

# La serialización del documental como estrategia de innovación en las plataformas de *streaming* españolas: cartografía y tendencias dominantes (2016-2024)

**Santiago Lomas-Martínez**  
Universidad de Salamanca 

**María-José Higueras-Ruiz**  
Universidad de Salamanca 

**Teresa Martín-García**  
Universidad de Salamanca 

**María Marcos-Ramos**  
Universidad de Salamanca 

<https://dx.doi.org/10.5209/emp.98884>

Recibido: 5 de noviembre de 2024 / Aceptado: 27 de enero de 2025

**Resumen.** Frente a la tendencia académica de analizar las series de ficción, este artículo investiga las series documentales producidas por las cuatro plataformas que más títulos han generado de este tipo de obra audiovisual: Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video. Se parte de la hipótesis de que la serialización del documental es una estrategia de innovación en un mercado televisivo saturado. Para estudiar la producción existente, a falta de una base de datos oficial, se ha elaborado un catálogo que cartografía este ámbito. Se obtiene la cifra de 127 series documentales producidas entre marzo de 2016 y junio de 2024. El análisis evidencia falta de reflexión y consistencia en la utilización del concepto «documental» o la idea de originalidad por parte de algunas plataformas, así como información incompleta en los metadatos que ofrecen. La cuantificación de datos demuestra que desde 2020 la producción anual de series documentales ha aumentado considerablemente, pues se consolida como una línea de producción atractiva para plataformas y audiencias. También se detecta que la serialidad suele darse con pocas entregas, normalmente entre dos y cuatro capítulos, y que las series suelen presentar temáticas recurrentes, como deporte o crímenes reales, mediante las que algunas plataformas, como Prime Video y Netflix o Max, tratan de diferenciarse del resto.

**Palabras clave:** Documental, series de televisión, innovación, plataformas VoD, *streaming*.

## ENG Documentary serialisation as an innovation strategy in Spanish streaming platforms: mapping and dominant trends (2016-2024)

**Abstract.** Although academic attention has focused more on analysing fiction series, this article investigates the documentary series produced by the four platforms that have generated the most titles of this type of audiovisual work: Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video. This research is based on the hypothesis that the serialisation of documentaries is a strategy for innovation in a saturated television market. In order to study the existing production, in the absence of an official database, a catalogue has been drawn up that maps this field evincing a total of 127 documentary series produced between March 2016 and June 2024. The analysis evidences a lack of reflection and consistency in the use of the concept of «documentary» or the idea of originality by some platforms, as well as incomplete information in the metadata they offer. The quantification of data shows that since 2020 the annual production of documentary series has increased considerably, consolidating itself as an attractive line of production for platforms and audiences. It is also detected that seriality usually occurs with few chapters, frequently between 2 and 4 chapters, and that series usually present recurring topics, such as sports or real crimes, through which some platforms, as Prime Video and Netflix or Max respectively, try to differentiate themselves from the rest.

**Keywords:** Documentary, television series, innovation, VoD platforms, streaming.

**Cómo citar:** Lomas-Martínez, S., Higueras-Ruiz, M. J., Martín-García, T. y Marcos-Ramos, M. (2025). La serialización del documental como estrategia de innovación en las plataformas de *streaming* españolas: cartografía y tendencias dominantes (2016-2024). *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 31(1), 103-114. <https://dx.doi.org/10.5209/emp.98884>

## 1. Introducción

Durante la última década el panorama televisivo español se ha visto alterado por la proliferación de plataformas audiovisuales de pago que ofertan contenidos originales. Estos operadores de vídeo bajo demanda (VoD o *video on demand*) han transformado las dinámicas de producción, distribución y recepción existentes tradicionalmente en torno a la televisión. Como ha señalado García Leiva (2020), «el desembarco de Netflix [en España en 2015] fue percibido como un punto de inflexión» en cuanto a la aparición en España de nuevas plataformas, que iniciaron un periodo de «consolidación» (p. 691). El mismo año surgió la plataforma nacional Movistar Plus+, creada a partir de la absorción del antiguo canal de pago Canal+ y con capital de Telefónica. La llegada de marcas internacionales al escenario local continuó en los años siguientes (HBO en 2016 y Prime Video en 2018, entre otras)<sup>1</sup> y fomentó la generación de contenidos de producción propia desde España, que arrancó con las series *Las chicas del cable* (Campos, Neira y Fernández-Valdés, Netflix, 2017-2020) y *Velvet Colección* (Campos y Neira, Movistar Plus+, 2017-2019).

La producción de nuevas ficciones seriadas para plataformas de *streaming* ha generado gran atención académica (Castro y Cascajosa-Virino, 2020; Martín-García *et al.*, 2023; Neira *et al.*, 2021), en tanto que suponen la importación oficial de modelos industriales ya testados, especialmente en Estados Unidos, basados en valores de producción de mayor calidad y complejidad narrativa o en la transgresión con temas o representaciones de parámetros no habituales de la televisión generalista, pues se abordan más explícitamente sexo o violencia, entre otras cuestiones tabúes (Cascajosa-Virino, 2016, pp. 31-56). Sin embargo, si se contempla la producción audiovisual de las plataformas emergentes, se aprecia también una fuerte apuesta por generar contenidos documentales y de no-ficción mediante los que innovar y diferenciarse en un mercado televisivo cada vez más saturado.

Por el momento, esa producción documental casi no ha generado bibliografía académica, salvo excepciones que han favorecido el contexto e inspiración de esta investigación. Los trabajos de Blanco Pérez examinan la producción documental de Netflix desde una perspectiva cinematográfica (2021a) y periodística (2021b); Naranjo *et al.* (2023) indagan en la producción y distribución de los documentales en Netflix y cómo ello influye sobre sus características formales, narrativas y estructurales; Martínez-Pérez *et al.* (2024) revisan la producción de series documentales sobre figuras deportivas y se centran en el análisis de *Un sueño real* (Pastor, HBO, 2020-2022) desde una perspectiva feminista, Marcos-Ramos *et al.* (2024) han señalado cómo el documental en las nuevas plataformas «vive una eclosión en forma y contenido», al tiempo que la miniserie se consolida como un formato con más desarrollo que el largometraje y acorde a la forma contemporánea «más fragmentada» de consumir contenidos (p. 3).

Siguiendo el interés académico de los citados trabajos, este artículo pone el foco en la producción documental de las plataformas de *streaming* en España para analizar cómo es y cómo funciona. Desde una perspectiva más amplia se atiende a la totalidad de estos proyectos (desde el primero en marzo de 2016 hasta la redacción de este texto en junio de 2024) en los cuatro servicios principales que operan en dicho país (Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video), y se examina el canon de producción, temática y género de los directores de cada documental.

## 2. Marco teórico

### 2.1. El documental: dificultades conceptuales

El documental surge en 1922 con la película *Nanuk, el esquimal* de Robert J. Flaherty. Se inauguraba formalmente un nuevo modo de creación audiovisual basado en documentar la realidad mediante la «presentación de hechos reales de forma que los haga creíbles y elocuentes para la gente» (Stott, 1976, p. 73)<sup>2</sup>. El documental se desarrollaría así en la historia del cine como un espacio donde han convivido propuestas heterogéneas relacionadas con el registro, la interpretación y la trasmisión de la realidad. Hay que entender, por tanto, la definición de documental desde una perspectiva amplia y en constante evolución: establecer una definición estanca supone un problema debido a la lógica evolutiva del género. Por ello, más allá de marcar sus límites, la investigación académica debe explorar la ausencia de ellos (Feria-Sánchez, 2023; Ortega, 2005).

Entre las conceptualizaciones disponibles, cabe destacar cómo el *American Heritage Dictionary* (2022) indica que es «un trabajo, ya sea un filme o programa de televisión, que presenta contenidos políticos, sociales o históricos, de una forma objetiva e informativa y a menudo compuesto por imágenes de actualidad informativa o entrevistas acompañadas de una narración». Por su parte, el cineasta John Grierson, que calificaría por primera vez una película como documental en una crítica realizada sobre *Moana* (Flaherty, 1926), ya indicó en los primeros años treinta que «documental es una expresión torpe» y que estas películas tienen como objetivo el tratamiento creativo de la realidad (2012, p. 68).

Las relaciones y diferencias del documental con el cine de no-ficción y el cine de ficción es el camino por el que se decantan distintos autores para postular sobre el concepto (Weinrichter, 2004, 2007, 2009). Por una parte, Barsam (1973) plantea, dentro del gran grupo de «cine de no ficción», el cine documental, el cine sobre guerra, el de viajes y exploración, el cine sobre arte, el cine de capacitación y el cine didáctico. Sin embargo, Vega Escalante (2012) afirma sobre la no ficción que «el término compite no solamente con su opuesto, que sería, obviamente, el concepto de cine de ficción, sino también con el de cine documental, con el que ha sido confundido desde sus mismos orígenes» (p. 7). Además, en relación con la representación de personas en el documen-

1 Durante estos años, los nombres de las plataformas han experimentado algunos cambios (Movistar+ es ahora Movistar Plus+ o HBO Max es Max), para evitar confusiones, se utiliza la denominación más reciente en cada caso.

2 Traducciones del inglés realizadas por los autores.

tal, Plantinga (2018) analiza la paradoja de cómo esta es a la vez construida y no ficticia.

Por otra parte, la hibridación entre el cine documental y el cine de ficción –una constante a lo largo de la historia audiovisual– ha generado aportaciones en ambos sentidos, especialmente con la irrupción de los posdocumentales<sup>3</sup>. Hay autores como Ortega (2007, p. 17) que establecen la década de los noventa como punto de inflexión donde poco a poco van cayendo las barreras que separaban el cine de ficción del cine documental. En este sentido, convendría recordar la idea de Zunzunegui (1984), según el cual «todo film narrativo documenta una ficción, pero todo film documental ficcionaliza una realidad preexistente» (p. 60). Así, el cine documental tenderá a ficcionarse, ya que toma estrategias propias del cine argumental cuando este orienta su mirada hacia la realidad; y el cine de ficción tiende a lo documental cuando, de igual manera que este, se interesa por contar la realidad.

En su relación con la televisión, el documental también ha sufrido grandes influencias a nivel terminológico. Si la cultura popular ha convenido en asociar el término documental con, por ejemplo, muestras de la vida animal gracias a la televisión, también hay que tener en cuenta la influencia del contexto televisivo en modelar el concepto y las posibles formas del documental. Como apunta Hernández Corchete (2008), hay un problema de concreción en cuanto a que los formatos televisivos (reportaje, docudrama, documental de naturaleza...) introducen una dificultad para «establecer una frontera nítida con otros géneros, tanto informativos como dramáticos» (p. 26) al entrecruzar el lenguaje televisivo con el cinematográfico (Mamblona, 2012, p. 69). Al respecto, la *Australian Broadcasting Authority* (2004) define el documental en televisión como «un programa con un tratamiento creativo de la realidad diferente a las noticias, temas de actualidad, coberturas deportivas, magazine, [...] o programas de entretenimiento ligero». Mediante esta diferenciación respecto de otros géneros televisivos, el documental televisivo queda definido dentro de su medio, pero alejado de las propuestas analizadas en torno a la no ficción que aborda el cine documental.

Por todo lo expuesto, Nichols (2013) propone una definición del documental como género vivo y abierto ya que: «nunca ha sido una única cosa. [...] Podemos emplear esta historia cambiante de lo que se considera como un documental como un signo de la cualidad variable, de final abierto y dinámica de la forma en sí misma» (p. 25). Esta es la concepción que asume esta investigación al entender que la innovación en el concepto es algo inherente a este término desde su origen.

## 2.2. Series documentales españolas en las plataformas VoD

En el mercado televisivo español el visionado de contenido en servicios de vídeo bajo demanda (VoD) ocupa un lugar predominante en las rutinas de ocio

de los ciudadanos. De acuerdo con los datos del *Panel de Hogares* de la CNMC, a finales de 2023 las plataformas de pago están presentes en el 62 % de los hogares con acceso a Internet, entre los que Netflix es la preferida por los usuarios (39,8 %), seguida de Prime Video (21,6 %), Movistar Plus+ (17,6 %) y Max (7,3 %) (CNMC, 2024).

En las denominadas «guerras del *streaming*» o *streaming wars* (Neira, 2020), «la llegada de todos estos servicios de vídeo bajo demanda se ha materializado en un importante crecimiento de la inversión en contenido» (Cascajosa-Virino, 2022, p. 28). En lo que se refiere a los documentales originales, los proyectos suelen ser co-producidos con empresas nacionales de menor tamaño. Su frecuente aparición en los últimos cinco años confirma que se trata de un producto rentable para las plataformas (Blanco Pérez, 2021a). Los operadores, además, han introducido diversos cambios e innovaciones en la creación de proyectos audiovisuales, especialmente en lo referente a la serialidad (Castro y Cascajosa-Virino, 2020).

El servicio de Netflix, líder en el tejido industrial del *streaming*, ha producido y distribuido documentales cuyas características formales, narrativas y estructurales responden a nuevas fórmulas que transgreden las tradicionales, según Naranjo *et al.* (2023), quienes examinan los primeros proyectos documentales de la compañía producidos en el año 2019: *Examen de conciencia*, de Sole; *El caso Alcàsser*, de León Siminai; *La línea. La sombra del Narco*, de Mora, y *Nevenka*, de Sánchez Maroto. El estudio citado concluye que no existe un patrón reiterativo y referente en su estructura y forma, aunque todos los proyectos analizados incluyen nuevas expresiones sintácticas en búsqueda de la práctica de *binge-watching*, o visionado en atracones, propia de la compañía.

Compartiendo esta vocación innovadora, otras plataformas también han apostado por la producción de documentales en el contexto español. En el caso de Prime Video, los primeros documentales, *Six dreams* (Cabrera *et al.*, 2018) y *Luis, el sabio del éxito* (RFEF, 2018), han marcado una tendencia temática hacia el contenido deportivo, especialmente futbolístico. Así, de acuerdo con el *Análisis de la industria televisiva-audiovisual 2023*, Prime Video se ha configurado como la plataforma «con mayor penetración en el mercado español (con) 19,7 millones de españoles» (Barlovento, 2023a, p. 51) y, si se atiende al tiempo de visionado, se sitúa en segundo lugar (21,6 %) tras Netflix (26,2 %).

En el caso de Movistar Plus+, los directivos de la compañía han apostado por el paradigma de la televisión de calidad –*quality television*–, tradicionalmente asociado con Canal+, y han tratado de replicar durante los últimos años el canon de producción desarrollado por el canal de cable HBO (Cascajosa-Virino, 2018). Las producciones originales de Movistar Plus+, tanto series de ficción como documentales, buscan alcanzar la calidad televisiva, caracterizada por la hibridación genérica, la aspiración estética, el guion de inspiración literaria, las tramas complejas y con implicaciones sociales, y el re-

3 El cine documental ha alcanzado la categoría de posdocumental (Catalá, 2005) como un mecanismo generador de espacios de reflexión tanto para la audiencia como para los cineastas. Cumple una función crucial en la evolución del audiovisual planteando temas y formas de crear que impactan en otros formatos de las industrias creativas y culturales. Dicha función ha tenido que ver con avances que luego han sido aplicados al cine de ficción, enriqueciendo las conexiones entre ambos.

clamo de la crítica (Carrión Domínguez, 2019, p.118). Entre otros factores, la presencia de estos proyectos en festivales de reconocido prestigio en el mercado audiovisual español y la obtención de premios son pruebas de ello (Blanco Pérez, 2021b). Como ejemplos, pueden citarse que *Raphaelismo* (Arnaiz y Ortega, 2022) se presentó en la 69 edición del Festival Internacional de Cine de San Sebastián (SSIFF, 2021) o que la serie documental *Macarena* (Marzoa, 2024) ha ganado el Premio del Público de South International Series Festival en Cádiz (Redacción AV451, 2023).

Junto a la disponibilidad bajo demanda de sus producciones originales, en Movistar Plus+ los proyectos se emiten de forma lineal en los canales de la compañía, como #0, desaparecido en 2023, o Series por M+ (Clares-Gavilán *et al.*, 2019). Concretamente, el 1 de agosto de 2023 la plataforma se relanza y ofrece cuatro canales temáticos originales (Sacristán, 2023). Entre ellos, el denominado «Documentales por M+» se sitúa en el puesto 20 del «Top-25 Cadenas de Pago» con una cuota del 1,1% (Barlovento, 2023b). Así, la producción original de Movistar Plus+ ha experimentado un notable incremento cualitativo y cuantitativo en su producción, y ha desarrollado una estrategia novedosa para la televisión de pago en la industria española (Gutiérrez Lozano, 2021). Su presencia en el mercado se caracteriza por ocupar el primer puesto como operador de televisión de pago en España, con una cuota del 1,2 % y 23,9 millones de espectadores (Barlovento, 2023a).

Por su parte, Max (anteriormente, HBO Max y HBO España) se inició en la producción de series documentales en el mercado español con proyectos como *El pionero* (Bach, 2019). Entre sus temáticas, se pueden encontrar documentales sobre la historia reciente de España, como *Salvar al Rey* (Acosta, 2022), o *true crimes*, como *El caso Sancho* (Luis, 2024). Max, con un 23,5 % de penetración en los hogares, se sitúa en tercer lugar en el ranking, aunque se registran problemas de rotación de contenido y subidas radicales de precio en su oferta (Neira en Barlovento, 2023a).

### 3. Planteamientos de la investigación

Esta investigación parte de la hipótesis de que la creación de series documentales es una vía de innovación en un mercado televisivo saturado. A partir de esta afirmación se plantean los siguientes objetivos:

- O1. Realizar una base de datos de las series documentales de producción original en España por parte de las plataformas audiovisuales: Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video.
- O2. Cartografiar las tendencias y fenómenos respecto a la producción documental en las plataformas VoD desde su establecimiento en el mercado televisivo español.

Además, se proponen las siguientes preguntas de investigación:

- PI1. ¿Cómo se aprecia innovación en la creación de series documentales?

PI2. ¿Qué fenómenos y tendencias creativas se han desarrollado?

PI3. ¿Qué plataformas presentan una mayor inversión en la producción de series documentales?

PI4. ¿Cuáles son las características de producción y formales?

PI5. ¿Cómo dialogan con el concepto de documental?

PI6. ¿Cuál es el género mayoritario de los profesionales que dirigen estos proyectos? ¿Qué grado de paridad hay en ese ámbito creativo?

### 4. Metodología

Con el fin de alcanzar los objetivos propuestos, en primer lugar, se aplica una metodología cualitativa en la revisión bibliográfica de los trabajos previamente publicados para establecer el marco teórico de la investigación: los textos sobre la conceptualización del género documental (Hernández Corchete, 2008; Mamblona, 2012) y su relación con la ficción (Ortega, 2007; Zunzunegui, 1984) y la no ficción (Barsam, 1973; Vega Escalante, 2012), así como la aproximación al documental desde el medio televisivo (Hernández Corchete, 2008); y las investigaciones sobre la producción de series documentales en las plataformas de streaming (Blanco Pérez, 2001a, 2021b; Martínez-Pérez *et al.*, 2024; Naranjo *et al.*, 2023). Además, se han revisado los informes emitidos por consultoras de comunicación (Barlovento, 2023a, 2023b) e instituciones españolas sobre el consumo y preferencias de operadores de VoD en este país (CNMC, 2024), y artículos de prensa especializada (Redacción AV451, 2023; Sacristán, 2023) relacionados con el objeto de estudio.

A continuación, desde una metodología cuantitativa que toma como referencia el trabajo de Mateos-Pérez y Sirera-Blanco (2021) sobre las series de ficción españolas, se ha aplicado este análisis estadístico-descriptivo a la producción de series documentales españolas en las plataformas Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video desde marzo de 2016 hasta junio de 2024, lo que permite abarcar la muestra más amplia posible (atendiendo al momento de la redacción de este artículo). La selección de los citados servicios de streaming queda justificada por tratarse de los operadores con mayor penetración en el tejido industrial español de acuerdo con los informes anteriormente citados. Además, estas cuatro plataformas han apostado claramente por la producción de series documentales y dichos proyectos han sido destacados en su oferta, frente a otros servicios como Disney+, que se ha iniciado en esta producción en el año 2023.

Para llevar a cabo el análisis se acude a la búsqueda en los catálogos de los citados operadores, cuya información ha sido comprobada y complementada con el acceso a las bases de datos cinematográficas FilmAffinity e IMDb, y se seleccionan la totalidad de las series documentales españolas de producción original en el periodo seleccionado. En este caso, se ha desarrollado una postura lo más inclusiva posible, aunque excluyendo proyectos que carezcan de la condición de visionado exclusivo en

la plataforma por haberse emitido antes en cadenas generalistas como Antena 3, TVE3 o IB3<sup>4</sup>. A continuación, se aplica una tabla de análisis elaborada *ad hoc* con el fin de determinar las características formales y parámetros de producción de los proyectos: título, plataforma, fecha de estreno, número de episodios, duración media de los episodios, temática principal, directores/as, género/formato, y enlace a información complementaria. Los hallazgos obtenidos han sido cuantificados para generar datos estadísticos que permiten detectar tendencias y fenómenos vinculados con la producción original de series documentales para plataformas en España.

El resultado es un catálogo compuesto por 127 proyectos, lo cual supone la suma total de la muestra de este estudio<sup>5</sup> que será descrita e interpretada en el desarrollo de la investigación. Sin embargo, es necesario puntualizar que su elaboración ha resultado problemática y puede presentar alguna imperfección. En primer lugar, cabe destacar que no existe un repositorio con información completa y fiable al respecto. En segundo lugar, la información en los catálogos de las propias plataformas a veces es incom-

pleta o está almacenada en internet de forma incorrecta o poco consistente. Por ejemplo, hay series que ya no aparecen en catálogos propios, como *Muerte en León* (Webster, 2016), producción distribuida originalmente por Movistar Plus+ que ahora está en el catálogo de Prime Video y RTVE. También sucede que la clasificación taxonómica realizada por la plataforma no queda justificada, y así, por ejemplo, en Movistar Plus+, algunas series documentales aparecen clasificadas como «Documentales» y otras como «Entretenimiento» sin razón explícita.

## 5. Resultados

A pesar de las limitaciones enunciadas, el análisis ha permitido contestar las preguntas sobre cómo son las series documentales producidas por plataformas en España y cómo dialogan las propias plataformas con ellas y el concepto «documental». En primer lugar, en la Tabla 1 se desglosa el catálogo de 127 títulos obtenido, indicando su producción por plataforma (ordenadas alfabéticamente) y por año (el año 2024 hasta el mes de junio).

Tabla 1. Producción de series documentales por plataforma y por año.

Plataforma/ Año	Prime Video	Max	Movistar Plus+	Netflix	Total
<b>2016</b>	–	–	3	–	3
<b>2017</b>	1	–	4	–	5
<b>2018</b>	2	–	1	1	4
<b>2019</b>	2	1	2	3	8
<b>2020</b>	5	1	7	–	13
<b>2021</b>	9	2	8	3	22
<b>2022</b>	15	2	8	4	29
<b>2023</b>	7	5	11	4	27
<b>2024*</b>	2	5	7	2	16
<b>Total</b>	<b>43</b>	<b>16</b>	<b>51</b>	<b>17</b>	<b>127</b>

Fuente: elaboración propia.

Los resultados en forma de gráficos (Gráfico 1 y Gráfico 2) permiten evidenciar visualmente las trayectorias de cada plataforma en términos de producción y la producción conjunta de las cuatro plataformas por año (en este caso, se omiten los datos de 2024 por su carácter incompleto para no sesgar el trazado de cada línea).

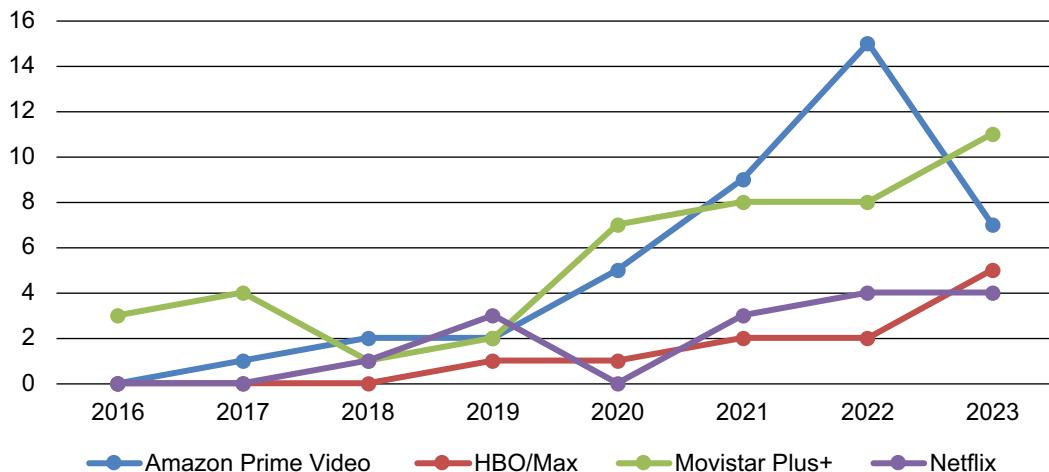
Como se puede apreciar en el Gráfico 2, en los casos de las cuatro plataformas, el año 2020 resulta un punto de inflexión que marca un incremento notable en la producción de series documentales. De los 13 proyectos producidos en 2020, se pasa a 22, 29 y 27 en los años sucesivos. En este sentido,

cabe destacar que solo en la mitad de 2024 se han realizado ya 16 series documentales, más que las cifras de producción total de los años 2020 y anteriores. Por plataformas (véase el Gráfico 1), Movistar Plus+ oscila entre siete y 11 series por año desde 2020, lo cual supone duplicar su máximo previo de cuatro en 2017. Netflix se mantiene entre tres y cuatro al año desde ese mismo año y Max ha duplicado en 2023 y 2024 su producción. Por su parte, Prime Video, tras una fuerte subida en 2021 y especialmente en 2022, ha moderado su producción en años más recientes.

4 Se han incluido las series documentales de Prime Video derivadas de sus acuerdos con Mediaset, por la importancia de las relaciones industriales con el catálogo de la plataforma, y, en cualquier caso, porque los proyectos fueron estrenados en streaming.

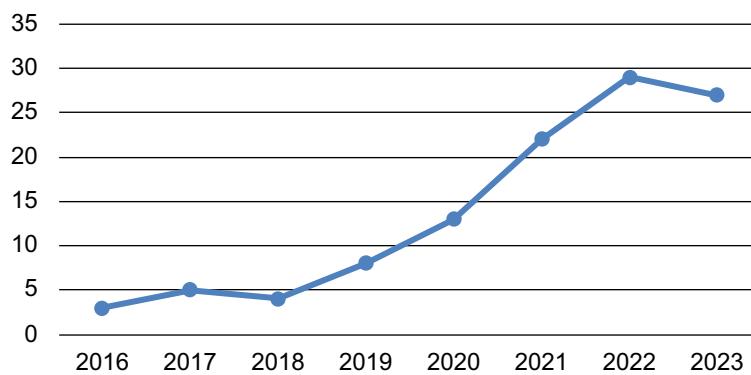
5 Se ofrecen todos los detalles del catálogo completo a través del enlace que se cita a continuación: [https://osf.io/fgb7y/?view\\_onl&y=195e15776d884591a01e4e9ed8ea1ee2](https://osf.io/fgb7y/?view_onl&y=195e15776d884591a01e4e9ed8ea1ee2).

Gráfico 1. Producción de series documentales por plataforma y por año (2016-2023).



Fuente: elaboración propia.

Gráfico 2. Producción conjunta de series documentales por año (2016-2023).



Fuente: elaboración propia.

Teniendo en cuenta los datos conjuntos, se observa que la mayoría de las series suelen contar con una temporada, generalmente de corta duración en número de entregas (Tabla 2). Además, la media de capítulos es de 5,62. Por todo ello resultaría más acertado considerar estos proyectos como miniseries.

Número de episodios	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa (%)
8	8	4%
9	2	2%
10	2	2%
Más de 10	10	8%

Tabla 2. Número de capítulos de cada serie.

Fuente: elaboración propia.

Número de episodios	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa (%)
2	17	13%
3	30	24%
4	34	26%
5	8	4%
6	12	9%
7	3	2%

Como se puede apreciar, la mayor parte de las series tienen entre dos y cuatro capítulos, lo cual supone un total de 81 proyectos. Únicamente diez series superan los diez capítulos. Entre la producción de series documentales hay algunas temáticas especialmente recurrentes que se exponen en la Tabla 3, donde se indican frecuencias absolutas y relativas por cada temática. El total de series producidas por plataforma es 43 Prime Video, 16 Max, 51 Movistar Plus+ y 17 Netflix (total conjunto de 127).

Tabla 3. Temáticas destaca por plataforma.

Plataforma/ Temática	True crime		Deporte		Musicales	
<b>Prime Video</b>	5	12 %	22	51%	2	5 %
<b>Max</b>	9	56 %	2	12 %	0	0 %
<b>Movistar Plus+</b>	7	14 %	3	6 %	10	20 %
<b>Netflix</b>	11	65 %	0	0 %	1	6 %
<b>Total</b>	32	25 %	27	21 %	13	10 %

Fuente: elaboración propia.

Como se puede ver, 32 proyectos son obras ligadas al género *true crime* por abordar casos criminales, procesos de investigación criminal y/o judiciales, y donde los hechos delictivos o los procesos de investigación o judiciales son reconstruidos con gran atención. El porcentaje es particularmente alto en Netflix, donde suponen el 65 % de la muestra, con proyectos como *¿Dónde está Marta?* (Cons, 2021); y en Max, con un 56 %, donde destaca el ya citado *El caso Sancho* (Luis, 2024) o el título de *Dolores: La verdad sobre el caso Wanninkhof* (Redondo, 2021).

En general, en las cuatro plataformas puede encontrarse una notable abundancia de documentales sobre estrellas de la cultura popular y celebridades mediáticas, especialmente deportistas y cantantes. De la muestra, al menos 60 giran en torno a personajes mediáticos, sus triunfos y sus problemas, muchos de ellos con un fuerte componente de telerrealidad en tanto que hay seguimiento más o menos estructurado narrativamente de sus actividades profesionales o personales con gran énfasis en la emoción. En el caso de Movistar Plus+ se halla una mayor atención a temáticas musicales, como *Bosé Renaci-do* (Piñas y Pulido, 2023), que supone casi una quinta parte de su producción. Respecto a Prime Video, su

temática estrella son los documentales sobre deportes, que representan más de la mitad de su catálogo, como *FC Barcelona: A New Era* (Pons Molina, 2022). Además, cabe señalar una línea de producción emergente en este operador que son los documentales sobre, o con gran protagonismo de, *influencers* o celebridades de las nuevas redes sociales, que ya suman siete, con títulos como *Rubius: Next Level Japón* (González, 2023) o *Pombo* (Cofré, 2023).

Como tendencia adicional destacada cabe añadir que Movistar Plus+ se distingue por incluir series documentales muy ancladas en fórmulas de reportaje tradicional, pero con valores de producción más sofisticados (por ejemplo, en términos de fotografía). En concreto, un aproximadamente un 24 % de su catálogo apuesta por la estrategia de tener como eje la mirada de un periodista célebre, como Jon Sistiaga o Iñaki Gabilondo, entre otros.

Finalmente, para responder a la pregunta de investigación acerca de la autoría femenina en la dirección de estos proyectos y, por consiguiente, qué grado de paridad hay en ese ámbito creativo, hemos cuantificado las presencias de mujeres directoras con los siguientes resultados (Tablas 4 y 5).

Tabla 4. Formas en que intervienen mujeres directoras.

Mujeres directoras (formas de intervención)	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa (%)
<b>Solo una mujer dirige</b>	16	13 %
<b>Dirigen dos mujeres</b>	5	4 %
<b>Codirige una mujer con uno o más hombres</b>	8	6 %
<b>Total</b>	29	23 %

Fuente: elaboración propia.

En total, en menos de una cuarta parte de las series documentales intervienen mujeres como directoras, una cifra muy alejada de un equilibrio paritario, por lo que esta cuestión no corresponde a la tendencia dominante. Entre las fórmulas posibles, la dirección en solitario es la más frecuente (16), seguida por la codirección con uno o más hombres (8) y la codirección por dos mujeres (5). Por plataforma, Max resulta porcentualmente la más integradora, con un 31 % de series con mujeres directoras, seguida por Netflix (29 %) y, en menor medida, Prime

Video y Movistar Plus+, con porcentajes de 23 % y 18 %, respectivamente. A falta de mayores evidencias, resulta llamativo que el número de mujeres directoras sea más bajo en la plataforma que más apuesta por contenidos deportivos (Prime Video) y en la que más apuesta por nociones de calidad formal y mecanismos de legitimación, como los estrenos en festivales, (Movistar Plus+), lo cual apunta a dos terrenos tradicionalmente muy masculinizados como los del deporte y la autoría y la crítica cinematográfica.

Tabla 5. Mujeres directoras por plataforma.

Mujeres directoras por plataforma	Frecuencia absoluta	Frecuencia relativa (%)
<b>Prime Video</b>	10	23 %
<b>Max</b>	5	31 %
<b>Movistar Plus+</b>	9	18 %
<b>Netflix</b>	5	29 %
<b>Total</b>	29	23 %

Fuente: elaboración propia.

En relación con estas ideas, también cabe apuntar que apenas 13 de las 127 series (10 %) han sido etiquetada como relevante en términos de «feminismo», y que aún menos, solo cinco (4%), en cuestiones LGTB+. Ello sugiere falta de compromiso con ciertos discursos en favor del progreso social hacia la igualdad y la diversidad de género y sexo.

En términos formales se percibe un panorama de gran homogeneidad en el que destacan dos fórmulas principales muy ligadas a convenciones del reportaje tradicional. Por un lado, documentales basados especialmente en entrevistas y material de archivo, cuando se abordan cuestiones con un enfoque más o menos histórico, donde sobresale Movistar Plus+ con numerosos documentales sobre el pasado reciente o la cultura popular del último medio siglo en España. Por otro lado, documentales basados en entrevistas y seguimiento de la actividad profesional o personal de personajes concretos más contemporáneos, especialmente en Prime Video. La serialización de los contenidos y la apuesta por valores de producción y técnicos (como fotografía o música) más sofisticados son los principales ámbitos formales donde se marcan ciertas diferencias con el reportaje tradicional.

## 6. Conclusiones

La investigación realizada sobre el periodo marzo 2016-junio 2024 confirma la hipótesis de que la creación de series documentales en operadores de streaming es una vía de innovación en un mercado televisivo saturado. Se han cumplido los objetivos de, en primer lugar, realizar una tentativa base de datos de las series documentales de producción original en España por parte de plataformas audiovisuales, aun con los desafíos metodológicos que se han señalado, para paliar la carencia de un catálogo de títulos producidos hasta ahora; y, en segundo lugar, se ha comenzado a cartografiar las tendencias y fenómenos dominantes respecto a este proyecto audiovisual. La construcción de una base de datos y el análisis de los resultados, especialmente a través de su cuantificación, ha permitido responder a las preguntas de investigación. Así, es posible historizar una tradición creativa paralela a la creación de series de ficción para plataformas y potenciar el análisis de las series documentales frente a la atención mayoritaria de la ficción.

De forma preliminar se anota que, entre plataformas, el grado de información ofrecida *online* es desigual: por ejemplo, Prime Video hace patentes los nombres de directores en sus metadatos, pero otros

operadores no. Además, en ocasiones, resulta difícil determinar hasta qué punto una serie documental es producción original o no: por ejemplo, en Prime Video algunas aparecen identificadas con la etiqueta «Amazon Original», aunque no todas sus producciones originales, o bien, en otros casos, se utiliza la etiqueta «Amazon Exclusive», que identifica producciones que se pueden ver exclusivamente en la plataforma. Por lo tanto, puede afirmarse que la vinculación de etiquetas como «Documental» a estas series o la identificación de su originalidad por las propias plataformas no es consistente, algo especialmente patente en Movistar Plus+ y Prime Video. Esto sugiere cierta improvisación a lo largo del tiempo, al adaptarse a un escenario cambiante, así como una falta de uniformidad en la categorización.

En relación con esto último, cabe añadir que muchas de las series manifiestan rasgos que se han identificado como propios del reportaje en el marco teórico, por lo que la vinculación con la categoría de «documental» parece responder a una estrategia de legitimación ante las audiencias como obras superiores (en términos de producción, temática o complejidad) o más elaboradas que el reportaje. Esta estrategia de legitimación se complementa con frecuencia con iniciativas como el ya citado estreno de algunas de estas series en foros prestigiosos, como festivales de cine.

Se aprecia innovación en la creación de series documentales especialmente en su serialidad, que expande el tiempo de los formatos de reportaje y documental de la televisión generalista tradicional y, por consiguiente, los contenidos planteados y la profundidad de su tratamiento. Asimismo, se aprecian sustanciales desafíos y alteraciones de las formas de conceptualizar y clasificar este tipo de producciones audiovisuales, al apostar por el concepto de documental que implica nociones de mayor elaboración y sofisticación aun cuando, en términos formales, muchas de estas obras estén muy ancladas en convenciones del reportaje, con las entrevistas como recurso principal, combinadas en mayor o menor medida con material de archivo o seguimientos de las actividades profesionales o personales de figuras célebres.

Se ha constatado cómo Netflix, Movistar Plus+, Max y Prime Video han apostado especialmente por la producción de series documentales en España, en particular Movistar Plus+ y Prime Video. Sin embargo, como se ha indicado, las denominaciones disponibles en las plataformas parecen responder más a estrategias improvisadas en cuanto a los conceptos o, sobre todo, a estrategias de legitimación más que

a rigor conceptual. En este sentido, cabe señalar que incluso las propias marcas de algunas plataformas (Movistar Plus+ y, sobre todo, Max) han evolucionado muy rápidamente en menos de una década. Esta cuestión coincide con el ya citado carácter evolutivo y cambiante del género documental (Nichols, 2013), y el interés de explorar sus variantes (Feria-Sánchez, 2023), en el terreno televisivo.

En cuanto a volumen de producción, se ha evidenciado cómo el año 2020 puede ser considerado un punto de inflexión, en tanto que desde entonces la producción de series documentales ha aumentado notablemente, por lo que los resultados hallados coinciden con los de Blanco Pérez (2021a) en lo rentable que este producto resulta para los operadores. La serialidad permite retener suscriptores en las plataformas y cabe suponer que el corto número de entregas, además de reducir costes por obra creada, favorece también la creación de un mayor número de series originales, de modo que se diversifica la oferta. En este sentido, se agregan dos ideas. En primer lugar, la producción de series documentales puede desarrollarse con presupuestos más ajustados que la creación de ficción, lo cual permite ampliar los márgenes de beneficio para las plataformas en caso de títulos exitosos, y en todo caso reducir el riesgo económico al haber menos inversión. En segundo lugar, en sintonía con lo expuesto por Cascajosa-Virino (2016), se ha detectado que cada plataforma apuesta por líneas creativas diferentes buscando diferenciarse: el *true crime* destaca en Netflix y Max, en Prime Video se apuesta por la creación de series sobre deporte o, cada vez más, sobre *influencers*, mientras que Movistar Plus+ sobresale por sus documentales de temática musical o protagonizados por periodistas estrella.

En todo caso, las series documentales permiten reforzar la estrategia de cada plataforma de presentarse como un espacio de contenidos diferentes a la oferta mayoritaria. El formato seriado puede resultar más atractivo a las generaciones más jóvenes, habituadas al consumo regular de series, lo que permite en diversos casos acercarles temáticas más históricas sobre el pasado reciente o la cultura popular española de hace algunas décadas. La serialidad favorece el enganche de la audiencia y ello repercute positivamente en la recepción y aceptación del proyecto. Como ejemplo puede citarse la decisión de Movistar Plus+ de reconfigurar la película documental sobre el cantante español C. Tangana, *Una ambición desmedida* (Bacala, González y Trena, 2023), en

formato de serie documental de tres episodios de duración, aprovechando el mismo proyecto para quienes están más acostumbrados a un consumo serializado y en pantallas domésticas.

Por último, hay que destacar la escasez encontrada de mujeres directoras, con tan solo 127 series catalogadas incluyendo al menos a una mujer como directora o codirectora. Esta cifra es todavía más baja que la que puede hallarse en la industria del cine, tradicionalmente muy masculinizada, donde las mujeres directoras suponen el 29 % del total, según el informe CIMA (Cuenca Suárez, 2024, p. 8). En concreto, las mujeres que dirigen largometrajes de ficción representan el 27 %, cifra que aumenta en el cine documental a un 33 % (Cuenca Suárez, 2024, pp. 13-18). Por plataforma, ninguna supera o alcanza ese 33 %, tan solo Max y Netflix supera, levemente, el umbral medio de representatividad del 29 %, aunque paradigmáticamente el volumen de producción de ambas (16 y 17 series, respectivamente) es mucho más escaso que el de Movistar Plus+ y Prime Video. Esto podría sugerir que, a mayor cantidad de oferta, el número de mujeres directoras disminuye por la prevalencia de un mayor número de hombres directores en el sector, en un rol, el del director, todavía muy masculinizado.

Para terminar, en las limitaciones del estudio debe señalarse, como se apuntaba previamente, que el catálogo elaborado puede resultar imperfecto en algunos puntos debido a la escasez o falta de precisión de la información disponible en cada plataforma, que va variando sin que haya una base de datos oficial de series documentales. Sin embargo, se considera necesario este trabajo para cartografiar el terreno y abordar también la tradición emergente de creación de series documentales por plataformas.

Asimismo, podría enriquecerse este estudio con una aproximación longitudinal pasados unos años para analizar cómo evolucionan ciertos fenómenos, como las temáticas. Igualmente, podrían agregarse metodologías como la encuesta o los grupos de discusión para conocer mejor la recepción de estas series documentales por parte de la audiencia, prestando especial atención a su participación en redes sociales, y cómo estas perciben las innovaciones que proponen. Finalmente, se plantea como futura línea de investigación atender al equipo técnico y creativo de la producción de las series documentales desde una perspectiva de género más amplia que permita complementar los resultados aquí encontrados.

## 7. Contribución de autores

<b>Conceptualización</b>	Ideas; formulación o evolución de los objetivos y metas generales de la investigación.	Autores 1, 2, 3 y 4
<b>Curación de datos</b>	Actividades de gestión para anotar (producir metadatos), depurar datos y mantener los datos de la investigación (incluido el código de software, cuando sea necesario para interpretar los propios datos) para su uso inicial y su posterior reutilización.	Autores 1, 2, 3 y 4
<b>Ánalisis formal</b>	Aplicación de técnicas estadísticas, matemáticas, computacionales u otras técnicas formales para analizar o sintetizar datos de estudio.	Autores 1 y 2
<b>Adquisición de fondos</b>	Adquisición del apoyo financiero para el proyecto que conduce a esta publicación.	Autores 1, 2, 3 y 4

<b>Investigación</b>	Realización de una investigación y proceso de investigación, realizando específicamente los experimentos, o la recolección de datos/evidencia.	Autor 1 y 2
<b>Metodología</b>	Desarrollo o diseño de la metodología; creación de modelos.	Autores 1, 2, 3 y 4
<b>Administración del proyecto</b>	Responsabilidad de gestión y coordinación de la planificación y ejecución de la actividad de investigación.	Autor 1
<b>Recursos</b>	Suministro de materiales de estudio, reactivos, materiales, pacientes, muestras de laboratorio, animales, instrumentación, recursos informáticos u otras herramientas de análisis.	Autor 4
<b>Software</b>	Programación, desarrollo de software; diseño de programas informáticos; implementación del código informático y de los algoritmos de apoyo; prueba de los componentes de código existentes.	Autor 3
<b>Supervisión</b>	Responsabilidad de supervisión y liderazgo en la planificación y ejecución de actividades de investigación, incluyendo la tutoría externa al equipo central.	Autores 1 y 2
<b>Validación</b>	Verificación, ya sea como parte de la actividad o por separado, de la replicabilidad/reproducción general de los resultados/experimentos y otros productos de la investigación.	Autores 3 y 4
<b>Visualización</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente la visualización/presentación de datos.	Autores 3 y 4
<b>Redacción / Borrador original</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado, específicamente la redacción del borrador inicial (incluyendo la traducción sustantiva).	Autores 1, 2, 3 y 4
<b>Redacción / Revisión y edición</b>	Preparación, creación y/o presentación del trabajo publicado por los miembros del grupo de investigación original, específicamente revisión crítica, comentario o revisión, incluidas las etapas previas o posteriores a la publicación.	Autores 1 y 2

## 9. Referencias bibliográficas

- American Heritage Dictionary. (2022). Documentary / Documentaries. <https://www.ahdictionary.com/word/search.html?q=documentary>
- Australian Broadcasting Authority (2004). *Documentary Guidelines. Interpretation of 'documentary' for the Australian Content Standard*. Australian Broadcasting Authority.
- Barsam, R. (1973). *Non-Fiction Film. A Critical History*. Penguin.
- Barlovento Comunicación (2023a). Análisis de la industria televisiva-audiovisual 2023. *Barlovento Comunicación*. <https://barloventocomunicacion.es/audiencias-anaulales/analisis-de-la-industria-television-audiovisual-2023/>
- Barlovento Comunicación (2023b). Cambios en la televisión de pago. Alcance de las nuevas formas de distribución de Movistar+. *Barlovento Comunicación*. <https://barloventocomunicacion.es/informes-barlovento/television-de-pago-alcance-de-las-nuevas-formas-de-distribucion-de-movistar/>
- Blanco Pérez, M. (2021a). La escritura cinematográfica de las series documentales españolas: reescribiendo la historia en la era Netflix. En Marcos-Ramos (Ed.), *Mucho más que cine: historia, literatura y arte en el cine en español y en portugués* (pp. 329-341). Dykinson.
- Blanco Pérez, M. (2021b). Serie documental: el nuevo documental periodístico en la era Netflix. En N. Sánchez-Gey Valenzuela y M. L. Cárdenas-Rica (Eds.), *La comunicación a la vanguardia. Tenden-* cias, métodos y perspectivas (pp. 1998-2012). Fragua.
- Castro, D. y Cascajosa-Virino, C. (2020). From Netflix to Movistar+: How Subscription Video-on-Demand Services Have Transformed Spanish TV Production. *JCMS: Journal of Cinema and Media Studies*, 59(3), 154-160. <https://doi.org/10.1353/cj.2020.0019>
- Carrión Domínguez, A. (2019). La Quality TV y la edad de oro de las ficciones seriadas. *Zer*, 24(46), 111-128. <https://doi.org/10.1387/zer.20386>
- Cascajosa-Virino, C. (2016). *La cultura de las series*. Laertes.
- Cascajosa-Virino, C. (2018). De la televisión de pago al vídeo bajo demanda. Análisis de la primera temporada de la estrategia de producción original de ficción de Movistar+. *Fonseca, Journal of Communication*, (17), 57-74. <https://doi.org/10.14201/fjc2018175774>
- Cascajosa-Virino, C. (2022). Reciclajes seriados en la era de los servicios de vídeo bajo demanda. *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 9(17), 25-50. <https://doi.org/10.24137/raeic.9.17.2>
- Catalá, J. M. (2005). Film ensayo y vanguardia. En Torreiro, C. y Cerdán, J. (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 109-158). Cátedra.
- Cuenca Suárez, S. (2024). Informe Anual Cima. La representación de las mujeres del sector cinematográfico del largometraje español. *CIMA. Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales*. <https://cimamujerescineastas>.

- es/wp-content/uploads/2024/06/INFORME-CIMA-2023.pdf
- Clares-Gavilán, J., Merino-Álvarez, C. y Neira, E. (2019). *La revolución over the top. Del vídeo bajo demanda (VOD) a la televisión por internet*. Editorial UOC.
- CNMC Data (2024). Estadísticas Panel de Hogares. Segundo semestre 2023. CNMC. [http://data.cnmc.es/datagraph/jsp/inf\\_trim.jsp](http://data.cnmc.es/datagraph/jsp/inf_trim.jsp)
- Feria-Sánchez, J. J. (2023). El cine de no ficción en Andalucía: revisión y análisis de la producción contemporánea de largometrajes cinematográficos documentales (2018–2022). *Revista Mediterránea De Comunicación*, 14(2), 143-155. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.24497>
- García Leiva, M. T. (2020). *Plataformas audiovisuales y diversidad: mucho (y muchas) más que Netflix* [Conferencia]. VII Congreso Internacional de la AE-IC Comunicación y Diversidad (pp. 679-703). Valencia. <https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/19a93e92-5c31-48a5-8a59-e26e79a0e4d7/content>
- Grierson, J. (2012). Textos. *Cuadernos De Cine Documental*, 1(6), 66-81. <https://doi.org/10.14409/ccd.vi6.3994>
- Gutiérrez Lozano, J. F. (2021). Ways of production and distribution of Movistar+. En L. Barra y M. Scaglietti (Eds.), *A European Television Fiction Renaissance. Premium Production Models and Transnational Circulation* (pp. 213-226). Routledge.
- Hernández Corchete, S. (2004). Hacia una definición del documental de divulgación histórica. *Comunicación y sociedad*, XVII(2), 89-123. <https://doi.org/10.15581/003.17.36333>
- Mamblona, R. (2012). *Las nuevas subjetividades en el cine documental contemporáneo*. [Tesis doctoral]. Universitat Internacional de Catalunya. <http://www.tesisenred.net/handle/10803/83917>
- Marcos-Ramos, M., Calvo de Castro, P. y Martín-García, T. (2024). Series y largometrajes en la encrucijada de las plataformas de streaming. *SERIARTE. Revista científica De Series Televisivas Y Arte Audiovisual*, 5, 1-4. <https://doi.org/10.21071/se-riarte.v5i.16858>
- Martín-García, T., Marcos-Ramos, M. y Angulo-Brunet, A. (2023). ¿Son las series españolas diversas? Un análisis sobre la inclusión en las plataformas. *Cuadernos.info*, 56, 206-229. <http://dx.doi.org/10.7764/cdi.56.62707>
- Martínez-Pérez, N., Dueñas Mohedas, S., y Cuenca Orellana, N. (2024). Del barrio al estadio: fútbol, género y clase en la serie documental *Un sueño Real* (HBO: 2020-2022). *Retos*, 55, 27-34. <https://doi.org/10.47197/retos.v55.103525>
- Mateos-Pérez, J. y Sirera Blanco, T. (2021). Taxonomía de las series de televisión en la era digital (200-2020). *El Profesional de la Información*, 30(6), 1-15. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.nov.08>
- Naranjo, A., Nevado, I. y 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>
- Neira, N. (2020). *Streaming Wars. La nueva televisión*. Libros Cúpula.
- Neira, E., Clares-Gavilán, J., y Sánchez-Navarro, J. (2021). New audience dimensions in streaming platforms: the second life of *Money Heist* on Netflix as a case study. *Profesional de la información*, 30(1) e300113. <https://doi.org/10.3145/epi.2021.ene.13>
- Nichols, B. (2013). *Introducción al documental*. UNAM.
- Ortega, M. L. (2005). Documental, vanguardia y sociedad: los límites de la experimentación. En J. Cerdán y M. Torreiro (Eds.), *Documental y vanguardia* (pp. 185-217). Cátedra.
- Ortega, M. L. (2007). De memorias y olvidos. El documental latinoamericano contemporáneo. *Cuadernos hispanoamericanos*, 679, 19-27. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2210305>
- Plantinga, C. (2018). Characterization and Character Engagement in the Documentary. En C. Brylla, C. y M. Kramer (Eds.), *Cognitive Theory and Documentary Film* (pp. 115-134). Palgrave Macmillan. [https://doi.org/10.1007/978-3-319-90332-3\\_7](https://doi.org/10.1007/978-3-319-90332-3_7)
- Redacción AV451 (2023, octubre 12). 'Macarena' y 'Entrevías' ganan los premios del Público del South International Series Festival. *Audiovisual 451. El medio online de la industria audiovisual*. <https://www.audiovisual451.com/macarena-y-entrevias-ganan-los-premios-del-publico-del-south-international-series-festival/>
- SSIFF (2021, agosto 27). 'Raphaelismo', una serie documental original Movistar+, se presentará en la 69 edición del Festival de San Sebastián. *Festival de San Sebastián Noticias*. <https://www.san-sebastianfestival.com/2021/noticias/1/19357/es>
- Sacristán, L. (2023, julio 21). Movistar Plus+ cambia para siempre y se convierte en una OTT con deporte, ficción y entretenimiento. *Xataka*. <https://www.xataka.com/streaming/movistar-plus-cambia-para-siempre-se-convierte-ott-deporte-ficcion-entretenimiento>
- Stott, W. (1976). *Documentary Expression and Thirties America*. Oxford University Press.
- Vega Escalante, C. (2012). El arte y la estética en el cine contemporáneo. *Anuario de Investigación 2012*, México-UAM-XOCHIMILCO, 15-36. <https://publicaciones.xoc.uam.mx/Recurso.php>
- Weinrichter, A. (2004). *Desvío de lo real. El cine de no ficción*. T&T Editores.
- Weinrichter, A. (2007). *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*. Gobierno de Navarra.
- Weinrichter, A. (2009). Documentiras: Cuando el arte imita el género de lo real. En A. M. López Gómez (Coord.), *Estrategias de la transparencia: imposturas de la comunicación mediática* (pp. 145-160). Universidad De Santiago de Compostela.
- Zunzunegui, S. (1984). Imagen, documental y ficción. *Revista de las Ciencias de la Información*, (2), 53-62.

**Santiago Lomas Martínez.** Profesor en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca y miembro del grupo de investigación Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Doctor en Investigación en Medios de Comunicación por la Universidad Carlos III de Madrid y Premio Extraordinario de Doctorado, sus intereses como investigador giran en torno a la historia cultural del cine y la televisión en España, especialmente desde perspectivas queer/LGBT+ y de género. Ha publicado artículos en revistas como *Celebrity Studies*, *Studies in Spanish & Latin American Cinemas* o *Hispanic Research Journal*. También es autor de los libros *Creadores queer en el cine español del franquismo: subcultura homosexual y género* (Laertes, 2022) y *Diferentes. Estrellas queer transnacionales* (Peter Lang, 2023). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2581-5818>

**María José Higueras Ruiz.** Graduada en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Granada, donde también se doctoró en Ciencias Sociales con premio extraordinario, mención internacional (2020) y primer premio a mejor tesis en comunicación de la ATIC. Actualmente ejerce como Profesora Permanente Laboral en la Universidad de Salamanca y es miembro del grupo de investigación Observatorio de los Contenidos Audiovisuales. Sus líneas de investigación versan sobre la producción de los medios, la representación social en la ficción televisiva y las interrelaciones entre la producción ejecutiva y las dinámicas de autoría en el audiovisual. Sobre estos temas ha publicado artículos en revistas y monografías científicas de prestigio internacional, entre las que destacan *The Importance of Latinx Showrunners in Getting Authentic Latino TV Series in English-Language American Television* (2021). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6849-3433>

**Teresa Martín García.** Doctora en Periodismo y Máster en Comunicación Institucional y Empresarial por la Universidad Complutense de Madrid, y experta en Género y Comunicación por la Universidad Pontificia de Salamanca. Cuenta con más de 15 años de experiencia profesional en diferentes ámbitos de la comunicación, del marketing y de la publicidad. Actualmente, es Profesora Ayudante en el Departamento de Sociología y Comunicación de la Universidad de Salamanca y miembro del Grupo de Investigación Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la misma institución. Sus líneas de investigación se centran en estereotipos de género y medios de comunicación, comunicación corporativa e institucional, marketing digital, moda y género y educomunicación. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4239-0241>

**María Marcos Ramos.** Licenciada en Comunicación Audiovisual por la Universidad del País Vasco y doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Salamanca (Premio Extraordinario). Es Profesora Titular de Comunicación y Creación Audiovisual de la Universidad de Salamanca y miembro investigador del Observatorio de Contenidos Audiovisuales de la misma institución. Sus líneas de investigación versan sobre representación de la inmigración y del género en la ficción audiovisual, representación cinematográfica de la sociedad en el cine y análisis de la ficción audiovisual, temas sobre los que ha publicado artículos en revistas y monografías científicas. Es autora de un libro, *ETA católica. Terrorismo en la ficción televisiva* (Laertes, 2021) y editora de varios libros. ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-3764-7177>