

Número 43 (diciembre 2019)

INICIO / LA PRESERVACIÓN DE LAS PELÍCULAS EN LA ERA DEL PARADIGMA NETFLIX

La preservación de las películas en la era del paradigma Netflix

🚩 Versió catalana

</> Metadatos

Pablo García Casado 

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

pgcasado@gmail.com



Pablo García Casado

DOI: <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.9>

Cita recomendada

García Casado, Pablo (2019). "La preservación de las películas en la era del paradigma Netflix". *BiD: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 43 (diciembre). <<http://bid.ub.edu/es/43/garcia.htm>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.9> [Consulta: 11-12-2019].

Resumen

Objetivo: analizar cómo deben afrontar las filmotecas la labor de preservar las películas en un contexto de progresiva digitalización del sector y de desaparición de los soportes físicos de exhibición.

Metodología: análisis de la literatura científica de impacto, de la documentación técnica aplicada en la materia, de las referencias periodísticas y de la información corporativa de las empresas. Planteamiento de un panel de posibles soluciones y toma de posición respecto a ellas de un panel de expertos.

Resultados: las filmotecas nacieron en la década de los años treinta del siglo pasado como instituciones dedicadas a preservar el patrimonio fílmico y desde entonces se han ido adaptando a las distintas transformaciones tecnológicas que ha experimentado la industria cinematográfica. La irrupción del cine digital está cambiando la manera de producir, de distribuir y de exhibir las películas. Una de las consecuencias de este cambio de paradigma es la progresiva sustitución de los soportes cinematográficos físicos de exhibición por alojamientos en línea. Ante esta nueva situación, se plantea qué papel deben desempeñar las filmotecas como entidades dedicadas a preservar la cultura cinematográfica.

Resum

Objectiu: analitzar de quina manera les filmoteques han d'afrontar la tasca de preservar les pel·lícules en un context de digitalització progressiva del sector i de desaparició dels suports físics d'exhibició.

Metodologia: anàlisi de la literatura científica d'impacte, de la documentació tècnica que s'aplica en la matèria, de les referències periodístiques i de la informació corporativa de les empreses. Plantejament d'un ventall panell de possibles solucions a un panel d'experts i presa de posició respecte a aquestes solucions.

Resultats: les filmoteques van néixer en la dècada dels anys trenta del segle passat com a institucions dedicades a preservar el patrimoni fílmic, i des de llavors s'han anat adaptant a les diferents transformacions tecnològiques que ha experimentat la indústria cinematogràfica. La irrupció del cinema digital està canviant la manera de produir, distribuir i exhibir les pel·lícules. Una de les conseqüències d'aquest canvi de paradigma és la substitució progressiva dels suports cinematogràfics físics d'exhibició per allotjaments en línia. Davant d'aquesta nova situació, es planteja quin paper han d'exercir les filmoteques com a entitats dedicades a preservar la cultura cinematogràfica.

Abstract

Objective. This article examines how film archives and cinemateques should meet the challenge of preserving films in a sector where digitisation is supplanting other forms of preservation media.

Methodology. The article reviews the most important literature on the subject, as well as technical documents, film journalism and corporate publications. It also discusses and assesses the strategies that archives and cinemateques might adopt to meet the challenge.

Results. Cinemateques originated in the 1930s as institutions dedicated to preserving film heritage. Since then, they have had to adapt to the different technological transformations that have taken place in the film industry. The emergence of digital technology is changing the way films are produced, distributed and screened. One of the consequences of this paradigm shift is the progressive replacement of physical film material by digital files. In the face of such developments, the role of film archives and cinemateques in preserving film culture needs to be re-examined.

Palabras clave: Cine, Filmotecas, Industria audiovisual, Recursos electrónicos, Documentos audiovisuales, Preservación de documentos

Keywords: Cinema, Film libraries, Audiovisual industry, Electronic resources, Audiovisual documents, Document preservation

Recibido: 10/05/2019. Aceptado: 27/09/2019.

1 Introducción

El cine nació en la segunda revolución industrial, y en muy pocos años se popularizó en todo el mundo como una forma de contar historias para un público de masas. El éxito de su supervivencia estriba en su capacidad de adaptación a los cambios políticos y económicos, en responder a los intereses y deseos de los espectadores, e incluso a crearlos por sí mismo. Tanto es así que, frente a los augurios de su muerte con la aparición de la televisión y del vídeo (Cherchi Usai, 1995), lo cierto es que la producción, distribución y exhibición de largometrajes, tomando como base el ejemplo español, no ha dejado de crecer en la última década (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2017).

Las filmotecas son instituciones que nacieron con la misión de conservar y divulgar la cultura cinematográfica. Esa labor la han asumido desde la década de los años treinta del siglo pasado, como una respuesta a la destrucción y obsolescencia de los soportes de exhibición (Borde, 1991). También como el cine, los archivos fílmicos han ido adaptando su actividad al estado de la tecnología en cada momento, pero nos encontramos en un momento especialmente crítico.

La implantación y expansión del acuerdo DCI (Digital Cinema Initiatives), que ha supuesto, de hecho, el abandono de los soportes fotoquímicos (García-Casado; Alberich-Pascual, 2015), está provocando un auténtico cambio de paradigma económico y cultural que está transformando la manera de producir, de distribuir y de exhibir el cine. Un proceso que parece conducir hacia la sustitución del dispositivo físico (Hanson, 2004), verdadero nudo gordiano de la actividad filmotecaria, por el alojamiento de la película en un entorno virtual en línea.

2 Aspectos metodológicos

La idea fuerza que sustenta este trabajo es la de investigar la evolución del cambio de paradigma digital que viene experimentando la industria cinematográfica desde la mitad de la primera década del siglo.

A la hora de abordar la investigación nos encontramos con unas dificultades intrínsecas a la propia materia de estudio, especialmente en la escasez de literatura científica de impacto, que se concentra en su gran mayoría en estudios sobre el desarrollo de la industria de la televisión y de los contenidos audiovisuales en línea. En este sentido, hemos contrastado los trabajos publicados en publicaciones académicas españolas y extranjeras sobre los nuevos modelos de negocio en el ámbito de la distribución audiovisual y en las nuevas ventanas de explotación cinematográfica. Pero, para el análisis de los aspectos relacionados con las filmotecas, hemos acudido a publicaciones de carácter técnico y sectorial, especialmente la documentación que la Federación Internacional de Archivos Fílmicos está produciendo desde 2011 sobre las buenas prácticas en la incorporación de los contenidos digitales a los archivos fílmicos. Se trata de documentos que nacen de los consensos surgidos en la Federación y que ofrecen textos técnicos sobre cómo abordar el archivo de estos materiales.

Por otro lado, para la descripción del estado actual de esa progresiva sustitución de los soportes físicos por alojamientos en entornos virtuales, hemos recabado información sobre la implantación de las tecnologías VoD

(*video on demand*) en la industria cinematográfica a través de los datos estadísticos que nos proporcionan los organismos nacionales e internacionales sobre el mercado de la competencia audiovisual (Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia, 2018), así como de los informes propios de estas compañías (Netflix, 2018) que ofrecen a sus accionistas y a la prensa económica especializada. También hemos acudido a la información que nos ofrecen los medios de comunicación generalistas internacionales, que a menudo son los que dan noticias puntuales sobre el conflicto suscitado entre Netflix y los festivales de cine. El rigor científico nos exige tomar una cierta distancia respecto a la información que estas fuentes nos suministran, aunque tampoco desdeñarla como una fuente secundaria.

Para contrastar las aportaciones que hacemos en el artículo, hemos preparado una entrevista personal mediante un correo electrónico a una muestra representativa de responsables de archivos fílmicos españoles para plantearles cómo deben afrontar las filmotecas su labor de servicio público en ese horizonte de cambio tecnológico. Las personas elegidas fueron Juan Ignacio Lahoz, jefe de Conservación del Archivo Fílmico de la Filmoteca Valenciana; Mariona Bruzzo, directora del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya; Ramón Benítez, responsable del Departamento Técnico de la Filmoteca de Andalucía; Mercedes de la Fuente, jefa del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española; Maite Conesa, coordinadora de la Filmoteca de Castilla y León; Antonio Navarro Cruz, director de la Filmoteca de Cantabria, y Joxean Fernández, director de la Filmoteca Vasca.

Por último, hay que señalar que los resultados obtenidos en esta investigación y las conclusiones a las que se llegue en ella deberían ser revisados en un plazo de tiempo no muy largo, dado que nos hallamos ante un objeto de estudio cuyas variables son muy cambiantes.

3 Del cine analógico al cine digital

Recordemos que el cinematógrafo se definió como un espectáculo de masas, por cuanto triunfaron las tesis de los hermanos Lumière, partidarios de la proyección colectiva en salas y teatros, frente a las de Thomas Edison, cuyo kinetoscopio estaba pensado para el visionado individual.

La aparición de la televisión en la década de los años cincuenta del siglo xx introdujo una nueva variable al acceso a los contenidos audiovisuales, lo que propició la posibilidad de disfrutar del cine en el ámbito del hogar (Caparrós Lera, 2006). Para ello, la industria estableció para las películas una cronología de explotación (Carrillo Bernal, 2018, p. 193), un sistema de ventanas que permitía a los distintos agentes económicos de producción, distribución y exhibición mantener las ganancias en toda la cadena de valor añadido económico, desde el estreno en sala a la emisión en la televisión generalista.

La evolución del dispositivo televisivo con la implantación de los primeros canales de cable permitió hace más de cuatro décadas proporcionar al usuario doméstico un ramillete de posibilidades de elección de los contenidos audiovisuales. Esa capacidad de ser sujeto activo en la elección sobre qué ver se complementó con la llegada del vídeo doméstico, que permitía además elegir cuándo ver, dentro de los parámetros de disponibilidad temporal y física que la cronología de explotación posibilitaba. Sin embargo, esta capacidad para elegir tenía un alcance limitado, puesto que los terminales de televisión, hasta muy entrada la segunda década del siglo XXI, no han podido competir con la calidad de sonido e imagen del celuloide ni imitar siquiera la atmósfera envolvente de una sala de cine.

Este sistema dual tenía también su reflejo en los soportes de producción y almacenamiento. Mientras el cine mantenía su preferencia por el cristal fotoquímico, adaptado a los requisitos técnicos de proyección de 35 milímetros, que ofrecía una calidad suficiente para llenar de luz y color pantallas de 15, 20 o 40 metros de ancho, la televisión y el vídeo optaban por un soporte más dúctil y manejable de la cinta magnética, que permitía una aceptable calidad para pantallas de visionado de no más de 40 pulgadas.

Pero este ecosistema viene a alterarse definitivamente con la irrupción de la tecnología digital, que afecta a toda la cadena de valor cinematográfica: a la producción, la distribución y la exhibición. Efectivamente, la digitalización

habría permitido, *a priori*, un exponencial abaratamiento de costes y, por tanto, una mayor accesibilidad técnica para que una pluralidad de agentes pudiese incorporarse a la industria (García-Santamaría, 2013).

Ante la eventual pérdida del control efectivo de la cadena de valor, las grandes compañías cinematográficas reaccionaron. Y así, en marzo de 2002, Disney, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal y Warner Bros. Studios se asociaron mercantilmente bajo las siglas DCI (Digital Cinema Initiatives). Esta institución privada nació con el objetivo de establecer un documento de especificaciones técnicas para que el cine digital mantuviera un nivel uniforme y alto de rendimiento técnico, fiabilidad y control de calidad. Bajo este eufemismo subyacía la voluntad de implantar en todo el sistema de producción, distribución y exhibición comercial la tecnología DCI, puesto que, a través de estos parámetros de homologación especificados en su web, cualquier película que quisiera entrar en el mercado cinematográfico global debería producirse digitalmente bajo los estándares del acuerdo y distribuirse a partir de unos formatos exclusivos y codificados. Y, además, solo se permitiría su reproducción y exhibición en dispositivos homologados a la tecnología DCI, una homologación restringida a apenas una decena de marcas comerciales.

Es cierto que el proceso de digitalización ha derribado las fronteras para los nuevos agentes en el campo de la producción; y que se puede producir una película con una cámara doméstica de 4K, distribuirla en DVD o Blu-ray y exhibirla en un proyector digital de alta definición. Pero resulta prácticamente imposible su comercialización para el gran público de las salas al margen de los circuitos de distribución convencionales. Esto se debe, en parte, a una razón tecnológica que obedecería al propio acuerdo DCI, pero también a la inexistencia en la red de unos intermediarios capaces de estratificar el consumo de acuerdo con los intereses del consumidor (Álvarez Monzoncillo; López Villanueva, 2015) y al hecho de que el espectador se sigue resistiendo y prefiere apostar más por lo conocido que por lo desconocido (Aranzubia Cob; Ferreras Rodríguez, 2015). El resultado es, por tanto, una concentración progresiva del mercado por parte de los distribuidores de Hollywood (Pardo; Sánchez-Tabernero, 2012), derivado de la reinstauración de oligopolios que generan nuevos tipos de bloqueos y cuellos de botella (Lobato, 2010).

De manera paralela, también en la primera década del siglo XXI la televisión iba a sufrir una transformación sin precedentes desde el agotamiento de los canales generalistas y en abierto hacia la universalización de la televisión a la carta (Tubella; Tabernero; Dwyer, 2008). Frente al sistema dual existente desde la década de los años ochenta, cable o antena, la tecnología digital de visionado en línea bajo demanda (VoD) iba a permitir al espectador elegir sus propios contenidos en el tiempo y en la forma que deseara, lo que incrementa el acceso a contenidos cinematográficos y audiovisuales en general (Bárceñas, 2017).

Toda esta transformación la simboliza como ningún otro la compañía Netflix (Jenner, 2014), una empresa que originariamente se dedicaba al alquiler de vídeo doméstico, y que fue transformando su actividad hasta convertirse en el líder mundial de contenidos por emisión en continuo (*streaming*) (Ojer; Capapé, 2012). Su éxito, no exento de dificultades (Izquierdo-Castillo, 2015), ha sido posible por tres factores. El primero es el acceso generalizado de los consumidores finales a una conexión de Internet capaz de emitir de manera estable contenidos audiovisuales en alta definición y a terminales de visionado que fácilmente superan las 50 y las 60 pulgadas con tecnología 2K y 4K, que ofrecen una calidad de visionado y un campo visual cada vez más cercanos al de una pantalla de cine (Clares-Gavilán; Medina-Cambrón, 2018); en segundo lugar, la versatilidad del sistema, que permite la multiplicidad de pantallas simultáneas en dispositivos de pequeño formato para elegir los contenidos audiovisuales en cualquier lugar; y un último factor distintivo, la interactividad, la posibilidad de adaptar los contenidos audiovisuales a cada consumidor final, que llega incluso al límite de poder tomar las decisiones sobre el propio relato cinematográfico, como ocurre en *Black Mirror: Bandersnatch* (McLean; Slader, 2018). El lanzamiento de este filme responde de alguna manera a que el cambio de paradigma ha transformado el papel del espectador (Cassetti, 2011), que ya no es un mero receptor pasivo, sino que se convierte en actor del proceso, no solo eligiendo los contenidos, sino generando opinión sobre estos (Deltell; García Fernández, 2013). Por eso, los operadores de contenidos como Netflix ya están adaptando su acervo tecnológico a esta nueva realidad (Benito-García, 2014), por lo que esta película, en sí misma, plantea preguntas que van mucho más allá del supuesto conflicto mediático sobre si las películas estrenadas en la plataforma Netflix deben o no proyectarse en salas.

4 Netflix y la ruptura del ecosistema audiovisual

La empresa que preside Ted Sarandos apostaba ya desde 2015 por la idea de *innovación disruptiva* (Bower; Christensen, 1995; Assink, 2006; Kovacs, 2015; Carrillo Bernal, 2018) de la industria audiovisual rompiendo la cronología de explotación (Cristóbal, 2014). Para ello propuso el estreno de la película *Tigre y dragón 2* (Nguyen; Woo-ping, 2016) simultáneamente en la plataforma de televisión y en la red de salas comerciales. La respuesta de los exhibidores norteamericanos fue inmediata: la gran mayoría se opusieron a ello y la película se estrenó en apenas una quincena de salas Imax (Lang; McNary, 2014).

Esta reacción por parte de las principales compañías de exhibición cinematográfica estadounidense era una respuesta a la amenaza que este nuevo modelo de negocio constituía para la industria en su conjunto, aunque ciertamente la noticia de la no exhibición de la película producida por Netflix quedó relegada a los medios profesionales de la industria cinematográfica, puesto que el propio filme se trataba de una mala secuela de la excelente película de Ang Lee que no tenía más alcance que el mero entretenimiento. Mucho más relevante fue el conflicto surgido un año y medio más tarde, nada más y nada menos que en la 71 edición del Festival de Cannes, en la que Netflix presentó a concurso las películas *The Meyerowitz Stories* (Rudin; Baumbach, 2017) y *Okja* (Gardner; Joon-ho, 2017). Ambas películas obtuvieron la candidatura a alzarse con la Palma de Oro, pero fueron excluidas porque incumplían una de las normas del festival: que debían exhibirse obligatoriamente en las salas de cine antes de proyectarse en televisión. El escaparate de Cannes reveló ante toda la opinión pública internacional el conflicto entre Netflix y los empresarios de la distribución y la exhibición cinematográfica convencional (Clares-Gavilán; Merino-Álvarez; Neira, 2019).

Frente a la opción de Cannes, el Festival de Venecia adoptó justamente la opinión contraria a Cannes, y un año después, la película *Roma* (Cuarón [et al.]; Cuarón, 2018), auténtico emblema del *paradigma Netflix* y cuya distribución tienen en exclusiva, no solo fue admitida a concurso, sino que se alzó con el León de Oro en el festival italiano. Bien es verdad que esta película pudo verse en algunas salas de exhibición cultural como la Cineteca de México o algunas salas españolas, lo que allanó para la Academia de Hollywood la posibilidad de que la película fuera aceptada como candidata a los premios Oscar 2019, en los que se alzó con las estatuillas al mejor director, a la mejor fotografía y a la mejor película extranjera.

Un paso más en esa relajación del conflicto fue el que se dio el 22 de enero de 2019, por el que Netflix se adhería a la Motion Picture Association of America (MPAA) (Motion Picture Association of America, 2019), la organización que agrupa a las principales productoras cinematográficas norteamericanas (Disney, Paramount, Sony, Fox, Universal y Warner Bros.), que han sido, desde 1922, las que han controlado el oligopolio de la producción y la exhibición cinematográfica y han consolidado su posición preferente en el mercado del cine desde el punto de vista político, social, económico y tecnológico. De hecho, fueron las impulsoras de la universalización y normalización de la proyección en 35 milímetros (Mezias; Kuperman, 2001) y las que, a su vez, quisieron mantener ese oligopolio con la extensión de la tecnología DCI. Sin embargo, estas dos concesiones, la de aceptar una gira limitada por salas no comerciales y la incorporación a la MPAA, no suponían dar un solo paso atrás en la política comercial disruptiva de Netflix, que no es otro que considerar que el valor añadido económico neto que genere el filme producido por la plataforma Netflix no se disperse entre operadores económicos ajenos.

Por tanto, dada la implantación de Netflix (McDonald; Smith-Rowsey, 2016) y del resto de las plataformas de visionado bajo demanda, y de la enorme aceptación de esta manera de ver cine entre el público más joven (Matrix, 2014), vamos a asistir a una transformación de la cronología de explotación (Clares-Gavilán, 2014), por la que una gran parte de las producciones cinematográficas van a llegar al espectador por vía telemática.

5 Las filmotecas ante el paradigma Netflix: respuestas posibles

Las filmotecas han consolidado en el tiempo la función de conservación, preservación y, en su caso, restauración del material fílmico, tanto de las copias maestras de producción como de las copias destinadas a la exhibición. Una vez agotado el valor añadido económico, las películas pasan a formar parte de los archivos fílmicos, donde solo

atesoran un valor simbólico o cultural, con independencia de que, hipotéticamente, esos filmes puedan tener una vida mercantil en un futuro fruto de la restauración y de la reactivación de los derechos de exhibición.

Como hemos señalado anteriormente, desde la primera década de este siglo, en el campo de la cinematografía, asistimos a un cambio de paradigma que ha llevado a la sustitución de los soportes fotoquímicos de exhibición por digitales (Hanson, 2004), tanto en dispositivos físicos de almacenamiento como en alojamientos en línea (Hernández-Rodríguez, 2011). Esta situación lleva a cuestionarnos cuál debe ser el papel que deben desempeñar las filmotecas como garantes de la conservación de la cultura cinematográfica (Francis, 2002; Fossati, 2009). Esta cuestión ha sido abordada por el Observatorio Audiovisual Europeo, en cuanto al reto que supone la preservación de los contenidos audiovisuales en línea (Arias Burgos [et al.], 2017), aunque el mismo Observatorio indica que el peso específico de los archivos digitales en las filmotecas europeas no superaba el 15 % de la totalidad de las películas depositadas (Fontaine; Simone, 2017).

Sea como fuere, nos encontramos ante esa realidad emergente, y las filmotecas, sin olvidar sus funciones para con los dispositivos fotoquímicos, tienen que volver a posicionarse respecto a cuál va a ser su actitud ante el horizonte que se avecina a medio y a largo plazo. Y no solo se trata de una cuestión teórica. La película *Elisa y Marcela* (Tagargona [et al.]; Coixet, 2019), producida por Netflix, ha contado con la ayuda económica del Instituto Catalán de las Empresas Culturales (Cataluña, 2018), y por tanto la compañía debe entregar una copia en DCP en la Filmoteca de Catalunya. Fue estrenada en cines el 24 de mayo y solo dos semanas después se estrenó en la plataforma en todo el mundo.

Teniendo en cuenta que en Netflix los datos se almacenan en la infraestructura de la nube de Amazon Web Service (AWS), lo que permite alcanzar volúmenes de transmisión de contenidos de cerca de mil millones de horas al mes (Fernández-Manzano; Neira; Clares-Gavilán, 2016), le planteamos a un grupo representativo de responsables de archivos fílmicos su opinión sobre la cuestión sobre la base de cuatro posibles posicionamientos:

- 1. Negar que las filmotecas deban encargarse de la gestión y conservación de los soportes digitales.** Este argumento, abanderado por el portugués Costa (2004), se justifica en que el origen de las filmotecas fue la salvaguarda de los soportes fotoquímicos, entendiéndose que la evolución hacia el mundo digital supone ya traspasar los umbrales de la función para las que se crearon. De hecho, la propia palabra *filme* llevaría la impronta de un soporte físico, descartando la función de la conservación digital, que requeriría, en cualquier caso, la creación de otras instituciones públicas y privadas al uso.

Redundando en la tesis de Costa, podemos incorporar la vertiente marxista o antiliberal de Horwartz (2005), por cuanto el desarrollo de la industria digital no sería más que el reflejo de una descapitalización y mercantilización de los archivos fílmicos, lo que convertiría a estas entidades filmotecarias en meros bancos de imágenes. En ese sentido, plantea una defensa de la vocación exclusivamente cultural de las filmotecas, que las convertiría en museos que mostrarían el arte cinematográfico hasta la llegada de la tecnología digital.

Este posicionamiento es coherente con la óptica de los seguidores de Ernest Lindgren, que entienden que la primera actividad de las filmotecas es la de ser un archivo fílmico dirigido a la conservación de soportes fotoquímicos. Sin embargo, tampoco excluye la posición contraria (Beale, 2011), la de los que creen que se deben priorizar los aspectos divulgativos en la acción filmotecaria, como sostienen los seguidores de Henry Langlois. Y así, los departamentos de programación y difusión de las filmotecas no deberían tener problemas para exhibir las novedades cinematográficas producidas por las plataformas de visionado como Netflix, como así ha hecho la Cinemateca de México con la película *Roma*.

- 2. Considerar a las plataformas de visionado filmotecas en sí mismas, archivos fílmicos singulares,** puesto que aúnan bajo su identidad la doble dimensión filmotecaria, la de conservar en sus repositorios filmes producidos por ellos mismos o por productores ajenos, y la de difundir dichos contenidos. Esta opción choca con una de las condiciones que exige la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAP), entidad que aúna a las principales filmotecas de todo el mundo, para poder considerar como filmoteca a un archivo fílmico: la ausencia de lucro. Por tanto, salvo que adoptaran la fórmula jurídica de la fundación, y como quiera que esto constituye un horizonte hipotético que no depende más que de la voluntad de estas empresas,

entendemos que esta posibilidad parece hasta la fecha descartable.

3. Adaptar las consideraciones de la FIAF respecto a la tecnología digital DCI a las singularidades de las plataformas de visionado, que exigen, como requisito mínimo, un depósito de materiales en DCP (*digital cinema package*) abierto sin encriptar (International Federation of Film Archives, 2010). Por tanto, aquellas empresas productoras que obvian la existencia de un soporte físico para la producción de sus películas deberían elaborar un DCP expresamente para su entrega a las filmotecas. Esta situación es especialmente significativa para aquellas películas que obtienen ayudas públicas y que deben realizar el depósito en una filmoteca regional o nacional, obligación sin la cual la empresa productora no recibiría la ayuda pública correspondiente. No presentaría mayor problema en aquellos filmes que aunasen la exhibición tanto en pantalla comercial en sala como en la plataforma, puesto que la productora depositaría el DCP correspondiente de su proyección en sala. Pero sí sería un problema si se optara por eludir la proyección en sala.

Sin embargo, entendemos que producir un DCP *ad hoc* para el depósito iría contra el espíritu mismo de principio de conservación de los materiales (International Federation of Film Archives, 2012), pues lo que deben preservar las filmotecas, tal y como recoge el código de la FIAF, son los materiales de exhibición, es decir, los soportes susceptibles de ser exhibidos para el público. Eso explica que, para una filmoteca, la prioridad es conservar la copia de 16 milímetros de *El viaje a la luna* (Méliès, 1902) frente a las copias de 35 milímetros que se hicieron posteriormente.

4. Entregar a las filmotecas un enlace seguro y estable dentro de su plataforma a las películas o producciones cinematográficas cuya conservación sea propicia. Bastaría con la entrega de una clave universal de acceso ilimitado y sin caducidad a la aplicación. En justa correspondencia, la filmoteca se comprometería a que esa consulta no tuviera otro objetivo que las actividades investigadoras y de archivo.

Esta opción constituye la menos gravosa para todas las partes, y se puede completar con la creación de un repositorio internacional de plataformas de visionado en línea. De esta manera, a través de un acuerdo de colaboración entre la Federación Internacional de Archivos Fílmicos, estas entidades depositarían un listado de las películas y material audiovisual de producción y distribución propia para elaborar un repositorio especial partiendo del manual de catalogación aprobado por la FIAF (Fairbairn; Pimpinelli; Ross, 2016), aunque añadiendo algunos campos específicos como la disponibilidad del filme en cada uno de los países. Hay que tener en cuenta que el manual de catalogación ya incluye los formatos digitales de manera genérica e incluye entre sus ítems tanto el DVD, el Blu-ray o el DCP, con lo que no podría ser descabellado incorporar un código nuevo que incluya los filmes depositados no ya en el archivo físico de una filmoteca sino en los servidores de una plataforma.

Las respuestas fluctuaron en los siguientes términos:

- Para **José Ignacio Lahoz, jefe de Conservación del Archivo Fílmico de la Filmoteca Valenciana**, estas opciones "son todas muy problemáticas, pero la que me parece más adecuada es la tercera, aunque con matices y consideraciones muy importantes. Hoy en día lo que conservamos es patrimonio audiovisual: cualquier formato de imagen en movimiento (recomendación de la Unesco y también recomendaciones de la Comisión Europea y el Consejo). Sobre la FIAF, la hacemos los miembros, y sus conceptos y criterios también evolucionan y se interpretan, y cada cual los aplica como mejor puede. En la legislación española (Ley de Patrimonio Histórico, 1985), la obligación de conservar corresponde al productor. Además de la entrega obligatoria por la subvención, existe también el depósito legal, cuya ley también lo concibe como un instrumento para la conservación del patrimonio cultural. En ambos casos, como sabes, las filmotecas del Estado español hemos debatido sobre la importancia de armonizar y mejorar los materiales que se entregan por ambos conceptos, de forma que sirvan realmente para la conservación de la obra y no solo para su exhibición. Es decir, los materiales que permitan recrear la obra con las características técnicas y artísticas

con las que fue producida. Ese material evoluciona con la tecnología. Ayer eran negativos y duplicados que no nos atrevíamos a pedir por su alto coste (y así nos ha ido) y luego DCP 2K, ahora ya lo hacen 4K... Lo que hagan es lo que hay que conservar. Solo así podrán exhibir en sala, por teléfono o cualquier nueva ventana indefinidamente" (entrevista personal por correo electrónico, 31 de mayo de 2019).

- **Mariona Bruzzo, directora del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca de Catalunya**, no considera ninguna de las cuatro adecuadas, porque "parte de la premisa de que los materiales que están en línea son aptos para conservación, y no es así, son copias de distribución digital con compresión y menor calidad. La Filmoteca de Catalunya, por ejemplo, no acepta DCP como material de conservación, solo acepta DCDM o DSM. La idea está en disponer de la copia maestra digital, a partir de la cual se realizan compresiones para hacer los DCP o los formatos para distribución y exhibición en Netflix, Movistar, Filmin u Olé. Estas copias maestras digitales son las que se deben ingestar en un sistema de larga conservación, que preserve toda la información que contienen". Y señala que "las filmotecas, y especialmente las que tienen por misión conservar el cine producido en su territorio, ya sean nacionales o regionales, hemos de conservar los mejores materiales, los de mayor calidad, puesto que, de aquí a diez, veinte, treinta años, habrá nuevos sistemas de distribución digital, y lo mejor será partir de los materiales que mantengan toda la información. Es lo que pasa con el fotoquímico, primero se digitalizó a PAL, después a HD, más tarde a 2K, 4K, 8K..., y, si se puede, siempre se parte del negativo original, puesto que es el que mantiene toda la información, por eso es tan importante conservar los negativos, siempre se vuelve a ellos. Con el digital es exactamente lo mismo, mantener toda la información para los nuevos sistemas del futuro; conservar las ediciones VHS, DVD, Blu-ray, DCP... es conservar la memoria, las manifestaciones y versiones de los sistemas de distribución y exhibición de las obras cinematográficas" (entrevista personal por correo electrónico, 11 de junio de 2019).

- Para **Ramón Benítez, del Departamento Técnico de la Filmoteca de Andalucía**, "la respuesta no puede ser más que igualmente compleja, sin blancos o negros absolutos, en una escala de grises de matices interpretables. Desde mi modesta opinión, considero la opción tercera como la más deseable en un contexto favorable e ideal, y que se cumple, de hecho, en lo que respecta a la exigencia de entrega de copia DCP sin encriptar para las producciones subvencionadas por la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Otra cuestión sería la improbable disposición de entrega de este tipo de materiales, por parte del resto de las producciones no acogidas al paraguas de las ayudas públicas, mediante la fórmula del depósito voluntario. La experiencia nos dice que este gesto es lamentablemente poco frecuente. Por otro lado, la sempiterna limitación de recursos técnicos y humanos de que adolecen la mayoría de las filmotecas públicas provoca la adopción de estrategias guiadas por la urgencia de la salvaguarda y conservación de los soportes fotoquímicos. Y en este caso, la opción primera se presenta como la más razonable para evitar la pérdida definitiva de un patrimonio que desaparece con el tiempo. Frente a los productores, televisiones y plataformas digitales, que generalmente disponen en la actualidad de tecnología avanzada y medios técnicos suficientes para la conservación de sus propios productos, y de los que bien se cuidan, aunque sea por puros parámetros estrictamente comerciales, a las filmotecas se nos presenta la ardua, costosa y compleja tarea de rescatar, reproducir y conservar el patrimonio fotoquímico (en especial el producido en soporte inflamable), que de otra forma quedaría huérfano, olvidado y abandonado a su imparable proceso de deterioro y descomposición" (entrevista personal por correo electrónico, 6 de junio de 2019).

- Para **Antonio Navarro, director de la Filmoteca de Cantabria**, la fórmula más apropiada sería la tercera, con "la creación de un DCP para la conservación de aquellos títulos de producción propia de la plataforma (Netflix, Amazon, Movistar, etc.), puesto que aquellos otros títulos de producción ajena a la plataforma, pero que se encuentran en su catálogo para el visionado de sus usuarios mediante acuerdo de exhibición, entiendo que deberíamos dirigirnos a otros productores para solicitar la copia de conservación". Plantea que puede ser interesante la cuarta de las soluciones, "lo que sucede es que (y ya en la misma formulación lo señalas) está dirigida fundamentalmente a la difusión e investigación, pero no a la conservación, que es lo que indicas en el enunciado de la cuestión. Y a raíz de lo que planteas, me surgen algunas cuestiones que creo interesante señalar. En primer lugar, habría que revisar el término *conservación*, puesto que, a diferencia

de las copias en celuloide, las películas alojadas en los servidores de las plataformas, y en general las digitales, no sufren degradación por el uso o el tiempo, por lo que quizás habría que cambiar el término por el de *custodia* o alguno similar. Y, en segundo lugar, esa nueva labor plantearía unas necesidades de conocimientos que deberían abordar las filmotecas. Es decir, al igual que los laboratorios se han reconvertido, que los oficios relacionados con el cine han diseñado la necesidad de personal con nuevas capacidades, con ese planteamiento las filmotecas necesitarían incorporar en su personal a profesionales con altos conocimientos de informática, puesto que es el ecosistema en el que planteas tu cuestión" (entrevista personal por correo electrónico, 7 de junio de 2019).

- Para **Maite Conesa, coordinadora de la Filmoteca de Castilla y León**, "las filmotecas deben conservar los materiales que cada generación tecnológica y cultural denomine *cine*, cualquiera que sea su soporte tecnológico de exhibición. La Administración pública continúa otorgando ayudas al cine, independientemente del soporte profesional actual que lo contenga. Ahora bien, tendrá que haber departamentos distintos de conservación: fotoquímicos y digitales, y los primeros con la más alta consideración patrimonial. Respecto al mundo digital, me parece que la mejor opción de las cuatro que planteas es la tercera, un DCP ex profeso para las filmotecas (hablamos de conservación), y de las que ellas mismas pudieran obtener materiales de consulta para investigación u otros usos estipulados. Como hasta ahora, creo que no debemos dejar en las manos exclusivas de la industria la posibilidad de que las producciones cinematográficas puedan verse o no. Si hay inversión o subvención pública en todo el proceso del cine —y las hay en todos los modelos culturales—, debe ser una prerrogativa pública" (entrevista personal por correo electrónico, 10 de junio de 2019).

- **Joxean Fernández, director de la Filmoteca Vasca**, opina que "no dar pasos adelante en el ámbito de la conservación digital es casi tanto como negar el futuro. La existencia de las filmotecas se justifica con la conservación del cine, sea en el formato que sea. La era digital está aquí y las filmotecas debemos tratar de asumir los nuevos retos que se nos plantean". Niega que las plataformas puedan ser filmotecas en sí mismas, porque "las plataformas y las filmotecas tienen objetivos prioritarios radicalmente distintos. Mayoritariamente, las plataformas, en nuestra opinión, carecen de vocación para ser archivos, en todo caso serían catálogos de películas para su consumo previo pago. El objetivo de preservación de una película para una plataforma se basa en su capacidad para obtener rédito económico de ella; las filmotecas nos dedicamos a preservar cine como patrimonio cultural de una sociedad". Considera la tercera la mejor de las opciones, pues "parece una opción lógica que las productoras que tengan sus películas en estas plataformas y que reciben subvenciones públicas dejen sus productos finales en las filmotecas. A no ser que la plataforma pusiera algún tipo de impedimento contractual, las productoras no tienen ninguna dificultad técnica para dejar en las filmotecas las copias maestras de sus películas. Creemos que, para la correcta preservación de las películas, sería conveniente que depositaran los archivos de copia maestra de la más alta calidad, en lugar de los DCP de las películas". Por último, la cuarta de las opciones le parece "a día de hoy difícilmente realizable, por muy deseable que pueda ser para las filmotecas. Es cierto que estas, cuyo objetivo siempre ha sido garantizar la accesibilidad a investigadores al mayor número posible de películas, deberían tratar de garantizar esta a través de acuerdos con las plataformas... Se plantea, pues, un trabajo de pedagogía a largo plazo en un contexto estrictamente comercial. Pero, en fin, si en el ámbito de la exhibición en salas de filmotecas ya se han logrado acuerdos satisfactorios, tal vez quepa pensar que es posible esto también en el futuro con las plataformas y con intervenciones gubernamentales que los favorezcan" (entrevista personal por correo electrónico, 11 de junio de 2019).

- Por último, para **Mercedes de la Fuente, directora del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española**, "elegir una de las opciones me parece complicado, pero hay dos opciones que me parecen el núcleo desde el que plantear la discusión". Le parece interesante la opción primera, pues "las filmotecas surgieron como lugares de conservación de soportes fotoquímicos. Tal y como están configuradas actualmente no abordan el mundo digital. Mira, nosotros no tenemos sistema de preservación digital y —tal como están las cosas— me temo que se tardará. Entonces, se trata de plantearse hasta dónde

queremos llegar o hasta dónde podemos llegar, porque me temo que el problema de los recursos necesarios es fundamental". Además de la primera, "la última opción también me parece interesante, puestos a contemplar esa casuística que cada vez se da más. Las producciones para plataformas no dejan de crecer y, sin embargo, no disponemos de una fórmula adecuada para su conservación, ni siquiera para que se produzca una entrega en filmotecas. El depender de la labor que puedan hacer estas me parece arriesgado, pues nunca vamos a saber el tiempo que podrían estar interesadas en preservar las películas. Aunque es cierto que las plataformas están haciendo una labor fundamental de preservación digital en este momento, son las que tienen los recursos y la necesidad de guardarlo; pero, claro, son empresas privadas con intereses particulares que pueden tomar diferentes derivas dependiendo de su situación. Aun así, supongo que, con normativa adecuada, se podría garantizar que no se destruyera algo para lo que se ha concedido una ayuda, por ejemplo. En las actuales circunstancias, partir de los supuestos de Costa y apostar por la fórmula de la hipótesis cuatro única fórmula para conseguir disponer de las películas que se están produciendo en la actualidad y no solo de una pequeña parte, me parece la más práctica y la que más se asemeja a la realidad; aunque me temo que para que esto pueda llegar a término hará falta mucho tiempo" (entrevista personal por correo electrónico, 11 de junio de 2019).

6 Discusión y conclusiones

El desarrollo tecnológico de la industria cinematográfica parece conducir a un nuevo marco de relaciones comerciales que van a alterar el actual ecosistema de producción, distribución y exhibición fílmica. Este cambio lo simboliza especialmente la compañía norteamericana Netflix, que, bajo las premisas de la innovación disruptiva, plantea una nueva forma de relación con el espectador de cine.

Este nuevo panorama ha supuesto que en estas últimas décadas las salas de proyección colectiva hayan venido perdiendo espectadores (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2017), incluso después de haber sobrevivido a la transformación digital que supuso la implantación de la tecnología DCI (Clares-Gavilán, Merino-Álvarez; Neira, 2019).

Conscientes de que nos encontramos ante un verdadero cambio de paradigma, las filmotecas, entidades dedicadas a preservar la cultura cinematográfica, han ampliado su ámbito de actuación hacia los nuevos soportes digitales de exhibición, siguiendo las recomendaciones internacionales para la conservación de estos dispositivos (International Federation of Film Archives, 2010). Sin embargo, ese progreso tecnológico está llegando incluso a que determinados materiales fílmicos estén constituidos únicamente por un alojamiento en línea sin un soporte físico.

El abordaje de esta cuestión se ha trasladado a partir de un cuestionario a un panel de responsables de archivos fílmicos españoles. El director de la Filmoteca de Cantabria, Antonio Navarro (*vid. supra*), constriñe el problema a aquellas producciones que no tengan soporte físico; en el caso de que la película sea distribuida y exhibida en línea, pero sea producida también para proyección en sala, las filmotecas deben dirigirse a esa productora para solicitarles el depósito del DCP o del DCDM.

Teniendo en cuenta esto, tanto Navarro como el resto de los responsables de filmotecas españolas entienden que la opción más aceptada sería, con matices, la de conservar dichas películas en un soporte de seguridad bajo el entorno DCI producido expresamente para su depósito en filmotecas. Esta opción es la que asegura recrear la obra con las características técnicas con las que fue creada; no solo para el visionado general, sino también –como expone Maite Conesa (*vid. supra*)– para que en el futuro puedan ser objeto de consulta e investigación.

Sin embargo, si nos situamos en una perspectiva más amplia, en la que lo importante no es tanto la tenencia física del soporte sino el acceso mismo a la película (Mazzanti, 2006; García-Casado; Alberich-Pascual, 2014), no deberíamos desdeñar como una de las soluciones propuestas la del acceso en abierto, por parte de las filmotecas, al catálogo de filmes en línea que cada compañía posee, teniendo en cuenta que dicho acceso sería exclusivamente para el uso de investigación y trabajo filmotecario. Como bien señala Mercedes de la Fuente (*vid. supra*), sería una solución de índole operativa, dado que aún no existen protocolos consolidados de conservación y de entrega en filmotecas de estos materiales. De esta manera, se respetaría el principio mismo de la conservación filmotecaria

por el que se debe preservar el archivo fílmico en el mismo formato que fue concebido para su exhibición. Y así, tanto en este supuesto como en el anteriormente citado, el de la entrega efectiva de un soporte de seguridad en entorno DCI, las filmotecas seguirían cumpliendo la función que la sociedad les ha conferido.

Bibliografía

Álvarez Monzoncillo, J. M.; López Villanueva, J. (2015). "Vidas paralelas de las películas: circuitos estratificados de distribución y consumo". *adComunica. Revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, n.º 10, p. 21–40. <<http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/289>>. [Consulta: 25/10/2019].

Aranzúbia Cob, A.; Ferreras Rodríguez, J. G. (2015). "Distribución online de películas en España: ¿una oportunidad para la diversidad cultural?". *adComunica. Revista de estrategias, tendencias e innovación en comunicación*, n.º 10, p. 61–76. <<http://www.adcomunicarevista.com/ojs/index.php/adcomunica/article/view/258>>. [Consulta: 25/10/2019].

Arias Burgos, C.; Cabrera Blázquez, F. J.; Cappello, M.; Fontaine, G.; Poch, A.; Schönherr, F.; Valais, S. (2017). *Deposit systems for audiovisual works*. Strasbourg: IRIS Plus; European Audiovisual Observatory. <<https://rm.coe.int/iris-plus-2017en3-deposit-systems-for-audiovisual-works-pdf/1680783493>>. [Consulta: 25/10/2019].

Assink, M. (2006). "Inhibitors of disruptive innovation capability: A conceptual model". *European journal of innovation management*, vol. 9, no. 2, p. 215–233.

Bárceñas, C. (2017). "Cambios y continuidades de la distribución cinematográfica en la convergencia digital". *Trípodos*, n.º 40, p. 13–30. <http://www.tripodos.com/index.php/Facultat_Comunicacio_Blanquerna/article/view/447>. [Consulta: 25/10/2019].

Beale, R. (2011). *Lindgren & Langlois: The archive paradox*. London: Arts Council England. <http://ruthbeale.net/wp-content/uploads/2014/10/Lindgren_Langlois.pdf>. [Consulta: 30/05/2019].

Benito-García, J. M. (2014). "El nuevo escenario del mercado audiovisual: un análisis prospectivo de un sector en crecimiento". *Revista mediterránea de comunicación*, vol. 5, n.º 1, p. 123–135. <<https://www.mediterranea-comunicacion.org/article/view/2014-v5-n1-el-nuevo-escenario-del-mercado-audiovisual-un-analisis-prospectivo-de-un-sector-en-crecimiento>>. [Consulta: 30/05/2019].

Borde, R. (1991). *Los archivos cinematográficos*. Valencia: Ediciones IVAC-Filmoteca de la Generalitat Valenciana.

Bower, J. L.; Christensen, C. M. (1995). "Disruptive technologies: Catching the wave". *Harvard business review*, vol. 73, no. 1, p. 43–53.

Caparrós Lera, J. M. (2006). "Televisión y cine". *Cuadernos hispanoamericanos*, n.º 677, p. 43–50.

Carrillo Bernal, J. (2018). *Paradigma Netflix: el entretenimiento de algoritmo*. Barcelona: Editorial UOC.

Cassetti, F. (2011). "Back to the Motherland: The film theatre in the postmedia age". *Screen*, vol. 52, no. 1, p. 1–12.

Cataluña (2018). "Resolución CLT/1316/2018, de 18 de junio, por la que se da publicidad al Acuerdo del Consejo de Administración del Instituto Catalán de las Empresas Culturales, de modificación de las bases específicas que deben regir la concesión de subvenciones para la producción de largometrajes cinematográficos". *DOGCG*, núm. 7.647 (21/06/2018). <https://dogc.gencat.cat/es/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/?action=fitxa&documentId=820660&language=es_ES>. [Consulta: 10/06/2019].

Cherchi Usai, P. (1995). *La muerte del cine: historia y memoria cultural en el medioevo digital*. Barcelona: Laertes-Filmoteca de Andalucía.

Clares-Gavilán, J. (2014). Estructura y políticas públicas ante los nuevos retos de la distribución y consumo digital de contenido audiovisual. Los proyectos de Vídeo bajo Demanda de cine Filmin y Universciné como estudio de caso. [Tesis doctoral]. Universitat Ramon Llull, Barcelona. <<http://www.tesisenred.net/handle/10803/247706>>. [Consulta: 10/06/2019].

Clares-Gavilán, J.; Medina-Cambrón, A. (2018). "Desarrollo y asentamiento del vídeo bajo demanda (VOD) en España: el caso de *Filmin*". *El profesional de la información*, vol. 27, n.º 4, p. 909–920. <<http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2018/jul/19.pdf>>. [Consulta: 25/10/2019].

Clares-Gavilán, J. (coord.); Merino-Álvarez, C.; Neira, E. (2019). *La revolución over the top: del vídeo bajo demanda (VoD) a la televisión por internet*. Barcelona: Editorial UOC.

Comisión Nacional de los Mercados y la Competencia (CNMC) (2018). "Estadísticas y datos por operador. Abonados TV de pago". <<http://data.cnmc.es/datagraph/>>. [Consulta: 30/04/2019].

Costa, J. M. (2004). "Film Archives in Motion". *Journal of film preservation*, no. 68, p. 4–13. <<http://filmarchives.tnua.edu.tw/ezfiles/34/1034/img/412/88392681.pdf>>. [Consulta: 25/10/2019].

Cristóbal, M. (2014). "Producción, distribución y marketing de cine". *Historia y comunicación social*, n.º 19, p. 743–754. <<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/45174>>. [Consulta: 25/10/2019].

Cuarón, A.; Rodríguez, G.; Celis, N. (productores); Cuarón, A. (director) (2018). *Roma*. [Película]. México: Participant Media; Esperanto Filmoj.

Deltell, L.; García Fernández, E. C. (2013). "La promoción fílmica en el universo digital. Hacia el ocaso de la exhibición cinematográfica en España". *Historia y comunicación social*, n.º 18, p. 203–217. <<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/44237>>. [Consulta: 25/10/2019].

Fairbairn, N.; Pimpinelli, M. A.; Ross, T. (2016). *The FIAF Moving Image Cataloguing Manual*. Brussels: International Federation of Film Archives (FIAF). <<http://cort.as/-HTML>>. [Consulta: 24/04/2019].

Fernández-Manzano, E.; Neira, E.; Clares-Gavilán, J. (2016). "Gestión de datos en el negocio audiovisual: *Netflix* como estudio de caso". *El profesional de la información*, vol. 25, n.º 4, p. 568–576. <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2016/jul/06_esp.pdf>. [Consulta: 25/10/2019].

Fontaine, G.; Simone, P. (2017). *The Access to film works in the collections of Film Heritage Institutions in the context of education and research*. Strasbourg: European Audiovisual Observatory. <<https://rm.coe.int/16807835b6>>. [Consulta: 25/10/2019].

Fossati, G. (2009). *From Grain to Pixel: The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press. <<https://oapen.org/search?identifier=369986>>. [Consulta: 25/10/2019].

Francis, D. (2002). "Challenges of Film Archiving in the 21st century". *Journal of film preservation*, no. 65, p. 18–24.

García-Casado, P.; Alberich-Pascual, J. (2014). "Filotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filotecaria en el nuevo escenario digital". *El profesional de la información*, vol. 23, n.º 1, p. 59–64. <<http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2014/enero/07.pdf>>. [Consulta: 25/10/2019].

— (2015). "El estándar DCI en las filotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filotecaria contemporánea (2010–2014)". *Revista española de documentación científica*, vol. 38, n.º 4. <<http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/view/910/1298>>. [Consulta: 25/10/2019].

García-Santamaría, J. V. (2013). "Digitalización de salas de cine en España: la oportunidad perdida de una potencia mundial en el sector de la exhibición". *L'Atalante* (jul.–dic.), p. 79–85. <<http://www.revistaatalante.com/index.php?journal=atalante&page=article&op=view&path%5B%5D=33>>. [Consulta: 25/10/2019].

Gardner, D. (productor); Joon-ho, B. (director) (2017). *Okja*. [Película]. Corea del Sur: Plan-B Productions; Netflix.

- Hanson, M. (2004). *The End of celluloid: Film futures in the digital age*. Mies (Switzerland): RotoVision.
- Hernández-Rodríguez, C. E. (2011). "Historia de la competencia entre el cine y la televisión. Los efectos de las nuevas tecnologías en las formas de consumir y producir cine en España: la explosión del cine en la televisión y el posible fin de las películas en celuloide". *Revista mediterránea de comunicación*, vol. 2, n.º 1, p. 103–124. <https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/17826/1/ReMedCom_02_06.pdf>. [Consulta: 25/10/2019].
- Horwartz, A. (2005). "The market vs. museum". *Journal of film preservation*, no. 70, p. 5–10.
- Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (INCAA) (2017). *Boletín informativo 2017. Películas. Recaudaciones. Espectadores*. Madrid: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte; Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales. <<https://bit.ly/2Zc6lLT>>. [Consulta: 04/06/2019].
- International Federation of Film Archives. Technical Commission (2010). *Recommendation on the deposit and acquisition of D-cinema elements for long term preservation and access*. <<http://cort.as/-HTMX>>. [Consulta: 23/04/2019].
- (2012). *D-Cinema Equipment Frequently Asked Questions*. <<https://bit.ly/2DGpHAj>>. [Consulta: 23/04/2019].
- Izquierdo-Castillo, J. (2015). "El nuevo negocio mediático liderado por Netflix: Estudio del modelo y proyección en el mercado español". *El profesional de la información*, vol. 24, n.º 6, p. 819–826. <<http://www.elprofesionalde lainformacion.com/contenidos/2015/nov/14.pdf>>. [Consulta: 25/10/2019].
- Jenner, M. (2014). "Is this TVIV? On Netflix, TViII and binge-watching". *New media & society*, vol. 18, no. 2, p. 257–273.
- Kovacs, G. (2015). *An Analysis of Strategies by Netflix in the Television Market*. [Trabajo final de máster]. Aarhus University, Aarhus (Denmark). <<http://cort.as/-HTIG>>. [Consulta: 30/04/2019].
- Lang, B.; McNary, D. (2014). "Crouching Tiger 2. Fallout: AMC, Regal Won't Play Imax Release". *Variety* (September 30th). <<https://variety.com/2014/film/box-office/crouching-tiger-2-fallout-regal-cinemark-wont-play-imax-release-1201317183/>>. [Consulta: 25/10/2019].
- Lobato, R. (2010). "The politics of digital distribution: Exclusionary structures in online cinema". *Studies in Australasian cinema*, vol. 3, no. 2, p. 167–178.
- Matrix, S. (2014). "The Netflix Effect: Teens, Binge Watching, and On-Demand Digital Media Trends". *Jeunesse: young people, texts, cultures*, vol. 6, no. 1, p. 109–138.
- Mazzanti, N. (2006). "Response to Alexander Horwath". *Journal of film preservation*, no. 70, p. 4–8.
- McDonald, K.; Smith-Rowsey (ed.) (2016). *The Netflix Effect. Technology and Entertainment in the 21st Century*. New York: Bloomsbury Academy.
- McLean, R. (producer); Slader, D. (director) (2018). *Black Mirror: Bandersnatch*. [Película]. Reino Unido: Netflix.
- Méliès, G. (producer y director) (1902). *El viaje a la luna*. [Película]. Francia: Star Film Company.
- Mezias, S. J.; Kuperman, J. C. (2001). "The community dynamics of the entrepreneurship: the bird of the American Film Industry, 1895–1929". *Journal of business venturing*, vol. 16, no. 3, p. 209–233.
- Motion Picture Association of America (MPAA) (2019). "Welcomes Netflix as New Member". *News* (January, 22th). <<https://bit.ly/2Vyo7Lc>>. [Consulta: 29/04/2019].
- Netflix (2018). *Letter to Shareholders*. <<http://cort.as/-HTAJ>>. [Consulta: 30/04/2019].
- Nguyen, C. (producer); Woo-ping, Y. (director) (2016). *Tigre y dragón 2*. [Película]. China: Netflix.
- Ojer, T.; Capapé, E. (2012). "Nuevos modelos de negocio en la distribución de contenidos audiovisuales: el caso de

Netflix". *Revista comunicació*, n.º 10, vol. 1, p. 187–200. <http://www.revistacomunicacion.org/pdf/n10/mesa1/015.Nuevos_modelos_de_negocio_en_la_distribucion_de_contenidos_audiovisuales-el_caso_de_Netflix.pdf>. [Consulta: 25/10/2019].

Pardo, A.; Sánchez-Taberner, A. (2012). "Concentración de la distribución cinematográfica en España". *Anàlisi. Quaderns de comunicació i cultura*, núm. 47, p. 37–56. <<https://www.raco.cat/index.php/Analisi/article/view/304838/394646>>. [Consulta: 25/10/2019].

Rudin, S. (productor); Bauchman, N. (director) (2017). *The Meyerowitz Stories*. [Película]. Estados Unidos: IAC Films; Scott Rudin Productions; Netflix.

Tagargona, M.; Ceballos, Z.; Padró, J.; Carmona, J.; Figueroa, A. (productores); Coixet, I. (directora) (2019). *Elisa y Marcela*. [Película]. España: Netflix.

Tubella, I.; Taberner, C.; Dwyer, V. (2008). *Internet y televisión: la guerra de las pantallas*. Barcelona: Ariel.

Artículos del mismo autor en Temària

García Palomeque, Rebeca (http://www.temaria.net/lista.php?base=temaria&opcio=veure&campo_1=creator&texto_1=Garc%C3%ADa+Palomeque%2C+Rebeca), Pérez Campos, Rafael (http://www.temaria.net/lista.php?base=temaria&opcio=veure&campo_1=creator&texto_1=P%C3%A9rez+Campos%2C+Rafael) [más información (http://www.temaria.net/similares.php?fichero=garcia.htm&preferente=1575-5886&rev_preferente=BiD)]



Facultat d'Informació i Mitjans Audiovisuals (UB) (<http://www.ub.edu/biblio>)

Carrer Melcior de Palau 140, 08014-Barcelona

Grados (<http://www.ub.edu/biblio/futurs/>)

Másteres (<http://www.ub.edu/biblio/masters/masters.html>)

Doctorado (<http://www.ub.edu/biblio/doctorat-dinformacio-i-documentacio-/doctorat-dinformacio-i-documentacio-en-la-societat-del-coneixement.html>)

Otros estudios (<http://www.ub.edu/biblio/cursos-de-formacio-continuada/altra-oferta->

Estudios de Ciencias de la Información y de la Comunicación de la UOC

(http://www.uoc.edu/portal/es/estudis_arees/ciencies_informacio_comunicacio/docencia/index.html)

Rambla del Poble Nou, 156, 08018-Barcelona (publicacions@uoc.edu (mailto:publicacions@uoc.edu))

Oferta formativa (http://www.uoc.edu/portal/es/estudis_arees

[/ciencies_informacio_comunicacio/docencia/oficials/index.html](http://www.uoc.edu/portal/es/estudis_arees/ciencies_informacio_comunicacio/docencia/oficials/index.html))

Conoce la UOC (<http://www.uoc.edu/portal/es/universitat/index.html>)

Investigación e innovación

formativa.html)

Investigación (<http://www.ub.edu/biblio/recerca/7.html>)

(<http://www.uoc.edu/portal/es/recerca-innovacio/index.html>)

Vive la UOC (<http://www.uoc.edu/portal/es/viu-la-uoc/index.html>)

Estudia en la UOC

(<http://estudios.uoc.edu/>)
