

EL PERIODISMO DE INVESTIGACIÓN Y LOS NUEVOS FORMATOS AUDIOVISUALES DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES: LAS *DOCUSERIES*

DR. MANUEL BLANCO PÉREZ
Universidad de Sevilla, España

RESUMEN

Con la crisis del periodismo escrito que amenaza el sector desde hace años, pero, sobre todo, con el cambio de modelo que ha supuesto el abandono del papel, el periodismo de investigación se encuentra en una encrucijada propiciada por su modelo de trabajo. Con el abandono del formato papel los dominicales, antaño vehículos propios para estos trabajos, carecen ya de rentabilidad como para financiar estos trabajos, que por su propia posología son caros y lentos de producir. Sin embargo, este tipo de productos se ha revelado como uno de los que, con la llegada de la era Netflix, mejor ha resistido el cambio de formato: solo en el 2020, de entre las propuestas de Netflix mas vistas destacan los siguientes documentales de investigación periodística: *Jeffrey Epstein: asquerosamente rico* (sobre los abusos del magnate americano), *Examen de conciencia* (del catalán Albert Solé, sobre los abusos en el seno de la iglesia católica española), *La línea* (sobre el narcotráfico en la bahía de Cádiz) o el estreno a bombo y platillo, justo en estos días, de *Nevenka* (una investigación sobre acoso sexual a través del testimonio de una concejala del PP que denunció el caso). Este trabajo pretende reflexionar sobre las particularidades en la adaptación de una investigación periodística tradicional, al nuevo lenguaje audiovisual en la era Netflix: un formato que debería permitir ampliar las pantallas de receptores del trabajo de un periodista de investigación, al tiempo que respeta el código deontológico del propio periodista.

PALABRAS CLAVE

Investigación, Documental digital, Netflix, Periodismo, *Docuserie*.

1. INTRODUCCIÓN

La crisis del periodismo escrito, pero, especialmente, la quiebra del negocio tradicional y el paulatino abandono del papel y, por tanto, la reconfiguración de los periódicos en la esfera digital, han obligado a los periodistas de investigación a experimentar nuevos formatos con los que tratar de hacer el texto más competitivo. Sin duda, el momento de auge y consolidación que se da desde las diferentes plataformas (Netflix, Movistar+, HBO, etc.) se antoja, cuanto menos, un buen escaparate para lanzar propuestas que, de otro modo, muy difícilmente habrían podido elaborarse, monetizarse y, en última instancia, realizarse. Nos proponemos en este trabajo investigar qué particularidades tienen las docuseries como estructura vehicular que aborde las investigaciones periodísticas actuales: sus temas, sus estéticas y sus pormenores.

2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Aunque la televisión siempre ha tenido una relación compleja y cambiante con el periodismo y el cine (Brunet, 2009) es cierto que los productos periodísticos siempre contaron con una segmentación muy definida en cada uno de estas dos pantallas (Palacio, 2001), por un lado la televisión y los formatos de investigación periodística sobre temas de actualidad, y por otro lado, la cota cinematográfica de visionados en sala (ya de por sí muy escuálida en países como España), que se colaban en la parrilla de los cines generalistas (Linares-Palomar, 2009). De cómo los productos de diferentes géneros cinematográficos tuvieron su momento de esplendor y caída da cuenta el trabajo de García Santamaría (2015).

El periodismo, en su relación con el medio audiovisual (lo que, sólo parcialmente, explicará la crisis del periodismo escrito), sufre una primera transformación en los años en que las cámaras se volvieron manejables (principalmente en lo que concierne al formato de almacenaje: con cintas, en vez de con bobinas de negativo fotosensibilizado que necesitaba ser revelado con procedimientos fotoquímicos), en la década, aproximada, de los años 80, y con contenidos que fueron fácilmente adaptables a la televisión generalista:

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)

Esa digitalización, a la que aludían en su día Catalá y Cerdán, tuvo una segunda transformación en torno al año 2015, momento de la irrupción de Netflix, con un cambio de modelo que, si bien ya había sido probado en plataformas como HBO años antes, llegarían, en este segundo caso, a cotas impensables apenas unos años antes, tanto de pantallas de exhibición y número de clientes, como de número de producciones. Todo ello, se ha convenido en llamar por algunos autores como “la era Netflix” (Blanco, 2020a), parte de cuyo mecanismo comunicativo (sobre todo el que tiene que ver con la dimensión digital y, por tanto, desde la programación web y de apps) ya ha sido teorizada de manera solvente por autores como Carrillo Bernal (2019), o explicados en su vinculación con los nuevos hábitos de consumo de contenidos digitales (Clares-Gavilán, Merino-Álvares y Neira, 2017).

La realidad es que en las nuevas plataformas se están haciendo un hueco de considerables proporciones los nuevos productos periodísticos, sobre ello tendremos ocasión de centrarnos en el presente trabajo. Si bien, estos productos audiovisuales periodísticos siempre han tenido una estética bien reconocible (Benet, 2004), que, de algún modo, fue ya formulada en la época del gran cambio de modelo de Hollywood (Biskind, 2008), no están, también, exentos de buena parte de los vaivenes discursivos que, en ocasiones, vienen impuestos por las propias líneas editoriales, no ya de una cadena, sino de un grupo concreto de comunicación: de esto dará cuenta García Santamaría (2016).

Por todo ello, también nos interesan, especialmente traídos aquí, los trabajos -muy notables- sobre el análisis de las formulaciones ontológicas del documental en el contexto digital (Blanco-Pérez, 2021) que bebe, a su vez, de trabajos que ya sentaron las bases previamente sobre este particular: la ontología periodística en su relación con la ficción: Cerdán (2005, 2007), sobre la estética del documental en tanto documento on-

tológico (Lugón, 2010), y todas las reflexiones sobre el concepto de representación de “lo real” de algún modo en deuda con los trabajos primigenios de Burch (1987).

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”:

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)

Es decir, las hibridaciones de géneros donde lo real y lo irreal forman parte de un único discurso de ucrología, pues: “nuestra manera de describir ese “real” ha estado siempre ligada a las propias herramientas utilizadas para su descripción y análisis” (Sucari, 2013, p. 46).

Sobre ello, la influencia del medio en el mensaje en la órbita periodística, y la noción, por tanto, de lo transmedia, darán cuenta los trabajos de Torrado Morales, Ródenas Cantero y Ferreras (2017), que, a su vez, previamente habían trabajado Rosenbaum y Martín, llamándolas mutaciones cinematográficas (2011). Al fin, trataremos de reflexionar sobre por qué, las docuseries, son un formato audiovisual que se ha revelado como tangencial a la hora de comunicar los reportajes de investigación del nuevo periodismo en la era Netflix.

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 de la docuserie. Para ello vamos a aplicar una metodología deductiva que vascule 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, un 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, pp. 71)

Los diferentes productos audiovisuales que tendremos ocasión de analizar pueden sintetizarse en el título, director, año del estreno y, por último, la plataforma en que se creó la docuserie. Datos todos contenidos en el cuadro que sigue.

Tabla 1. Productos audiovisuales periodísticos estrenados en las diferentes plataformas para el ámbito español, y producidos en España.

TÍTULO	Director/a	AÑO ESTRENO	PLATAFORMA
El Pionero	Enric Bach y Justin Webster	2019	HBO
El caso Asunta: Operación Nenúfar	León Siminiani	2017	A3Media Producido por Bambú
Examen de conciencia	Albert Solè	2019	Netflix
La Línea	Pepe Mora	2020	Netflix

El caso Alcàsser	Elías León	2019	Netflix
El Palmar de Troya	Israel del Santo	2020	Movistar+
Pioneras	Nieves Concostrina	2020	Movistar+

Fuente: elaboración propia.

4. ANÁLISIS

Como avanzamos antes, las docuseries se han convertido en una estructura vehicular para buena parte del periodismo de investigación que, de otro modo, tendría difícil salida en el contexto actual. En concreto, en el caso español, es muy indicativo, en la parrilla actual, el gran número de productos audiovisuales que, de forma directa o indirecta, aborda una reconstrucción periodística de algún hecho socialmente relevante de los años 90 del siglo XX y principios del siglo XXI.

Dentro de ese género tan particular de las *docuseries*, y sin salir del panorama español, se engloban trabajos periodísticos de personajes del mundo de la sociedad y el deporte, como *El Pionero* (HBO, 2020) sobre el polémico Jesús Gil, *El caso asumpta: operación Nenúfar* (Bambú –adquirido por A3 Media–, 2017) sobre uno de los sucesos que más ha marcado las páginas de papel cuché en los últimos años, *Exámen de conciencia* (Netflix, 2019) del prestigioso cineasta Albert Solè, y que supuso casi tres años de trabajo de investigación periodística, *La Línea* (Nétflix, 2020) que refleja una investigación periodística sobre el anrcotráfico en las costas gaditanas, *El Caso Alcasser* (Netflix, 2019), uno de los crímenes más famosos en la España de los años 80, y en cuya investigación periodística los reporteros consiguieron obtener nuevas y novedosas pruebas, *El Palmar de Troya* (Movistar+, 2020) supone el acercamiento a la sórdida secta sevillana a la que, antes de esta investigación, prácticamente nadie había podido acceder y, por último, *Pioneras* (Movistar+, 2020), basado en una investigación periodística e histórica que analiza grandes personajes femeninos de la historia de España desde una perspectiva novedosa.

En primer lugar, analizaremos los contenidos de investigación periodística de la parrilla de Netflix, que es, sin duda, la plataforma que con más

decisión está apoyando la producción de docuseries en España a día de hoy.

En el caso de *Examen de conciencia* (2019), estrenada en la plataforma Netflix en 2019, se trata de un encargo al director catalán Albert Solé (Premio Goya Mejor Documental 2009 por *Bucarest: La memoria Perdida*). A lo largo de tres capítulos narrará, de la mano de las propias víctimas, cómo fueron los abusos de una red de pederastia en una de las congregaciones catalanas de colegios de la iglesia católica: el trabajo, además, ofrece todo lujo de detalles sobre la identidad de los autores y contrasta, de manera fehaciente, su relato con gran riqueza de fuentes. Posee, además, una dimensión jurídica bien presente pues, la mayoría de los hechos, ya han prescrito, con lo que la deuda es, en todo caso, social y ciudadana, pero no ya legal. El trabajo generó cierta controversia en los sectores más conservadores del clero español. Al margen de otras consideraciones discursivas o ideológicas, lo que este producto ha demostrado es el interés de la sociedad de conocer temas investigados periodísticamente y narrados bajo el corpus de las docuseries, consiguiendo así mucha más repercusión mediática que la obtenida por un mero reportaje en prensa o televisivo. Desde el punto de vista de la estética audiovisual, como ya se avanzó antes, el discurso dista mucho de las reconstrucciones tradicionales de cámara al hombro y periodista con micrófono en mano que narra los hechos. El andamiaje visual, tanto en esta propuesta como en las otras de Netflix es netamente cinematográfica. No se han ahorrado medios: ha sido filmado con cámaras de cine profesional (Canon C300 y similares), con dirección de fotografía (según consta en su ficha técnica) que revierte, como es sabido, en la creación de una atmósfera que visualmente genera lo mismo que el relato que se nos narra en la voz conductora. Posee una gran fuerza visual, generada, entre otros aspectos, por sus espectaculares tomas aéreas de drone, y el uso de una iluminación profesional para las entrevistas e iluminación de ciertas escenas.

La Línea (2020), es una producción de Netflix que, a lo largo de cuatro episodios, entrevistará a los miembros de una nueva unidad operativa de la guardia civil y la policía destinada exclusivamente en esta ciudad gaditana que, como se sabe, es una de las puertas de entrada, a nivel

europeo, del menudeo de hachís proveniente del narcotráfico con la vecina Marruecos. Según la propia Netflix, la investigación periodística que propició el trabajo constó de un total de 336 horas de grabación en bruto, que serán la espina dorsal narrativa de las cuatro horas totales que componen los cuatro capítulos de la docuserie. El director, Pepe Mora, ha sabido tejer una minuciosa narración de los pormenores de este entorno, y ofrecer una visión muy *espectacularizada* de los pormenores de estos agentes de seguridad y cuerpos del Estado, esto se consigue con el uso de la cámara subjetiva, que se introducirá en escenas de acción, y que tendrán, a su vez, y a modo de contrapunto, otras escenas pausadas de las entrevistas (a veces revelando la identidad del entrevistado, y a veces no), en la que se narrarán los pormenores de la implantación de esta nueva unidad operativa.

El caso Alcàsser (2020) recoge, por su parte, en sus cinco capítulos, una investigación periodística basada en entrevistas corales a todos los implicados en uno de los crímenes que más marcó la España de los años 90, el asesinato, supuestamente a manos de dos toxicómanos, de tres chicas a las que, además de asesinar, sometieron a toda clase de torturas. Como se sabe, además el caso, ya resuelto en los tribunales (uno de los dos autores materiales está desaparecido y el otro, ya está libre), fue muy controvertido pues se argumentó, por diversos investigadores, que el juicio presentó muchas irregularidades, particularmente en lo que se refiere a los informes forenses y las pruebas preliminares en la aparición de los cuerpos. Esto, en esta docuseries, es especialmente tangencial pues, se logra encontrar a la fuente angular de todo el relato: el viejo catedrático sevillano (ya jubilado) que realizó las pruebas forenses y que, asegura, en los cuerpos de las chicas aparecieron restos orgánicos de doce varones. Sin duda la de conseguir el concurso de este profesor supone un merecimiento de excelencia periodística por parte de su director. Además, este producto posee un metarelato en el que aborda el papel jugado por el periodismo de aquella época, en lo que puede ser entendido también, desde lo discursivo, como una reflexión sobre la ontología y la ética periodística en épocas convulsas: ofrece, en este sentido, un juicio duro y seco de cómo abordarlos, esos medios públicos y privados de la España de la época, la cobertura mediática: escabrosa, morbosa y alejado del mas

elemental pudor no ya periodístico, sino humano. La docuserie *El caso Alcàsser* funciona, por tanto, también como un espejo real de la sociedad española en sus últimos años, desde la perspectiva de los medios.

El Caso Asunta (2017), dirigido por León Siminiani para la productora Bambú, que, a su vez, tiene un acuerdo de exclusividad de pantalla con A3 Media, se trata de una docuserie sobre un suceso que conmocionó a la opinión pública española: el asesinato, según recoge la sentencia, de una niña -Asumpta- a mano de sus propios padres adoptivos. La producción, estrenada originalmente en 2017, ha vuelto a estar en la actualidad nacional por el suicidio en presión, a finales del 2020, de la autora del crimen (y madre adoptiva de la chica asesinada), Rosario Porto. Con una reconstrucción minuciosa, no ahorra detalles de la investigación periodística que se realiza, casi en tiempo real, paralela a la judicial. Se recurre a la voz en off para narrar los hechos, teorías e hipótesis de las que parten, tanto la investigación judicial, como la periodística.

Por la parte de Movistar+, existen muchos títulos de elaboración de contenidos propios en docuseries que dan cuenta de una parrilla en la que se está apostando por este producto audiovisual. En el 2020 se estrenó *El Palmar de Troya* que analiza el hecho histórico de una secta ultrareligiosa nacida en un pueblo de Sevilla en plena transición. En los cuatro capítulos se analiza la historia a través de todos los líderes vivos que ha tenido la secta, y se hace un gran trabajo de documentación y fuentes periodísticas. Con localizaciones en diferentes países de Europa (la secta tiene, incluso hoy día, presencia en medio centenar de países), además, en lo que a narrativa se refiere, y como viene siendo habitual en el género, se recurre, además de las entrevistas actuales con los protagonistas de aquel entonces, a imágenes de archivo (digitalizadas y remasterizadas) y a la hemeroteca de la prensa de la época. Junto a las consabidas recreaciones cinematográficas de los hechos históricos a los que se alude en la cinta, cuestión esta tangencial pues, se recrea dramáticamente todo tipo de situaciones que, por la propia naturaleza del tema, hubiera sido ciertamente difícil recrear de otro modo. Se ha trabajado con una dimensión dramática (interpretada por actores reales caracterizados como los protagonistas) y, por otro lado, con una reconstrucción *real* de los hechos

desde el metarelato fotográfico y, como se ha avanzado, también de hemeroteca. Las fuentes consultadas son de una gran valía y, para su obtención, el equipo ha debido trasladarse a rodar a lugares lejos de la Sevilla donde tienen lugar los hechos, en concreto a Alemania e Irlanda, entre otros lugares. El ritmo narrativo, fruto de la conjunción de las mentadas esferas, es ciertamente exitoso.

Con cuatro capítulos que, seguramente se ampliarán, se presentó en el 2020 la docuserie *Pioneras* que, de la mano de la historiadora Nieves Concostrina (periodista de la caneda SER, entre otras cadenas), reconstruye la historia real de algunas de las mujeres más importantes de la historia. Posee, como otros títulos del género, imágenes recreadas junto con imágenes de archivo y entrevistas a personas implicadas en el rescate de las diferentes autoras, todas mujeres que, desde diferentes épocas de la Historia de España, supusieron un hito de interés histórico. Buena parte de los planos utilizados para el desarrollo visual son fruto de las dramatizaciones cinematográficas, que hilvanan, a su vez, con las diferentes entrevistas y piexas de efectos visuales con fines pedagógicos. Se trata de una investigación periodística televisiva, que enlaza este producto más a las fórmulas de pedagogía de la historia que al propio trabajo de investigación periodística como tal.

Por último, la aproximación de la prestigiosa cadena HBO a la docuserie de temas españoles ha tenido lugar con *El Pionero* (Enric Bach y Justin Webster, 2019) que recrea, con una estética muy cinematográfica, la persona de Jesús Gil y Gil, controvertido constructor, empresario y presidente de fútbol, reconvertido a político y condenado por delitos de corrupción urbanística en su ciudad, Marbella. *El Pionero* se acerca así a una figura en cierto modo precursora de lo que será un populismo que también llegará, algo después, de Italia, encarnado en la persona de Silvio Berlusconi. Las fuentes utilizadas para la investigación periodística son profusas, y la narración se ha compensado muy bien sin necesidad de recurrir a escenas dramatizadas con actores. En esta narración, el peso narrativo recae en los protagonistas de la historia (todos excepto el propio exalcalde, que falleció) y en el material de hemeroteca y archivo, así como a unas visualmente potentes filmaciones aéreas de los hermosos parajes malagueños y sus costas, frecuentemente filmados a vista de

drone. El resultado final es de gran interés periodístico, pues saca a la luz pasajes inéditos de la vida del protagonista, y sabe cómo confeccionar un retrato tan heterogéneo como controvertido. Con este formato HBO se estrena en el género docuseries de temas netament españoles y lo hace, además, sin perder esa solidez visual y robustez ontológica de la cadena americana HBO.

5. CONCLUSIONES Y DEBATE

Del análisis de esta parrilla tan poliédrica como fecunda obtenemos una suerte de fotografía fija del momento: la investigación periodística como oficio que, en el conetxto de la crisis del periodismo escrito, adopta el vehículo narrativo del audiovisual, no para seguir explorando las fórmulas tradicionales del medio en este canal televisivo (cámara al hombro, género de entrevistas micrófo en ristre), antes al contrario, para adoptar parte de la estética narrativa heredada del cine. Las docuseries se han convertido en una estructura vehicular para buena parte de las reconstrucciones periodísticas de los hechos históricos de finales del s. XX y principios del s. XXI.

De los datos se desprende que una de las plataformas que más está apostando por este producto es la española Movistar+, quien ha dedicado ingentes recursos en los últimos ejercicios al desarrollo y estreno de diferentes formatos que, como se ha dicho, reconstruye desde lo cinematográfico, un trabajo que, en realidad, no deja de ser una investigación periodística: en ocasiones con mucha imagen de archivo, entrevistas a testigos directos de los diferentes sucesos objetos del estudio y, todas, como dato nuclear, han decidido usar una reconstrucción con actores como recurso narrativo. De modo que, a modo de una de las conclusiones, podemos ya definir estos tres aspectos como los ingredientes principales para todo producto docuserie.

Además de ello, es reseñable la valentía de la plataforma Netflix, que lejos de ser una empresa que sólo mueva producto americano, desde el 2015, está apostando muy decididamente por el desarrollo del producto local: con temas a veces de neta investigación periodística como la docuserie *Examen de conciencia*, del catalán Albert Solè, cuyo estreno generó no pocas reacciones. En cuanto al modelo productivo, como antes

se analizó, en ocasiones Netflix realiza un encargo a un director o productora concreto en proyectos bajo control absoluto de la plataforma y, en otros casos, se trata de la adquisición de los derechos de explotación de una cinta en concreto, en cuyo caso Netflix siempre indica en la ficha la productora que realizó el trabajo.

Por último, y en virtud de los datos de visionado que, como se dijo, no podemos saber con exactitud (porque las plataformas no los facilitan), pero que sí podemos deducir, podemos concluir sin riesgo a equivocarnos, que las docuseries son, ahora mismo, uno de los productos más rentables de las plataformas.

Además, queda también constatado que el target de estas docuseries difícilmente habría podido cubrirse mediante las vías tradicionales del periodismo escrito. Con las conclusiones que, de tipo ontológico, ello supone: las generaciones más jóvenes se acercarán a muchos fenómenos históricos noticias desde la reconstrucción que, de ellos, ha hecho una plataforma encargando esa “visión / misión” a un director de cine. Esos mismos jóvenes que, muy probablemente, no acudirán a una hemeroteca a contrastar lo visto y dicho en las plataformas. Nadie lo hace, de hecho. Y ahí reside, al menos en parte, el poder de las plataformas al volver a rescatar algunos de los hechos históricos o sucesos recientes: en ofrecer un corpus visual a un trabajo periodístico que, de otra forma, no llegaría a esa tipología de nuevo consumidor. Ello abre, de paso, turno a otro debate interesante que deberá ser analizado en sucesivos trabajos de investigadores: la falta de referencia directa de los hechos narrados de finales de los años 90 entre el público más joven, y, precisamente por ello la sustitución de una visión crítica del ejercicio periodístico por la mera repetición de lo consumido en las docuseries que lo recrean.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Assef, J. (2013). *La subjetividad hipermoderna: una lectura de la época desde el cine, la semiótica y el psicoanálisis*. Buenos Aires: Grama ediciones.
- Benet, V. (2004). *La cultura del cine: introducción a la historia y la estética del cine*. Barcelona: Paidós.

- Biskind, P. (2008). *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Barcelona: Anagrama.
- Blanco-Pérez, M. y Silva Ardanuy, M. (2018). *Digitalización empresarial*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- Blanco-Pérez, M. (2019). El sector creativo audiovisual y su relevancia política en España: análisis y comparación a partir de un sistema rasch. En Domínguez Romero, J.B. y Pertegal Felices, M.L. (Eds.), *Alfabetización digital e informacional* (pp. 71-85). Barcelona: Gedisa.
- Blanco-Pérez, M. (2020a). *Cine y semiótica: la Teoría del Emplazamiento / Desplazamiento aplicada al cine y la publicidad en la era Netflix*. Salamanca: Editorial Universidad de Salamanca.
- Blanco-Pérez, M. (2020b). *Nuevo cine andaluz*. Salamanca: Comunicación Social.
- Blanco-Pérez, M. (2021). 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.
<https://doi.org/10.12795/Ambitos.2021.i51.04>
- Burch, N. (1987). *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- Carrillo Bernal, J. (2019). *Paradigma Netflix: el entretenimiento de algoritmo*. Barcelona: Editorial UOC.
- Carmona, R. (2010). *Cómo se comenta un texto filmico*. Madrid: Cátedra.
- 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*. Madrid: 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*. Madrid: Cátedra.
- Clares-Gavilán, J.; Merino Álvarez, C. y Neira, E. (2017). *La revolución over the top: del vídeo bajo demanda (VOD) a la televisión por internet*. Barcelona: Editorial UOC.

- Echeverría, J. (1999). *Los señores del aire. Telepolis y el tercer entorno*. Barcelona: Destino.
- García-Santamaría, J. V. (2015). *La exhibición cinematográfica en España: cincuenta años de cambios*. Madrid: Cátedra.
- García-Santamaría, J. V. (2016). *Los grupos multimedia españoles: análisis y estrategias*. Barcelona. Editorial UOC.
- Linares-Palomar, R. (2009). *Principios básicos de la producción audiovisual cinematográfica*. Barcelona. OMM Press.
- Lugón, O. (2010). *El estilo documental. De August Sander a Walker Evans 1920-1945*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- 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*. Madrid: Errata naturae.
- Sucari, J. (2013). *El documental expandido: pantalla y espacio*. Barcelona: UOC.
- Torrado-Morales, S., Ródenas-Cantero, G. y Ferreras, J. G. (2017). *Territorios Transmedias y narrativa audiovisual*. Barcelona: Editorial UOC.