

Mujeres en la industria documental. La desigualdad continúa en la era del streaming

Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age

Jessica Izquierdo-Castillo; Emma Torres-Romay

Note: This article can be read in its English original version on:
<https://revista.profesionaldelainformacion.com/index.php/EPI/article/view/87164>

Cómo citar este artículo.

Este artículo es una traducción. Por favor cite el original inglés:

Izquierdo-Castillo, Jessica; Torres-Romay, Emma (2023). "Women in the documentary industry: Continuing inequality in the streaming age". *Profesional de la información*, v. 32, n. 1, e320107.

<https://doi.org/10.3145/epi.2023.ene.07>

Artículo recibido el 04-11-2022
Aceptación definitiva: 02-12-2022



Jessica Izquierdo-Castillo ✉
<https://orcid.org/0000-0002-5037-1040>

Universitat Jaume I
Facultat de Ciències Humanes i Socials
Depto. de Ciències de la Comunicació
Av. Vicente Sos Baynat, s/n
12071 Castellón de la Plana, España
jizquier@uji.es



Emma Torres-Romay
<https://orcid.org/0000-0002-8938-0243>

Universidade de Vigo
Fac. de Ciencias Sociais e da Comunicación
Depto. de Com. Audiovisual e Publicidade
Campus A Xunqueira, s/n
36005 Pontevedra, España
emmatr@uvigo.es

Resumen

La valoración del papel de la mujer en la industria audiovisual nos aporta datos negativos en lo relativo a su presencia que, además, se confirman si tenemos en cuenta factores como su relevancia o liderazgo en esos proyectos audiovisuales. La necesidad de profundizar en esta problemática lleva a plantear un análisis cuantitativo y cualitativo de lo que sucede en un género que ha demostrado un importante crecimiento gracias a la demanda de contenidos de las plataformas streaming de vídeo de suscripción bajo demanda (SVoD): el documental o género de no ficción. Esta investigación analiza los datos relativos a la presencia, relevancia y liderazgo de las mujeres, aplicando una revisión de los 35 títulos de producción española de este género producidos y/o distribuidos en exclusiva en las tres plataformas más importantes de España entre 2016 y 2021. Así, se han valorado los 2099 puestos de trabajo que han generado obteniendo datos sobre la ocupación de las mujeres y su nivel de responsabilidad. Las conclusiones de la investigación confirman los datos generales. Además, permiten determinar cómo, a pesar de que el documental ha sido un género asociado a mayores oportunidades para las mujeres, esto no es así en el mercado del streaming, donde ha alcanzado una mayor repercusión. Esta menor participación de las mujeres es significativamente relevante en el ámbito del liderazgo femenino.

Palabras clave

Mujer; Profesionales femeninas; Industria audiovisual; Medios; OTT; Documentales; No ficción; Plataformas; Streaming; Igualdad; Desigualdades; Género; Desigualdades de género estructurales; Techos de cristal; Brecha de género; Brecha salarial; Género; Liderazgo; Producción.

Abstract

Assessing women's role in the audiovisual industry provides us with negative data regarding the number of women in the industry, which are also confirmed when factors such as their prominence or leadership in these audiovisual projects are considered. A quantitative and qualitative analysis was thus undertaken based on the need to examine this problem in depth to determine what is happening in the documentary or nonfiction genre, which has exhibited significant growth thanks to the demand for content from subscription video-on-demand (SVoD) streaming platforms. This research analyzes data on the number, prominence, and leadership of women through a review of the 35 Spanish productions in this genre that were produced and/or distributed exclusively on the three leading platforms in Spain between 2016 and



2021. Accordingly, the 2,099 jobs created by these productions have been evaluated, providing data on the occupations and level of responsibility that women had. The research findings confirm the overall data. In addition, they allow us to determine why, although the documentary genre has been associated with greater opportunities for women, this has not held true within the streaming market, where this genre has achieved a greater impact. This underrepresentation of women is especially prominent in the area of leadership.

Keywords

Women; Female professionals; Media industry; Documentary; Non-fiction; Platforms; OTT; Over-the-top platforms; Streaming; Equality; Inequalities; Gender; Gender gap; Glass ceiling; Pay gap; Gender; Structural gender inequalities; Leadership; Production.

Financiación

Este artículo es un resultado del proyecto de investigación AICO/2021/168, concedido en el marco de subvenciones para grupos de investigación consolidados de la *Conselleria d'Innovació, Universitats, Ciència i Societat Digital*, de la *Generalitat Valenciana*.

1. Introducción. La mujer en la industria del documental SVoD

La industria audiovisual presenta desigualdades de género estructurales de manera sistémica y prolongada en el tiempo. Las mujeres representan el 40,7% del total de personas que trabajan en las actividades culturales vinculadas a lo mediático (televisión, radio, cine y video), según el *Anuario de Estadísticas Culturales* del *Ministerio de Cultura y Deporte* (2022). Su presencia varía según sectores y especialidades. En el cine, por ejemplo, hay situaciones de mayor desigualdad que en la televisión; y en la ficción menos oportunidades para las mujeres que el documental (Cuenca, 2022).

El documental es un género que parece experimentar un cierto auge en la configuración de las ofertas mediáticas. Según el *Catálogo del Cine Español* entre 2015 y 2020 contamos con 730 largometrajes documentales:

<https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/cine/mc/catalogodecine/descargas-catalogo/2021.html>

Sin embargo, sólo en 6% de las ayudas públicas del *Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (ICAA)* y fondos autonómicos tuvieron como objetivo la producción de documentales. De esta forma, los profesionales del sector documental identificaban, en 2020, algunos problemas básicos:

- falta de ventanas de exhibición y de transparencia en el acceso a las ayudas públicas;
- promoción insuficiente; y
- la asignatura pendiente de las coproducciones internacionales (*Pro-docs*, 2021).

Desde esta visión del documental como producto cinematográfico, debemos avanzar hacia el documental televisivo pudiendo así acercarnos a nuestro objeto de estudio. Los documentales informativos emitidos en las televisiones generalistas en la década anterior ya parecían haber demostrado nuevas posibilidades programáticas (Aparicio-González, 2013), pero ha sido con las plataformas streaming de *subscription video on demand (SVoD)*, cuando estas posibilidades parecen haberse disparado.

Las plataformas streaming cuentan con estrategias de programación (Izquierdo-Castillo; Latorre-Lázaro, 2022) que han atribuido al documental un estatus dentro del panorama audiovisual. Y lo hacen convirtiéndose, además, en productos de referencia para el género (Iordache; Raats; Mombaerts, 2022). Los catálogos internacionales de estas plataformas incorporan un nutrido grupo de películas y series documentales. Solo en España, y basándonos en la observación de estos catálogos y en su evolución, el número de producciones documentales se ha multiplicado por diez en tres años (2018-2021), coincidiendo con la consolidación del sistema streaming de distribución de contenido. Algunos de los títulos internacionales, como *Making a murderer* (de Moira Deimos y Laura Ricciardi, 2015) han actuado como importantes reclamos para captar suscripciones (Rowley, 2016). Precisamente el subgénero del *true crime* es uno de los más rentables para las plataformas streaming (Warmedal, 2018).

Como género, el documental está en constante evolución. Las modalidades diferenciadas por Nichols (2001) –expositiva, poética, reflexiva, observacional, participativa y performativa– se entremezclan cada una a su modo con los recursos narrativos y estilísticos. El documental establece nuevas relaciones con otras disciplinas (Català, 2011) y se pone a debate su evolución hacia la madurez e incluso hacia su desaparición como “forma cinematográfica diferenciada” (Català; Cerdán, 2007). En el siglo XXI, el documental bebió de la hibridación de la neotelevisión (Eco, 1986). Paulatinamente, la sobriedad del documental se mezcló con la búsqueda de la empatía y de la participación de las audiencias (Borum-Chattoo, 2020). En su adaptación al universo streaming, despliega formas cinematográficas

“La industria audiovisual presenta desigualdades de género estructurales de manera sistémica y prolongada en el tiempo”

y televisivas, adopta mayores estándares de calidad técnica y se apoya en procesos periodísticos que le dotan de un nuevo reconocimiento (Buozis, 2017), además de explotar la capacidad de persuasión asociada al realismo (Nichols, 1997). El documentalista se convierte en un “narrador creativo de no ficción” (Borum-Chattoo; Conrad-Pérez; Bello, 2022), y es capaz de establecer años de relación con los protagonistas de la historia para alcanzar un tipo de transparencia única ante la cámara, como ocurre, por ejemplo, en *The staircase* (de Jean-Xavier de Lestrade, 2018). Además, utiliza técnicas enfocadas en narrativas longitudinales que muestran a las audiencias las realidades complejas de sistemas y subculturas a partir de historias concretas. Sucede, por ejemplo, en el citado *Making a murderer*, donde el caso de Steven Avery sirve para exponer el complejo sistema policial y judicial estadounidense, que es señalado como corrupto (Bruzzi, 2016). De esta manera, el formato seriado se instauro en el documental (Horeck, 2019), lo que contribuye al fomento del consumo maratónico o *binge-watching*.

Las opciones para las mujeres varían según sectores y especialidades. El cine, por ejemplo, presenta situaciones de mayor desigualdad que la televisión; y la ficción menos oportunidades para las mujeres que el documental

Todo esto incide en la idea de si el sistema de distribución streaming está planteando un cambio en la formulación del género documental tradicional, complicando el ya de por sí complejo panorama de los géneros cinematográficos (González; Gutiérrez, 2013). Es necesario abordar estudios específicos sobre el escenario final que esta nueva estrategia de programación plantea tanto para la consideración de un nuevo género documental como por las posibilidades narrativas y comerciales de este.

Esta investigación se pregunta si la proliferación del género documental provocado por las plataformas SVoD conlleva una mejor posición de la mujer en la industria audiovisual. Se toman en consideración dos observaciones de partida:

- En primer lugar, el documental cinematográfico ha sido, hasta ahora, un género que ha facilitado mayor acceso y oportunidades a las mujeres que los géneros de ficción (Cuenca, 2022; Simone, 2021).
- Por otra parte, el documental producido por las plataformas SVoD está más próximo a las narrativas y formatos televisivos, así como a un enfoque periodístico, si bien con mayor calidad formal y estética (Buozis, 2017; Romero-Domínguez, 2020).

2. Objetivos, hipótesis y metodología

El objetivo principal del trabajo es estudiar el impacto de la consolidación de plataformas internacionales y sus políticas productivas en la presencia y posición que la mujer ocupa en la industria audiovisual española. Los objetivos secundarios son:

- analizar la presencia de las mujeres en la producción documental atendiendo a las especializaciones;
- estudiar el grado de responsabilidad que ostentan respecto de la obra; y
- observar la distribución por categorías dentro de cada especialización.

Las hipótesis de partida establecidas nos indican que, a pesar del auge de la producción documental en las plataformas SVoD, la posición de la mujer es minoritaria respecto de los hombres, reproduciendo las desigualdades sistémicas y estructurales presentes en el resto de la industria audiovisual. A partir de esta máxima, profundizamos en los elementos de análisis y en la peculiaridad del género documental, determinando un modelo concreto de investigación.

Al tratarse de un análisis sobre el papel de las mujeres en la industria —que se diferencia de otras propuestas en torno a las representaciones y los roles de género en los contenidos audiovisuales (Torres-Romay; Izquierdo-Castillo, 2022)— y tomando como referencia estudios como el de Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro (2021), nuestra propuesta va más allá de identificación de las mujeres en las producciones, valorando, como se indica en los objetivos, su especialización y liderazgo. La presencia de la mujer en los procesos de producción en general sigue siendo inferior a la de los hombres (Cuenca, 2022), y el mismo estudio ofrece resultados similares para el caso de los documentales. Aún así, el documental muestra indicios de mejora, quizá debido a políticas de igualdad (Ruiz-Guzmán, 2018), a la propia evolución de la cohorte de profesionales del sector o, por supuesto, al impulso de las mujeres reivindicando su papel en este campo (Pérez-Nieto, 2021, p. 111). La primera hipótesis, por tanto, se centra en una presencia más reducida en datos globales.

Como segundo elemento que debemos tener en cuenta está la idea de que esa presencia de las mujeres se acota en campos de especialización sesgados por criterios de género (Coronado-Ruiz, 2022). Existen puestos o cargos feminizados y masculinizados en el plantel de una producción (Cuenca, 2022, p. 7), por lo que la brecha de género sigue vigente y se extiende al caso de los documentales (Gómez, 2022).

Añadimos a estas dos hipótesis una tercera vinculada con la cuestión del liderazgo femenino. En este caso se afirma la existencia de un techo de cristal en el campo de producción documental (Arranz, 2010). Una vez más debemos entender que esta realidad se generaliza en los distintos tipos de géneros audiovisuales, contando con estudios sobre algunos de ellos, como la animación (Yébenes-Cortés, 2022) o el cine (Marquès; Sánchez, 2020) que acaban confirmando esta realidad. La reducida presencia de mujeres en cargos directivos del audiovisual tiene consecuencias en las referidas producciones y también en las plataformas de distribución (Marín-Lladó; Cervi; Alcolea-Díaz, 2022).

Para poder hacer frente a nuestros objetivos e hipótesis, empleamos una metodología de base cuantitativa. La muestra coincide con la totalidad de documentales españoles producidos y/o distribuidos en exclusiva por *Netflix*, *HBO* y *Amazon Prime Video* (APV), desde 2016 hasta 2021 inclusive (N=35) (Anexo 2). A partir de la recopilación de las plantillas registradas mediante los títulos de crédito, se ha obtenido el total de puestos de trabajo desempeñados (N=2.099). El estudio se centra en los equipos que trabajan detrás de las cámaras, por lo que no considera las apariciones en pantalla (equipo actoral, protagonistas y entrevistados). Estos son objeto de otros trabajos de nuestro proyecto de investigación al contar con una carga propia que requiere resultados específicos. La identificación de las especialidades y categorías profesionales se aplica sobre la propuesta de **Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro** (2021, p. 870), que a su vez se basaba en **Simelio y Forga** (2014). En esta investigación se han incluido funciones en cada categoría y especialidad para adaptarlas a la realidad y necesidades de la muestra analizada (Anexo 1).

Los documentales informativos emitidos en las televisiones generalistas demostraban nuevas posibilidades programáticas, pero las plataformas streaming de *subscription video on demand* (SVoD), han potenciado estas posibilidades

3. Presencia de mujeres en la creación documental

Como hemos indicado, el documental es un campo donde tradicionalmente las mujeres han encontrado mejores oportunidades. En Europa, las directoras mujeres suponen un 19% en ficción y un 29% en documental (**Simone**, 2021). En España, la dirección en ficción únicamente está ocupada por mujeres en un 18%, mientras que, en documental, la cifra ha empeorado desde un 29% (**Cuenca**, 2021) a un 22% (**Cuenca**, 2022). Como puede observarse, la situación dista mucho de ser igualitaria, pues los hombres todavía suponen el 69% del total de trabajadores del género documental, además de que la mayoría de los departamentos están masculinizados (**Cuenca**, 2022). Con todo, las oportunidades para las mujeres son ligeramente superiores también en áreas como guion, producción y efectos especiales (**Simone**, 2021; **Cuenca**, 2022).

Por tanto, a pesar de sus limitaciones, el documental cinematográfico se ha configurado como un pequeño espacio de libertad creativa (**Quílez; Arauna**, 2020) y de producción para las mujeres. El hecho de que necesite menores presupuestos condiciona que haya menos agentes decidiendo en la inversión, y también que suponga un menor atractivo económico para los hombres (**French**, 2021), que sí tienen más posibilidades para acceder a proyectos de mayor envergadura. De hecho, los documentales reciben tan solo el 6% de las ayudas públicas para el cine en España (*Pro-Docs*, 2021).

Tradicionalmente, las posibilidades comerciales del documental han sido escasas, y suele distribuirse por circuitos reducidos y especializados. Esta invisibilidad del trabajo se traslada a las cineastas, que deben pagar ese peaje para la aparente oportunidad creadora (**Selva**, 2005, p. 65). Por otra parte, el género tampoco ha gozado de gran relevancia en la televisión. Los documentales y grandes reportajes apenas han representado un 1% de la parrilla europea (**Plana; Prado**, 2014) y en España han estado relegados a la programación pública, en horarios de baja audiencia (**Latorre-Lázaro; Doménech-Fabregat**, 2020). Muchos de estos documentales ya no eran de influencia cinematográfica, sino más propios de lo que **Corner** (2002) atribuyó al postdocumental, esto es, piezas serializadas más combativas que divulgativas (**Paz-Rebollo; Martínez-Valerio; Mayagoitia-Soria**, 2020).

Los documentales en el mercado streaming también se alejan de lo cinematográfico. Son productos principalmente serializados que, a diferencia de los documentales televisivos, cuentan con una elevada producción y calidad (**Binns**, 2018), con mayores presupuestos, mejor calidad técnica y fotográfica, y fórmulas narrativas propias del lenguaje de la ficción televisiva (uso de *cliffhangers* entre capítulos, definición de personajes, desarrollo del arco de personajes, etc.). El tratamiento y abordaje de gran parte de las historias tiene base periodística, con una acusada implicación creativa (**Borum-Chattoo; Conrad-Pérez; Bello**, 2022) y la búsqueda de la participación activa por parte de las audiencias (**Borum-Chattoo**, 2020).

En este sentido, si observamos el campo periodístico, las mujeres también se encuentran en entornos de desigualdad dentro de las estructuras laborales y profesionales. En Europa, tan solo el 23% de las noticias están firmadas por mujeres (21% en España), frente al 41% que cuentan con firma masculina. En relación con la imagen fotográfica, la cifra se sitúa en un reducido 15% (21% en España), que contrasta de nuevo con el 43% de hombres (*European Journalism Observatory*, 2018). En la estructura laboral del sector, las cifras son más positivas. Según la *Asociación de la Prensa de Madrid* (2021, p. 8), la ratio de mujeres y hombres trabajando en periodismo es paritario. Además, su presencia es similar entre los diferentes tipos de medios, aunque los hombres encuentran mayor acomodo en los medios impresos y en agencias (31,7%) frente a las mujeres (26,1%). También los medios digitales muestran disparidad (23,7% hombre y 28,1% mujeres). Mientras que en los medios audiovisuales hay un acercamiento: del total de mujeres periodistas, el 32,9% trabaja en este ámbito (31,7% de los hombres), destacando principalmente en las especialidades de redacción (17,4%) (*Asociación de la Prensa de Madrid*, 2021, p. 13).

En televisión, los datos de referencia son los publicados por *Radiotelevisión Española* (2021) en su memoria de servicio público. Estos muestran una estructura próxima a la paridad, pues el 41,5% son mujeres. Esta situación, no obstante, no está exenta de desigualdades. La brecha salarial entre sexos es cada vez mayor (aumentó a un 6,3% en 2021 desde el

5,1% del año anterior). Además, a medida que se incrementa el rango de edad, la situación de la mujer empeora. Si bien existe paridad en el grupo de trabajadores de 20 a 39 años (48,7% mujeres y 49,2% hombres), a partir de los 40 años las cifras se alejan, y en el rango de 50 a 59 años el porcentaje de mujeres cae al 37,9% mientras que los hombres suben al 62,1%. Y, como viene siendo habitual, en los cargos de responsabilidad ellas también son minoría, con un 35,3%.

En el sector streaming no existen prácticamente estudios que analicen la situación de la mujer en la industria, a excepción del trabajo de **Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro (2021)**. En su investigación, las autoras registraron que del total de trabajos desempeñados para las producciones de las plataformas SVoD, un 37,7% habían estado ocupados por mujeres. En los documentales, la cifra se situaba en el 33,3%, aunque por ese entonces la muestra de documentales todavía era escasa, con tan solo 5 títulos estrenados hasta principio de 2020. Esta investigación incluye los estrenados en 2020 y 2021, y juntos suman un total de 35.

4. Análisis de los resultados

Teniendo en cuenta los datos obtenidos en nuestra investigación en el periodo de 2016 a 2021, se confirma la mayor presencia de hombres en los planteles de las producciones documentales emitidas en las plataformas de streaming analizadas. Con unas cifras absolutas de 2099 profesionales trabajando en los 35 documentales analizados, tan solo el 32,3% son mujeres. Se trata de una cifra similar a la aportada por la *Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales (CIMA) (Cuenca, 2022)*, que indicaba que solo el 32% de los profesionales del sector cinematográfico son mujeres, por debajo del 40,7% del total de mujeres trabajando en las industrias culturales audiovisuales (*Ministerio de Cultura y Deporte, 2022*).

Desde una perspectiva cronológica, sí se detecta un incremento de las cifras (gráfico 1) pero este se produce de forma paralela a la reactivación de la actividad audiovisual tras el parón de la pandemia en 2020. Como podemos observar, el incremento en el caso de las mujeres (160) es inferior al de los hombres (302), aunque en términos porcentuales ellas han obtenido mayor crecimiento (92% frente al 77%).

Atendiendo a nuestras hipótesis de partida, el siguiente elemento que debemos valorar guarda relación con la distribución de funciones en la producción audiovisual. Según los datos representados en la gráfico 2, y tomando como referencia los cinco grandes ámbitos de trabajo que participan en una producción audiovisual –productivo/ejecutivo, artístico, especialista, técnico y servicios–, la presencia de las mujeres destaca por encima de los hombres en los “especialistas” (que engloba, entre otros, las áreas de maquillaje, peluquería y vestuario) (65,8%) y “servicios” (funciones genéricas no exclusivas de la producción audiovisual, como el catering, traslados, asistencia legal, etc.) (57,6%). Destaca también la presencia de mujeres en el “ejecutivo/ directivo”, con un 45,1%, para tareas de producción y dirección (Anexo 1).

Para valorar los datos anteriores, tenemos en cuenta cómo se establece una categorización por niveles de los puestos desempeñados (Anexo 1). Dicha clasificación nos permite analizar los datos obtenidos desde la perspectiva

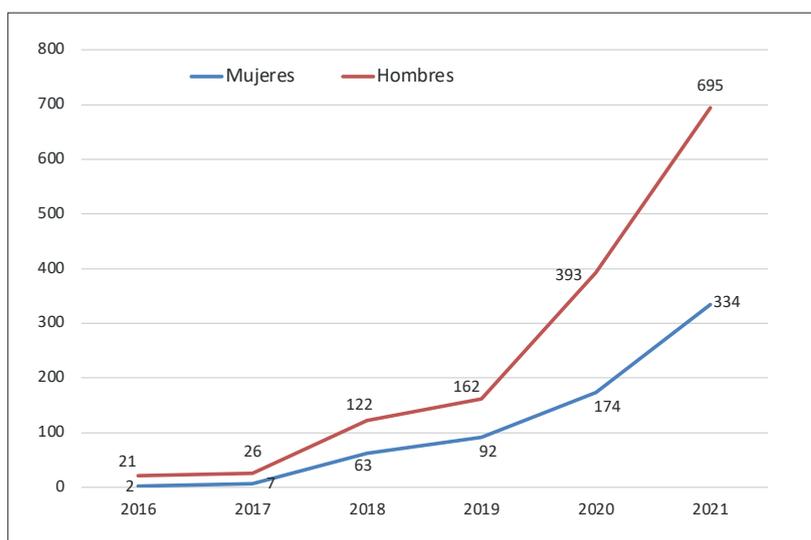


Gráfico 1. Evolución del número de profesionales en producciones documentales por género (2016-2021)

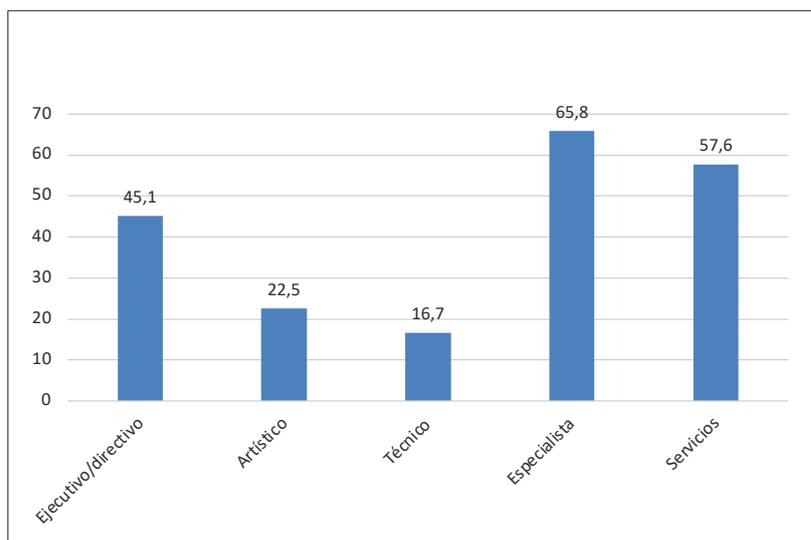


Gráfico 2. Porcentajes de presencia de mujeres respecto a hombres en la industria audiovisual (documental) por especialidad, 2016-2021 (n variable por categoría)

de la presencia femenina en puestos de mayor responsabilidad. Como primera particularidad, partimos del hecho de que en “servicios”, donde las mujeres participan de manera mayoritaria (57,6%), cuentan con una mínima o nula jerarquización, al tratarse de apoyo a las funciones generales, y su responsabilidad con la obra es prácticamente inexistente.

De la misma forma, el ámbito “técnico” tan sólo cuenta con dos niveles, diferenciando entre puestos de base (4) y cierto cargo de responsabilidad (3) relativo a dirección, supervisión o jefatura de alguna de las funciones técnicas (cámaras, electricidad, efectos especiales, sonido, diseño, etc.). Independientemente de esa falta de jerarquización, se confirma como claramente masculinizado. Las mujeres representan un 16,1% en el nivel básico y el 20,2% en el directivo de este bloque. Estas son cifras que reflejan la posición minoritaria de las mujeres, por ejemplo en sonido, donde tan solo hay 3 mujeres responsables de puestos de jefatura y diseño de sonido, frente a 21 hombres.

En “especialistas” hay una mayor división del trabajo, tres niveles, y es donde recogemos más ejemplos de profesiones “feminizadas”: peluquería, maquillaje, vestuario y también redacción, documentalismo, e investigación (gráfico 3). El 69,8% de mujeres que ocuparon puestos básicos de especialista en las producciones documentales analizadas supone la cifra más alta de mujeres con respecto a hombres de todos los ámbitos y grados. Y a pesar de ser feminizados, cuando se refiere al nivel más alto (nivel 2), correspondiente a dirección y coordinación en investigación o redacción, los hombres vuelven a ser mayoritarios (gráfico 3).

Si aplicamos el análisis desde la perspectiva del reconocimiento a la creación de productos audiovisuales, observamos menos referencias a mujeres en los ámbitos “artístico” y “ejecutivo/directivo”. Los directores, guionistas, productores y directores de fotografía incluidos en esos bloques son tradicionalmente las figuras más reconocidas en las obras audiovisuales, algo que se hace extensivo a las producciones de no ficción. La baja presencia femenina en el ámbito “artístico” supone un dato negativo para nuestro objeto de estudio si bien el análisis por grados de responsabilidad no se ajusta exactamente a la pauta marcada en otros ámbitos (gráfico 4). En este caso, la presencia de mujeres en función de los niveles de responsabilidad es desigual, siendo el segundo nivel (dirección artística, dirección de fotografía, música original, posproducción, coordinación de rodaje, edición, etc.) el que cuenta con cifras más bajas; después del ámbito básico “técnico”, son los resultados más negativos del estudio para las mujeres. Llama especialmente la atención la baja proporción de mujeres guionistas (únicamente 14 de un total de 52). Y, es especialmente reveladora la total ausencia de mujeres en la dirección de fotografía, donde se registran 50 puestos de trabajo, todos ocupados por hombres.

Debemos prestar especial atención al área “ejecutivo/directivo” dada su importancia por el protagonismo que aporta a sus profesionales, pero, sobre todo, por las implicaciones en cuanto a la capacidad de liderazgo de los profesionales que ocupan los distintos niveles. A este respecto, los datos vuelven a resultar muy reveladores ya que, a pesar de que las cifras generales (gráfico 1) muestran una importante presencia femenina (45,1% del total, n=680), su posición de liderazgo con respecto de la obra es minoritario: en el nivel máximo de responsabilidad de una producción encontramos tan solo un 33,6% de mujeres, frente al 72,4% de hombres (gráfico 5). Esta notable desigualdad se refleja en los títulos de crédito cuando, junto a la función de dirección, únicamente aparecen 7 nombres de mujer frente a 33 de hombres.

Encontramos, pues, que el grueso de las mujeres trabaja en los niveles 3 y 4, correspondientes a tareas de coordinación de producción, coordinación de proyectos y ayudantías y asistencias de producción.

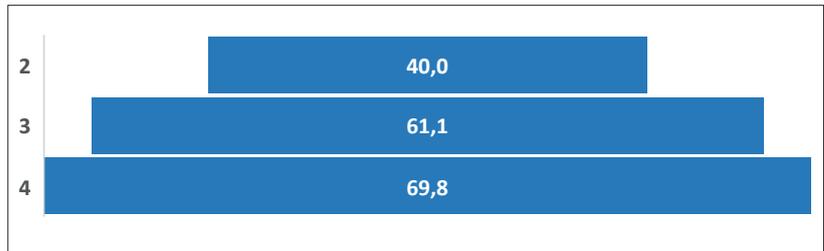


Gráfico 3. Porcentaje de mujeres respecto a hombres dentro de “Especialistas” (%) (n=102) según grados de responsabilidad (ver Anexo 1)

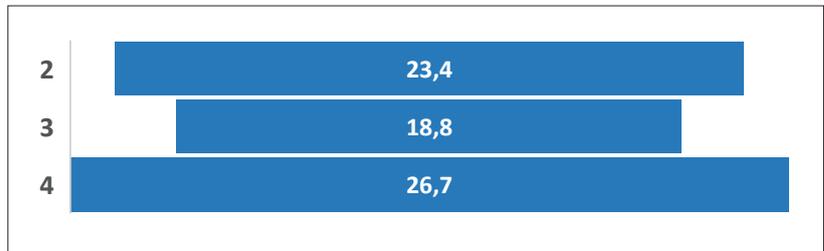


Gráfico 4. Porcentaje de mujeres respecto a hombres dentro del ámbito “Artístico” (%) (n=103) según grados de responsabilidad (ver Anexo 1)

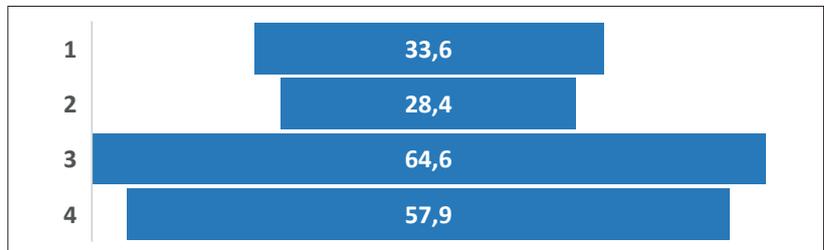


Gráfico 5. Porcentaje de mujeres respecto a hombres dentro del ámbito “Ejecutivo/Directivo” (%) (n=245) según grados de responsabilidad (ver Anexo 1)

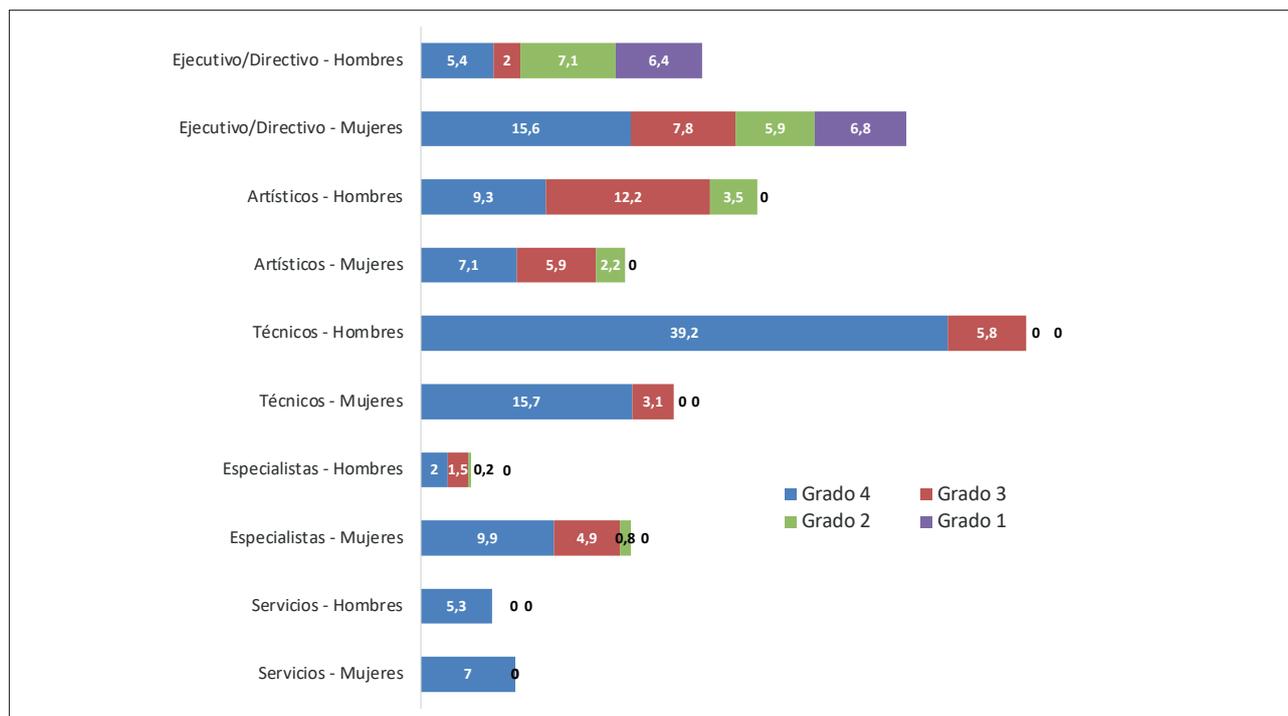


Gráfico 6. Distribución de mujeres y hombres en la industria por ámbito y grado de responsabilidad en las producciones documentales (%) (Mujeres n=680) (Hombres n=1.419)

Al margen de la posición relativa respecto de los hombres, los resultados también nos ofrecen datos significativos sobre la distribución que hacen tanto hombres como mujeres dentro del sector. Es evidente que la mayor parte de los puestos laborales corresponden a los niveles inferiores de categorización, pues la creación audiovisual se organiza bajo grados de coordinación. Aun así, se observa cómo las mujeres tienen una distribución piramidal más acusada que los hombres (gráfico 6), concretamente en los niveles de mayor responsabilidad con la creación de la obra, los ámbitos “artístico” (gráfico 4) y “ejecutivo/directivo” (gráfico 5).

En el área “Ejecutivo/directivo” las mujeres tienen una clara distribución piramidal, de forma que el grueso de mujeres trabaja en el nivel más bajo de la especialización. Su presencia es menor a medida que se asciende en la escala. Sin embargo, los hombres tienen una estructura rectangular, y su distribución dentro de la especialidad está más igualada entre los niveles. De hecho, entre los hombres que trabajan en esta categoría es más numeroso el grupo que trabaja en el nivel 1 que en el nivel 4. En el área “Artístico” se observa el mismo comportamiento. Entre los niveles 2 y 3, la estructura piramidal de las mujeres se torna piramidal inversa para los hombres.

Todo ello evidencia una mayor dificultad de las mujeres en el acceso a los niveles de categorización más elevados. Si aplicamos, además, las consideraciones realizadas en torno a las peculiaridades del documental streaming –más próximo a formatos televisivos, con base periodística–, nos encontramos que el género no parece haber permitido que las mujeres hayan desarrollado otras funciones distintas a la habituales de los últimos años en la industria audiovisual.

5. Conclusiones

Los resultados presentados confirman las hipótesis formuladas. La reproducción de las desigualdades entre sexos se consolida en el mercado streaming, donde el documental alcanza una calidad audiovisual y una proyección comercial de importancia para el género, pero no se mejoran los datos relativos a la participación y evolución profesional de las mujeres. El documental como género ha supuesto tradicionalmente para las mujeres un espacio de mayor creatividad y expansión profesional –aunque minoritaria– según indican los datos referidos a la mayor participación en el proceso de producción en Europa (Simone, 2021) y en España (Cuenca, 2022), y según declaran de forma directa las creadoras audiovisuales españolas (Scholz et al., 2021). Pero esta realidad no tiene reflejo en el mercado streaming, donde el género se aleja de las estructuras productivas cinematográficas en favor de un enfoque periodístico y una narrativa seriada más propia de la ficción televisada. Esto se aprecia en el mapa de productoras implicadas en la creación de la muestra analizada (Anexo 2), siendo muchas de ellas referentes en la producción de ficción seriada y programas informativos (*Mediapro, Cuarzo, El Terrat, Mediaset, Bambú, Buendía Estudios, Newtral*). En este contexto de producción, las mujeres se encuentran una estructura con dificultades para el acceso al género documental y, en especial, a los puestos de mayor responsabilidad con respecto de la obra. Esto limita las posibilidades de liderazgo de las mujeres en todas las especialidades, siendo muy signi-

Las plataformas de streaming cuentan con estrategias de programación que han atribuido al documental un renovado estatus dentro del panorama audiovisual

ficativa la dificultad para encontrarlas en los cargos de mayor peso artístico y productivo, lo que evidencia la persistencia de un techo de cristal. Se pone, por tanto, sobre la mesa una problemática de base laboral en lo referido a la brecha de género. Es decir, existen problemas para acceder a determinados puestos de trabajo y a determinadas responsabilidades.

‘ Solo en España el número de producciones documentales se ha multiplicado por diez en tres años ’

En los documentales producidos por las plataformas internacionales, sigue vigente la brecha de género con tareas y cargos feminizados y masculinizados. Desde esa perspectiva, la brecha de género podría tener una base más social que laboral, vinculada con estereotipos y condicionantes a la hora de desarrollar las carreras profesionales. Esto impide considerar la cifra total de mujeres que trabajan en el documental streaming (45,1%) como una cifra positiva en términos de igualdad de oportunidades y relevancia, pues su presencia se ve acotada a campos y responsabilidades sesgados por criterios de género.

El reto que identificamos, por tanto, no está tanto en la presencia de las mujeres –aunque los datos siguen sin ser del todo positivos– sino en la asunción de responsabilidad y liderazgo femenino. Las bases para la consecución de mejoras a este respecto tienen sus raíces en cuestiones educativas, formativas, pero también en políticas de gestión de las productoras y en la búsqueda real de discursos creativos femeninos. Estos pueden convertirse en una ventaja diferencial en un contexto donde la creación de contenidos es muy necesaria, y donde las historias vinculadas a lo real ocupan posiciones centrales en la oferta audiovisual.

6. Referencias

- Aparicio-González, Daniel** (2013). “Retos y oportunidades en el documental audiovisual: ubicuidad, colaboración y participación ciudadana”. *Historia y comunicación social*, n. 18, pp. 387-398.
https://doi.org/10.5209/rev_HICS.2013.v18.44250
- Arranz, Fátima** (2010). *La situación de las mujeres y los hombres en el audiovisual español: estudios sociológico y legislativo*. Proyecto de investigación. Universidad Complutense de Madrid.
<http://www.cineenvioleta.org/wp-content/uploads/2010/02/1255974265-ARCHIVO.pdf>
- Asociación de la Prensa de Madrid (APM)** (2021). *Informe anual de la profesión periodística*. Madrid: Asociación de la prensa de Madrid.
https://www.apmadrid.es/wp-content/uploads/2022/10/Informe-anual-Profesion-Periodistica-2021_web_lite.pdf
- Binns, Daniel** (2018). “The Netflix documentary house style: streaming TV and slow media”. *Fusion journal*, n. 14, pp. 60-71.
<https://search.informit.org/doi/epdf/10.3316/informit.974882760579949>
- Borum-Chattoo, Caty** (2020). *Story movements: how documentaries empower people and inspire social change*. New York: Oxford University Press. ISBN: 978 0 190943417
- Borum-Chattoo, Caty; Conrad-Pérez, David; Bello, Bryan** (2022). “Creative independent investigative documentary storytellers in the streaming age: toward a community of practice framework”. *Journalism practice* [online first].
<https://doi.org/10.1080/17512786.2022.2126993>
- Bruzzi, Stella** (2016). “Making a genre: the case of the contemporary true crime documentary”. *Law and humanities*, v. 10, n. 2, pp. 249-280.
<https://doi.org/10.1080/17521483.2016.1233741>
- Buozis, Michael** (2017). “Giving voice to the accused: serial and the critical potential of true crime”. *Communication and critical/cultural studies*, v. 14, n. 3, pp. 254-270.
<https://doi.org/10.1080/14791420.2017.1287410>
- Català, Josep-Maria** (2011). “Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfico del documental”. *AdComunica*, n. 2, pp. 43-62.
<https://doi.org/10.6035/2174-0992.2011.2.4>
- Català, Josep-Maria; Cerdán, Josetxo** (2007). “Después de lo real. Pensar las formas del documental hoy”. *Archivos de la filmoteca: revista de estudios históricos sobre la imagen*, n. 57, pp. 6-25.
<https://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/login?source=%2Findex.php%2Farchivos%2Farticle%2Fview%2F203%2F206>
- Corner, John** (2002). “Performing the real: documentary diversions”. *Television and new media*, n. 3, pp. 255-269.
<https://doi.org/10.1177/152747640200300302>
- Coronado-Ruiz, Carlota** (2022). “Más mujeres en el cine: CIMA y su trabajo en positivo para cambiar lo negativo”. *Área abierta: revista de comunicación audiovisual y publicitaria*, v. 22, n. 2, pp. 155-172.
<https://doi.org/10.5209/arab.79078>
- Cuenca, Sara** (2021). *Informe CIMA 2020. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español, 2020*. Madrid: Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.
<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2021/06/informe-cima-2020.pdf>

- Cuenca, Sara** (2022). *Informe CIMA 2021. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español, 2021*. Madrid: Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.
<https://cimamujerescineastas.es/wp-content/uploads/2022/07/INFORME-CIMA-2021.pdf>
- European Journalism Observatory* (2018). "Where are the women journalists in Europe's media?". *European Journalism Observatory*, May 15.
<https://en.ejo.ch/research/where-are-all-the-women-journalists-in-europes-media>
- French, Lisa** (2021). *The female gaze in documentary film: an international perspective*. Basingstoke/Hampshire: Palgrave Macmillan. ISBN: 978 303 068 096 1
- Gómez, Concha** (2022). *Brecha de género en el audiovisual español*. Barcelona: Tirant Humanidades. ISBN: 978 84 1 897 065 8
- Horeck, Tanya** (2019). *Justice on demand. True crime in the digital streaming era*. Detroit: Wayne State University Press. ISBN: 978 0 81 434 720 1
- Iordache, Catalina; Raats, Tim; Mombaerts, Sam** (2022). "The Netflix original documentary, explained: global investment patterns in documentary films and series". *Studies in documentary film* [online first].
<https://doi.org/10.1080/17503280.2022.2109099>
- Izquierdo-Castillo, Jessica; Latorre-Lázaro, Teresa** (2021). "Presencia y liderazgo de la mujer en el audiovisual: el impacto de las plataformas streaming". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, v. 27, n. 3, pp. 867-877.
<https://doi.org/10.5209/esmp.72877>
- Izquierdo-Castillo, Jessica; Latorre-Lázaro, Teresa** (2022). "Oferta de contenidos de las plataformas audiovisuales. Hacia una necesaria conceptualización de la programación streaming". *Profesional de la información*, v. 31, n. 2.
<https://doi.org/10.3145/epi.2022.mar.18>
- Latorre-Lázaro, Teresa; Doménech-Fabregat, Hugo** (2020). "Non-daily current affairs information in prime time: formats and programming strategies in Spanish generalist television (1990-2016)". *Communication & society*, v. 33, n. 2, pp. 137-153.
<https://doi.org/10.15581/003.33.2.137-153>
- Marín-Lladó, Carles; Cervi, Laura; Alcolea-Díaz, Gema** (2022). "Mujeres directivas en televisión: entre el liderazgo y las desigualdades de género. El caso español". *Historia y comunicación social*, v. 27, n. 1, pp. 31-41.
<https://doi.org/10.5209/hics.77386>
- Marquès, Anna; Sánchez, Lydia** (2020). "La mujer cineasta. Desigualdades de poder en el cine español". En: *Comunicación y diversidad. Libro de comunicaciones del VII Congreso internacional de la Asociación española de investigación en comunicación*. AE-IC, pp. 2300-2309. ISBN: 978 840 920 963 7
<https://aeicvalencia2020.org/wp-content/uploads/2021/01/Libro-de-Comunicaciones-VII-Congreso-Internacional-de-la-AE-IC-Valencia-2020.pdf>
- Ministerio de Cultura y Deporte* (2022). *Estadística 2022. Anuario de estadísticas culturales*. Madrid: Ministerio de Cultura y Deporte.
<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:a51b4916-fc36-4898-b9f6-e7380e21b114/anuario-de-estadisticas-culturales-2022.pdf>
- Nichols, Bill** (1997). *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el documental*. Barcelona: Paidós. ISBN: 978 84 4 930 435 4
- Nichols, Bill** (2001). *Introduction to documentary*. Indiana: Indiana University Press. ISBN: 978 0 25 302 685 9
- Paz-Rebollo, María-Antonia; Martínez-Valerio, Lizette; Mayagoitia-Soria, Ana** (2020). "Las series documentales españolas (1990-2010): entre la divulgación y la concienciación". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, v. 26, n. 2, pp. 703-714.
<https://doi.org/10.5209/esmp.67473>
- Pérez-Nieto, Esther** (2021). "Representatividad de mujeres directoras en el documental y en el cine-ensayo contemporáneo español". En: Eguizabal-Maza, Raúl; Jiménez-Gómez, Isidro (eds.). *Herramientas metodológicas para el estudio de la comunicación*. Madrid: Fragua, pp. 111-132. ISBN: 978 84 7074 915 5
- Plana, Gina; Prado, Emili** (2014). "El documental televisivo: un género en peligro de extinción en Europa". *Estudios sobre el mensaje periodístico*, v. 20, n. 2, pp. 841-856.
https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2014.v20.n2.47037
- Pro-docs* (2021) "Retos y oportunidades del documental cinematográfico producido en España (2015-2020)". Pro-Docs.
<https://www.dropbox.com/sh/g6es40eb5xjewjh/AACmuEwkWBU7ezGWcVrXbMa4a>
- Quílez, Laia; Arauna, Núria** (2020). "Prácticas feministas en el cine documental español contemporáneo. Reflexiones a partir del análisis de *La casa de mi padre* (Francina Verdés, 2014) y *Mater Amatísima* (María Ruido, 2018)". *Arte, individuo y sociedad*, v. 33, n. 1, pp. 105-119.
<https://doi.org/10.5209/aris.67516>

Radiotelevisión Española (RTVE) (2021). *Memoria 2021. Servicio público y cumplimiento del mandato-marco*. Madrid: Radiotelevisión Española.

https://www.rtve.es/contenidos/corporacion/MEMORIA_SERVICIO_PUBLICO_2021.pdf

Romero-Domínguez, Lorena R. (2020). "Narrativas del crimen en los documentales de no ficción. Éxito del true crime en las plataformas VOD". *Revista panamericana de comunicación*, n. 2.

<https://doi.org/10.21555/rpc.v0i2.2332>

Rowley, Liz (2016) "Here's who 'Making a murderer' viewers really think is guilty", *Mic*, January 27.

<https://www.mic.com/articles/133598/here-s-who-making-a-murderer-viewers-really-think-is-guilty>

Ruiz-Guzmán, Narce-Dalia (2018). "Hacia una certificación de mejores prácticas de equidad de género en el sector audiovisual español". *Razón y palabra*, v. 22, n. 2-101, pp. 331-341.

<https://www.revistarazonypalabra.org/index.php/ryp/article/view/1206>

Scholz, Annette; Binimellis-Adell, Mar; Álvarez, Marta; Oroz, Elena (2021). *Entrevistas con creadoras del cine español contemporáneo*. Madrid: Peter Lang. ISBN: 978 363 180 795 8

Selva, Marta (2005). "Desde una mirada feminista: los nuevos lenguajes del documental". En: Cerdán-de-los-Arcos; Jose-txo; Torreiro, Mirito (dirs.). *Documental y vanguardia*. Madrid: Cátedra, pp. 65-84. ISBN: 84 3 762 230 1

Simelio, Núria; Forga, Maria (2014). "Mujeres detrás de las cámaras en la industria española de televisión". *Anàlisi*, 50, pp. 69-84.

<https://doi.org/10.7238/a.v0i50.2252>

Simone, Patrizia (2021). *Female professionals in European film production*. European Audiovisual Observatory.

<https://rm.coe.int/female-professionals-in-european-film-production-december-2021/1680a4d30a>

Torres-Romay, Emma; Izquierdo-Castillo, Jessica (2022). "La representación de la mujer en la ficción española. Propuesta de clasificación de los roles y estereotipos desde la perspectiva de género". *Ámbitos*, n. 57, pp. 102-122.

<https://doi.org/10.12795/Ambitos.2022.i57.06>

Yébenes-Cortés, Pilar (2022). "La igualdad de género en el cine de animación: rompiendo el techo laboral del sector audiovisual". *Communication papers*, v. 11, n. 22, pp. 23-37.

https://doi.org/10.33115/udg_bib/cp.v11i22.22759

7. Anexos

Anexo 1. Ámbitos de especialización en la producción audiovisual estableciendo grados de responsabilidad y funciones

Ámbito	Grado	Funciones
Ejecutivo/ Directivo	1	Producción, dirección de producción, coproducción, producción ejecutiva, dirección gerente productoras, <i>showrunner</i>
	2	Producción asociada, producción delegada, jefatura de producción, dirección/realización, diseño de producción
	3	Supervisión scripts, dirección de producción física, <i>line producer</i> , producción comercial, coordinación de producción, coordinación de proyectos, producción de exteriores, direcciones de empresas contratadas (postproducción, etc.)
	4	Ayuda y asistencia de dirección, asistencias y secretaria de producción, scripts, regiduría, <i>controller</i> , administración, caja de pago, contabilidad/finanzas, <i>fixer</i>
Artístico	2	Guion, coordinación de guion, creación, desarrollo
	3	Dirección artística, dirección de fotografía, música original (composición principal), coordinación/supervisión/dirección de postproducción, coordinación de rodaje, jefatura de montaje, edición, <i>filmmaker</i>
	4	Reparto, figuración, localización, fotografía (foto fija), montaje/edición (ayudante), música, diseño, arte, decoración (<i>swing gang</i> , <i>property manager</i> , <i>property assistant</i>), <i>atrezzo</i> , producción (artística), postproducción, narración, música adicional, músicos
Especialistas	2	Dirección de investigación, coordinación de redacción, dirección de servicios delegados, dirección editorial
	3	Jefatura de peluquería y maquillaje, supervisión de vestuario, figurinista, periodistas/redactores, coordinación de servicios delegados, <i>prop makers</i>
	4	Peluquería y maquillaje, vestuario, especialistas (actuación), documentalista/archivo/investigación
Técnico	3	Dirección de operaciones, supervisión de efectos visuales/VFX, jefatura de técnicos, jefatura/dirección/supervisión de sonido, supervisión/coordinación de postproducción/edición de sonido, mezcla de sonido, jefatura de cámaras y eléctricos, dirección técnica, dirección de <i>casting</i> , asistente de actrices y actores, <i>digital imaging technician</i> (DIT), jefe de maquinistas, <i>gaffer</i> , consulta estratégica, director creativo (técnico)
	4	<i>Casting</i> , cámaras y electricidad, efectos especiales, efectos visuales, créditos, grafismo/diseño gráfico, subtítulos, <i>data wrangler</i> , dirección <i>data management</i> , producción, <i>key grip best boy</i> , <i>logger</i> , etalonaje, diseño de sonido, postproducción de sonido, edición de diálogos, microfonista, técnicos/as de sonido, <i>foley</i> , auxiliar de mezcla
Servicios	4	Conducción, traducción, informática, limpieza, <i>catering</i> , repartos, legal, seguros, consultoría, comunicación, <i>apps designer</i> , lingüista, <i>voice coach</i> , etalonaje, distribución

Fuente: Elaborado a partir de Izquierdo-Castillo y Latorre-Lázaro (2021)

Anexo 2. Muestra de documentales analizada

Titulo	OTT	Dirección	Año	Producción
<i>¿Dónde está Marta?</i>	Netflix	Paula Cons	2021	Cuarzo Producciones, Netflix España
<i>Amaia, una vuelta al sol</i>	APV	Marc Pujolar	2020	Vampire Films, Universal Music Spain
<i>Carolina Marín. Puedo porque pienso que puedo</i>	APV	Jorge Laplace, Anaís Berdié	2020	Buendía Estudios
<i>Dolores: la verdad sobre el caso Wanninkhof</i>	HBO	Noemí Redondo	2021	HBO, HBOMax
<i>Dos Cataluñas</i>	Netflix	Álvaro Longoria y Gerardo Olivares	2018	Netflix España
<i>El caso Alcàsser</i>	Netflix	Elías León	2019	Bambú Producciones, Netflix España
<i>El caso Wanninkhof-Carabantes</i>	Netflix	Tania Balló	2021	Brutal Media, Netflix España
<i>El desafío: ETA</i>	APV	Hugo Stuvan	2020	Amazon Studios, Cuerdos de Atar
<i>El estado contra Pablo Ibar</i>	HBO	Olmo Figueredo-González Quevedo	2020	La Claqueta PC, La Cruda Realidad, Irusoin
<i>El pionero</i>	HBO	Enric Bach	2017	HBO España, HBO, JWProductions
<i>El principito es Omar Montes</i>	APV	Lorena Correa, Jacobo Eireos	2021	Mediaset España, Unicorn Content, Beta Spain
<i>Examen de conciencia</i>	Netflix	Albert Solé	2019	Zeta Cinema, Minimal Films
<i>Fernando</i>	APV	Jaume García y Arnau Monràs	2020	Amazon Prime Video, Amazon Studios, Mediaproduccion S.L.U.
<i>Fernando Torres. El último símbolo</i>	APV	Laura Alvea, José F. Ortuño	2020	Buendía Estudios
<i>G.E.O. Más allá del límite</i>	APV	David Miralles	2021	Buendía Estudios
<i>La casa de papel. De Tokio a Berlín</i>	Netflix	Luis Alfaro y Javier Gómez Santander	2021	Netflix*
<i>La casa de papel. El fenómeno</i>	Netflix	Pablo Lejarreta y Luis Alfaro	2020	Netflix España
<i>La creación de Malinche</i>	Netflix	Marta Hermida	2021	Nadie es perfecto PC S.L., La creación de Malinche, La Película A.I.E.
<i>La familia</i>	APV	Luis Mora	2021	Mediaset España, Federación Española de Baloncesto
<i>La leyenda de Sergio Ramos</i>	APV	José Rueda	2021	Amazon Prime Video
<i>La línea. La sombra del narco</i>	Netflix	Pep Mora	2020	Mediaset. Cuerdos de atar
<i>Los documentales de ¡HOLA!</i>	APV	Raúl García	2021	¡Hola! TV.
<i>Muerte en León</i>	HBO	Justin Webster	2016	JW Productions, Movistar+
<i>Muerte en León: caso cerrado</i>	HBO	Justin Webster	2019	HBO España
<i>Nevenka</i>	Netflix	Maribel Sánchez-Maroto	2021	Newtral
<i>Otra forma de entender la vida</i>	APV	Javier Jiménez Vaquerizo	2021	Atleti Studios, TBS
<i>Pau Gasol. Lo importante es el viaje</i>	APV	Oriol Bosch	2021	Slam RTG Features, Think 450 NBPA, Amazon Prime Video
<i>Rafa Nadal Academy</i>	APV	Marc Pons	2021	Amazon Prime Video
<i>RCD Mallorca. From Paradise</i>	APV	Albert Salas, Franc Subías	2021	RCD Mallorca
<i>Sainz. Vivir para competir</i>	APV	Alejandro Pita	2021	TBS, Red Bull Media House
<i>Seve</i>	APV	Hugo Stuvan	2021	Par Producciones SL
<i>Six dreams</i>	APV	Justin Webster, David Cabrera y Jordi Call	2018	Amazon Prime Video, Amazon Studios, Mediapro
<i>Six dreams II. Back to Win</i>	APV	Justin Webster, David Cabrera y Jordi Call	2020	Mediapro, JWProductions
<i>Sudáfrica, 10 años después de nuestra estrella</i>	APV	José Larraza	2020	Real Federación Española de Fútbol
<i>Vitals. Una historia humana</i>	HBO	Félix Colomer	2021	El Terrat, Forest Film Studios

Fuente: elaborado a partir de datos de Netflix, Amazon Prime Video, HBOMax y www.filmaffinity.com

*Distribuidora. No se indica productora.