

LA ESCRITURA CINEMATOGRAFICA DE LAS SERIES DOCUMENTALES ESPAÑOLAS: REESCRIBIENDO LA HISTORIA EN LA ERA NETFLIX

Manuel Blanco Pérez

Universidad de Sevilla

1. INTRODUCCIÓN

Con la proliferación de la imagen periodística hacia la mitad del pasado s. XX, pero, principalmente, con el dominio del audiovisual hacia el cambio de siglo, arranca la crisis del periodismo escrito. El cambio de ontología será, además, absoluto en el momento en que irrumpen y proliferan las redes sociales en los primeros años de la pasada década (en torno al 2010). En esa etapa será el momento en el cual el periodismo tradicional perderá -acaso para siempre- la hegemonía como creador de opinión pública en las democracias occidentales. Ese cambio de formato tiene como consecuencia la quiebra del negocio tradicional y el paulatino abandono del papel y, por tanto, los periódicos se ven obligados a una conversión hacia la esfera digital que, además, coincide ya con la creación de periódicos nativos digitales (esto es: que nunca han contemplado su salida a papel), en el caso de España los pioneros fueron *eldiario.es*, seguido de *elespañol.es*, *elplural.es*, y un larguísimo etc.

En cualquier caso, parece, para los periodistas de investigación, obligado pensar en otros formatos con los que tratar de encajar el material textual y audiovisual de los trabajos, otro más ajustado a la tendencia del mercado y que sea más competitivo. Sin duda, el momento actual es de auge y consolidación, desde las diferentes plataformas (Netflix, Movistar+, HBO, etc.), hacia los nuevos formatos de producción periodística audiovisual. Ello se antoja, cuanto menos, un buen escaparate para lanzar propuestas que, de otro modo, muy difícilmente habrían podido elaborarse, realizarse y, por tanto, producirse para, en última instancia, monetizarse. Pero ello, además, no significa, como es obvio suponer, que el formato es simplemente un asunto menor en la estructura del trabajo. Antes al contrario, el mundo audiovisual nace, ya desde sus inicios, muy anteriores a la existencia de la prensa del día escrita, y desde luego, del nacimiento del periodismo de investigación, fuertemente codificado a través de géneros cinematográficos, movimientos, escuelas, y demás estructura propia de una industria tan heterogénea como tangencial.

El formato del documental periodístico ha sufrido una transformación en los últimos años que ha obligado a cierta reformulación. Si bien el documental ya era un género que ganaba peso en los festivales más prestigiosos del mundo, la llegada de la COVID-19 y, con ella, la multiplicación de las horas de consumo en las plataformas actuales, ha sobredimensionado los diferentes formatos periodísticos audiovisuales, que ahora ocupan un lugar no menor en las parrillas, y se encuentran entre los productos más vistos: solo en 2021 se han estrenado: *Palomares* (Movistar+), *Nevenka* (Netflix), *El estado contra Pablo Ibar* (HBO), o *El Caso Wanninkhof* (Amazon Prime). Si bien en las décadas finales del pasado s. XX la presencia de documentales de investigación periodística en grandes festivales de cine era anecdótica, hoy día no hay un solo festival que no tenga varias categorías ganadoras en las que la obra final sea un documental, máxime cuando, de facto, la frontera tradicional entre ficción / documental se han quebrado y, hoy día, se acuña con práctica unanimidad la etiqueta de “no ficción” para todo tipo de producto audiovisual que parta de un vínculo de honestidad ideológica con lo que se narra.

Ello, demás, posee innegables implicaciones con respecto a la interpretación que se ofrece de los hechos históricos que se investigan, pudiendo si no cambiar, si influir o terciar en la visión que, de dichos hechos, tienen las generaciones más jóvenes que no vivieron los sucesos de los que trata y que, por lo general, no acuden a la hemeroteca como fuente de conocimiento y de literatura periodístico si no que, generacionalmente, son tendentes a aplicar cierto *pacto de veridicción* como el que operaba, en virtud de la *auctoritas*, en la prensa escrita del día.

Nos proponemos en este trabajo investigar qué particularidades tienen, desde el texto escrito en su guion, los formatos audiovisuales de periodismo de investigación, que narren desde la praxis periodística actual, ya sea en sus temas como en su estética y sus pormenores en relación con nuestro oficio.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Si bien el audiovisual (especialmente la fotografía, en los primeros años de ésta) siempre ha tenido una relación compleja y cambiante con el periodismo, la literatura escrita y su plasmación en el cine (Brunet, 2009), no es menos cierto que los productos periodísticos siempre contaron con una codificación muy definida en cada una de los diferentes

formatos (Palacio, 2001). Durante la segunda parte del pasado s. XX era impensable que en la parrilla de los cines generalistas se colara algún documental (Linares Palomar, 2009), quedando su distribución de forma casi exclusiva para las televisiones lineales de entonces. En aquellos años los géneros cinematográficos tuvieron su momento de esplendor, propiciados por las modas de cada momento, como afirmará el trabajo de García Santamaría (2015, 2016). En esos años, de fuerte codificación, el formato tradicional del documental, vinculado al audiovisual, estará muy determinado también por la tecnología:

Esta circunstancia tecnológica creó un estilo de documental, más inmediato y menos formalista, que acabó por convertirse, con la ayuda de la televisión, en la forma documental canónica que aún ahora perdura en el imaginario del medio. Hoy estamos ante un nuevo cambio, el cambio de la digitalización (Catalá y Cerdán, 2008, p. 7).

Las plataformas desembarcarán en 2015 en España, con la irrupción de Netflix. Su impacto, pese a la cercanía en términos históricos, ya empieza a ser teorizada por la academia (Blanco, 2020a; Carrillo Bernal, 2019), y explicados en su vinculación con los nuevos hábitos de consumo de contenidos digitales (Clares-Gavilán, Merino Álvares, y Neira, 2017). Ello, además, ha generado un nuevo tipo de producto fílmico, sí, pero también, por tanto, de receptor, que se comporta:

el nuevo usuario de las multipantallas consume más, de forma más febril y más habitualmente todos los contenidos a través de la pantalla. Pero, al mismo tiempo, también lo hace con menos atención, con menos valor por lo ceremonioso que suponía el acto cinematográfico de consumo en sala y, por tanto, desprovisto de ese *emplazamiento* físico que, desde los comienzos del cine, le dotó de casi todo el significado a la experiencia fílmica (Blanco Pérez, 2021, p. 18).

El documental, en el universo digital de las plataformas de la era Netflix, es también un contexto propicio para lo que Jenaro Talens viene llamando “el efecto referencial”:

[que] tiene que ver con la mencionada institucionalización de modalidades de recepción para las diversas tipologías de relato que configuran lo que podemos denominar el Occidente del sentido. (Carrera y Talens, 2018, p. 50)

La adscripción de las diferentes películas y productos audiovisuales en la era de los estudios, en Hollywood, ya ha contado con los formidables trabajos, entre otros, que firman Kristin Thompson y David Brodwell (1995, 1997), incluso en su conexión como formato con la televisión (Casosa Virino, 2005). También ello, la relación entre realidad

y recreación de ésta en el ámbito periodístico ha sido objeto de recientes trabajos (Martínez-Salanova, 2019).

Esta realidad requería una reflexión académica pues, a nuestro juicio, faltaban por analizar los diferentes formatos de la era Netflix del trabajo periodístico de investigación (principalmente series y documentales de duración corta, media y larga), y hacerlo, además, desde la dimensión del guion en tanto producto periodístico.

3. METODOLOGÍA

En este trabajo esbozaremos un diagnóstico acerca del producto audiovisual periodístico y varias de sus dimensiones (ontológicas, estéticas, sociales, cinematográficas) en la era Netflix de las plataformas. Por motivos de espacio, nuestra investigación se ceñirá exclusivamente a las producciones netamente españolas, tanto por temática, dirección y lugar de rodaje y montaje del producto periodístico audiovisual. Para ello vamos a aplicar una metodología deductiva que bascule de lo general a lo particular, y así, poder anclar de manera más sugerente nuestro estudio en una lógica diacrónica. Asimismo, dividiremos el análisis en varias partes diferenciadas y segmentadas, para poder cubrir todo el espectro de la realidad audiovisual estudiada.

El método empleado se sustentará, como base, en el análisis cinematográfico desde el punto de vista semiótico del texto fílmico (Marzal y Gómez Tarín, 2007). Eventualmente acudiremos también al trabajo de Ramón Carmona (2010) quien propone que el texto fílmico, aún apareciendo de forma descontextualizada, es portador de valores intrínsecos (visuales, estéticos) que sugieren todo tipo de implicaciones. Por último, interpretaremos también esas investigaciones periodísticas, en tanto estudio cultural, siguiendo la metodología que propusiera, en su día, Manuel Palacio:

Metodológicamente, ha prosperado una técnica interdisciplinaria de análisis, que sitúa al texto fílmico en su contexto histórico y cultural. De este modo, los estudios culturales hispanos en lugar de observar los aspectos estéticos o artísticos del *film* establecen una mirada que privilegia la contemplación del texto como un documento cultural (Palacio, 2007, p. 71).

Comentaremos, a modo de corpus, y atendiendo al interés periodístico desde el guion audiovisual, las siguientes piezas: *Examen de conciencia* (Netflix, Albert Solé, 2019), *Nevenka* (Netflix, Maribel Sánchez-Maroto, 2021), *El palmar de Troya*

(Movistar+, Israel del Santo, 2020), *El pionero* (HBO, Enric Bach, 2019). El objeto de estudio del presente trabajo queda recogido, por tanto, en la siguiente tabla:

Tabla 1. Corpus de piezas analizadas.

TÍTULO	AÑO	DIRECCIÓN	PLATAFORMA
Examen de conciencia	2019	Albert Solè	Netflix
Nevenka	2021	Maribel Sánchez-Maroto	Netflix
El Pionero	2019	Enric Bach	HBO
El Palmar de Troya	2020	Israel del Santo	Movistar +

Fuente: Elaboración propia.

Se han seleccionado estas series documentales por su interés mediático: todas han sacado a la luz pública detalles desconocidos sobre el objeto de estudio de cada asunto y, en su elaboración, se ha seguido una metodología procedimental netamente periodística. En todos los casos, además, se ha resuelto la escritura de guion desde diferentes aspectos (material de archivo, dramatización actoral, voz en off, etc.), de ahí la importancia de su elección, desde lo heterogéneo, para manejar diferentes soluciones fílmicas de cada producto.

Hemos de matizar, no obstante, que no entendemos como formato periodístico aquel o aquellos productos audiovisuales que, desde una estética de documental y con personajes reales, en cambio, abordan una metodología procedimental que, si no ficcionada, sí que está fuertemente condicionada por un guion escrito previo. No desmerecemos este tipo de productos y, de hecho, ha sido objeto de estudio por nuestra parte, pero entendemos que no puede ser tratado de producto periodístico, pese al innegable interés social y humano que tienen sus personas/personajes y las tramas que abordan, la mayoría de las cuales parten de hechos reales. (Blanco Pérez, 2021a)

Así mismo, y aunque pudiera tener puntos coincidentes con los formatos que abordamos, tampoco entenderemos como formato audiovisual filmes ficcionados que, pudiendo interpretar hechos históricos reales, solo lo hacen desde la óptica de la ficción (Blanco Pérez, 2020b).

En cambio, sí hemos entendido como formato periodístico aquel en que, sólo parcialmente, se recurre a la ficción a la hora de una puesta en escena (con actores reales, *atrezzo*, y en, ocasiones sonido extradiegético, etc.) como recurso para narrar algún hecho que, por necesidades de guion, debe ser explicado y se carece de imágenes de archivo o de entrevista real a modo de relato para su exégesis.

4. ANÁLISIS

4.1. Examen de conciencia

Examen de conciencia es una docuserie de Netflix, dirigida por Albert Solé (2019). Se trata de un trabajo de investigación periodística sobre los abusos en la Iglesia en España, concretamente la llevada a cabo por los Maristas de Barcelona en los años de la Transición (en torno a finales de la década de 1970).

Si bien el franquismo (1939-1979) siempre tapó estos escándalos por su posición hegemónica dentro del organigrama político del régimen, con la entrada de los 2000 empiezan a salir a la luz cientos de casos de estos abusos que se dieron en los años de la dictadura en organizaciones que controlaban las diferentes ramas de la iglesia católica: orfanatos, internados, colegios, etc.

Además, el foco mediático se centrará totalmente en destapar todos los crímenes contra la sociedad en pos de la defensa de una mejora ciudadana, como los cientos de robos de recién nacidos o las técnicas de educación poco éticas y morales que se daban en los colegios. En este trabajo el protagonista será Miguel Ángel Hurtado quien, a través de varias entrevistas y a modo de hilo conductor de la historia, decide, tras más de 30 de silencio, denunciar los abusos que sufrió cuando apenas era un adolescente en la Barcelona de los años 70.

El trabajo de investigación periodística será de una altura innegable, donde no solo se contrasta la información con los abusados, sino que también contará con declaraciones de quienes por su omisión fueron, según se desprende de las diferentes causas judiciales, cómplices de los que abusaron. Solé recrea un retrato coral compuesto por psicólogos infantiles y forenses, políticos, periodistas y guardia civil... Además, trabaja con materiales que siempre muestra: pruebas de todo aquello que se explica con la narración, hablamos de cartas del Vaticano, *emails*, imágenes de archivos y hasta la reconstrucción

de los hechos para permitir al espectador comprender las historias que se narran de una manera más integradora.

Esta *docuserie* consta de solo 3 capítulos, y en su guion es tan importante lo que se cuenta como lo que no se cuenta: algunas de las víctimas han estado guardando su historia durante más de 30 años, por ello en el guion los silencios en las explicaciones tienen tanto peso o más como los detalles. En ningún caso se oculta el poder que la Iglesia tiene sobre el resto de instituciones, así como el miedo que inculcan en sus víctimas mediante amenazas y encubrimiento. El temor a denunciar en el momento de los acontecimientos vendría agravado por cartas y reuniones coercitivas y control de toda la información.

En el trabajo, no se evita involucrar en los abusos, ya sea como encubridores o directamente como los agresores sexuales, a personajes muy importantes del seno de la Iglesia católica internacional, como son el cardenal Ratzinger o Marcial Maciel (fundador de los Legionarios de Cristo, condenado en firme por tribunales por acoso, violación, prostitución de menores) y muy cercano al Papa Juan Pablo II. También se ofrece una visión ética de primer orden por estar ya, los hechos que se denuncian, prescritos: la denuncia periodística no es ante la ley, si no ante la sociedad.

La producción audiovisual es, ciertamente, como viene siendo habitual en los trabajos de Solé (*Bucarest: la memoria perdida*, *Memorias del hielo*, etc.) de gran altura cinematográfica. Obligado por la presión social en múltiples países, y sempiternamente acusados de connivencia con los abusos en el seno de su organización, recientemente el pasado martes 1 de junio de 2021 el Vaticano anunció públicamente una reforma del su Código de Derecho Canónico¹ con el objetivo de endurecer los abusos a menores y también a adultos, la reforma tratará la pederastia como “un delito contra la dignidad humana”. Será la primera reforma en las últimas décadas y entre otras cosas, esta nueva legislación de derecho canónico permitirá reabrir todas aquellas denuncias que quedaron en el olvido tiempo atrás para aquellas personas que precisan recurrir. El trabajo de Solé acaparó buena parte de titulares entre 2019 y 2020 y se ha exportado a la práctica totalidad de países en las que opera Netflix.

¹ Verdú, D. “El Papa endurece las leyes contra los abusos sexuales, en una histórica reforma del Código Canónico”. *El País*. 1 de junio de 2021. Rescatable en: <https://elpais.com/sociedad/2021-06-01/el-papa-endurece-las-leyes-contralos-abusos-sexuales-en-una-historica-reforma-del-codigo-canonico.html>

4.2. *Nevenka*

Nevenka es una docuserie de Netflix, dirigida por Maribel Sánchez-Maroto y estrenada en dicha plataforma en 2021. Narra el relato de Nevenka Fernández, la primera política en la historia de España (era concejal y tercera en las listas por el PP) en denunciar por acoso a su jefe Ismael Álvarez (el alcalde de Ponferrada, también del PP). Visto con una mirada retrospectiva, y desde una clara perspectiva feminista, el trabajo supone una reflexión profunda sobre el papel de los medios y el tratamiento que, en su día, se le dio a este suceso, lo cual lo convierte en un documento de primer orden con respecto al rol de la mujer a finales de los años 90 e inicios de los 2000, en la, por entonces, joven democracia española.

Con tres episodios de una duración media (el capítulo más largo dura 41 minutos) el hilo conductor lo llevará la propia Nevenka Fernández, a quienes los medios habían ya juzgado muy duramente, desoyendo su versión, pese a que oficialmente un juez le dio la razón frente al exalcalde cuando todo el suceso se vio en los tribunales.

Desde la escritura del trabajo periodístico, en la que participa de forma eminente el columnista y articulista Juan José Millás, quien en su día escribió un libro sobre el caso, lleva a combinar con gran sutileza la entrevista actual a la propia Nevenka con imágenes de archivo del suceso, acudiendo de manera profusa a la hemeroteca. En el desarrollo del trabajo se especificará cómo Ismael Álvarez ha preferido no participar en el proyecto.

El suceso provocó que la protagonista, pese a ganar en los tribunales la batalla, no fuera capaz de resistir la presión social y mediática en Ponferrada y en el conjunto de España, por lo que acabó marchándose a vivir a Reino Unido, desde donde concede la entrevista en la que se basa todo el trabajo. Esta docuseries tuvo, ciertamente, mucho impacto mediático a lo largo de todo el 2020, obligando al propio Ismael Álvarez a pronunciarse, si bien, mantiene que “no tengo que pedir perdón por algo que no hice”². Cabe también reseñar que, en general, los comentarios a la serie se centraron más en lo sucedido en la intimidad y el entorno de la víctima y no del papel (crucial) que tuvieron la inmensa mayoría de los medios entonces y que, al menos parcialmente, contribuyeron a criminalizar a la víctima.

² Navarro, J. “Ismael Álvarez, el acosador de Nevenka Fernández: “No tengo que pedir perdón por algo que no hice”. *El País*. 8 de abril de 2021. Rescatable en: <https://elpais.com/sociedad/2021-04-08/ismael-alvarez-el-acosador-de-nevenka-fernandez-no-tengo-que-pedir-perdon-por-algo-que-no-hice.html>

4.3. *El palmar de Troya*

La docuserie *El palmar de Troya* ha sido producida en 2020 por la plataforma Movistar+ y dirigida por Israel del Santo. Este trabajo narra cómo en la década de 1960, en una época de descubrimientos y cambios internacionales (drogas, el movimiento *hippie*, el rock and roll, Martin Luther King, etc.) en España, en lo que se llamó “el tardofranquismo”, se vive cierto aperturismo general que contrasta con algunos tentáculos del régimen -casi siempre relacionados con la iglesia- que se enrocan en posiciones filo-germánicas y profascistas, como la que marcará la llamada Iglesia Palmariana (y que acabará enfrentándose a la todopoderosa Iglesia de Roma, nombrando un Papa palmariano propio y santificando, entre otros, a Franco, José Antonio Primo de Rivera, y Adolf Hitler).

El trabajo de investigación describe con detalle como el falso profeta Clemente Domínguez, afirmará haber tenido una aparición mariana, tras lo que convence a señoras del régimen para que le hagan donativos millonarios con los que, entre otras cosas, construye la propia catedral palmariana en el pueblo sevillano.

El Palmar de Troya se divide en cuatro episodios, cada uno de ellos con un título muy significativo, según su contenido. A través del trabajo de Israel del Santo se comprende el sectario entramado que hay tras el palmar de Troya y cómo todo se sustenta bajo un discurso de odio y temor, que impide a los miembros de la organización salir de la secta.

Las entrevistas corales están organizadas con una iluminación propia cinematográfica, donde se tienen en cuenta absolutamente todos los puntos necesarios para que la escena sea seria y formal. Así mismo, se lleva a cabo una reconstrucción de los hechos actoral, que se torna decisiva, para la construcción de los hechos. La producción cuenta con una gran cantidad de imágenes de archivo y grabaciones de sonido que dan una visión certera del esperpento que supuso y supone esta secta, la del Palmar de Troya.

El producto se exportó a los numerosos países donde tiene presencia Movistar+, obteniendo gran éxito en redes e importancia en medios.

4.4. *El pionero*

La docuserie *El Pionero* está producida por la cadena HBO y dirigida por Enric Bach, en 2019. Trata la figura controvertida de Jesús Gil y Gil, “el Berlusconi español”, quien, en la década de los 90 del pasado s. XX, llegará a ser uno de los máximos personajes mediáticos del país: presidente del Atlético de Madrid, alcalde de Marbella (Málaga), y

constructor/especulador, lo cual lo convierte en un actor principal de la escena política y económica. Pero que, además, acabó siendo estrella televisiva -con varios espacios propios- de la España cañí de entonces.

La docuserie comenzará con los principios de Jesús Gil y Gil, quien será el primer empresario español en ser presidente de un partido de fútbol (1987). Nos situará en sus primeros negocios como la construcción de la urbanización en la madrileña pedanía de Los Ángeles de San Rafael que, por un error de diseño, tendrá un desenlace fatal: un accidente mortal en el que morirían 70 personas -que cenaban en un salón cuando éste se desplomó- y que supuso, en consecuencia, su entrada en prisión en los últimos años del franquismo. Sin embargo, Gil y Gil renacerá aún más fuerte de este percance, hasta convertirse en una de las figuras más famosas del país. La docuserie se centrará en ese ascenso hasta el poder y el posterior descenso hasta su muerte política (cercado por innumerables casos de corrupción) y física. Toda su vida se reconstruye gracias a una constelación perfecta de entrevistas: desde familiares, socios como Enrique Cerezo, funcionarios del Estado y de su etapa al frente de la alcaldía en Marbella (tanto afines como críticos), y, sobre todo, sus hijos, así como muchas imágenes de archivo y hemeroteca. Lo cierto es que Bach muestra muy bien cómo, tras las buenas intenciones que tenía el empresario afirmaba tener cara al público, y tras esa imagen desenfadada y descamisada (en sentido literal del término), siempre habrá un deseo de poder y de adquisición tras todos los movimientos.

En definitiva, se trata de un trabajo que, bajo una estructura tradicional de docuseries de periodismo de investigación, no renuncia, sin embargo, a ofrecer ciertas lecturas sugerentes, como la relación entre los negocios ilícitos y el mundo del fútbol, o la relación oscura entre política y judicatura, así como deja entrever ciertos aspectos sórdidos del mundo del poder y la política.

5. CONCLUSIONES

La investigación hasta aquí expuesta plantea diferentes conclusiones, que son las que siguen. En primer lugar, que la producción de diferentes propuestas y formatos que responden a nuestra consideración de producto periodístico es extraordinariamente fecunda. Ello responde a aspectos extra-periodísticos (o no tanto, si se quiere), como el menor presupuesto que necesita una investigación periodística para docuseries en plataforma que para realizar un guion de ficción, así como cierta tendencia a revisión del

pasado inmediato. En términos de tráfico de descargas y consumo es materialmente imposible saber las cifras exactas, debido, principalmente, al celo con el que las plataformas han tratado siempre los datos, y porque es imposible monitorizarlas con fórmulas tradicionales propias de la televisión lineal para el cálculo del share. Pero ello no significa que no podamos deducir que los productos audiovisuales en las plataformas tipo Netflix, que son investigaciones periodísticas, están en uno de sus mejores momentos por nivel de producciones y por impacto de estas en redes.

En segundo lugar, y a tenor del impacto en medios tradicionales y las declaraciones de interesados protagonistas de las docuseries analizadas (algunos de cuyos hechos citados fueron hace 30 años), queda patente el interés en este formato como herramienta para conocer un pasado reciente de nuestro país que, pese a lo accesible del material (gran parte del cual está en YouTube, hemerotecas, archivos, etc.), no es usualmente visitable por las generaciones más jóvenes que, de no ser por estos trabajos, no hubieran sido objeto de estudio. Ello es comprobable en el hecho de que algunas de las docuseries se escribieron a partir de libros que, en su día, apenas tuvieron repercusión, pese a ser, en algunos casos, un material de valor incalculable (pongamos por caso el libro de Juan José Millás: *Hay algo que no es como me dicen: el caso de Nevenka Fernández contra la realidad* (2005), que fue la obra, por ejemplo, a partir de la cual se escribe *Nevenka*.

Por tanto, se trata de un primer acercamiento a un formato que, respetando el método científico periodístico, permite unos niveles de difusión y conocimiento a los que el periodismo tradicional, sea de prensa escrita, libro, como televisión lineal, no llegaría. Las plataformas están siendo ya, hoy día, uno de los mejores escaparates para el nuevo periodismo por lo que, no parece arriesgado afirmar que, en un futuro inmediato, podremos, a través de ellas, acceder a un material que, de otra forma, permanecería lejos de los focos mediáticos.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSEF, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna: una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Grama ediciones.
- BENET, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Paidós.
- BISKIND, P. (2008). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Anagrama.

- BLANCO PÉREZ, M. (2020a). *Cine y semiótica: la Teoría del Emplazamiento / Desplazamiento aplicada al cine*. Editorial Universidad de Salamanca.
- BLANCO PÉREZ, M. (2020b). *Nuevo cine andaluz*. Comunicación Social.
- BLANCO PÉREZ, M. (2021b). Cine y semiótica Transdiscursiva. El cine digital en la era de las multipantallas: un nuevo entorno, un nuevo espectador. *Comunicación y Sociedad*, e7886. <https://doi.org/10.32870/cys.v2021.7886>
- BLANCO PÉREZ, M (2021a). Nuevos relatos híbridos en el cine de ficción español. El caso de *Entre dos aguas* de Isaki Lacuesta. *Ámbitos, Revista Internacional de Comunicación*, 51. 41-54. doi: 10.12795/Ambitos.2020.i51.04
- BORDWELL, D. y THOMPSON, K. (1995). *El arte cinematográfico: una introducción*. Paidós.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. y STAIGER, J. (1997). *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*. Paidós Ibérica.
- BRUNET, P. (2009). Análisis de taquillas, en Matamoros, D. (ed.). *Distribución y Marketing cinematográfico: Manual de primeros auxilios*. Publicaciones Universidad de Barcelona.
- BURCH, N. (1987). *El tragaluz infinito*. Cátedra.
- CARRERA, P. y TALENS, J. (2018). *El relato documental*. Cátedra
- CARRILLO BERNAL, J. (2019). *Paradigma Netflix: el entretenimiento de algoritmo*. Editorial UOC.
- CARMONA, R. (2010). *Cómo se comenta un texto fílmico*. Cátedra.
- CASCAJOSA-VIRINO, C. C. (2005). La televisión llega a Hollywood: una aproximación a los dramáticos llevados al cine. *Ámbitos. Revista Internacional de Comunicación*, 13-14, pp. 91-108. Doi: <http://dx.doi.org/10.12795/Ambitos.2005.i13-14.07>
- CATALÁ, J. M. y CERDÁN, J. (2008). Después de lo real. Pensar las formas del documental, hoy. *Archivos de la filmoteca*, 57. Generalitat Valenciana.
- CERDÁN, J. (2005). Documental y experimentalidad en España: crónica urgente de los últimos veinte años, en: Torreiro, C. & Cerdán, J. (Eds.): *Documental y vanguardia*. Cátedra.
- CERDÁN, J. (2007). Una nube es una nube, en: Cerdán, J. & Torreiro, C. (eds.): *Al otro lado de la ficción. Trece documentalistas españoles contemporáneos*. Cátedra.
- CLARES-GAVILÁN, J., MERINO ÁLVARES, C. y NEIRA, E. (2017). *La revolución over the top: del vídeo bajo demanda (VOD) a la televisión por internet*. Editorial UOC.
- ECHEVERRÍA, J. (1999). *Los señores del aire. Telepolis y el tercer entorno*. Destino.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. (2015). *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Cátedra.
- GARCÍA SANTAMARÍA, J. V. (2016). *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. Editorial UOC.
- LINARES PALOMAR, R. (2009). *Principios básicos de la producción audiovisual cinematográfica*. OMM Press.
- LUGÓN, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Universidad de Salamanca.

MARTÍNEZ-SALANOVA, E. (2019). El periodismo de investigación en el cine. *Aularia: Revista Digital de Comunicación*. Vol 8, Núm. 2. 1-12.

MARZAL FELICI, J. y GÓMEZ TARÍN, F. J. (2007). *Metodologías del análisis del film*. Edipo.

PALACIO, M. (2007). Estudios culturales y cine en España. *Comunicar, revista científica de Comunicación y Educación*, 29, v. XV. 69-73.

ROSENBAUM, J. y MARTÍN, A. (2011). *Mutaciones del cine contemporáneo*. Errata naturae.

SUCARI, J. (2013). *El documental expandido: pantalla y espacio*. UOC.

TORRADO MORALES, S., RÓDENAS CANTERO, G. y FERRERAS, J. G. (2017). *Territorios Transmedias y narrativa audiovisual*. Editorial UOC.