



EL LENGUAJE AUDIOVISUAL DEL DOCUMENTAL

APLICADO A LAS SERIES DE TELEVISIÓN

Estrategias retóricas e hibridación entre ficción y no ficción en televisión¹

MARÍA-JOSÉ HIGUERAS-RUIZ¹, JOSÉ-PATRICIO PÉREZ-RUFÍ²

¹ Universidad de Salamanca, Spain

² Universidad de Málaga, Spain

PALABRAS CLAVE

Serie de televisión
Documental
Lenguaje audiovisual
Análisis audiovisual
Hibridación
Géneros audiovisuales
Teoría del documental

RESUMEN

Esta investigación examina la aplicación del lenguaje audiovisual del documental en las series de televisión. El objetivo principal es identificar y analizar las técnicas documentales presentes en series de ficción. Una vez apuntadas las convenciones estilísticas del documental, se aborda un análisis formal audiovisual en una muestra de series representativas. Los resultados confirman que las series incorporan estrategias y convenciones estilísticas del documental como la cámara en mano, los testimonios a cámara, la voz en off o la inclusión de material de archivo. Estas estrategias aportan una apariencia de autenticidad y veracidad, difuminando los límites entre ficción y no ficción.

Recibido: 05/ 08 / 2024

Aceptado: 25/ 09 / 2024

1. Introducción

La hibridación entre ficción y no ficción en los formatos audiovisuales permite nuevas posibilidades para la narración, al tiempo que representa la naturaleza compleja de la creación audiovisual contemporánea, ligada también a las particularidades de su distribución y su consumo. Esta mezcla responde a transformaciones sociales, tecnológicas y culturales que desafían los anteriores límites entre géneros (Gordillo, 2020).

El documental es un género cinematográfico que representa hechos reales o históricos con el objetivo de informar, educar (Nichols, 2017; Winston, 2008), influir en la opinión pública (Nichols, 2017), generar un impacto emocional y cognitivo en el espectador (Winston, 2008) o invitar a la reflexión crítica (Aufderheide, 2007). Aspira a la mayor veracidad y autenticidad y proporciona una visión profunda y analítica de la realidad mediante diversas técnicas cinematográficas y narrativas (Ellis & McLane, 2005) que incluyen métodos de observación directa y entrevistas (Renov, 2004), de tal modo que se concentra en la documentación de la realidad (Winston, 2008).

Por el contrario, la serie de televisión es un formato de ficción (o un «subgénero televisivo de ficción») consistente en «la narración seriada de diferentes relatos de ficción, fragmentados en diferentes capítulos» (Carrasco Campos, 2010, p. 183). Aunque conceptualmente documental y serie de ficción se encuentran muy lejanas entre sí, la hibridación de formatos y el trasvase de lenguajes ha permitido la producción de contenidos de ficción seriada para televisión que comparte estilo con el documental.

La distinción entre ficción y no ficción ha sido ampliamente discutida por la teoría de la literatura. Destaca entre las principales aportaciones a este debate la de Genette (1993), que distingue entre relatos de ficción y «relatos factuales», como denominación con la que se refiere a los formatos narrativos no ficcionales (Martín Jiménez, 2015). En *Fiction and diction*, Genette (1993) entiende que la ficción nunca es totalmente inventada o fabricada, sino que se compone de elementos del mundo real reelaborados. Para Genette, la característica definitoria de la ficción es el uso intencional del lenguaje para elaborar narraciones imaginarias, aunque se mezclen elementos de la realidad dentro del mundo ficticio.

Sin embargo, trabajos posteriores han cuestionado la claridad de la frontera entre narrativa ficticia y factual y los índices de ficcionalidad apuntados por Genette, dado que no pueden explicar completamente la función de la ficción en el discurso argumentativo (Rabaté, 2021; Vaugeois, 2022). En este sentido, Montalbetti (2001) concluía que la distinción formal entre narrativa ficcional y narrativa factual era imposible, lo que conducía a tipologías pragmáticas.

En un sentido similar, Schaeffer (2005) también termina por apoyarse en criterios pragmáticos antes que semánticos en su concepto de ficción artística. Schaeffer propone una noción de ficción como forma de experiencia lúdica, a través del «contrato de *feintise ludique*» (simulación lúdica) y de los acuerdos implícitos que se establecen entre el creador y el receptor de las ficciones: será este concepto implícito de convención el que recuperaremos para diferenciar ficción de realidad en el documental (Stam, 2023).

Apunta Fera-Sánchez (2023) que la investigación sobre cine de no ficción debe enfrentarse «al reto de establecer sus límites», pero también a «la invitación de explorar la ausencia» de aquellos (p. 145). Efectivamente, los límites entre la ficción y el documental han supuesto el objeto de debate de un amplio número de trabajos, que coinciden a la hora de hablar de «tensión» entre ambas modalidades (Robbins, 2009; Rodríguez-Mangual, 2008), «límites borrosos» (Nichols, 1994) o «negociación de identidad en términos de género» (Blum, 2023, p. 50).

Ante este problema de identidad, Nichols (2017) sostiene que la división entre documental y ficción, como en otro tipo de creaciones, «se basa en el grado en que la historia corresponde fundamentalmente a situaciones, acontecimientos y personas reales, frente al grado en que es principalmente un producto de la invención del cineasta» (pp. 8-9).

Renov (1993) es contundente al afirmar que, si bien todos los documentales no son ficción, sí son al menos *fictivos* [*fictive*], en el sentido de que en ellos se construyen personajes, se articulan arcos dramáticos, puede aplicarse el lenguaje poético, la narración emotiva o el acompañamiento musical, además de otras técnicas de realización que posteriormente son comentadas.

Anishchenkova (2018) coincide con este autor: «Los documentales son, ante todo, ficciones» (p. 812), por cuanto, citando a Bruzzi (2006), comparte con la ficción la presencia de «tramas, personajes, situaciones y acontecimientos» (como ya sostenía Renov), de tal modo que «ofrecen carencias, retos o

dilemas introductorios; construyen tensiones exacerbadas y conflictos dramáticos, y terminan con una resolución y un cierre» (p. 107). En definitiva, la relación entre ficción y documental «es inherentemente inestable porque el documental utiliza las técnicas de la ficción» (Ellis, 2021, p. 143); como ocurre con la ficción, «los documentales no muestran o presentan la realidad como es, sino que funcionan como discursos» (Fiorini, 2023, p. 150).

La diferencia entre ambos se halla entonces en las obligaciones éticas de cada género (Plantinga, 2007): «el documental garantiza la exactitud y fiabilidad de imágenes y sonidos ya que si no se romperá el contrato implícito con el espectador y el realizador será tildado de incompetente o deshonesto» (Fiorini, 2023, p. 148). La diferencia entre ficción y no ficción supone entonces una convención basada en la conexión simbólica entre historia y ficción (Stam, 2023). De esta forma, «la falsificación audiovisual pone en jaque la credibilidad del espectador al apropiarse de los modos y las convenciones de la no-ficción» (García Martínez, 2011 p. 303).

Los límites borrosos entre formatos y la arbitrariedad de sus convenciones formales terminan por conducir al falso documental y a sus derivaciones: *docuficción* (Rhodes & Parris Springer, 2006), ficción documental (Rancière, 2006), *documentary fiction* (Durcan, 2021), *fictual faction* (Rodríguez-Mangual, 2008) o documental *autoficcional* (De la Torre Espinosa, 2015), entre otros.

Partiendo de la idea de trasvase de lenguajes entre formatos de no ficción y ficción, esta investigación tiene como antecedentes directos los trabajos de Thompson (2007) y García Martínez (2011). Thompson (2007) examina el estilo de producción de algunas comedias televisivas contemporáneas que se asemejan a documentales observacionales, que denomina *comedia verité*, formato que analiza mediante la combinación de teorías cinematográficas y televisivas con estudios de caso. Thompson entiende esta práctica como una oportunidad para revitalizar la *sitcom* tradicional, con una frescura y un dinamismo capaces de satisfacer las demandas de la audiencia y las necesidades de los creadores, gracias a la aparente reducción de presupuestos necesarios para su producción.

Por su parte, García Martínez (2011) aplica un análisis cualitativo para explorar cómo los falsos documentales se sirven de diversos mecanismos y estrategias retóricas para simular la realidad, engañar al espectador y cuestionar la veracidad de las imágenes documentales. Entre sus conclusiones, destaca que el falso documental -pese a su heterogeneidad- se sirve de estrategias retóricas y estilísticas para dotar de credibilidad a la falsificación y desafiar las convenciones del documental tradicional.

Estas dos investigaciones son clave a la hora de identificar estrategias y técnicas precisas susceptibles de ser adaptadas en diferentes formatos audiovisuales y que tienen como consecuencia la simulación de realidad filmada.

2. El lenguaje audiovisual del documental

Blum (2023) sostiene que «la identificación de la ficcionalidad y/o *factualidad* de una película por parte del espectador sólo puede producirse en función de cómo aparenta y cómo suena» (p. 43). Como habíamos apuntado, ficción y documental comparten su naturaleza discursiva (Fiorini, 2023). Esto lleva a la diferenciación entre ficción y documental al terreno de los materiales con los que se construye el discurso y, por ende, al propio lenguaje audiovisual articulado.

Arijon (1987) señala de forma más genérica respecto al lenguaje de los contenidos informativos que el incidente filmado es único y ante él quienes lo filman actúan como espectadores, reduciendo así su capacidad de control sobre el hecho filmado. Esta idea sigue el argumento de Allen y Gomery (1995) o de Bordwell y Thompson (1995) sobre el menor control del documental sobre el tema que en la ficción: «A menudo diferenciamos una película documental de una de ficción según el grado de control que se ha ejercido durante la producción» (p. 29). Sin embargo, Nichols (1997) entiende esta noción como engañosa, por cuanto «perpetúa una confusión con respecto a la realización documental poco menos atroz que las reivindicaciones de la verdad de la representación documental o de la evidencia de los hechos» (p. 44).

En el caso del contenido informativo, Arijon (1987) añade que «se puede asegurar que este tipo de rodaje produce una serie de planos discontinuos, registrando trozos del acontecimiento total» (pp. 13-14). Frente a esto, el documental permite variaciones derivadas de la agrupación en una secuencia de varias situaciones, de la introducción de nuevas variantes visuales o de la alteración en la presentación de acontecimientos. En este sentido, Nichols (1997) apunta que «la estructura del documental depende generalmente de un montaje probatorio en el que las técnicas narrativas clásicas sufren una modificación significativa» (p. 50). De esta forma, «los documentales utilizan la elisión del tiempo dentro y entre

secuencias. Se aplican las mismas convenciones de edición» en ficción y en el documental (Ellis, 2021, p. 144).

De esta fusión entre técnicas y estructuras podría derivarse la idea de que el documental está lejos de la normalización de una gramática audiovisual, como sí hace la ficción audiovisual a partir de la aplicación desde 1916 de las técnicas del Modelo de Representación Institucional (M.R.I.) teorizadas por Burch (2017). Esto conduce a esta investigación a un punto de partida aparentemente paradójico: por una parte, puede afirmarse que no existe una normalización o una *gramatización* del lenguaje del documental al mismo nivel de la ficción (*gramatizada*, por lo tanto, y con prácticas paradigmáticas y modélicas); pero, por otra, este trabajo sostiene desde su planteamiento que, incluso si no cabe hablar de una gramática o una normalización del lenguaje audiovisual en el documental, sí es posible identificar unas prácticas frecuentes en el lenguaje del documental. En otras palabras: consideramos la existencia de un lenguaje, pero no de una gramática.

Dado que «los procesos de formación de lenguajes institucionalizados en el audiovisual surgen de la identificación de patrones y de su normalización» (Pérez-Ruffí & Castro-Higueras, 2023, p. 103), es factible identificar pautas o prácticas habituales en el lenguaje del documental. Solo de esta forma puede plantearse la idea de que hay un trasvase de lenguajes entre el documental y la serie de televisión.

Las diferentes modalidades de documental –expositivo, observacional, participativo, reflexivo o performático (Lloga, 2020; Nichols, 1997; Nichols, 2017)– condicionan el lenguaje audiovisual. Como estrategia común en ellos, derivada en diferentes técnicas paralelas, Bradbury y Guadagno (2020) destacan la «evidencia indexada» o «documentación indexada» (p. 341), como presentación de la evidencia que intenta argumentarse en el discurso y que incluye la presentación de documentos, material de archivo, entrevistas, animaciones fotográficas y otras formas de documentación audiovisual. Consideraremos, por tanto, la presencia de este tipo de recursos audiovisuales como parte del lenguaje propio del documental. Bradbury y Guadagno también incluyen la «voz autorizada» (en *off* o no) como técnica retórica que dirige a la audiencia y que se entenderá como aspecto característico del lenguaje del documental.

Renov (1993), como ya se apuntó, acerca el documental a la ficción cuando, además de recursos narrativos compartidos por ambos, señalaba como técnicas *ficcionalizantes* «la exageración de los ángulos de cámara, la distancia de cámara o los ritmos de montaje» (p. 198). En las similitudes entre un largometraje de ficción y el documental, Canet (2013) prefiere hablar de estrategias para dar «falsa autenticidad» (p. 40), en lugar de recursos o técnicas. Entre estas estrategias cita la filmación en emplazamientos naturales, con toda la carga simbólica a la que pueden asociarse dichos espacios, la representación de la realidad de la forma más auténtica posible ocultando la puesta en escena, permitir a los actores improvisar en el rodaje, la búsqueda de la naturalidad mediante la simplicidad de las escenas o la desaparición de la división entre quienes están delante y detrás de la cámara. En definitiva, se trata de estrategias relacionadas con la puesta en escena, que tradicionalmente ha incluido la escenografía, la iluminación, la composición del plano, la caracterización y la interpretación del reparto.

León (2007) coincide con la idea del escenario natural en la descripción del cine marginal latinoamericano que aplica una concepción visual propia del documental, y añade: «busca los altos contrastes, la imagen granulada, la saturación cromática, la inestabilidad de la cámara al hombro. Trabaja con la incertidumbre del acontecimiento siguiendo la tradición del cine directo y *cinéma vérité*», en lo que define como una «estética de urgencia» o «estética del hambre».

Aunque lo hace con relación a documentales producidos para formatos televisivos próximos al *reality-show*, Ellis (2021) apunta entre las técnicas aplicadas en su filmación el uso de múltiples cámaras, además de cámaras móviles, imágenes de cámaras de seguridad y satélite u otras tecnologías, además de entrevistas (p. 145). Citando el caso de Iris Zaki, se llegan a exponer «las condiciones de su producción, mostrando sus arreglos tecnológicos como una parte necesaria para comprender los encuentros fílmicos» (Ellis, 2021, p. 147), en la mencionada desaparición de la división entre delante y detrás de la cámara (Canet, 2013): los protagonistas del relato comparten diégesis con los creadores del discurso, lo que los dota de autenticidad, pero los creadores también se convierten en personajes del relato.

Fiorini (2023) incluye el uso del sonido como recurso *evidencial*, en este caso del documental *true-crime*: «el sonido de la voz aporta evidencia, veracidad y credibilidad al documental» (p. 144). No solo la voz humana, sino que los sonidos diegéticos y las grabaciones de audio de la escena ayudan a

potenciar la impresión realista, al contrario de lo que ocurre con la música o con los sonidos no diegéticos incorporados en la edición.

En la influencia específica del lenguaje del formato de no ficción en la *sitcom* contemporánea, Thompson (2007) menciona la aplicación de técnicas como la cámara en mano, la iluminación natural, la ruptura de la continuidad, los reencuadres agresivos, la filmación en localizaciones reales (que lleva, por ejemplo, a difuminar los números de matrículas en vehículos), la aparente improvisación de actores y de la propia captación del plano, la inclusión de entrevistas o de monólogos frente a la cámara, la presencia de gráficos explicativos, la narración en *off*, el uso de material de archivo o, en definitiva, la «suciedad» y el «ruido» de la toma.

Aunque pueda ser redundante con respecto a Thompson, merecen ser citadas las siguientes estrategias retóricas y estilísticas adoptadas por el falso documental apuntadas por García Martínez (2011): toma realizada «cámara al hombro», movimientos de cámara y zoom que simulan la espontaneidad del documental observacional, uso de metraje de archivo real, recreación de texturas, entrevistas, voz en *off*, presentación de los cineastas, etc.

A estas estrategias y recursos pueden sumarse otros más recientes como la simulación del lenguaje vernacular usado por los usuarios de redes sociales y de plataformas de *streaming* en directo: formato de vídeo vertical, captación del usuario en modo *selfie*, planos cercanos en movimiento, inserción de efectos, grafismo, *emojis* o textos (extradiegéticos) de interacción en tiempo real, pantallas partidas o *picture in picture*, simulación de videollamada en plataformas tipo Zoom, etc. (Pérez-Rufí & Castro-Higueras, 2023). No son técnicas exclusivas del documental, ni mucho menos, pero se han integrado en el lenguaje audiovisual de los formatos informativos o de no ficción, de forma paralela a su expansión. En definitiva, «si el director consigue emular los modos, convenciones y texturas del documental bastará para lograr el mismo efecto que una no-ficción verdadera» (García Martínez, 2011, p. 312).

3. Objetivos e hipótesis

El objetivo principal de este trabajo es identificar la presencia de técnicas, estrategias o recursos propios del lenguaje audiovisual del documental y de otros formatos de no ficción en series de televisión de ficción. De esta forma, se pretende explorar y desentrañar las formas en las que las series de televisión incorporan en su lenguaje elementos propios de formatos audiovisuales de no ficción.

En estrecha relación con el objetivo planteado, esta investigación propone como hipótesis que es posible identificar una serie de patrones o de prácticas frecuentes aplicadas al lenguaje audiovisual del documental y que dichas pautas o este mismo lenguaje es susceptible de ser aplicado a formatos de ficción como la serie de televisión. De esta forma, la serie de televisión adquiere la apariencia (visual y sonora) del documental, pero lo haría siempre desde el ámbito de la ficción. Se trataría así de un formato híbrido que combina el lenguaje audiovisual del documental con la narrativa de ficción, de forma similar a los *mockumentary* y otras derivaciones del falso documental, pero con la serialidad y la fragmentación características de la serie.

4. Metodología

Apuntan Marzal Felici y Martín Núñez (2011) con respecto a planteamientos metodológicos que las «hibridaciones discursivas» obligan en la práctica al desarrollo de «nuevas formas de aproximación al análisis del discurso fílmico desde planteamientos mucho más amplios y complejos» (p. 20). En nuestro caso, y siempre con la intención de asegurar un enfoque riguroso y sistemático, se ha partido de una revisión bibliográfica y teórica que, en el anterior apartado, ha permitido la identificación de técnicas y estrategias propias del lenguaje audiovisual del documental.

En segundo lugar, se ha seleccionado un corpus de series de ficción producidas en el siglo XXI conocidas por integrar técnicas documentales, de tal modo que se toma una selección intencional. El muestreo intencional o determinado «se realiza de acuerdo a criterios preestablecidos por el investigador, guiados por la teoría previa sobre el problema o con base en evidencias empíricas para la definición de criterios de inclusión y exclusión» (Pérez-Luco et al., 2017, p. 1117) y se emplea, por lo general, en la investigación cualitativa, para permitir focalizar la investigación en el problema de investigación en profundidad.

Se ha considerado que, dado el enfoque tan específico sobre lenguaje audiovisual que adopta este trabajo, supone la técnica de muestreo que permite resultados más relevantes. Esta decisión es común en investigaciones basadas en el análisis de series de televisión: a partir de una revisión bibliográfica sistematizada, Mateos-Pérez (2021, p. 176) destaca la frecuencia con que los trabajos académicos sobre series basados en el análisis de contenido tienden al recurso de «una selección intencionada en función del tema a analizar». Desde el momento en que la muestra es intencionada, los títulos seleccionados son necesariamente representativos: partiendo del universo de todas las series producidas en el siglo actual y desde la experiencia de visionado previo de estas obras, el criterio al que obedece la muestra responde a la identificación de estrategias o recursos propios del lenguaje audiovisual del documental apuntados en el marco teórico.

La muestra (N: 33) se compone de las siguientes series: *Sex and the City* (HBO: 1998-2004), *FreakyLinks* (Fox: 2000-2001), *Malcolm in the Middle* (Fox: 2000-2006), *Cuéntame cómo pasó* (RTVE: 2001-2024), *Desperate Housewives* (ABC: 2004-2012), *The Office* (NBC: 2005-2014), *How I met your mother* (CBS: 2005-2014), *Modern Family* (ABC: 2009-2020), *Parks and Recreation* (NBC: 2009-2015), *The Walking Dead* (AMC: 2010-2022), *Black Mirror* (Netflix: 2011-), *Homeland* (Showtime: 2011-2020), *American Vandal* (Netflix: 2017-2018), *Arrested Development* (Fox: 2003-2006; Netflix: 2013-2019), *Peaky Blinders* (BBC: 2013-2022), *Jane, the Virgin* (The CW: 2014-2019), *Mr. Robot* (USA Network: 2015-2019), *Fleabag* (BBC: 2016-2019), *Paquita Salas* (Flooxer: 2016; Netflix: 2019-), *Limbo* (RTVE : 2018), *Barry* (HBO: 2018-2023), *Russian Doll* (Netflix: 2019-), *What We Do in the Shadows* (FX: 2019-), *The Umbrella Academy* (Netflix: 2019-2024), *Los Espookys* (HBO: 2019-2022), *Valeria* (Netflix: 2020-2023), *En casa* (HBO, 2020), *Diarios de cuarentena* (RTVE: 2020), *Never Have I Ever* (Netflix: 2020-2023), *Todo lo otro* (HBO: 2021), *Wandavision* (Disney+: 2021-), *Heartstopper* (Netflix: 2022-) y *Found Footage: The Series* (Apple TV: 2024-).

A partir de esta muestra se aplica un análisis formal audiovisual. Como se había apuntado en el apartado anterior, la diferencia entre ficción y documental en el audiovisual se localizaba (más allá de en sus intenciones y de la ética que subyace en su producción) en los materiales con los que se construye el discurso, lo que conduce a la metodología propuesta. El análisis formal audiovisual tiene por objetivo la descomposición de los elementos que conforman la obra audiovisual, centrándose en cuestiones como la composición visual, la planificación y registro de la imagen, el sonido, la escenografía, la iluminación y otros componentes técnicos y estilísticos (Bordwell & Thompson, 1995; Casetti & Di Chio, 2017).

En el caso aquí propuesto, el análisis formal audiovisual identifica, describe y categoriza las técnicas y las estrategias del lenguaje audiovisual del documental (previamente apuntadas) en su trasvase al formato de ficción seriada. Los resultados del análisis formal audiovisual aplicado se presentan mediante la clasificación, la enumeración y la descripción de los recursos identificados en las series de la muestra.

De esta forma, la principal aportación del análisis y de sus resultados es la creación de una taxonomía de estrategias discursivas propias del lenguaje audiovisual del documental en su trasvase a un formato de ficción. Se propone así la división en tres grandes categorías: estrategias basadas en la imagen, estrategias basadas en el sonido y estrategias basadas en la edición. En la presentación de resultados se ofrecen listados ordenados de dichas estrategias con ejemplos concretos procedentes de las series incluidas en la muestra de análisis.

En último lugar, una vez categorizadas y ordenadas las técnicas identificadas, se interpretan los resultados obtenidos y se reflexiona acerca de la relación entre la serie de televisión como formato de ficción y el documental y el audiovisual de no ficción, en la búsqueda de un conocimiento más profundo del lenguaje audiovisual en cada uno de los formatos y de las consecuencias de la hibridación de lenguajes.

5. Resultados y discusión

La agrupación de los resultados obtenidos en tres grandes tipos de estrategias retóricas aplicadas responde a la intención de crear categorías muy amplias, dada la diversidad de técnicas identificadas. Consideramos que esta perspectiva categórica permite una organización más clara de los resultados obtenidos, facilitando así la presentación de las tendencias y los patrones identificados en la aplicación del lenguaje documental en las series de ficción.

Desde el momento en que se ha seleccionado intencionadamente una muestra de series que aplican técnicas y recursos propios del lenguaje del documental, en todas ellas aparecen elementos

característicos del género. Sin embargo, este traslado de lenguajes entre formatos audiovisuales se manifiesta de manera más evidente en unas series que en otras. Series como *The Office* (NBC: 2005-2013), *Modern Family* (ABC: 2009-2020), *Parks and Recreation* (NBC: 2009-2015), *Arrested Development* (Fox: 2003-2006; Netflix: 2013-2019), *Paquita Salas* (Flooxer: 2016; Netflix: 2019-), *What We Do in the Shadows* (FX: 2019-) o *Found Footage: The Series* (Apple TV: 2024-), hacen de la «suciedad» en la toma de los planos, del registro de testimonios (entrevistas) o de la interacción con la cámara a través de la mirada sus principales rasgos de estilo, lo que las lleva directamente al territorio del falso documental.

5.1. Estrategias retóricas basadas en la imagen

1) Inestabilidad de la toma (cámara en mano).

La realización en cámara en mano es un elemento recurrente en documentales más próximos al reportaje, que transmite inestabilidad e improvisación ante determinados elementos, lo que incluye reencuadres, desenfoces o entradas y salidas de plano aparentemente no planificadas. El registro de imágenes simula así la captación de contenidos informativos sobre los que no es posible un control del desarrollo de los eventos captados, razón por la que la imagen «se ensucia». Esta proximidad al lenguaje audiovisual de naturaleza informativa origina la convención que explica el efecto de representación realista, primero en el documental y después en la ficción.

Este criterio puede emplearse en la imagen de otro personaje (*The Office*, NBC: 2005-2013) o a modo de cámara subjetiva, como en escenas muy puntuales de series como *Mr. Robot* (USA Network: 2015-2019), *Homeland* (Showtime: 2011-2020), *The Walking Dead* (AMC: 2010-2022) o *Peaky Blinders* (BBC: 2013-2022). Esta técnica también se emplea en las series de ficción rodadas durante el confinamiento de 2020 provocado por la pandemia de Covid-19, cuando los propios intérpretes debían ejercer de camarógrafos (*En casa*, HBO: 2020).

Heredera de las formas aplicadas por el *cinema vérité* o por la *Nouvelle Vague*, transmite no solo una fuerte impresión de inestabilidad y tensión, sino también de improvisación y de planificación flexible que se adapta a la captación de eventos espontáneos o de detalles que resultan de interés para el equipo de realización y producción. Se adopta así una técnica propia del documental observacional.

2) *Found footage* o metraje encontrado.

Como alternativa a la técnica anterior, en este caso la mayor parte de la serie o escenas concretas se basan en la narrativa de un documento audiovisual rodado de forma doméstica, con fallos en la captación de imagen y de sonido. Se trata de un recurso frecuente en el falso documental o en el filme de ficción que simula ser una grabación doméstica. En este caso, la «suciedad» de la imagen se justifica desde la captación por dispositivos domésticos, que aportan la impresión de realismo del registro no planificado y espontáneo, improvisado. La «limpieza» en la imagen exigida a una filmación profesional queda subordinada al interés del contenido registrado, como ocurre con frecuencia en los formatos informativos. Esta técnica se aplica en series como *FreakyLinks* (Fox: 2000-2001) o de *Found Footage: The Series* (Apple TV: 2024), que remiten abiertamente al falso documental. Una vez más, la razón de la referencia al falso documental procede de la frecuencia con que el *found footage* se ha integrado en formatos factuales o informativos, de tal modo que conforma un recurso convencional.

3) Testimonios (mirada a cámara).

En este caso encontramos dos variaciones del plano testimonial, en función de si forma parte de la narrativa o de si produce una ruptura de la diégesis.

Por una parte, se encuentra el plano del testimonio como parte de la narrativa. En estos casos la ruptura de la cuarta pared no funciona de forma anómala y está justificada por la propia diégesis pudiendo, incluso, abrirse el plano para ver la persona/cámara a la que el personaje habla (*WandaVision*, Disney+: 2021). Es una estrategia recurrente en el género del documental, una convención, ya que corresponde a la realización de entrevistas, de manera que es así utilizado cuando la serie de ficción se desarrolla en torno a la elaboración de un documental (*The Office*, NBC: 2005-2013) o un reportaje (*Sex*

and the City, HBO: 1998-2004). Pero también puede incluirse en la narrativa sin justificación (*Modern Family*, ABC: 2009-2020).

En todos estos casos se observa que todos los personajes principales y algunos secundarios cuentan con esta estrategia, que le permite mirar a cámara para responder a la pregunta supuestamente formulada o comentar algún aspecto o anécdota concreta (no escuchamos la pregunta, pero el personaje sí suele hacer referencia a ello). Además, en estos casos el nombre y referencia (oficio, relación) del personaje se rotula, aunque suele ocurrir únicamente en el primer episodio de la serie o en la primera aparición del personaje. No obstante, no se incluyen imágenes que muestren la preparación del rodaje de estos testimonios: *microfonado*, enfoque, encuadre, retoque de maquillaje y peluquería, etc.

Por otra parte, cabe hablar del plano testimonial externo a la diégesis. En estos casos se produce una ruptura de la cuarta pared, pues el personaje se dirige explícitamente al espectador y no es advertido por el resto de personajes. Esta estrategia retórica, presente en series como *Malcolm in the Middle* (Fox: 2000-2006) o *Fleabag* (BBC: 2016-2019), no es frecuente, pero en estos casos se acepta dentro de la narrativa y se integra en su lenguaje como recurso que dota de identidad a la serie. Cuando se utiliza el recurso de esta manera no todos los personajes tienen esta opción, sino que suele reducirse al protagonista. Además, en ningún caso se rotula. Como particularidad en esta convención, en la segunda temporada de *Fleabag*, otro personaje (el sacerdote interpretado por Andrew Scott) es capaz de percibir los momentos de ruptura de la cuarta pared por parte de la protagonista. En todo caso, si bien esta fórmula responde a una técnica de realización propia del documental, no se emplea con la misma finalidad que en el documental, pues en este caso el diálogo del personaje a cámara se interpreta como una confesión, la expresión de un pensamiento en voz alta o su propia introspección.

4) Imitación de plataformas y dispositivos domésticos de registro y de videoconferencia.

Esta técnica fue especialmente frecuente durante el periodo de confinamiento provocado por la pandemia de coronavirus, cuando se produjeron algunas series rodadas casi exclusivamente en formato de videollamadas (*Diarios de cuarentena*, RTVE: 2020). Sin embargo, es una técnica que se observa en ejemplos anteriores, como el capítulo *Connection Lost* de *Modern Family* (E.16, T.6), que es montado a través de vídeos de diferentes dispositivos móviles. Este recurso también aparece en el capítulo *Nosedive* (E.1, T.6) de *Black Mirror* (Netflix: 2011-) o en *Limbo* (RTVE: 2018), basada por completo en la edición de tomas realizadas desde interfaces de dispositivos electrónicos (plataformas de redes sociales, videollamadas, grabaciones o fotografías realizadas con teléfono móvil, etc.).

La popularidad de las plataformas de videollamadas colectivas (como Zoom o Meet) a raíz de la pandemia de Covid-19 tuvo su equivalencia en el lenguaje visual de las series de ficción televisiva, mediante la representación de interfaces que recordaban dichas plataformas y planos cortos de personajes que miraban directamente a cámara de lo que parecían dispositivos móviles o *webcams*. En la serie *Never Have I Ever* (Netflix: 2020-2024) se representa de dos formas diferentes: o bien se edita directamente en el discurso el plano con la interfaz de la plataforma o la *app* de videollamada, o se muestra el dispositivo (teléfono móvil u ordenador portátil) desde el que se comunican los personajes.

La integración de la videollamada como método de registro de testimonios en formatos audiovisuales factuales es relativamente reciente, por lo que tal vez es aún pronto para identificarlo como una convención del lenguaje audiovisual del documental y de los formatos de ficción que lo simulan. Sin embargo, su integración en los formatos informativos desde la pandemia lo conforma como un recurso en tendencia que, muy probablemente, terminará por consolidarse.

5.2. Estrategias retóricas basadas en el sonido

1) Presencia de la voz en *off*.

La voz en *off* remite a un narrador omnisciente que en las series de ficción no suele corresponder a un personaje real que forme parte de la trama, lo que lo asemeja al recurso utilizado en el documental, como en *Jane, the Virgin* (The CW: 2014-2019). Puede ocurrir, no obstante, que esta voz sea un personaje más que se presenta a sí mismo, como John McEnroe en *Never Have I Ever* (Netflix: 2000-2023), o un personaje de la narrativa que ya no vive en el momento en que se desarrolla la trama, caso de Mary Alice en *Desperate Housewives* (ABC: 2004-2012) o de un personaje en otro momento de la historia, como Carlitos en *Cuéntame cómo pasó* (RTVE: 2001-2024). En el caso de la serie donde el narrador se

identifica con una persona real, John McEnroe, la voz en *off* adopta el rol de «voz autorizada» (Bradbury & Guadagno, 2020), recurso propio del documental que intenta aportar al relato de ficción la verosimilitud que conlleva el reconocimiento del narrador.

La voz en *off* puede pertenecer a un personaje protagonista de la propia historia, actualizando la figura del narrador autodiegético: es el caso Ted Mosby en *How I met your mother* (CBS: 2005-2014) o Carrie Bradshaw en *Sex and the City* (HBO: 1998-2004). Este recurso se ha utilizado incluso de forma extradiegética/diegética cuando la voz del narrador acaba siendo la de un personaje al final de la serie (*Todo lo otro*, HBO: 2021).

El recurso de la voz en *off*, como ocurre en el documental, guía el relato, aporta su focalización de aquello que se muestra, desarrolla explicaciones que evidencian determinados argumentos o aporta información que condiciona e influye en la percepción de la audiencia. Citando a Genette (1993), en la narrativa factual, el autor y el narrador suelen ser la misma persona, mientras que en la ficción hay una separación clara entre el autor y el narrador y se permite una mayor libertad creativa. En los casos de hibridación comentados, se adopta la forma del relato factual pero se llena de contenido ficticio.

2) Registro del ruido o dificultades de captación.

La integración del ruido o de una pista de audio «defectuosa» obedece a la intención de «ensuciar» la secuencia, no solo con la imagen, como se ha apuntado, sino también con el sonido. De esta forma, la «suciedad» del sonido refuerza la impresión de simulación de captación de la realidad propia del documental observacional. Desde el plano narrativo, series como *Limbo* (RTVE: 2018) justifican la inserción del ruido como consecuencia del recurso de imitación de dispositivos domésticos o imágenes a través de videollamadas: los problemas de conexión a internet se representan aquí a través de interferencias.

5.3. Estrategias retóricas basadas en la edición o el montaje

1) Rotulación.

En las series de ficción es frecuente incluir rótulos con el nombre de la ciudad, el lugar o la fecha en la que se sitúa la narrativa. Como ya se había comentado, también se incluyen rótulos con el nombre de los personajes, como recurso inspirado en la técnica de la entrevista, como ocurre, por ejemplo, en *Paquita Salas* (Flooxer: 2016; Netflix: 2019-).

Esta estrategia remite directamente a formatos de no ficción como el documental, pero también a otros géneros informativos que precisan ofrecer esta información. De nuevo, se trata de una convención del lenguaje audiovisual de los formatos audiovisuales factuales o informativos. La información relativa a espacio o tiempo a través de los textos extradiscursivos permite la contextualización de las imágenes y las posibles connotaciones o simbolismos que implican los espacios, como hacía el documental (Canet, 2013). Es el caso de series con saltos temporales, como *The Umbrella Academy* (Netflix: 2019-2024).

En el caso de la rotulación con el nombre de los personajes que participan del discurso, se los legitima como fuente de información, lo que conduce a la simulación de realidad pretendida y compartida por el documental, como ya se comentó.

2) Inclusión de recursos gráficos.

Se integran dentro del discurso recursos gráficos que imitan los mensajes de plataformas de mensajería instantánea como WhatsApp o Facetime. Este recurso se presenta especialmente en series de corte juvenil y/o romántico, como *Valeria* (Netflix: 2020-2023), *Never Have I Ever* (Netflix: 2020-2024) o *Heartstopper* (Netflix: 2022-).

Mediante la inclusión de elementos gráficos como texto, *emojis*, *stickers* o cualquier otro elemento gráfico se simula el lenguaje visual del software de mensajería instantánea y de plataformas de *streaming* de vídeo generado por los usuarios.

3) Material de archivo.

La inclusión de material de archivo es uno de los recursos más asociados al género documental, especialmente en aquellos de corte histórico o cultura popular. Este elemento se puede encontrar en las series de ficción del mismo género, tanto material real como falseado gráficamente, como *Cuéntame* (RTVE: 2001-2024). Mediante este tipo de recursos, la ficción seriada se contextualiza en un momento histórico preciso y en un espacio real, absorbiendo hasta cierto punto la función documental del material de archivo utilizado. De esta forma, el relato de ficción pretende dotarse de cierta veracidad.

El recurso al material de archivo es una convención consolidada del lenguaje audiovisual del documental que las series y otros formatos audiovisuales de ficción integran y fusionan con otros recursos de pura ficción.

Tabla 1. Adaptación del lenguaje audiovisual del documental a las series de televisión

1. Estrategias retóricas basadas en la imagen			
Estrategia	Descripción	Función	Series
Inestabilidad de la toma	Se utiliza la cámara en mano para transmitir inestabilidad, improvisación y proximidad al realismo documental.	Generar impresión de realismo y espontaneidad. Hereda técnicas del <i>cinema verité</i> y la <i>Nouvelle Vague</i> .	<i>The Office, Parks and Recreations, Mr. Robot, Homeland, The Walking Dead, Peaky Blinders, En casa</i>
Found footage	Uso de grabaciones domésticas o amateur con fallos de imagen y sonido, típico del falso documental.	Proporciona una sensación de autenticidad y registro espontáneo.	<i>FreakyLinks, Found Footage: The Series</i>
Testimonios	El personaje rompe la cuarta pared y mira a cámara o es entrevistado para dar un testimonio.	Aporta realismo o introspección. Rompe la diégesis o se integra en ella, según cada caso.	<i>The Office, Modern Family, Fleabag, Malcolm in the Middle</i>
Imitación de registro doméstico y videoconferencia	Recreación de interfaces de videollamada y dispositivos móviles para representar comunicación remota.	Simula el uso de tecnologías cotidianas de comunicación interpersonal online.	<i>Diarios de cuarentena, Modern Family, Black Mirror, Limbo, Never Have I Ever</i>
2. Estrategias retóricas basadas en el sonido			
Estrategia	Descripción	Función	Series
Voz en off	Narrador omnisciente o autodiegético que guía la trama.	Proporciona verosimilitud o guía el relato de ficción.	<i>Jane the Virgin, Never Have I Ever, Desperate Housewives, Cuéntame</i>
Ruido	El ruido o defectos en la pista de audio simulan la realidad captada espontáneamente.	Refuerza la percepción de captación documental de la realidad.	<i>Limbo</i>
3. Estrategias retóricas basadas en la edición o el montaje			
Estrategia	Descripción	Función	Series
Rotulación	Uso de rótulos para nombres, lugares o tiempos, inspirados en entrevistas documentales.	Contextualiza la narrativa y legitima a los personajes como fuentes.	<i>Paquita Salas, The Umbrella Academy</i>
Recursos gráficos	Integración de gráficos que imitan plataformas de mensajería instantánea o videollamadas.	Simula el uso de aplicaciones modernas y genera una estética contemporánea.	<i>Valeria, Never Have I Ever, Heartstopper</i>
Material de archivo	Uso de material de archivo real o falseado gráficamente.	Añade veracidad histórica o cultural a la narrativa de ficción.	<i>Cuéntame</i>

Fuente: Elaboración propia, 2024

6. Conclusiones

Este trabajo proponía como objetivo principal identificar y analizar las técnicas, estrategias y recursos propios de los formatos documentales que han sido incorporados en las series de televisión, en lo que supondría, por lo tanto, un trasvase del lenguaje audiovisual del documental y de otros formatos de no ficción a la ficción televisiva seriada. Partiendo de la hipótesis de que determinadas pautas o patrones de prácticas documentales se transfieren a las series, se ha explorado el modo en que dichas técnicas podrían contribuir a dotar a las series de una apariencia visual y sonora propia del documental, incluso si se mantiene dentro del ámbito de la ficción.

La hipótesis planteada ha sido confirmada a través de los resultados obtenidos. Mediante el análisis formal audiovisual de una muestra representativa de series de ficción producidas en el siglo XXI, se identifican y se categorizan diversas estrategias retóricas y estilos propios del lenguaje documental llevados a las series de ficción. Esto permite una mejor comprensión del lenguaje audiovisual híbrido que resulta de esta fusión, como práctica común y efectiva en la producción contemporánea de series.

Las estrategias identificadas se basaron fundamentalmente en la integración dentro del discurso de la serie que «ensucian» tanto la imagen como el sonido: es la consecuencia del uso de la cámara en mano, la simulación de dispositivos de registro doméstico o la incorporación del ruido o de una captación del sonido defectuosa. Evitando, sin embargo, esta «suciedad» se introducen estrategias como la inclusión de testimonios directos a cámara o entrevistas, la introducción de rótulos o de recursos gráficos propios de plataformas o redes sociales, la incorporación de material de archivo o de *found footage* (real o simulado) o el recurso de la voz en *off* como actualización de la figura del narrador, en diversas modalidades.

Estas técnicas, comunes en el documental como se apuntó en el comentario sobre el lenguaje audiovisual de los formatos de no ficción, aportan a las series de ficción una impresión de autenticidad y veracidad que puede llegar a difuminar los límites entre la captación de la realidad y la ficción. Hablamos, en todo caso, de convenciones estilísticas y de impresiones que remiten a dichas convenciones a través de estrategias retóricas precisas, tanto en el caso del audiovisual de no ficción como del audiovisual de ficción. La codificación de recursos o de lenguajes asociados a la ficción o a la no ficción permite una posterior decodificación de aquellos por parte de la audiencia. La hibridación entre ficción y no ficción nace del juego, de la simulación y de la confusión en el proceso de codificación y decodificación de lenguajes, y de las respectivas convenciones que conducen a la formulación de los mismos.

En todo caso, la inclusión de estos recursos (como la representación de la interfaz de redes sociales y otros elementos discursivos de internet) no siempre responde a la búsqueda de credibilidad y veracidad a través de su similitud con el formato del documental, sino a la búsqueda de creatividad y de introducción de recursos atractivos para una audiencia joven que ve reconocida su cotidianeidad en las imágenes de la ficción. La serie de televisión es un género flexible y sensible a la representación de temáticas y motivos actuales, y la relación de la audiencia con dispositivos tecnológicos y con plataformas de comunicación *online* se ha trasladado a las narrativas y al lenguaje visual del audiovisual contemporáneo que pretende representar a los perfiles sociales con los que se identifica su audiencia.

Ha de apuntarse, en todo caso, que esta investigación ha encontrado varias limitaciones que deben ser consideradas para contextualizar los resultados obtenidos y orientar futuras investigaciones. Así, en primer lugar, la selección de la muestra de análisis condiciona los resultados obtenidos. Aunque la muestra se compone de series paradigmáticas en la integración de recursos del documental, esta no puede ser exhaustiva. La presencia de un mayor número de series o la consideración de producciones de diversos contextos culturales o históricos podría ofrecer una visión más amplia y diversa, aunque se ha considerado que incrementar la muestra no haría sino ofrecer resultados redundantes con los obtenidos.

Por otra parte, podría considerarse también una limitación importante la subjetividad inherente al análisis formal audiovisual. Incluso si hay un esfuerzo y una voluntad de aplicación de un enfoque riguroso y sistemático, la identificación y categorización de las técnicas documentales depende en buena medida de la interpretación del análisis y de sus resultados. Debe señalarse igualmente que el análisis formal audiovisual, centrado en el análisis del discurso, no atiende a la recepción por parte de la audiencia, por lo que esta investigación, en consonancia, no ha considerado la percepción de dicha

audiencia, ni la decodificación o interpretación que harían de la aplicación del lenguaje del documental en la serie de ficción.

En cuanto a futuras ampliaciones, y partiendo de la primera limitación apuntada, este trabajo es susceptible de aplicación a formatos y géneros específicos. Podría, en este sentido, investigarse la influencia del formato *true crime*, por ejemplo, en series de televisión de ficción basadas en casos criminales reales, como hacen las series *El Caso Asunta* (Netflix: 2024) o *El cuerpo en llamas* (Netflix: 2023). De igual forma, la investigación puede llevarse a casos de estudio concretos en los que recursos propios del documental como el *found footage* dan lugar a una serie de ficción, como ocurre en *Archive 81* (Netflix: 2022) o trascender las limitaciones del análisis formal audiovisual e investigar la recepción por parte de la audiencia.

Por otra parte, la permanente evolución tecnológica en materia audiovisual y en producción, distribución y consumo en plataformas invita a una actualización de este trabajo, tanto en la parte de ficción audiovisual como en la de no ficción.

7. Agradecimientos

Este trabajo ha sido desarrollado en el marco del Proyecto de Investigación «Transmedialización e hibridación de ficción y no ficción en la cultura mediática contemporánea (FICTRANS)», Ref. PID2021-124434NB-I00, financiado por MCIN/AEI/10.13039/501100011033/FEDER Una manera de hacer Europa, Plan Estatal de Investigación Científica, Técnica y de Innovación 2021-2023. Investigadores Principales: Domingo Sánchez-Mesa Martínez y Juan Ángel Jódar Marín.

Referencias

- Allen, R. & Gomery, D. (1995). *Teoría y práctica de la historia del cine*. Paidós.
- Anishchenkova, V. (2018). The battle of truth and fiction: Documentary storytelling and Middle Eastern refugee discourse. *Journal of Postcolonial Writing*, 54(6), 809–820. <https://doi.org/10.1080/17449855.2018.1555204>
- Arijon, D. (1987). *Gramática del lenguaje audiovisual*. Escuela de Cine y Vídeo.
- Aufderheide, P. (2007). *Documentary Film: A Very Short Introduction*. Oxford University Press.
- Blum, P. (2023). In Between Fact and Fiction. Queering the Borders of Documentary and Fiction. *Panoptikum*, (29), 39–51. <https://doi.org/10.26881/pan.2023.29.02>
- Bordwell, D. & Thompson, K. (1995). *El arte cinematográfico: Una introducción*. Paidós.
- Bradbury, J. D. & Guadagno, R. E. (2020). Documentary narrative visualization: Features and modes of documentary film in narrative visualization. *Information Visualization*, 19(4), 339–352. <https://doi.org/10.1177/1473871620925071>
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. 2nd ed. Routledge
- Bürch, N. (2017). *Praxis del cine*. Fundamentos.
- Canet, F. (2013). Chop Shop and Foreign Parts settle on the fuzzy boundary between fiction and documentary: new representations of New York City in Contemporary Cinema. *CINEJ Cinema Journal*, 2(2), 38–50. <https://doi.org/10.5195/cinej.2013.68>
- Carrasco Campos, A. (2010). Teleseries: géneros y formatos. Ensayo de definiciones. *Miguel Hernández Communication Journal*, (1), 174–200. <https://doi.org/10.21134/mhcyj.v1i1.22>
- Casetti, F. & Di Chio, F. (2017). *Cómo analizar un film*. Paidós.
- De la Torre Espinosa, M. (2015). Cines del yo: El documental autoficcional contemporáneo español. *Bulletin of Hispanic Studies*, 92(5), 567–582. <https://doi.org/10.3828/bhs.2015.33>
- Durcan, S. (2021). *Memory and Intermediality in Artists' Moving Image*. *Experimental Film and Artists' Moving Image*. Palgrave Macmillan, Cham.
- Ellis, J. C. & McLane, B. A. (2005). *A New History of Documentary Film*. Continuum.
- Ellis, J. (2021). How documentaries mark themselves out from fiction: a genre-based approach. *Studies in Documentary Film*, 15(2), 140–150. <https://doi.org/10.1080/17503280.2021.1923144>
- Feria-Sánchez, J. J. (2023). El cine de no ficción en Andalucía: revisión y análisis de la producción contemporánea de largometrajes cinematográficos documentales (2018–2022). *Revista Mediterránea De Comunicación*, 14(2), 143–155. <https://doi.org/10.14198/MEDCOM.24497>
- Fiorini, D. (2023). Diseño audiovisual, representación e interpretación en el género documental. *Cuadernos del Centro de Estudios de Diseño y Comunicación*, (205). <https://doi.org/10.18682/cdc.vi205.9789>
- García Martínez, A. N. (2011). La traición de las imágenes: mecanismos y estrategias retóricas de la falsificación audiovisual. *ZER: Revista De Estudios De Comunicación = Komunikazio Ikasketen Aldizkaria*, 12(22), 301–315. <https://bit.ly/46tBhuJ>
- Genette, G. (1993). *Fiction and diction*. Cornell University Press.
- Gordillo, I. (2020). The Mirror Effect and the Transparent City in Audio-Visual Non-Dramatic Fiction: Comedic Autofiction on Television. In V. Hernández-Santaolalla & M. Barrientos-Bueno (eds). *Handbook of Research on Transmedia Storytelling, Audience Engagement, and Business Strategies* (pp. 30–42). <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-3119-8.ch003>
- León, C. (2007). Transculturación y realismo sucio en el cine contemporáneo de América Latina. *Cinémas d'Amérique latine*, 15. <https://doi.org/10.4000/cinelatino.7122>
- Lloga Sanz, C. G. (2020). Los modos del cine documental. Análisis de tres modelos. *AISTHESIS: Revista Chilena de Investigaciones Estéticas*, 67, 75–102. <https://doi.org/10.7764/67.4>
- Mateos-Pérez, J. (2021). La investigación sobre series de televisión españolas de ficción. Un estudio de revisión crítica (1998-2020). *Revista Mediterránea de Comunicación/Mediterranean Journal of Communication*, 12(1), 171–190. <https://www.doi.org/10.14198/MEDCOM000016>
- Martín Jiménez, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang.
- Marzal Felici, J. & Martín Núñez, M. (2011). Nuevas tendencias e hibridaciones de los discursos audiovisuales en la cultura digital contemporánea. *AdComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, 2, 19–23. <https://bit.ly/46KQQ1z>

- Montalbetti, C. (2001). Fiction, réel, référence. *Littérature*, (123), 44–55. <https://doi.org/10.3406/litt.2001.1719>
- Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries. Questions of Meaning in Contemporary Culture*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.
- Nichols, B. (2017). *Introduction to Documentary*. 3rd ed. Indiana University Press
- Pérez-Luco, R., Lagos, L., Mardones, R., & Sáez, F. (2017). Diseños de investigación y muestreo cualitativo: Lo complejo de someter la flexibilidad del método emergente a una taxonomía apriorística. *Revista Investigación Cualitativa en Salud*, 2, 1111–1120. <https://bit.ly/3XUJG85>
- Pérez-Ruffí, J. P. & Castro-Higueras, A. (2023). El lenguaje vernacular en las plataformas de streaming de vídeo social: la estética del directo de los usuarios y la interfaz de las plataformas. *AdComunica*, (26), 97–126. <https://doi.org/10.6035/adcomunica.7305>
- Plantinga, C. (2007). Caracterización y ética en el género documental. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, 57–58, 46–67. <https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/205/208>
- Rabaté, D. (2021, 16 de diciembre). L'entre-deux: fictions du sujet, fonctions du récit. *Fabula/Les colloques, XXe siècle, Frontières de la fiction*. <https://doi.org/10.58282/colloques.7518>
- Rancière, J. (2006). *The Politics of Aesthetics*. Continuum International Publishing Group.
- Renov, M. (1993). *Theorizing Documentary*. Routledge
- Renov, M. (2004). *The Subject of Documentary*. University of Minnesota Press
- Rhodes, G. D. & Parris Springer, J. (2006). *Docufictions: essays on the intersection of documentary and fictional filmmaking*. McFarland.
- Robbins, D. (2009). On the Margins of Reality: Fiction, Documentary, and Marginal Subjectivity in Three Early Cuban Revolutionary Films. In M. Haddu & J. Page (eds). *Visual Synergies in Fiction and Documentary Film from Latin America. Studies of the Americas* (pp. 27–48). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9780230622159_3
- Rodriguez-Mangual, E. M. (2008). Fictual Factions: On the Emergence of a Documentary Style in Recent Cuban Films. *Screen*, 49(3), 298–315. <https://doi.org/10.1093/screen/hjn042>
- Schaeffer J.-M. (2005). Quelles vérités pour quelles fictions? *L'Homme*, 3–4(175–176), 19–36. <https://doi.org/10.4000/lhomme.29493>
- Stam, R. (2023). Variações híbridadas no cinema documentário. *O Mosaico*, 17(2), 338–358. <https://doi.org/10.33871/21750769.2023.17.2.8194>
- Thompson, E. (2007). ComedyVerité? The Observational Documentary Meets the Televisual Sitcom. *The Velvet Light Trap*, 60, 63–72. <https://doi.org/10.1353/vlt.2007.0027>
- Vaugeois, D. (2022, 15 de enero). Quand la fiction se manifeste: essais sur l'art & production de la fiction (Malraux, Bonnefoy). *Fabula/Les colloques, L'effet de fiction*. <https://doi.org/10.58282/colloques.7661>
- Winston, B. (2008). *Claiming the Real II: Documentary: Grierson and Beyond*. British Film Institute.