

Las series documentales españolas (1990-2010): entre la divulgación y la concienciación¹

María Antonia Paz Rebollo²; Lizette Martínez Valerio³; Ana Mayagoitia Soria⁴

Recibido: 28 de enero de 2020 / Aceptado: 31 de marzo de 2020

Resumen. Este artículo analiza los documentales españoles emitidos en las cadenas generalistas públicas (TVE1, TVE2) y comerciales (Antena3, Telecinco, Cuatro y La Sexta), desde la llegada de la competencia privada hasta la implantación de la TDT (1990-2010) para determinar si la espectacularización, que se extendió a todos los contenidos televisivos en aquellos años, alejó al documental de la función divulgativa con la que se había creado. Se aplica un análisis de contenido para valorar la importancia de las series documentales en la programación (franja, cadenas, nacionalidad, géneros) y un análisis textual de las producciones españolas para examinar los temas y los enfoques, además de la presencia de elementos sensacionalistas y propuestas creativas. Se demuestra que el documental tuvo una presencia minoritaria en la oferta de esos años salvo en las cadenas públicas (TVE2). Las producciones españolas experimentaron cambios importantes en la manera de abordar los temas y en su presentación, y el documental no perdió su esencia divulgativa, pero se convirtió en un género más osado, combativo, militante, orientado sobre todo a agitar conciencias.

Palabras clave: Documental; televisión; España; divulgación; concienciación

[en] Spanish documentary series (1990-2010): Between information dissemination and awareness

Abstract. This article analyzes the Spanish documentaries broadcasted on generalist television networks (TVE1, TVE2) and private networks (Antena3, Telecinco, Cuatro and La Sexta) from the arrival of private competition to the introduction of DTT (1990-2010), in order to determine if spectacularization, which extended through all television content in those years, distanced the documentary from its essential and original informative function. A content analysis is used to assess the importance of documentary series in programming (time slots, networks, nationalities, genres), as well as a textual analysis of Spanish productions to examine themes and approaches, in addition to the presence of sensational elements and creative proposals. It is shown that the documentary genre had a minor presence in the television offer of the time with the exception of public channels (TVE2). Spanish documentary productions experienced important changes in the way of approaching different themes and in their presentation, without losing its informative essence; it became a bolder, combative, militant genre, oriented -above all- to stir consciences.

Keywords: Documentary; television; Spain; information dissemination; awareness

Sumario. 1. Introducción, 2. Objetivos y Metodología, 3. Las series documentales en la parrilla, 4. Educar en la preservación de la naturaleza, 5. La historia reciente de España, 6. Incrementar la conciencia solidaria, 7. Conclusiones, 8. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Paz Rebollo, María Antonia; Martínez Valerio, Lizette y Mayagoitia Soria, Ana (2020): "Las series documentales españolas (1990-2010): entre la divulgación y la concienciación". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico* 26 (2), 703-714.

1. Introducción

En las últimas dos décadas, uno de los ejes centrales de la investigación sobre el documental es un formato audiovisual que muestra realidades –hechos o personas– desde el punto de vista del realizador y que, generalmente, conecta con el espectador o bien a través de la razón o del sentimiento. Esta podría ser una definición sencilla del género, pero, en realidad, no existe un consenso sobre naturaleza del documen-

tal televisivo. Algunos académicos consideran que el término puede utilizarse tanto para un reportaje de investigación de media hora, como para piezas que, a través del lenguaje cinematográfico, muestran aspectos de una realidad (Kilborn & Izod, 1997). Otros se niegan a definirlo porque supondría poner límites a un género que se caracteriza precisamente por su libertad creativa.

A pesar de estas dificultades se reconocen una serie de características propias que le distinguen del

¹ Esta investigación se ha realizado dentro del proyecto de investigación CSO2015-66260-C4-1P *Historia de la Programación y de los Programas de Televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico, 1990-2010*, financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España).

² Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: mapazreb@ucm.es

³ Universidad Internacional de la Rioja (España)
E-mail: lizette.martinez@unir.net

⁴ Universidad Complutense de Madrid (España)
E-mail: anmayago@ucm.es

reportaje que es el género más próximo en el medio televisivo, especialmente en los años analizados. Una primera es el largo periodo de tiempo que el equipo de producción utiliza para investigar a fondo un tema, para documentarse, grabar testimonios, lugares y localizar evidencias diversas. En los reportajes, sin embargo, la producción es rápida (Francés, 1991; López de Solís, 2015: 119-121) y viene dada por la periodicidad del programa en el que se insertan.

Esta disponibilidad temporal permite al documental descubrir lo oculto, lo velado: “la profundización provocará un conocimiento, reflexión y comprensión de más eficacia que la simple presentación de los hechos” (Croton, 1986: 35; Penafria, 1999: 24). Este enfoque más allá de los hechos otorga al documental una mayor transcendencia, a diferencia del reportaje que, por su relación directa con la realidad inmediata y noticiosa, es un producto de rápida caducidad (Gordillo, 1999; García Avilés, 1999).

El documental además presenta las historias de manera original, diferente, sin atenerse a los estándares narrativos tradicionales o preestablecidos por un programa. Cuando aborda un problema, lo acompaña de un panorama dramático y de un conjunto de reflexiones que orientan al espectador a concluir una respuesta (o a ofrecerla) que no se agota en la actualidad del asunto. En definitiva, el documental propone una solución, así como una interpretación de lo que ocurre en el mundo (León, 1999: 63), dando a la identidad y sentimientos de los personajes tanta o más fuerza que al contexto (Díaz, 2009:122).

Pero además de las características propias de las producciones documentales hay que tener en cuenta la intención con la que se realizan y cómo se reciben por los espectadores (Barsam, 1974: 3; Rotha, 1970: 5): qué pretende el realizador, cuál es el objetivo de su obra, cómo la interpreta el público. El propio Barsam –también Penafria– identifica al realizador de documentales como un editorialista, mientras que el de reportaje es un periodista que amplía una noticia (León, 1999: 61). Es igualmente importante cómo lo recibe el receptor. De hecho, algunos autores consideran que lo significativo y lo que distingue al documental es el proceso de recepción: el contrato implícito entre el realizador y los espectadores (Eitzen, 1995: 81; Plantinga, 2007: 50). Esto es así, porque la audiencia da el verdadero significado a los temas y por tanto a la obra audiovisual.

La televisión y el documental han evolucionado a la par desde mediados del siglo XX. Así, cuando la televisión estaba orientada a informar y formar al público (Mehl, 1996) en las primeras décadas de sus emisiones, los documentales alcanzaron su edad de oro, puesto que las cadenas lo consideraban como una herramienta de divulgación, dentro de su programación. Unas décadas más tarde, el documental, que actuaba como contrapeso del entretenimiento, fue desplazado por este último (Plana y Prado, 2014). En un intento por renacer y atraerse a los espectadores, productores y documentalistas tuvieron en cuenta el

contexto en el que se visionaba el audiovisual: un documental concebido para televisión debía ser distinto al cinematográfico (Smaill, 2009: 21). Fue entonces se comenzaron a utilizar elementos como entrevistas con expertos y dramatizaciones para convertir al espectador en un testigo que se identificase con lo que se mostraba en pantalla (Corner, 2002). Las series documentales se consolidaron como el formato más adecuado al medio televisivo y se modificaron sus técnicas narrativas y audiovisuales, por ejemplo, provocando emociones en el espectador para despertar la empatía por algún personaje y así conseguir que la historia se imprima en la memoria del público (Bondebjerg, 2014). Otro ejemplo de innovación en este género fue la introducción del formato de vídeo diario en el que parece que la participación del realizador es mínima (Kilborn & Izod, 1997: 20).

En los documentales de naturaleza y ciencia resulta especialmente llamativo el recurso a la espectacularidad utilizando animaciones realizadas por ordenador en lugar de material de archivo para apelar al sentimiento de admiración del público (Scott, 2003). Otra tendencia ha sido, y es, la de humanizar las actitudes de los animales, haciendo mucho más atractivo para el espectador el comportamiento animal (Cabeza San Deogracias y Mateo-Pérez, 2013). A finales de la primera década de 2000 se observó un incremento en la producción de programas híbridos (docu-reality, por ejemplo) que buscaban agregar recursos dramáticos al documental científico para convertirlo en algo más interesante, ameno y comprensible para el espectador. Estos recursos presentan una doble intención: por una parte, lograr una mejor cuota de pantalla y reducir costes de producción dejando de lado las investigaciones y guiones especializados (León, 2010). Por otro lado, convertir a este género en un producto comercial y de entretenimiento (Smaill, 2009: 161).

Pero los esfuerzos por transformar el formato en un producto más atractivo y accesible no dieron el resultado esperado, salvo en algunas televisiones públicas, como la española TVE2 y la británica BBC. La presencia de documentales en horarios de máxima audiencia en estas cadenas prueba su importancia. Así, en España, en los inicios de la década de los años 80, y gracias al éxito alcanzado por Félix Rodríguez de la Fuente (*El hombre y la tierra*), los documentales de naturaleza se emitieron en la franja de sobremesa (*ABC*, 12 de abril de 1998, 131). Posteriormente, a inicios de los años noventa TVE2 extendió su oferta documental a horario de *prime time*, lo cual provocó, al menos durante esos años, un aumento en los espectadores de las series documentales emitidas en esa cadena. Durante los últimos años de la primera década de 2000, el documental televisivo en TVE2 experimentó un nuevo incremento en sus emisiones (Plana y Prado, 2014: 847). Este carácter excepcional de la producción documental española en los años analizados centra precisamente esta investigación.

2. Objetivos y Metodología

Aquí se examina el peso que el género documental tuvo en la programación de las cadenas públicas (TVE1 y TVE2) y comerciales (Antena3, Telecinco, La Sexta y Cuatro) durante el entorno mediático analógico de la televisión comercial en competencia hasta la llegada de la TDT (1990-2010). Se analizan las series documentales, compuestas por un número concreto de episodios (de cuatro a 26 capítulos), porque es el formato elegido mayoritariamente para la emisión de este género en televisión, como se ha explicado.

Para analizar la presencia y las estrategias de programación de este género se realiza una base de datos, a partir de la parrilla televisiva de las cadenas mencionadas, publicada en la prensa generalista (*ABC* y *La Vanguardia* básicamente). Se seleccionan cuatro semanas por año (García Mirón, 2014), para que dan cuenta de una temporada diferente (marzo, agosto, septiembre y diciembre). Se eligen de manera consecutiva con el fin de conseguir una muestra representativa (primera, segunda, tercera, cuarta y de nuevo primera, etc.). Así se obtiene un total de 194 series documentales, a las que se aplica un análisis de contenido para valorar las franjas horarias (madrugada, mañana, sobremesa, tarde, *access prime time*, *prime time* y *light night*) en las que se emitieron, la cadena que dio más acogida a estas producciones en su oferta, la nacionalidad de estos documentales y los géneros con mayor relevancia: naturaleza, antropológico, histórico, de viajes, etc. Los datos proporcionados por Kantar Media permiten valorar la audiencia de estos documentales y trazar un perfil aproximado del target habitual por edad, género y clase social.

A partir de los resultados sobre la nacionalidad de estas producciones se localizan las 194 series de producción española (y/o coproducciones), realizadas en su mayoría por las cadenas públicas (130), y se analiza su labor divulgativa para comprobar si la espectacularización introducida en estos años alejó al documental de la función divulgativa con la que se había creado y si los temas abordados en las series de naturaleza, históricas y de temática social implicaron una propuesta de soluciones que incluían la sensibilización de los espectadores sobre cuestiones concretas dentro de estos ámbitos.

Con este fin se lleva a cabo un análisis textual para el que se han visionado dos episodios de cada serie emitida (194)⁵, y se analiza el punto de vista (*frame*) desde el que se ofrece la realidad abordada. En este trabajo no sólo se tiene en cuenta el mensaje principal de la producción, sino también la manera de presentarlo: la presencia de elementos sensacionalistas (impacto visual, presencia de gente famosa, etc), así como las propuestas creativas que se desarrollaron en estos años.

Se parte de tres hipótesis generales. La primera demuestra que, en estos años, el documental nunca desapareció de la oferta televisiva, a pesar de su carácter minoritario, aunque la producción y emisión de este género se delegó en las cadenas públicas. La segunda hipótesis defiende que se produjeron cambios en los documentales españoles, tanto en la manera de abordar los temas como en su presentación, puesto que la competencia de las cadenas, el avance del entretenimiento y de las maneras sensacionalistas y espectaculares modificaron el estilo documental de tradición televisiva. Finalmente, se considera que, aunque el documental español no perdió su esencia divulgativa, se convirtió, en muchos casos, en un género más combativo, militante, orientado sobre todo a agitar conciencias.

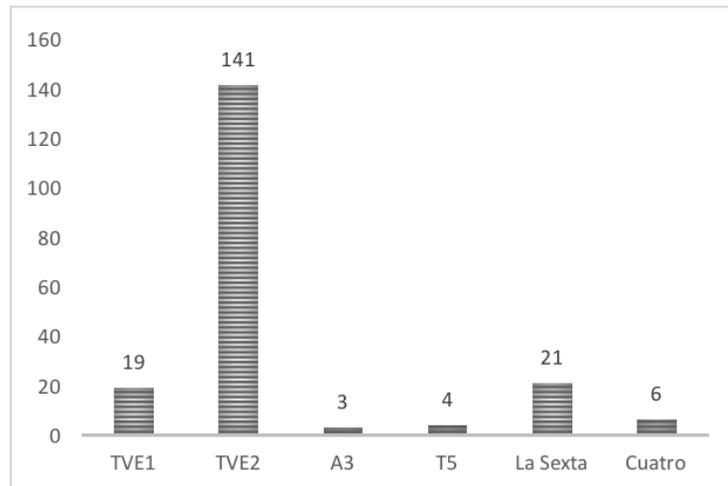
3. Las series documentales en la parrilla

A lo largo del periodo analizado destacó la presencia de series documentales en la cadena pública TVE2 (Gráfico 1). TVE2 llegó a emitir 324 horas de documentales (RTVE Memoria 1991, 1991) y hasta 80 series en una temporada, siendo así el canal generalista que más horas de programación dedicó al género. El salto a la especialización, que comenzó a partir de 2001 y se incrementó en 2006, convirtió a TVE2 en la alternativa de calidad a la televisión convencional, presentando propuestas diferentes para otros públicos: producciones infantiles, culturales, documentales, cine independiente, etc. De hecho, sólo existía otra televisión en Europa, la BBC británica, con una factoría ideada ex profeso para documentales de naturaleza. La serie *El hombre y la tierra* fue uno de los productos más vendidos de la historia de la cadena y su difusión internacional se equipara a la de los productos de National Geographic y la mencionada BBC. En 1990, por ejemplo, los documentales encabezaron los ingresos por ventas en Iberoamérica, anteponiéndose a los largometrajes y dramáticos (RTVE Memoria 1991, 1991).

De las cadenas privadas, La Sexta fue la que realizó el mayor empeño por incluir este género en su programación, con preferencia por producciones de National Geographic. Estas series se colocaron en todas las franjas lo que indica que servían de comodín, puesto que se dirigían a un público amplio, y también de relleno de tiempos poco atractivos para la publicidad, como la madrugada o la franja despertador. No obstante, el lugar prioritario de emisión fue el *prime time*, sobre todo en TVE2, aunque no exclusivamente, seguido de la mañana, la sobremesa y la tarde. Estas últimas tres franjas destacaron, sobre todo en la década de los noventa, por albergar programas familiares. Se evidencia así el carácter generalista que los programadores otorgaban a este género.

⁵ Estos documentales se han visionado mayoritariamente en RTVE a la carta puesto que fueron producidos por TVE2. Los correspondientes a las cadenas comerciales se han localizado online.

Gráfico 1. Número de series documentales emitidas en las cadenas de televisión generalistas públicas y comerciales, 1990-2010

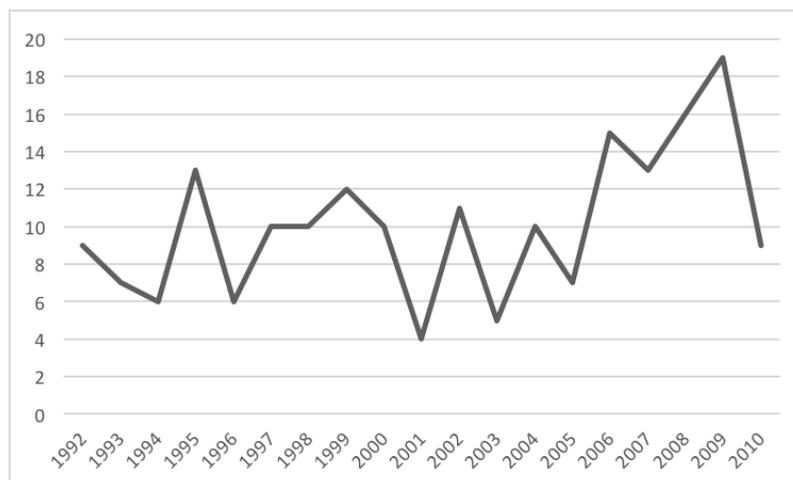


Fuente: Elaboración propia

La programación de series documentales se mantuvo más o menos estable en todo el periodo. En otras palabras, cuantitativamente alcanzaron unas dimensiones reducidas, puesto que representaron, por ejemplo, en la temporada 2002-2003, el 2,7% del tiempo de emisión total de las cinco grandes cadenas nacionales (Pérez-Ornia, 2003). No obstante, constituyeron un elemento caracterís-

tico de la programación de las televisiones, puesto que todas las cadenas emitieron series y todos los años hubo oferta documental. El número de series emitidas se incrementó a partir de 2006 (Gráfico 2), sobre todo en la segunda cadena pública, cuando el canal Grandes Documentales Hispavisión se transformó en Docu TVE, puesto que potenció la producción propia.

Gráfico 2. Evolución por años de las series documentales emitidas en las cadenas públicas y comerciales (1990-2010)



Fuente: Elaboración propia

Uno de los principales problemas de las obras documentales, de entonces y de ahora, es el elevado coste y esfuerzo de producción que algunas series exigen. Es por ello que la coproducción nacional e internacional se convirtió en la principal fórmula de subsistencia del género. Gracias a las coproducciones con otros países, la producción española supuso un 73% de lo emitido. Esta producción procedió mayoritariamente de las cadenas públicas responsables de 130 series (115 emitidas en TVE2 y 15 en TVE1).

A gran distancia, se situaron las series documentales de las cadenas privadas: 4 fueron producidas por Telecinco; 3 por Antena 3 y 2 por Cuatro. Las producciones externas de TVE incluían producciones asociadas, derechos de antena, producciones financiadas (patrocinio privado o ayuda financiera de empresas u otros organismos, como Oficinas de Turismo de otros países) y coproducciones internacionales. Entre las coproducciones de TVE con otros países destacó Francia, seguido de Alemania, Italia, Estados Unidos,

Japón y México, entre otros, mientras que el resto de las cadenas no optaron por esta fórmula de cooperación. También fue una característica de las cadenas públicas la participación de una o varias productoras privadas⁶, de alguna televisión y de instituciones de diversos ámbitos (consejerías autonómicas, Ministerio de Cultura, AECI⁷, entre otras).

A diferencia de otros géneros televisivos, la oferta documental no experimentó la colonización anglosajona, puesto que las producciones estadounidenses emitidas en España alcanzaron sólo un 10% y las británicas un 9%. A distancia se situaron las series francesas con un 3% de la muestra analizada. Como se ha señalado, los documentales vistos en las televisiones españolas entre 1990 y 2010 fueron sobre todo españoles.

En la programación de las televisiones españolas de estos años predominaron las series de naturaleza (54 títulos) por las grandes posibilidades estéticas y argumentales, así como por la respuesta de la audiencia. Le siguieron en presencia las series sobre cuestiones sociales (39), históricas (34) y de geografía (20). Lejos se situaron las dedicadas a hobbies (13), ciencia (10) o deportes (6), entre otras (cine, arte o gastronomía). En las producciones documentales españolas hubo una variación cuantitativa en la temática, puesto que sobresalieron las series sobre aspectos sociales (35) sobre las de naturaleza (30), historia (27) y geografía (19). Destaca la escasa importancia que se dio a las producciones sobre divulgación científica (3).

Los gustos de la audiencia y con ellos la programación fueron cambiando con el tiempo. En 1994, por ejemplo, el cine y las series extranjeras fueron los géneros con mayor audiencia, pero, en 2001, fueron reemplazados por las series españolas, los magazines y los *talk shows*. En el género documental se observa sin embargo un público fiel, mayoritariamente masculino de 25 a 65 años, de clase media y media alta. Fueron las últimas cadenas en aparecer en el panorama televisivo español, Cuatro y La Sexta, las que intentaron incorporar a ese target de audiencia, que manifestaba un carácter estable, el sector de jóvenes (13 a 24 años) que también mostraba cierto interés por estas producciones siempre que éstas incluyesen tintes sensacionalistas, como se verá.

4. Educar en la preservación de la naturaleza

La mayor campaña de divulgación realizada a través del género documental televisivo en esos años con-

sistió en dar cuenta del patrimonio natural de España, incluyendo una labor pedagógica⁸ y sobre todo de concienciación para la protección y conservación de la naturaleza, especialmente en las producciones realizadas en colaboración con el Ministerio de Medio Ambiente.

TVE2, a través de sus documentales de naturaleza, desarrolló esta labor, tratando en sus contenidos la flora y la fauna ibérica, más en la segunda que en la primera por las posibilidades dramáticas que ofrecía. Este planteamiento ecológico comenzó a destacar a partir de 1996 (*Supertele*, 16 al 22 de marzo de 1996), pero fue con la creación de la Unidad de Naturaleza, en 1999, bajo la dirección de Borja Cardelús, cuando se incrementó. Dicha Unidad aprovechó los miles de imágenes de archivo de la cadena pública para crear series, pero también llevó a cabo nuevas grabaciones. La flora y la fauna se completaron con documentales sobre los mares y la idiosincrasia de determinados lugares. Así, en *Tareas del agua* (2007) se abordaban las principales cuencas fluviales españolas desde sus usos, pero también sus problemas y posibles soluciones.

La realización de series en colaboración con universidades no restó fuerza al trabajo de concienciación de la opinión pública. *El bosque protector* (2009), por ejemplo, dirigido por el catedrático de Universidad Politécnica de Madrid, Luis García Esteban, tenía como objetivo demostrar la importancia de los diferentes ecosistemas y, en el capítulo *Torrente Enseu: agua y sal* se explicó, por ejemplo, el proceso de restauración hidrológico-forestal que sirvió para frenar las constantes amenazas de un torrente sobre un pequeño pueblo leridano⁹.

La naturaleza se presentaba generalmente cercana y en convivencia con los seres humanos. En ocasiones, como en *Longitud, latitud* (1992), dirigido por Jon Intxaustegui y presentado por Felipe Mellizo, se resaltaban los beneficios de esa relación para las personas, buscando una proximidad al espectador, puesto que se mostraban las actividades laborales, deportivas y culturales que esta relación permitía (Sámano, 1992). En otras, se incidía, sin embargo, en la desaparición de especies (“el hombre no les deja sitio”), como la del lobo ibérico y el oso pardo en España. No obstante, y a pesar de ese tono de denuncia, se reconocía la labor de organizaciones de defensa de la naturaleza para la conservación de estas especies tan emblemáticas de la fauna española (*Guardianes de hábitat*).

La impronta de Félix Rodríguez de la Fuente se observa en muchas realizaciones de estos años. No

⁶ Transglobe Films fue una de las productoras más fuertes en el mercado documental español con títulos como *La ruta de Samarkanda*, *Los últimos paraísos*, *La ruta de las Córdoba*, *Los guardianes del Planeta* o *Mundos perdidos*. Contaba con su propia distribuidora Gondwana Films y compartió su labor de producción con Impalam Vía Digital, New Atlantic, TVE y Canal +.

⁷ La Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) pasó a denominarse en 2007 Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo (AECID). En esta investigación, se utilizan las primeras siglas, puesto que la colaboración con RTVE se desarrolló fundamentalmente durante esa etapa.

⁸ Aunque predominó el carácter divulgativo en estas producciones, también las hubo que pretendía un mayor componente científico (*Naturaleza Ibérica*, dirigido por Borja Cardelús).

⁹ También *La España sumergida* se realizó en colaboración con la Universidad de Alicante y *Vive la vía* con el Programa Vías verdes de la Fundación de Ferrocarriles Españoles, entre otras series.

en vano *El hombre y la Tierra*, reemitida en los noventa, siguió siendo uno de los programas con mayor aceptación por parte de los españoles (RTVE Memoria 1990, 1990). Por ejemplo, se hizo visible la presencia de los documentalistas en pantalla, narrando los recorridos del equipo en primera persona (*Amazonia, última llamada*, 2002). Se provocaban acciones a través del acercamiento del documentalista a los animales (en *Nuestras islas*, 1993), y se resaltaba además el riesgo de los miembros del equipo al grabar: “los reptiles más grandes y agresivos de la tierra” (*Guardianes del planeta*, 2003). La belleza de las imágenes (*La España sumergida*, 2002) incluidas tomas aéreas impresionantes, y la delicada atención al montaje constituyeron, junto con el tono didáctico, las características principales de estas producciones.

En algunos de estos documentales producidos por la cadena pública (*El arrecife de coral*, 1997, *Nuestros caminos a Santiago*, 2004, o *Guardianes del hábitat*, 2000), se incorporaron entrevistas e intervenciones de expertos para incidir o ampliar el mensaje ofrecido por la voz del comentarista. Así, en *Agua, la gota de la vida* se incluyeron intervenciones de destacadas personalidades mundiales de ámbitos muy diversos (Dalai Lama, Johan Cruyff, Isabel Allende o Simón Perés) sobre la influencia del agua en diferentes aspectos de la vida (*La Vanguardia*, 3 de febrero de 2002, 11). Se recurrió incluso a personalidades públicas españolas, como el entonces príncipe de Asturias para presentar *La España salvaje* (1996)¹⁰; o a Miguel de la Cuadra Salcedo, popular periodista y aventurero, como conductor de *Nuestros parques nacionales* (2004).

También en los guiones colaboraron escritores. *El hombre y el mar* (1997) fue una serie documental de 1989, reemitida en los 90, que recogía diversos aspectos de la actividad humana en relación con el mar, cuyo guion corrió a cargo de Camilo José Cela. En el primer capítulo, dedicado a la pesca de ballenas (*En busca de Moby Dick*) Cela aportó un fondo de leyendas y mitos para explicar el atractivo que la pesca de este animal ejerció siempre sobre el hombre. En *Nuestros caminos a Santiago* (2004) y en *Esta es mi tierra* (2004)¹¹ se contó igualmente con la participación de escritores relacionados con la temática abordada.

Las series documentales dedicadas a España o a la Península Ibérica en general, intentaron ofrecer una mirada diferente. Se profundizó en los secretos de todo tipo de animales en los microsistemas más representativos del entorno mediterráneo (*El universo escondido*, 2003). Se explicaron las costumbres de las especies silvestres que habitaban en las ciudades

españolas (*Fauna callejera*, 1994) y se descubrieron los “extraños habitantes” de los espacios marinos (*La España sumergida*, 2002) o la vida íntima de un centenar de animales, fundamentalmente, insectos y otros invertebrados, pero también de aves, anfibios, reptiles y pequeños mamíferos (*El Jardín viviente*, 2005). Se realizó igualmente un especial esfuerzo por presentar las especies desconocidas y amenazadas (*La España salvaje*, 1996) y captar “actitudes inéditas de los animales” en sus diversos hábitats. Hubo también series (*La reserva ibérica*, 2005) que resaltaron la aportación de la península en la conservación de la más completa fauna de reptiles de Europa, gracias a su situación estratégica al sur del continente y a su benigna climatología (*ABC*, 3 de agosto de 2005: 95). Estas producciones más generales se completaron con otras específicas referidas a autonomías (*Tesoros del sur*, 2008).

Todas estas series mostraban la importancia del hábitat español en el ecosistema mundial, pero la temática no se agotó ahí, porque también se abordaron otros escenarios naturales. *El arrecife de coral* (1997) incorporó escenarios naturales como el Mar Rojo, Australia, océano Índico y Maldivas. En la mencionada serie *Agua, la gota de la vida* (2002) evidenciaron los problemas y la vulnerabilidad del suministro mundial de agua. También en *Guardianes del Planeta* (2003) aparecieron tigres de Bengala, rinocerontes indios, cocodrilos del Orinoco, casuaris australianos, las ballenas francas australes o lemures de Madagascar. Una de las series con más éxito (llegó a convocar a 1,5 millones de espectadores en la sobremesa de TVE2) fue *De Polo a Polo* (2003), 14 episodios de media hora de duración sobre la fauna de América, dirigida por Borja Cardelús, centrada en las actitudes y comportamientos más interesantes y activos de los animales (la predación, las nupcias, la alimentación). Hubo series activas (*Tierra herida*, 2009) que no sólo mostraban, sino que buscaban iniciativas para detener la degradación de los ecosistemas del cinturón tropical que envuelve la Tierra, conocido como el pulmón del planeta y santuario de la diversidad biológica.

En resumen, las series de naturaleza de producción española emitidas en estos años fueron realizadas exclusivamente por las cadenas públicas¹². Su objetivo fue acercar el entorno natural español, y de otros lugares, a los espectadores, y plantear cuestiones vitales como la importancia del agua para la vida y las dificultades de su suministro, la necesidad de mantener los ecosistemas para el desarrollo de actividades humanas diversas, así como el peligro de desaparición de especies y las iniciativas para su protección.

¹⁰ Consiguió 3.952.000 espectadores con una cuota del 30,6%.

¹¹ Ambas series documentales se combinaron obras literarias escritas en castellano con los paisajes en los que se habían inspirado.

¹² La Sexta fue la cadena comercial que más documentales de naturaleza emitió. Todos ellos fueron producciones procedentes de Estados Unidos y Reino Unido, como se ha comentado en el apartado anterior. Sus contenidos destacaron por el tratamiento sensacionalista. Salvaje y peligroso fueron los términos más empleados en los títulos y también en la locución de estas producciones: *Cachorros salvajes* (2006), *Totalmente salvajes* (2008), *Crónicas de la vida salvaje* (2009), *Encuentros peligrosos* (2009), entre otros.

5. La historia reciente de España

El segundo gran tema de la divulgación del documental español en estos años fue la referida a la historia reciente de España, la comprendida desde la proclamación de la II República hasta la actualidad. No hubo series sobre la historia de España de producción propia en las cadenas privadas, salvo en Antena 3, que produjo 17 episodios de *Mis bodas reales* (1995), dirigida por Jaime Peñafiel y basada en su libro homónimo¹³. Se trató en realidad de una crónica rosa que narraba la biografía de los novios hasta el enlace nupcial producido en el siglo XX.

Exceptuando esta iniciativa, el trabajo de difusión de la historia la llevaron a cabo las cadenas públicas. Se observa que, en función de la ideología de la serie y su relación con el partido político en el poder, se situó en franjas con mayor o menor audiencia. Por ejemplo, en 1995, se ofrecieron en *prime time* los 13 capítulos de *La Transición*, realizada por Elías Andrés y Victoria Prego, puesto que constituyó una visión épica de ese periodo en el que, aunque todas las fuerzas políticas participaron por igual, se sobredimensionó el papel de Felipe González y del PSOE, entonces en el gobierno. Tuvo un éxito inesperado, consiguiendo una cuota de pantalla del 22%, inusual en la mencionada cadena. La serie describía la evolución política en España, desde el asesinato de Carrero Blanco en 1973 hasta las lecciones democráticas de junio de 1977. Destacó por la amplitud del material audiovisual incluido, alguno grabado en la clandestinidad durante el franquismo, otro perteneciente a películas de ficción, programas televisivos, imágenes publicitarias o grabaciones de radio. Se presentó conducido por una voz en off que se completó con declaraciones de personajes clave de la época y no sólo se describieron los hechos, sino que también se explicaron los porqués de los acontecimientos.

En 1998, durante el gobierno del Partido popular con José María Aznar al frente, se programó *España, historia inmediata*, una serie estrenada en 1984 que daba continuidad a *Memoria de España. Medio siglo de crisis*. Ofrecía, en palabras de su productor ejecutivo, “una interpretación progresista de la historia de España” y por ello se situó en el horario de madrugada de TVE2. Se exponían tres enfoques (Perez-Ornia, 1984): uno, la versión oficial del franquismo (a través de imágenes de NO-DO); otro, las declaraciones de testigos o protagonistas; y finalmente el punto de vista del programa presentado a través de imágenes y declaraciones de expertos que era el que predominaba¹⁴. No fue del gusto de todos. Algunos lo vieron

como un intento de blanquear el pasado y de culpar a la República de la Guerra civil (Casanova, 2005).

Este periodo de la historia de España se completó con *El exilio* (2002), realizado en colaboración con la Fundación Pablo Iglesias, promovido por Alfonso Guerra y dirigida por Larry Leven, que pretendía restañar el dolor vencidos en la contienda civil. Se incluyeron 140 testimonios y material de archivos británicos, mexicanos, rusos, de TVE y privados y una fuerte dosis de emotividad, sobre todo al abordar el internamiento de españoles en los campos de exterminio nazi o su lucha en la Resistencia francesa.

El Partido Popular también promovió una serie sobre la Historia de España, titulada *Memoria de España*, como “un gran proyecto de Estado” (Baragaño, 2004). En esta ocasión desde una perspectiva más ambiciosa, puesto que abarcaba desde la prehistoria hasta la actualidad. Se estrenó en 2004, en TVE1, en horario de máxima audiencia. El coordinador de la serie fue el catedrático Fernando García de Cortázar, autor del best seller *Historia de España. De Atapuerca al euro*. El material de montaje se articulaba con la narración de la actriz Marta Barriuso y se incluyeron infografías y dramatizaciones de algunos de los acontecimientos más destacados con un estilo narrativo clásico y oficialista en su versión de los acontecimientos más polémicos. Consiguió tres millones de espectadores y un *share* medio de 15,2% (Hernández-Corchete, 2008:161)¹⁵ y, a pesar de las críticas por la ideología contenida, se convirtió en un referente entre los documentales históricos españoles (Palacio y Ciller, 2010:48).

En 2006 se realizaron tres series documentales con un sesgo ideológico diferente, ya con el PSOE en el poder y comenzaron las discusiones en el Congreso de los Diputados sobre la Ley de la Memoria Histórica (2007). *La memoria recobrada*, coincidiendo con el 75 aniversario de la proclamación de la II República. Compuesta por cinco episodios y dirigida por Alfonso Domingo, atendía sobre todo a experiencias personales vividas durante la Guerra Civil en ambos bandos, acompañada del testimonio de escritores y artistas (Ibáñez, 2012). *El laberinto español* (2006) se creó para reflexionar sobre la historia política y social de España. Incluía un documental y un debate posterior en el que participaron diversos especialistas, imitando el modelo de los programas de divulgación histórica durante la Transición política (Paz y Montero, 2015). Fue dirigido y presentado por Jorge Martínez Reverte. Constó de 13 entregas que se inauguraron con la emisión de *Defensores de la fe*, un documental inédito hasta entonces, filmado en

¹³ En el verano de 1997, con material de *Mis bodas reales* y nuevas imágenes, se realizaron cuatro nuevos documentales que se emitieron en Antena 3 con el título de *Anillos y coronas*.

¹⁴ Cada episodio era presentado por una persona que vivió los acontecimientos que se narraban y hacía el papel de conductor del relato: *Guerra civil* (dos episodios, Palmiro Aranda); *Año de la victoria*, Álvaro Delgado), *Los vencidos* (Gregorio Gallego), *Un vacilante equilibrio* (Hipólito de Diego), *Serrano Súñer* (José Mario Armero), *La División Azul* (Pío Ballesteros), *La guerrilla* (Pedro Vicente), *Hijo de rey, padre de rey* (José María de Areilza), *Aislamiento internacional* (Pilar Lago), *Los católicos* (José L. López Aranguren), *Los falangistas* (Carmen Werner), *Los anarquistas* (Eduardo de Guzmán), *Los socialistas* (Francisco López Real), *Los comunistas* (Gabriel Salinas).

¹⁵ Como documental, su audiencia fue destacada, pero no lo suficientemente elevada como para competir con *Los Serranos* que se emitía en Telecinco a la misma hora y el mismo día de la semana.

color, entre 1936 y 1938, por Russell Palmer, defensor de Franco que permitió abordar el tema del papel de la Iglesia en la Guerra civil. *República y legitimidad democrática*, *La batalla del Ebro*, tratada en dos episodios basados en el libro del propio Martínez Reverte, fueron algunos de los temas tratados elegidos, según su director, “por su interés y calidad, no por su ideología o para buscar equilibrios políticos” (Gallo, 2006). Finalmente, *La guerra filmada*, también emitida en 2006 y dirigida por Julián Casanova, cotejó documentos audiovisuales propagandísticos de ambos bandos.

En las series históricas primó la interpretación frente a la divulgación de los hechos (Esparza, 2007). La República como origen y al Guerra civil como desenlace trágico centraron la atención y el documental sirvió para radicalizar posturas ideológicas. A diferencia de las series de naturaleza, aquí la programación se utilizó para aumentar o reducir espectadores en función del partido que controlaba la televisión pública en esos momentos en España.

6. Incrementar la conciencia solidaria

Las cuestiones sociales tratadas por los documentales de las cadenas privadas fueron variadas, por tanto, no existió ningún tema sobre el que se realizase una amplia divulgación. Telecinco se centró en la investigación policial (*Misterios sin resolver*, 1993, y *El puzzle blanco*, 2008) y en visitar a españoles que vivían en el extranjero con el tono irreverente de su presentador Javier Sardá (*Dutrift*, 2007). Antena 3 estrenó un formato original en *Punto Doc* (2008), en el que se contaban historias desde cuatro puntos de vista diferentes (por ejemplo, la sexualidad adolescente), mientras Cuatro centró su atención en el *Narcoméxico* (2008).

De nuevo fueron las cadenas públicas las que realizaron una labor de concienciación extensa, en concreto sobre los problemas del Tercer Mundo. Se trató en realidad de una campaña dictada por la Comunidad Europea en 1991, puesto que, en una encuesta realizada en los países comunitarios, España quedó en último lugar en este tipo de sensibilización. La iniciativa de acudir a la difusión documental fue de doce ONGs españolas que consiguieron una subvención de las instituciones europeas para tal fin. El resultado fue *Planeta Sur* (1994), serie realizada por la productora independiente barcelonesa La Productora. Se realizaron varios viajes (Bolivia, Mauritania, Nicaragua, Malasia, Camboya y Vietnam) en los que las imágenes reflejan la realidad, dura y extraña al mismo tiempo, de esos países.

Esta temática se retomó en los años 2000, gracias a un acuerdo con la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y TVE. El resultado fue la serie *Cooperantes* que pretendía, como señaló Rafael Martínez Durbán, responsable del área de culturales y documentales de TVE, “crear una conciencia de so-

lidad activa y mostrar a la sociedad civil cómo se emplean los fondos que se destinan al voluntariado” (Gallo, 2000). Para ello, en cada episodio, los espectadores pudieron ver la ejecución de un proyecto concreto: atención a niños, ayuda tras unas inundaciones, entre otros. *Los excluidos* (2003) se realizó en colaboración con Intermón y Entreculturas y abordó la situación de los más desfavorecidos en África, América Latina y Asia.

El trabajo del voluntariado se trató de manera mucho más original en *Acción directa* (2008), una serie en la que los mismos voluntarios eran los protagonistas, guionistas y directores de cada emisión (*do it yourself*). El formato resultó muy emotivo porque los protagonistas dejaron aflorar un caudal de emociones en sus historias, sus acciones y los resultados conseguidos. También con una fuerte carga de emotividad se realizó *Historias del Milenio* (2010) una serie documental, inspirada en los Objetivos de Desarrollo del Milenio de la ONU, en la que se visibilizaron 8 historias de personas del Tercer Mundo que luchan contra la pobreza, la desigualdad y la ignorancia: madres adolescentes, niños que no han tenido infancia, trabajo infantil o tragedias de la inmigración clandestina.

Las series antropológicas, por su parte, dieron a conocer a los españoles las expresiones culturales autóctonas. Generalmente se daba cuenta de la normalidad de la vida y de las costumbres tradicionales de los pueblos sin reconstrucciones. De todos los continentes, se priorizó el mundo latinoamericano, porque, en estos años, era el principal comprador de series documentales de la cadena pública. En algunas de estas producciones se observa la intención de rescatar la memoria del descubrimiento y de la colonización de ese continente por parte de los españoles. En *La huella* (1999), por ejemplo, se recorrían las capitales y ciudades de este continente para mostrar como la presencia hispana se mezcló y echó raíces dando lugar a culturas diferentes, ricas y peculiares, tanto en Costa Rica, México, Guatemala, Venezuela o Perú. En otras palabras, se mostraba como las culturas precolombinas anteriores al enclave colonial se fusionaron con las tradiciones llevadas por los españoles.

Uno de los aspectos más presentes en estas producciones fue el de la magia, los rituales, la santería y el esoterismo en un intento por presentar temas curiosos, misteriosos que atrajesen la curiosidad del público. Estos temas se trataron con respeto, incluso buscando la proximidad con el espectador, por ejemplo, en *América Mítica* (2007), se mostró como los remedios naturales de algunas tribus indígenas de América del Sur eran utilizadas por los laboratorios farmacéuticos, pero el empeño en abordar los ritos ancestrales (*La aventura humana*, 2000) condujo a generar una imagen de pueblos y civilizaciones atrasadas.

Como se comprueba, la labor de sensibilización sobre los problemas del Tercer Mundo fue amplia, pero con un predominio de las actividades llevadas a cabo por las instituciones y con el protagonismo

de los cooperantes. En el conocimiento de otros pueblos, predominó el sensacionalismo, la búsqueda de elementos llamativos, extraños, misterios, distorsionándose así la realidad de estas culturas.

7. Conclusiones

A pesar del avance del entretenimiento en la oferta televisiva de este periodo de la historia de la televisión, el género documental mantuvo su presencia en la parrilla: a diferencia de otros programas destinados a target minoritarios, como el infantil y el juvenil, se mantuvieron en la oferta gracias a su carácter generalista en un entorno mediático en el que interesaba conseguir la mayor audiencia posible por los ingresos publicitarios que atraían. Es cierto que su audiencia fue minoritaria como se ha comentado, pero si amplía en cuanto al rango de edad y fiel en cuanto a sus preferencias.

Durante estos años se aplicó una estrategia irregular en la programación del género documental en cuanto a franjas, sin embargo, se observa una oferta destacada en la sobremesa, considerada el “segundo *prime time*”, y en el propio *prime time*, es decir, en las horas de máxima audiencia. Fueron las cadenas públicas, en concreto TVE2, las que más producción documental propia o en coproducción realizaron en estos años. Aunque el modelo de televisión pública y los términos del servicio que debía prestar a la sociedad no se definió con nitidez hasta 2006 (Ley de Radio y Televisión estatales), como consecuencia de la necesidad de solucionar en primer lugar la grave crisis económica de RTVE (Bustamante, 2013), siempre se tuvo claro que el documental, por el carácter divulgativo del formato, debía formar parte de la programación de las televisiones públicas. Precisamente a partir de 2006 experimentó un repunte con la llegada del canal digital especializado en documentales de la cadena pública (Docu TVE) que estimuló la producción y su difusión. Gracias a estas iniciativas, la presencia de series documentales extranjeras fue reducida, marcando así una notable diferencia con otros contenidos televisivos ofertados en el periodo de análisis.

La agenda política y social inspiró algunas de estas producciones, sobre todo las conmemoraciones y aniversarios de acontecimientos, y el sensacionalismo y la espectacularización condicionaron el *frame* y el estilo de algunas de estas producciones. Por ejemplo, los deportes al aire libre presentados en la pantalla a través de documentales sirvieron más para sentir la emoción y el riesgo de los participantes que como estímulo para practicar esos deportes accesibles sólo a una minoría. La importancia de atraerse al público exigió utilizar fórmulas para obtener producciones atractivas: por ejemplo, la incorporación de formas

narrativas sobre las descriptivas o explicativas, el recurso al antropomorfismo en los documentales de naturaleza; la prevalencia del interés de todo lo tratado para el ser humano; o la presencia de figuras públicas (el entonces príncipe de España, actores, deportistas). Al impacto visual y la seducción de las imágenes se unió una cuidada locución en la que colaboraron algunos prestigiosos escritores. Precisamente en estos años se cruzaron las fronteras entre ficción y realidad y se pasó de contenidos más sociales a comportamientos e historias individuales. Así aparecieron en España docuseries y docudramas (*Hijos del corazón*, TVE1, 2006; *El coro de la cárcel*, TVE1, 2006; *El día que cambió mi vida*, TVE1, 2007) que eclosionaron en el siguiente periodo.

La producción propia de las cadenas privadas, considerablemente más reducida que la de las públicas, se situó en la frontera entre el reportaje y el documental (*Punto Doc* y *Narcoméxico*) con un cierto componente de hibridación en sus formatos: *Aeropuerto Hello-Goodbye* (Antena 3, 2008)¹⁶, por ejemplo, recogía historias en terminales españolas, en una especie de *docu-reality*, conducido por Juan y Medio, un presentador ubicado en el género del *talk show*.

El análisis diacrónico de los temas de las series documentales de producción española evidencia que, aunque permaneció el objetivo divulgativo, el documental adquirió un carácter más combativo. En las series de naturaleza, el sensacionalismo obligó al documental a buscar lo exótico y lo salvaje, así como lo perdido y oculto, pero no impidió que se introdujese un empeño especial por visibilizar la problemática medio ambiental y educar en su preservación, si bien las soluciones no dependían de las actuaciones de los espectadores, sino de las políticas gubernamentales sobre el medio ambiente.

En las series históricas sin embargo destacó el debate sobre la historia reciente de España (República y Guerra civil, sobre todo) con el trasfondo de las discusiones primero y la aprobación después de la ley de Memoria Histórica (2007). El documental se convirtió en el altavoz de la versión del partido que controlaba RTVE. No faltó en estas series una fuerte carga emotiva puesto que se dio prioridad a las experiencias personales vividas y se abordaron cuestiones hasta entonces no vistas en la pequeña pantalla (campos de concentración franquistas, prácticas de la represión y sus consecuencias). No faltó polémica ni la llamada a tomar partido al público receptor.

En las series de carácter social, el entretenimiento televisivo impuso la aventura, los enigmas, el misterio y lo desconocido, pero también se sensibilizó sobre la situación de los más desfavorecidos en el Tercer Mundo y la importancia de la ayuda humanitaria. El documental pretendió implicar al público y promover su colaboración en ONGs.

¹⁶ Fue la versión española de un programa de la cadena holandesa Ned 1, estrenado en 2005, con gran éxito de audiencia, cuyos derechos se vendieron también a Reino Unido, Francia, Italia, Nueva Zelanda, Irlanda, Finlandia, Portugal, Rumania, Turquía, Suecia, Bélgica, Canadá y Australia (<https://www.europapress.es/tv/noticia-juan-medio-aeropuerto-aeropuerto-buscando-historias-contar-20080315165139.html>).

En definitiva, a lo largo de estos veinte años de competencia de la televisión analógica, el documental español se reinventó y se adaptó a los nuevos gustos de los espectadores. Así a la función divulgativa sumó la de la provocación en forma de agitación de conciencias en las producciones de TVE. No sólo

hubo reflexión sobre temas y propuesta de soluciones, sino que también estas producciones buscaron, a través de recursos emocionales (básicamente historias personales), movilizar, implicar y captar la adhesión del público hacia la causa presentada.

8. Referencias bibliográficas

- Asociación para la Investigación de Medios de Comunicación AIMC (2017): *Penetración de los distintos soportes en el Estado Español, 1997-2016*. AIMC.
- Aitamurto, Tanja (2016): "Crowdsourcing as a Knowledge-Search Method in Digital Journalism. Ruptured ideals and blended responsibility". *Digital Journalism*, 4 (2), 280-297.
- Alonso del Barrio, Estrella (2014): "Nuevos soportes para contenidos informativos y sus implicaciones: breve acercamiento a modelos de software y características de los contenidos web". *Historia y Comunicación Social*, 19, 559-570.
- Alonso del Barrio, Estrella (2013): "Interactividad y participación en los medios adaptados para tabletas: las posibilidades del periodismo 3.0". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 19, Núm. especial Marzo, 35-44.
- Anderson, C.W., Bell, E. y Shirky, C. (2013): "Post-Industrial Journalism: Adapting to the Present." New York: Columbia Journalism School. Tow Center for Digital Journalism.
- Bakir, Vian y McStay, Andrew (2018): "Fake News and the Economy of Emotions, Problems, causes, solutions". *Digital Journalism*, 6 (2), 154-175.
- Baget-Herms, J.M. (6 de octubre de 1996). Itinerarios Españoles. *Revista, La Vanguardia*, p. 6. Baragaño, Tech. (3 de febrero de 2004). TVE-1 estrena 'Memoria de España', serie divulgativa de producción propia. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2004/02/03/radiotv/1075762802_850215.html
- Barsam, Richard (1974). *Non Fiction Film*. London: George Allen and Unwin Ltd.
- Bondebjerg, Ib (2014). "Documentary and Cognitive Theory: Narrative, Emotion and Memory". *Media and Communication* 2 (1), 13-22. <http://dx.doi.org/10.17645/mac.v2i1.17>
- Bustamante, Enrique (2013). *Historia de la radio y de la televisión en España. Una asignatura pendiente de la democracia*. Barcelona: Gedisa.
- Cabeza-San Deogracias, José y Mateos-Pérez, Javier (2013). "Thinking about television audiences: Entertainment and reconstruction in nature documentaries". *European Journal of Communication* 28 (5), 570-583. <https://doi.org/10.1177/0267323113494075>
- Caminos Marcel, J.M.; Marín Murillo, F.; Armentia Vizuete, J.I. (2006): "Las audiencias ante los cambios en el ciberperiodismo". *Revista Latina de Comunicación Social*, 61, 1-17.
- Campos-Freire, Francisco (2010): "Los nuevos modelos de gestión de las empresas mediáticas". *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 16, 13-30.
- Carr, Nicholas (2011): *Superficiales. ¿Qué está haciendo internet con nuestras mentes?*. Madrid, Taurus. Casanova, Julian. (3 de abril de 2005). La historia que nos cuenta TVE. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2005/04/03/opinion/1112479208_850215.html
- Casero-Ripollés, Andreu (2010). "Prensa en Internet: nuevos modelos de negocio en el escenario de la convergencia". *El profesional de la información*, 19 (6), 595-601.
- Conroy, N.J; Rubin, V. L; Chen, J (2015): "Automatic depeption. Methos to finding fake news". *Proceedings of the Association for Information Science and Technology*, 52 (1), 1-4. Corner, John (2002). "Performing the real: documentary diversions". *Television & New Media* 3 (3), 255-269. <https://doi.org/10.1177/152747640200300302>
- Croton, Gordon (1986). *From script to screen: Documentaries*. Londres: BBC Television Training.
- Cornia, Alessio et al. (2017): "Pay Models in European News". *Reuters Institute for the Study of Journalism*. Factsheet.
- Curran, James (2011): *Media and Democracy*. London: Routledge. Díaz-Estévez, Marta (2009): "Balseros: efectos de la sinergia entre cine y televisión en los documentales españoles recientes". En: Sánchez-Alarcón, María Inmaculada y Díaz-Estévez, Marta (coord.). *Doc 21. Panorama del reciente cine documental en España*. Girona: Luces de Gálibo, pp. 115-128.
- Díaz Noci, Javier (2013): "A history of journalism on the internet: A state of the art and some methodological trends". *Revista Internacional de Historia de la Comunicación*, 1 (1), 253-272.
- Díaz Noci Javier (2012). "Historia del periodismo vasco (1600-2010)". Eusko Ikaskuntza. *Mediatika: cuadernos de medios de comunicación*, 13, 1-261.
- DIRECCIÓN DE PRENSA DE INFORMACIÓN (1990) *RTVE Memoria 1990*. Madrid: RTVE.
- DIRECCIÓN DE PRENSA DE INFORMACIÓN (1991) *RTVE Memoria 1991*. Madrid: RTVE.
- DIRECCIÓN DE COMUNICACIÓN (1994) *RTVE Memoria 1994*. Madrid: RTVE.
- Eitzen, Dirk (1995). "When is a Documentary? Documentary as a Mode of Reception". *Cinema Journal* 35 (1), 81-102.

- Esparza, José Javier. (13 de julio de 2007). *Diario de León*. Recuperado de: <https://www.diariodeleon.es/articulo/cultura/franco-reposicion-mejores-capitulos-series-miticas/2007071300000911289.html>
- Estreno de “Agua la gota de la vida” (3 de febrero de 2002). *La Vanguardia*, p.11.
- Fondevila, Joan Francesc (2014): “El uso de hipertexto, multimedia e interactividad en periodismo digital: propuesta metodológica de ranking de calidad”. *ZER Revista de Estudios de Comunicación*, 19 (36), 55-76.
- Francés, Miquel (1991). *La producción de documentales en la era digital*. Madrid: Cátedra.
- Franklin, Bob (2012): “The Future of Journalism. Developments and Debates”. *Journalism Studies* 13 (5-6), 663-681. Doi: 10.1080/1461670X.2012.712301.
- Gallo, Isabel. (30 de junio de 2000). El trabajo del voluntariado centra la nueva serie de La 2 ‘Cooperantes’. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2000/06/30/radiotv/962316001_850215.html
- Gallo, Isabel. (7 de abril de 2006). TVE estrena el único documental rodado en color en la Guerra Civil. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2006/04/07/radiotv/1144360802_850215.html
- Gallo, Isabel. (30 de mayo 2006). Una nueva serie de La 2 aborda los problemas de los países en desarrollo. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/2006/05/30/radiotv/1148940001_850215.html
- García-Avilés, Jose Alberto (1999). “El narrador en el reportaje televisivo. La credibilidad del periodista- detective en 112”. En: Imizcoz, Teresa (ed.). *Quién cuenta la historia: estudios sobre el narrador en los relatos de ficción y no ficción*. Pamplona: Ediciones Eunat, pp. 149-186.
- García-Matilla, Eduardo y Arnanz-Carrero, Carlos (2001). *La Nueva era de la Televisión*. Madrid: Academia de las Ciencias y las Artes de Televisión en España.
- García-Mirón, Silvia. (2014). “ANTENA 3, nacimiento y evolución (1990-2010). Contenidos, estilo y estrategias de programación en prime time de la primera emisora de televisión privada española”. Universidad de Vigo, España.
- Gillmor, Dan (2006): *We the media. Grassroots journalism by the people for the people*. Sebastopol: O’Reilly Media Incl.
- Gordillo, Inmaculada (1999). *Narrativa y televisión*. Málaga: Alcalá de Guadaíra.
- Hermida, Alfred (2010): “Twittering the news”. *Journalism Practice*, 4 (3), 297-308. Doi: 10.1080/17512781003640703
- Hernández-Corchete, Sira (2008). *La historia contada en televisión. El documental televisivo de divulgación histórica en España*. Barcelona: Gedisa.
- Honoré, Carl (2013): *La lentitud como método*. RBA Libros.
- Ibáñez, Juan Carlos (2012). “Historia y relectura de consenso transicional en los documentales televisivos. El caso de La memoria recobrada”. En: Hernández-Corchete, Sira (ed.). *La Guerra civil televisada. La representación de la contienda en la ficción y el documental españoles*. Sevilla: Comunicación Social, pp. 53-78.
- Johnston, Lisette (2016): “Social News = Journalism Evolution? How the integration of UGC into newswork helps and hinders the role of the journalist”. *Digital Journalism*, 4 (7), 899-909.
- Kaye, Jeff y Quinn, Stephen (2010): *Funding journalism in the digital age*. New York: Peter Lang.
- Kilborn, Richard y IZOD, John (1997). *An Introduction to Television Documentary: Confronting Reality*. Manchester: Manchester University Press.
- León, Bienvenido (1999). *El documental de divulgación científica*, Barcelona: Paidós.
- León, Bienvenido (2010). “El documental científico como enunciado dramático”. En León, Bienvenido (coord.). *Ciencia para la televisión. El documental científico y sus claves*. Barcelona: UOC, pp. 65-81.
- Le Masurier, Megan (2015): “What is slow journalism?”. *Journalism Practice*, 9 (2), 138-152. Doi: <http://dx.doi.org/10.1080/17512786.2014.916471>
- Los documentales españoles, de moda (12 de abril de 1998). *ABC*, p. 131.
- López De Solís, Iris (2015). “El uso de la documentación audiovisual en programas informativos no diarios de TVE: Informe Semanal, En Portada y Crónicas”. (Tesis doctoral). Universidad Complutense de Madrid. España.
- Mato Veiga, Javier (2014): “La muerte de la exclusiva: efectos de trasladar el periodismo a Internet”. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 20, 1 (enero-junio), 195-210. Doi: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n1.45227
- Mehl, Dominique (1996). *La télévision de l'intimité*. Paris: Seuil.
- Monfort Sánchez, Nuria (2013): “Internet: de la rapidez a la inmediatez”. *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 5, 269-271. Doi: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2013.5.20>.
- Negroponte, Nicholas (1995): *El mundo digital: un futuro que ya ha llegado*. Barcelona, Ediciones B.
- Palacio, Manuel y CILLER, Carmen (2010). “La mirada televisiva del pasado. El caso español (2005-2010)”. En Ibáñez, Juan Carlos y Anania, Francesca (eds.). *Memoria histórica e identidad en cine y televisión*. Sevilla: Comunicación social, pp. 38-55.
- Pavlik, John V. (2005): *El periodismo y los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós Ibérica.
- Paz, María Antonia y Montero, Julio (2015). “Usos públicos de la Historia en la Transición española. Divulgación histórica y debate en TVE (1978 a 1985)”. *Historia y Política*, 33 (enero-junio), 276-302.
- Penafria, Manuela (1999). *O Filme documentário*. Lisboa: Edições Cosmos.
- Pérez-Latre, Francisco y Sánchez-Taberner, Alfonso (2012): *Innovación en los medios: la ruta del cambio*. Pamplona, EUNSA.
- Perez-Ornia, José Ramon. (8 de enero de 1984). ‘España, historia inmediata’, un relato sobre la posguerra. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/01/08/radiotv/442364402_850215.html

- Pérez-Ornia, José Ramón (2003). *El anuario de la televisión 2003*. Madrid: Geca.
- Plana, Gina y Prado, Emili (2014). “El documental televisivo: un género en peligro de extinción en Europa”. *Estudios Sobre el Mensaje Periodístico* 20 (2), 841-856. https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47037
- Plantinga, Carl (2007). “Caracterización y ética en el género documental”. *Archivos de la Filmoteca: Revista de estudios históricos sobre la imagen* 57-58 (1), 46-67.
- Programación (3 de agosto de 2005). *ABC*, p. 95
- Ramírez de la Piscina, Txema; Aiestaran, Alazne; Agirre, Antxoka y Zabalondo, Beatriz (2015): *Kalitatezko Kazetaritza: Ba al dago etorkizunik? Erreferentziazko prentsaren eboluzioa Euskal Herrian eta European (2001-2014)*. Leioa: Servicio de Publicaciones de la UPV/EHU.
- Rotha, Paul (1970). *Documentary Film*. Nueva York: Hastings House Publishers.
- Salaverría, Ramón y García Avilés, José Alberto (2008): “La convergencia tecnológica en los medios de comunicación: retos para el periodismo”. *Tripodos*, 23, 31-47.
- Sámamo, José. (6 de enero de 1992). TVE estrena el martes seis nuevos programas. *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1992/01/06/radiotv/694652434_850215.html
- Scolari, Carlos Alberto (2013): *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona, Deusto.
- Scott, Karen (2003). “Popularizing science and nature programming. The Role of “Spectacle” in Contemporary Wildlife Documentary”. *Journal of Popular Film and Television* 31 (1), 29-35. <https://doi.org/10.1080/01956050309602866>
- Se acuerda producir “Homo Sapiens”, la continuación de “La Odisea de la Especie” (30 de julio de 2003). *Vertele*. Recuperado de: http://vertele.eldiario.es/verteletv/actualidad/Homo-Sapiens-continuacion-Odisea-Especie_0_391760822.html
- Serrano Telleria, Ana (2016): “Transmedia Journalism: Exploring Genres and Interface Design”. *Tripodos*, 38, 67-85.
- Smaill, Belinda (2009). *The Documentary: Politics, Emotion, Culture*. Nueva York: Palgrave Macmillan Limited.
- Varela, Juan (2005): “El asalto a los medios sociales”. *Cuadernos de periodistas: Revista de la Asociación de la Prensa de Madrid*, 2, 20-34

María Antonia Paz es catedrática de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid. Su línea principal de investigación se centra en la Historia de los Medios Audiovisuales. Recientemente sus investigaciones han abordado los programas de infantiles y juveniles en los canales de la televisión española desde el régimen de Franco hasta nuestros días. También, y de manera continuada, trabaja e imparte docencia sobre géneros de no ficción (televisivos y cinematográficos). Ha publicado los resultados de sus estudios en revistas nacionales e internacionales como el *European Journal of Communication*, *Television and New Media*, *Journal Spanish Cultural Studies*, *Comunicación y Sociedad*, entre otros, así como en libros y capítulos de libros en *Cátedra*, *Rialp*, *Ariel*, etc. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6664-0647>

Lizette Martínez Valerio. Tras cursar estudios de Periodismo en la Universidad Complutense de Madrid, dedica los primeros años como licenciada al ejercicio de la profesión en *Marketingdirecto.com*. En 2009 comienza los estudios de doctorado y en abril de 2011 obtiene la beca pre doctoral de la UCM dentro del Departamento de Historia de la Comunicación Social. A lo largo de los cuatro años de duración de la beca sus áreas de especialización giraron en torno a dos ejes: redes sociales online (tema de su tesis doctoral) e historia de la programación televisiva española. Se doctora Cum Laude en junio de 2015. Ha complementado su formación investigadora con el curso de posgrado “Formación de especialistas en investigación social aplicada y análisis de datos” del Centro de Investigaciones Sociológicas (CIS) y realizando estancias en el CRIMIC de la Universidad París IV – Sorbonne y en el Centro Avanzado de Comunicación Eulalio Ferrer en la Ciudad de México. En febrero de 2016 se incorpora como profesora a la Universidad Internacional de la Rioja (UNIR) y en septiembre de 2019 compatibiliza su labor como profesora en la Universidad Rey Juan Carlos. Está acreditada por la ANECA con la figura de Contratado Doctor. ORCID: <https://orcid.org/000-0003-3164-8195>

Ana Mayagoitia Soria es doctoranda en Comunicación Audiovisual, Publicidad y Relaciones Públicas por la Universidad Complutense de Madrid. Su principal línea de investigación son los documentales educativos e históricos. Ha publicado artículos relacionados sobre la importancia del rescate, la conservación y la difusión del patrimonio audiovisual en revistas como *Communication & Society* de la Universidad de Navarra, y desde 2017 forma parte del equipo del proyecto de investigación “Historia de la programación y de los programas de la televisión en España (cadenas de ámbito estatal): de la desregulación al apagón analógico (1990-2010)”. Está realizando su tesis doctoral sobre el plan de difusión de cortometrajes educativos estadounidenses en las escuelas españolas, desde el final de la Segunda Guerra Mundial hasta inicio de la década de los años ochenta. ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8502-9766>