regular. A su vez, las abundantes excepciones no tienen la voluntad de crear un patrón que aporte unidad a los capítulos, como tampoco una evolución que determine la serialidad propia en los seriales.

No obstante, sí se encuentran algunos (pocos) elementos que tienen cierta conexión con la serialidad. Por ejemplo, hay un símbolo recurrente que aparece en todos los episodios: la metáfora materializada mediante una pecera con peces de colores y peces negros. Este elemento sirve como recordatorio y enfatiza el mensaje que manda la obra sobre el acoso sexual. Otro recurso serial es el misterio con el que se presenta a algunos de los entrevistados. Concretamente, cuando aparecen por primera vez el psicoanalista José Antonio Bustos y el escritor Juan José Millás no se menciona la relación que estos tienen con el caso (con el añadido de que Millás es una figura célebre dentro del mundo de las letras hispánicas). Será más adelante cuando se desvele su relación con el tema: Bustos trató a la protagonista y Millás escribió sobre el tema. Esta cuestión, aunque menor, crea una continuidad especulativa dentro del relato. Pese a esto, las características propias de los seriales no son la base narrativa de *Nevenka*. Aunque el comportamiento de los componentes físicos (personajes y espacios, que ya se han comentado) puede responder a las características del formato documental, el resto de los elementos tampoco se asemeja a las normas clásicas de la serialidad. Tanto el lapso entre los episodios como la unidad temporal dentro de ellos no encapsulan el capítulo y no aportan una entidad propia. Al mismo tiempo, no se hace uso de *cliffhangers*, el reparto de las tramas no crea un patrón (pues solo hay una) y no existe una iteración en cuanto a los recursos narrativos.

Si esta obra, por su planteamiento aristotélico y su distribución de personajes y espacios, se asemeja más a la estructura de una obra única, ¿por qué se ha dividido la obra en episodios? Por un lado, se debe a la gran popularidad que han ganado los formatos

seriados dentro de las tendencias de consumo actuales; y, por el otro, cabe destacar que la fragmentación y la complejidad neo-barrocas actualmente se han impuesto a las tendencias estructurales clásicas más claras y contenidas (Ndalianis, 2004). Potenciado por la globalización, el neo-barroco ha creado un gusto por lo fragmentado y el detalle (Calabrese, 1992). El contraste entre su narrativa clásica y su distribución neo-barroca hacen que este producto se distancie de los modelos anteriores.

## 5. Conclusiones

La estructura y organización de las cuatro obras tratadas suponen un desafío al modelo canónico de la serialidad dentro del entretenimiento *mainstream*. Si las normas clásicas de la televisión fueron diseñadas para abaratar los costes dentro del sistema de distribución lineal, con el estreno único de Netflix todo cambia. La compañía, procurando incentivar el *binge watching*, abandona los preceptos tradicionales y permite que sus productos tengan nuevas expresiones sintácticas. A su vez, las rupturas con el modelo canónico planteadas por estas obras también quedan influenciadas por las novedosas estrategias estructurales aparecidas en el documental español más reciente; desde Elías León Siminiani hasta Albert Solé. Este alejamiento del patrón lineal se evidencia en *La Línea: La sombra del narco* y *El caso Alcàsser*. En primer lugar, ambas poseen una naturaleza serial, por lo que disponen una narrativa que podría ajustarse perfectamente al sistema anterior. Aunque con planteamientos diferentes, ninguna de las dos obras muestra una repartición uniforme y episódica que genere una fórmula repetitiva. Ni la duración, los personajes principales, el final en suspensión o la repetición de elementos o recursos narrativos crean un patrón identificable. A su vez, tampoco lo hace la temporalidad de la cápsula, pues no se puede definir con claridad cuánto tiempo narrativo ocupa cada episodio. El capítulo como fórmula se diluye y, a causa del consumo en forma de *binge watching*, se premia que el producto sea corto, dinámico y se pueda visualizar en una sola sesión (un maratón). Inevitablemente esto hace que no exista un patrón estructural identificable que sirva de referencia. Por lo tanto, se hace imposible el estudio de estos productos en busca de un formato coherente.

En el caso de *Examen de conciencia* se combinan ambas dinámicas y sus tramas capitulares respetan las normas de las series y no desbordan la duración del episodio. Pero, pese a que el capítulo siga teniendo una función unitaria, la trama serial no responde a los esquemas pretéritos. Una de las consecuencias más claras es que, como en todas las demás obras aquí tratadas, el *cliffhanger* desaparece por completo. Este fenómeno refuerza la desatención que, potenciada por el estreno único, tiene Netflix en lo que refiere al misterio entre las entregas. Siendo productos de tan poca duración (de la hora y media de *Nevenka* a

las casi cinco de *El caso Alcàsser*), el *binge watching* permite eliminar la espera y propone un visionado donde la separación entre los capítulos pierde su valor.

*Examen de conciencia*, *La Línea: La sombra del narco* y *El caso Alcàsser* proponen desafíos al modelo canónico de la TVIII, pero siguen poseyendo estructuras vinculadas a la serialidad. Es decir, la dinámica serial sigue planteando nuevos giros para no concluir la historia y la dinámica de serie propone bloques que podrían ser autoconclusivos. Su desafío a la norma reside en cómo se usan los recursos y la manera de gestionar el episodio como contenedor formal. En cambio, *Nevenka* se escapa de todos los esquemas, refleja la naturaleza neo-barroca de nuestros tiempos y refuerza el interés que tiene la industria hacia los productos serializados. De hecho, paradójicamente es su falta de serialidad la que muestra esta tendencia y, con el abandono de los elementos ya citados (*cliffhanger*, repartición paritaria de los personajes o espacios, etc.), se convierte en un ejemplo de los nuevos esquemas planteados por Netflix. Por estos motivos, las herramientas neo-barrocas se hacen im-

prescindibles, pues abogan por una complejidad extrema que desborda el capítulo como contenedor y proponen la fragmentación por encima de la unidad. Siendo esta una tendencia global (inevitable en un contexto donde una empresa norteamericana produce series en España), las metodologías de estudio deben adaptarse a estas nuevas organizaciones narrativas. Aunque todas estas cuestiones también queden reflejadas dentro de la posmodernidad, el neo-barroco permite que, como se ha hecho durante esta investigación, aparezcan estructuras propias sumamente complejas y asimétricas.

Aunque esta investigación muestra variaciones en las normas de la serialidad de la televisión lineal, es necesario atender a otros casos para comprobar si este es un fenómeno generalizado. La naturaleza documental y el contexto geográfico de estas cuatro obras hacen que no sean representativas del catálogo de Netflix y no apelen a su totalidad. No obstante, los resultados apoyan la idea de que algo está cambiando en la narrativa televisiva (Buonanno 2019) y de que, al menos en algunos productos, las normas seriales de la TVIII se están usando con notables modificaciones.

## 6. Referencias bibliográficas

- Arrojo, M. J., & Martín, E. (2019). El seguimiento activo de las series de ficción en internet. La atención y la emoción como desencadenantes del binge-watching. *Revista de Comunicación*, 18 (2), 3–23. <https://doi.org/10.26441/rc18.2-2019-a1-1>
- Birch, E. (2018). ‘Les suites des suites’: Alexandre Duma’s *Le comte de Monte-Cristo* and the News. *Dix-Neuf*, 21 (4), 297–311. <https://doi.org/10.1080/14787318.2017.1446319>
- Bruzzi, S. (2016). Making a Genre: The Case of the Contemporary True Crime Documentary. *Law and Humanities*, 10 (2), 249–280. <https://doi.org/10.1017/CBO9781107415324.004>
- Buonanno, M. (2018). Widening landscapes of TV storytelling in the digital media environment of the 21st century. *Analisi*, 58, 1–12. <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3133>
- Buonanno, M. (2019). Seriality: Development and disruption in the contemporary medial and cultural environment. *Critical Studies in Television*, 14 (2), 187–203. <https://doi.org/10.1177/1749602019834667>
- Burroughs, B. (2018). House of Netflix: Streaming media and digital lore. *Popular Communication*, 17 (1), 1–17. <https://doi.org/10.1080/15405702.2017.1343948>
- Calabrese, O. (1992). *Neo-Baroque. A Sign of the Times* (C. Lambert, Trad.). Princeton University Press. (Obra original publicada en 1987)
- Cerdán Martínez, V., & Villa Gracia, D. (2019). Creation of a social awareness format for Spanish public television: “Héroes Invisibles”. *RLCS Revista Latina de Comunicación Social*, 74, 1565–1579. <https://doi.org/10.4185/RLCS-2019-1399en>
- Fernández-Gómez, E., & Martín-Quevedo, J. (2018). La estrategia de engagement de Netflix España en Twitter. *El Profesional de La Información*, 27 (6), 1292–1302. <https://doi.org/10.3145/epi.2018.nov.12>
- Fernández-Manzano, E. P., Neira, E., & Clares-Gavilán, J. (2016). Data management in audiovisual business: Netflix as a case study. *El Profesional de La Información*, 25 (4), 568–576. <https://doi.org/10.3145/epi.2016.jul.06>
- García-Catalán, S., Sorolla-Romero, T., & Martín-Núñez, M. (2019). Reivindicar el detalle: sutilezas y catálisis barthesianas en la ficción televisiva. *Palabra Clave*, 22 (3), 711–739. <https://doi.org/10.5294/pacla.2019.22.3.3>
- García-Leiva, M. T., & Hernández-Prieto, M. (2021). Plataformas y política audiovisual: Netflix en España. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27 (3), 855–866. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.73591>
- García-Martínez, A. N., & Nannicelli, T. (2021). Otro tipo de recompensa narrativa: el concepto de “prolongación temporal” como superación de la serialidad televisiva. *Área Abierta. Revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, 21 (3), 349–365. <https://dx.doi.org/10.5209/arab.75200>
- Garin Boronat, M. (2017). Heridas Infinitas: estructura narrativa y dinámicas seriales en la ficción televisiva. *L’atalante*, 24, 27–41.
- Glaser, M., Garsoffky, B., & Schwan, S. (2012). What do we learn from docutainment? Processing hybrid television documentaries. *Learning and Instruction*, 22 (1), 37–46. <https://doi.org/10.1016/j.learninstruc.2011.05.006>
- Guarinos, V., & Gordillo, I. (2011). “Kate, we have to go back” Idas y vueltas de la nuevas estructuras narrativas del género seriado ficcional en la hipertelevisión. En M. A. Pérez-Gómez (Ed.), *Previously On. Estudios interdisciplinarios*

- sobre la ficción televisiva en la Tercera Edad de Oro de la Televisión (pp. 367–383). FRAME, Revista de Cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Sevilla.
- Hidalgo-Marí, T., Segarra-Saavedra, J., & Palomares-Sánchez, P. (2021). Radiografía de los contenidos originales de ficción seriada de Netflix. Formas, estilos y tendencias en el nuevo escenario in streaming. *Communication & Society*, 34 (3), 1–13. <https://doi.org/10.15581/003.34.3.1-13>
- Innocenti, V., & Pescatore, G. (2011). Los modelos narrativos de la serialidad televisiva. *La Balsa de La Medusa*, 6, 31–50.
- Jenner, M. (2015). Binge-Watching: Video-on-Demand, Quality TV and Mainstreaming Fandom. *International Journal of Cultural Studies*, 20 (3), 304–320. <https://doi.org/10.1177/1367877915606485>
- Kozloff, S. (1987). Narrative Theory and Television. En R. C. Allen (Ed.), *Channels of discourse, reassembled: television and contemporary criticism* (2a ed., pp. 67–97). The University of North Carolina Press.
- Krstić, S. (2018). “Binge-Watching”: The New Way of Watching TV Series. *AM Journal of Art and Media Studies*, 17, 15–23. <https://doi.org/10.25038/am.v0i17.266>
- Lobato, R., & Lotz, A. D. (2020). Imagining Global Video: The Challenge of Netflix. *Journal of Cinema and Media Studies*, 59 (3), 132–136. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0034>
- Lotz, A. D. (2014). *The Television will be Revolutionized* (Second Ed.). NYU Press. <https://bit.ly/3Ww63wo>
- Lotz, A. D. (2018). Evolution or revolution? Television in transformation. *Critical Studies in Television*, 13 (4), 491–494. <https://doi.org/10.1177/1749602018796757>
- Lozano-Maneiro, J. M. (2016). Río, fuga, reloj, materia, espejo: el apogeo de la ficción en serie para televisión en el laberinto del tiempo. *Index. Comunicación*, 6 (2), 237–257. <https://bit.ly/3WpOEWg>
- McDonald, K., & Smith-Rowsey, D. (2016). Introduction. En K. McDonald y D. Smith-Rowsey (Eds.), *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century* (pp. 1–11). Bloomsbury Academic. <https://doi.org/10.1111/jpcu.12615>
- McQuillan, M. (2000). *The Narrative Reader*. Routledge Taylor & Francis Group. <https://doi.org/10.4324/9780203459065>
- Mittell, J. (2015). *Complex TV: The Poetics of Contemporary Television Storytelling*. NYU Press.
- Naranjo, A., & Fernández-Ramírez, L. (2020). Cambios en la estructura narrativa de las series de Netflix. El caso de Mindhunter. *Paradigmas de La Narrativa Audiovisual. ASRI*, 18, 137–153. <https://bit.ly/3mhVnjin>
- Naranjo, A., & Fernández-Ramírez, L. (2022). Netflix in Web of Science: a bibliometric approach. *Communication & Society*, 35 (4), 133–145. <https://doi.org/10.15581/003.35.4.133-145>
- Ndalianis, A. (2004). *Neo-Baroque Aesthetics and Contemporary Entertainment*. The MIT Press.
- Nichols, B. (2001). Documentary Film and the Modernist Avant-Garde. *Critical Inquiry*, 27 (4), 580–610. <http://www.jstor.org/stable/1344315>
- Ortega-Gálvez, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad. Los límites de la experimentación. En C. Torreiro y J. Cerdán (eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 185–217). Signo e Imagen.
- O’Sullivan, S. (2019). Six elements of serial narrative. *Narrative*, 27 (1), 49–64. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0003>
- Paz Rebollo, M. A., Martínez Valerio, L., & Mayagoitia Soria, A. (2020). Las series documentales españolas (1990-2010): entre la divulgación y la concienciación. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 26 (2), 703–714. <http://dx.doi.org/10.5209/esmp.67473>
- Pérez-Morán, E. (2021). Cuando Netflix mató (definitivamente) a la televisión de calidad: Un análisis de las tramas y los nudos de acción en sus pilotos originales de drama (2014-2018). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27 (4), 1163–1174. <https://dx.doi.org/10.5209/esmp.72407>
- Pilipets, E. (2019). From Netflix Streaming to Netflix and Chill: The (Dis)Connected Body of Serial Binge-Viewer. *Social Media and Society*, 5 (4), 1–13. <https://doi.org/10.1177/2056305119883426>
- Plana, G., & Prado, E. (2014). El documental televisivo: un género en peligro de extinción en Europa. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20 (2), 841–856. [http://dx.doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2014.v20.n2.47037](http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47037)
- Rush, J. (2014). ‘Want to Cook?’: Static and fluid layering in *The Sopranos* and *Breaking Bad*. *Journal of Screenwriting*, 5 (3), 393–412. [https://doi.org/10.1386/josc.5.3.393\\_1](https://doi.org/10.1386/josc.5.3.393_1)
- Samuel, M. (2017). Time wasting and the contemporary television-viewing experience. *University of Toronto Quarterly*, 86 (4), 78–89. <https://doi.org/10.3138/utq.86.4.78>
- VanArendonk, K. (2019). Theorizing the television episode. *Narrative*, 27 (1), 65–82. <https://doi.org/10.1353/nar.2019.0004>
- Weinrichter, A. (2007). Un concepto fugitivo. Notas sobre el film-ensayo. En A. Weinrichter (ed.), *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 18–48). Gobierno de Navarra.
- Williams, R. (1974). *Television: Technology and Cultural Forms*. Routledge (2003).
- Zavala, L. (2016). Las fórmulas narrativas en cine y literatura: una propuesta paradigmática. *Comunicación y Medios*, 0 (34), 70–81. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2016.3680>

**Adrià Naranjo** es profesor y director ejecutivo del Máster en Guiones Audiovisuales de la Universidad Internacional de La Rioja (UNIR). Está terminando su tesis doctoral (beca a la excelencia), que trata el impacto del estreno único de Netflix en las estructuras narrativas de la serialidad. También ha publicado artículos sobre nuevas metodologías para el análisis de las ficciones televisivas, la serialidad y el uso de recursos narrativos como el diálogo; entre otros. Ha sido jefe del departamento de guion en varias escuelas de cine y ha sido galardonado por su trabajo como guionista. Es miembro del grupo de investigación MediaART: Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la sociedad digital (UNIR). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4869-4617>

**Ignacio Nevado** es Profesor Ayudante en el Departamento de Periodismo y Comunicación Global de la Facultad de Ciencias de la Información (UCM). Además, cuenta con más de 10 años de experiencia profesional en el ámbito audiovisual y del entretenimiento, en los que ha ejercido labores de responsabilidad en diversas facetas de la producción y la distribución teatral, cinematográfica y televisiva.

Su principal línea investigación aborda la programación y los programas de televisión en España y más específicamente la historia, programación y contenidos de La Sexta desde su nacimiento, en 2006, hasta la actualidad, siendo este el objeto de su Tesis Doctoral. Forma parte del grupo de investigación Media ART: Narrativas comunicacionales, audiovisuales y artísticas en la sociedad digital (UNIR) y del Proyecto de Investigación de la Universidad Complutense de Madrid Cartografía de los discursos del odio en España desde la comunicación, financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5027-219X>

**Laura Fernández-Ramírez.** Doctora internacional en Comunicación Audiovisual y premio extraordinario de Doctorado (UCM). Diplomada en montaje (ECAM) y Máster en Realización de Televisión (IORTVE-UCM). Directora académica del Máster Universitario en Creación de Guiones Audiovisuales de UNIR, Universidad en la que imparte guion, realización y montaje audiovisuales. Trabajó durante diez años como ayudante de realización en programas en directo, ayudante de dirección y de montaje en largometrajes y como script en series de televisión. Su línea de investigación es la narrativa y la historia audiovisuales, en particular de las series de televisión, así como el análisis del montaje y realización cinematográficos, áreas que aborda en publicaciones en revistas indexadas. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4196-9136>