

Número 43 (deseembre 2019)

INICI / LA PRESERVACIÓ DE LES PEL·LÍCULES EN L'ERA DEL PARADIGMA NETFLIX

La preservació de les pel·lícules en l'era del paradigma Netflix

🚩 Versión castellana

</> Metadades

Pablo García Casado ⓘ

Agencia Andaluza de Instituciones Culturales

pgcasado@gmail.com



Pablo García Casado

DOI: <https://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.8>

Citació recomanada

García Casado, Pablo (2019). "La preservació de les pel·lícules en l'era del paradigma Netflix". *BID: textos universitaris de biblioteconomia i documentació*, núm. 43 (deseembre). <<http://bid.ub.edu/43/garcia.htm>>. DOI: <http://dx.doi.org/10.1344/BiD2019.43.8> [Consulta: 11-12-2019].

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.

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.

Abstract

Objective. This article examines how film archives and cinematheques 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 cinematheques might adopt to meet the challenge.

Results. Cinematheques 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 cinematheques in preserving film culture needs to be re-examined.

Paraules clau: Preservació de documents, Cinema, Filmoteques, Indústria audiovisual, Recursos electrònics, Documents audiovisuals

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

Rebut: 10/05/2019. Acceptat: 27/09/2019.

1 Introducció

El cinema va néixer en la segona revolució industrial i en molt pocs anys es va popularitzar a tot el món com una manera d'explicar històries per a un públic de masses. L'èxit de la supervivència del cinema rau en la seva capacitat d'adaptació als canvis polítics i econòmics, a respondre als interessos i els desitjos dels espectadors, i fins i tot a crear-los per si mateix. Tant és així, que, davant dels auguris de la seva mort amb l'aparició de la televisió i del vídeo (Cherchi Usai, 1995), la veritat és que la producció, la distribució i l'exhibició de llargmetratges, prenent com a base l'exemple espanyol, no ha deixat de créixer en l'última dècada (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2017).

Les filmoteques són institucions que van néixer amb la missió de conservar i divulgar la cultura cinematogràfica. Aquesta tasca l'han assumit des de la dècada dels anys trenta del segle passat, com una resposta a la destrucció i l'obsolescència dels suports d'exhibició (Borde, 1991). Com el cinema, els arxius fílmics també han anat adaptant la seva activitat a l'estat de la tecnologia en cada moment, però ara som en un moment especialment crític.

La implantació i l'expansió de l'acord DCI (Digital Cinema Initiatives), que ha significat, de fet, l'abandonament dels suports fotoquímics (García-Casado; Alberich-Pascual, 2015), està provocant un autèntic canvi de paradigma econòmic i cultural que va transformant la manera de produir, de distribuir i d'exhibir el cinema. Un procés que sembla que condueix cap a la substitució del dispositiu físic (Hanson, 2004), veritable nus gordià de l'activitat de les filmoteques, per l'allotjament de la pel·lícula en un entorn virtual en línia.

2 Aspectes metodològics

La idea força que sustenta aquest treball és investigar l'evolució del canvi de paradigma digital que experimenta la indústria cinematogràfica des de la meitat de la primera dècada del segle.

A l'hora d'abordar la recerca ens trobem amb unes dificultats intrínseques a la mateixa matèria d'estudi, especialment en l'escassetat de literatura científica d'impacte, que es concentra majoritàriament en estudis sobre el desenvolupament de la indústria de la televisió i dels continguts audiovisuals en línia. En aquest sentit, hem confrontat els treballs que s'han publicat en publicacions acadèmiques espanyoles i estrangeres dedicats als nous models de negoci en l'àmbit de la distribució audiovisual i en les noves finestres d'explotació cinematogràfica. Però per a l'anàlisi dels aspectes relacionats amb les filmoteques, hem recorregut a publicacions de caràcter tècnic i sectorial, especialment la documentació que la Federació Internacional d'Arxius Fílmics produeix des del 2011 respecte a les bones pràctiques en la incorporació dels continguts digitals als arxius fílmics. Es tracta de documents que neixen dels consensos que es van gestar en la Federació i que ofereixen textos tècnics sobre com s'ha d'abordar l'arxivament d'aquests materials.

D'altra banda, per a la descripció de l'estat actual d'aquesta substitució progressiva dels suports físics per allotjaments en entorns virtuals, hem recollit informació sobre la implantació de les tecnologies VoD (*video on demand*) en la indústria cinematogràfica mitjançant les dades estadístiques que ens proporcionen els organismes nacionals i internacionals referents al mercat de la competència audiovisual (Comisión Nacional de los Mercados y

la Competència, 2018), i també els informes propis que aquestes companyies (Netflix, 2018) ofereixen als accionistes i a la premsa econòmica especialitzada. També hem recorregut a la informació que ens ofereixen els mitjans de comunicació generalistes internacionals, que sovint són els que donen notícies puntuals sobre el conflicte suscitat entre Netflix i els festivals de cinema. El rigor científic ens exigeix prendre una certa distància respecte a la informació que aquestes fonts ens subministren, encara que tampoc l'hem de negligir com una font secundària.

Per confrontar les aportacions que fem en aquest article, hem preparat una entrevista personal mitjançant el correu electrònic a una mostra representativa de responsables d'arxius fílmics espanyols per plantejar-los de quina manera les filmoteques han d'afrontar la seva tasca de servei públic en aquest horitzó de canvi tecnològic. Les persones que hem triat són Juan Ignacio Lahoz, cap de Conservació de l'Arxiu Fílmic de la Filmoteca Valenciana; Mariona Bruzzo, directora del Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca de Catalunya; Ramón Benítez, responsable del Departamento Técnico de la Filmoteca de Andalucía; Mercedes de la Fuente, cap 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, i Joxean Fernández, director de la Filmoteca Vasca.

En darrer lloc, cal assenyalar que els resultats que s'han obtingut en aquesta recerca i les conclusions a les quals s'arriba s'haurien de revisar en un termini de temps no gaire llarg, tenint en compte que som davant d'un objecte d'estudi que té unes variables molt canviants.

3 Del cinema analògic al cinema digital

Recordem que el cinematògraf es va definir com un espectacle de masses, ja que van triomfar les tesis dels germans Lumière, partidaris de la projecció col·lectiva en sales i teatres, davant de les tesis de Thomas Edison, el cinetoscopi del qual estava pensat per al visionament individual.

L'aparició de la televisió en la dècada dels anys cinquanta del segle xx va introduir una nova variable en l'accés als continguts audiovisuals, la qual cosa va propiciar la possibilitat de gaudir del cinema en l'àmbit de la llar (Caparrós Lera, 2006). Per fer-ho possible, la indústria va establir per a les pel·lícules una cronologia d'explotació (Carrillo Bernal, 2018, p. 193), un sistema de finestres que permetia als diversos agents econòmics de producció, distribució i exhibició mantenir els guanys en tota la cadena de valor afegit econòmic, des de l'estrena a la sala fins a l'emissió a la televisió generalista.

L'evolució del dispositiu televisiu amb la implantació dels primers canals de cable va permetre, fa més de quatre dècades, proporcionar a l'usuari domèstic un ventall de possibilitats de tria dels continguts audiovisuals. Aquesta capacitat de ser el subjecte actiu a l'hora de fer la tria de què es podia veure, es va complementar amb l'arribada del vídeo domèstic, que permetia, a més, triar quan es podia veure, dins dels paràmetres de disponibilitat temporal i física que la cronologia d'explotació possibilitava. Aquesta capacitat de triar, però, tenia un abast limitat, atès que els terminals de televisió, fins ben entrada la segona dècada del segle xxi, no han pogut competir amb la qualitat de so i imatge del cel·luloide, ni tan sols imitar l'atmosfera embolcallant d'una sala de cinema.

Aquest sistema dual també tenia el reflex en els suports de producció i emmagatzematge. Mentre el cinema mantenia la preferència pel cristall fotoquímic, adaptat als requisits tècnics de projecció de 35 mil·límetres, que ofería una qualitat suficient per a omplir de llum i color pantalles de 15, 20 o 40 metres d'amplada, la televisió i el vídeo optaven per un suport més dúctil i manejable, la cinta magnètica, que permetia una qualitat acceptable per a pantalles de visionament de no més de 40 polzades.

Aquest ecosistema, però, s'altera definitivament amb la irrupció de la tecnologia digital, que afecta tota la cadena de valor cinematogràfica: la producció, la distribució i l'exhibició. Efectivament, la digitalització hauria permès, *a priori*, un abaratiment de costos exponencial i, per tant, una accessibilitat tècnica de més abast perquè una pluralitat d'agents es pogués incorporar a la indústria (García-Santamaría, 2013).

Davant la pèrdua eventual del control efectiu de la cadena de valor, les grans companyies cinematogràfiques van

reaccionar. I així, el març del 2002, Disney, Paramount, Sony Pictures Entertainment, Universal i Warner Bros. Studios es van associar mercantilment amb les sigles DCI (Digital Cinema Initiatives). Aquesta institució privada naixia amb l'objectiu d'establir un document d'especificacions tècniques per tal que el cinema digital mantingués un nivell uniforme i alt de rendiment tècnic, de fiabilitat i de control de qualitat. Darrere d'aquest eufemisme hi havia la voluntat d'implantar en tot el sistema de producció, distribució i exhibició comercial la tecnologia DCI, ja que, mitjançant aquests paràmetres d'homologació especificats en el seu web, qualsevol pel·lícula que volgués entrar en el mercat cinematogràfic global s'hauria de produir digitalment seguint els estàndards de l'acord i s'hauria de distribuir a partir d'uns formats exclusius i codificats. I, a més, només se'n permetria la reproducció i l'exhibició en dispositius homologats amb la tecnologia DCI, una homologació restringida amb prou feines a una desena de marques comercials.

És cert que el procés de digitalització ha eliminat les fronteres per als nous agents en el camp de la producció, i que es pot produir una pel·lícula amb una càmera domèstica de 4K, distribuir-la en DVD o Blu-ray i exhibir-la en un projector digital d'alta definició. Però resulta pràcticament impossible la comercialització de la pel·lícula per al gran públic de les sales al marge dels circuits de distribució convencionals. Això es deu, en part, a una raó tecnològica que obeeix al propi acord DCI, però també a la inexistència a la xarxa d'uns intermediaris capaços d'estratificar el consum d'acord amb els interessos del consumidor (Álvarez Monzoncillo; López Villanueva, 2015) i al fet que l'espectador s'hi continua resistint i prefereix apostar més per allò que coneix que per allò que desconeix (Aranzubia Cob; Ferreras Rodríguez, 2015). El resultat és, per tant, una concentració progressiva del mercat en els distribuïdors de Hollywood (Pardo; Sánchez-Taberner, 2012), derivat de la reinstauració d'oligopolis que generen nous tipus de bloqueigs i colls d'ampolla (Lobato, 2010).

Paral·lelament, també en la primera dècada del segle XXI, la televisió experimentaria una transformació sense precedents des de l'exhauriment dels canals generalistes i en obert cap a la universalització de la televisió a la carta (Tubella; Taberner; Dwyer, 2008). Davant del sistema dual existent des de la dècada dels anys vuitanta, cable o antena, la tecnologia digital de visionament en línia a la carta (VoD) permetria a l'espectador triar els seus propis continguts en el temps i en la forma que volgués, la qual cosa incrementa l'accés a continguts cinematogràfics i audiovisuals en general (Bárcenas, 2017).

Tota aquesta transformació la simbolitza com cap altra la companyia Netflix (Jenner, 2014), una empresa que originàriament es dedicava al lloguer de vídeo domèstic i que va anar transformant la seva activitat fins a convertir-se en el líder mundial de continguts per emissió en continu (*streaming*) (Ojer; Capapé, 2012). El seu èxit, no exempt de dificultats (Izquierdo-Castillo, 2015), ha estat possible per tres factors: el primer és l'accés generalitzat dels consumidors finals a una connexió d'Internet capaç d'emetre de manera estable continguts audiovisuals en alta definició i en terminals de visionament que fàcilment superen 50 i 60 polzades amb tecnologia 2K i 4K, que ofereixen una qualitat de visionament i un camp visual cada vegada més pròxims al d'una pantalla de cinema (Clares-Gavilán; Medina-Cambrón, 2018); el segon factor és la versatilitat del sistema, que permet la multiplicitat de pantalles simultànies en dispositius de petit format per triar els continguts audiovisuals en qualsevol lloc; i l'últim factor distintiu és la interactivitat, la possibilitat d'adaptar els continguts audiovisuals a cada consumidor final, que arriba, fins i tot, al límit de poder prendre les decisions sobre el mateix relat cinematogràfic, com passa en *Black Mirror: Bandersnatch* (McLean; Slader, 2018). El llançament d'aquest film respon d'alguna manera al fet que el canvi de paradigma ha transformat el paper de l'espectador (Cassetti, 2011), que ja no és un mer receptor passiu, sinó que es converteix en actor del procés, no solament triant els continguts, sinó generant opinió envers aquests continguts (Deltell; García Fernández, 2013). Per això, els operadors de continguts com Netflix ja estan adaptant el seu patrimoni tecnològic a aquesta nova realitat (Benito-García, 2014), per la qual cosa aquesta pel·lícula, en si mateixa, planteja preguntes que van molt més enllà del pretès conflicte mediàtic sobre si les pel·lícules que s'estrenen a la plataforma Netflix s'han de projectar o no a les sales.

4 Netflix i la ruptura de l'ecosistema audiovisual

L'empresa que presideix Ted Sarandos apostava ja des del 2015 per la idea d'innovació disruptiva (Bower; Christensen, 1995; Assink, 2006; Kovacs, 2015; Carrillo Bernal, 2018) de la indústria audiovisual, trencant la

cronologia d'explotació (Cristóbal, 2014). Per posar-la en pràctica, va proposar l'estrena de la pel·lícula *Tigre y dragón 2* (Nguyen; Woo-ping, 2016) simultàniament a la plataforma de televisió i a la xarxa de sales comercials. La resposta dels exhibidors nord-americans va ser immediata: la gran majoria s'hi van oposar i la pel·lícula es va estrenar amb prou feines en una quinzena de sales Imax (Lang; McNary, 2014).

Aquesta reacció de les principals companyies d'exhibició cinematogràfica nord-americana era una resposta a l'amenaça que aquest nou model de negoci constituïa per a la indústria en el conjunt, encara que certament la notícia de la no exhibició de la pel·lícula produïda per Netflix va quedar relegada als mitjans professionals de la indústria cinematogràfica, ja que el mateix film era una mala seqüela de l'excel·lent pel·lícula d'Ang Lee que no tenia més abast que el mer entreteniment. Va ser molt més rellevant el conflicte que hi va haver un any i mig més tard, ni més ni menys en la 71a edició del Festival de Canes, en la qual Netflix va presentar a concurs les pel·lícules *The Meyerowitz Stories* (Rudin; Baumbach, 2017) i *Okja* (Gardner; Joon-ho, 2017). Totes dues van obtenir la candidatura per guanyar la Palma d'Or, però van ser excloses del Festival perquè incomplien una de les normes: que s'havien d'exhibir obligatòriament a les sales de cinema abans de projectar-les a la televisió. L'aparador de Canes va revelar davant de tota l'opinió pública internacional el conflicte entre Netflix i els empresaris de la distribució i exhibició cinematogràfica convencional (Clares-Gavilán; Merino-Álvarez; Neira, 2019).

Davant de l'opció de Canes, el Festival de Venècia va adoptar justament l'opinió contrària, i un any després, la pel·lícula *Roma* (Cuarón [et al.]; Cuarón, 2018) —autèntic emblema del *paradigma Netflix*, companyia que en té la distribució en exclusiva— no solament va ser admesa a concurs, sinó que va guanyar el Lleó d'Or en el festival italià. La veritat és que aquesta pel·lícula es va poder veure en algunes sales d'exhibició cultural com la Cineteca de Mèxic o en algunes sales espanyoles, i això va aplanar per a l'Acadèmia de Hollywood la possibilitat que la pel·lícula fos acceptada com a candidata als premis Oscar 2019, en què va guanyar les estatuetses al millor director, la millor fotografia i la millor pel·lícula estrangera.

Un pas més en aquesta relaxació del conflicte va tenir lloc el 22 de gener de 2019, quan Netflix es va adherir a la Motion Picture Association of America (MPAA) (Motion Picture Association of America, 2019), l'organització que agrupa les principals productores cinematogràfiques nord-americanes (Disney, Paramount, Sony, Fox, Universal i Warner Bros.), que han estat, des del 1922, les que han controlat l'oligopoli de la producció i exhibició cinematogràfica i han consolidat la seva posició preferent en el mercat del cinema des del punt de vista polític, social, econòmic i tecnològic. De fet, van ser les impulsores de la universalització i la normalització de la projecció en 35 mil·límetres (Mezias; Kuperman, 2001) i les que, al seu torn, van voler mantenir aquest oligopoli amb l'extensió de la tecnologia DCI. Malgrat això, aquestes dues concessions, l'acceptació d'una gira limitada per sales no comercials i la incorporació a l'MPAA, no van significar fer un sol pas enrere en la política comercial disruptiva de Netflix, que no és cap altra que considerar que el valor afegit econòmic net que generi el film produït per la plataforma Netflix no es dispersi entre operadors econòmics aliens.

Per tant, tenint en compte la implantació de Netflix (McDonald; Smith-Rowsey, 2016) i de la resta de les plataformes de visionament a la carta, i la gran acceptació d'aquesta manera de veure cinema entre el públic més jove (Matrix, 2014), assistirem a una transformació de la cronologia d'explotació (Clares-Gavilán, 2014), per la qual cosa una gran part de les produccions cinematogràfiques arribaran a l'espectador per via telemàtica.

5 Les filmoteques davant del paradigma Netflix: respostes possibles

Les filmoteques, amb el pas del temps, han consolidat la funció de conservació, preservació i, si escau, restauració del material fílmic, tant de les còpies mestres de producció com de les còpies destinades a l'exhibició. Un cop esgotat el valor afegit econòmic, les pel·lícules passen a formar part dels arxius fílmics, on solament tenen un valor simbòlic o cultural, amb independència que, hipotèticament, aquests films puguin tenir una vida mercantil en el futur fruit de la restauració i de la reactivació dels drets d'exhibició.

Com hem assenyalat abans, des de la primera dècada d'aquest segle en el camp de la cinematografia assistim a un canvi de paradigma que ha portat a la substitució dels suports fotoquímics d'exhibició per suports digitals (Hanson, 2004), tant en dispositius físics d'emmagatzematge com en allotjaments en línia (Hernández-Rodríguez, 2011).

Aquesta situació ens porta a qüestionar-nos quin ha de ser el paper que han d'exercir les filmoteques com a garants de la conservació de la cultura cinematogràfica (Francis, 2002; Fossati, 2009). Aquesta qüestió l'ha abordat l'Observatori Audiovisual Europeu, pel que fa al repte que representa la preservació dels continguts audiovisuals en línia (Arias Burgos [et al.], 2017), malgrat que el mateix Observatori indica que el pes específic dels arxius digitals a les filmoteques europees no superava el 15 % del total de les pel·lícules dipositades (Fontaine; Simone, 2017).

Sigui com vulgui, ens trobem davant d'aquesta realitat emergent, i les filmoteques, sense oblidar les funcions que tenen en relació amb els dispositius fotoquímics, s'han de tornar a posicionar respecte a quina ha de ser la seva actitud davant l'horitzó que s'acosta a mitjà i a llarg termini. I no tan sols es tracta d'una qüestió teòrica. La pel·lícula *Elisa y Marcela* (Tagargona [et al.]; Coixet, 2019), produïda per Netflix, va tenir l'ajut econòmic de l'Institut Català de les Empreses Culturals (Catalunya, 2018) i, per tant, la companyia en va haver de lliurar una còpia en DCP a la Filmoteca de Catalunya. Es va estrenar als cinemes el 24 de maig i només dues setmanes després ja es va estrenar a la plataforma a tot el món.

Tenint en compte que a Netflix les dades s'emmagatzemen en la infraestructura del núvol d'Amazon Web Service (AWS), cosa que permet aconseguir volums de transmissió de continguts de prop de mil milions d'hores al mes (Fernández-Manzano; Neira; Clares-Gavilán, 2016), preguntem a un grup representatiu de responsables d'arxius fílmics quina és la seva opinió envers aquesta qüestió sobre la base de quatre posicionaments possibles:

1. **Negar que les filmoteques s'hagin d'encarregar de la gestió i la conservació dels suports digitals.** Aquest argument, defensat pel portuguès Costa (2004), es justifica en el fet que l'origen de les filmoteques va ser la salvaguarda dels suports fotoquímics, entenent que l'evolució cap al món digital ja significa traspasar els llindars de la funció per a les quals es van crear. De fet, la mateixa paraula *film* portaria l'empremta d'un suport físic i això ja descartaria la funció de la conservació digital, que requeriria, en tot cas, la creació d'altres institucions públiques i privades en voga.

Redundant en la tesi de Costa, podem incorporar el vessant marxista o antiliberal de Horowitz (2005), ja que el desenvolupament de la indústria digital no seria sinó el reflex d'una descapitalització i mercantilització dels arxius fílmics, cosa que convertiria les filmoteques en simples bancs d'imatges. En aquest sentit, planteja una defensa de la vocació exclusivament cultural de les filmoteques, que les convertiria en museus que mostrarien l'art cinematogràfic fins a l'arribada de la tecnologia digital.

Aquest posicionament és coherent amb l'òptica dels seguidors d'Ernest Lindgren, que entenen que la primera activitat de les filmoteques és ser un arxiu fílmic adreçat a la conservació de suports fotoquímics. Malgrat això, tampoc exclou la posició contrària (Beale, 2011), la dels que pensen que cal prioritzar els aspectes divulgatius en l'acció de la filmoteca, com sostenen els seguidors d'Henry Langlois. I així, els departaments de programació i difusió de les filmoteques no haurien de tenir problemes per exhibir les novetats cinematogràfiques produïdes per les plataformes de visionament com Netflix, com així ha fet la Cinemateca de Mèxic amb la pel·lícula *Roma*.

2. **Considerar les plataformes de visionament filmoteques en si mateixes, arxius fílmics singulars,** ja que reuneixen dins la seva identitat la doble dimensió de les filmoteques: conservar en els seus repositoris films produïts per elles mateixes o per productors aliens i difondre aquests continguts. Aquesta opció xoca amb una de les condicions que exigeix la Federació Internacional d'Arxius Fílmics (FIAF), entitat que reuneix les principals filmoteques de tot el món, per poder considerar com a filmoteca un arxiu fílmic: l'absència de lucre. Per tant, tret que adoptessin la fórmula jurídica de la fundació, i com que això és un horitzó hipotètic que no depèn sinó de la voluntat d'aquestes empreses, entenem que aquesta possibilitat sembla descartable fins avui.
3. **Adaptar les consideracions de la FIAF sobre la tecnologia digital DCI a les singularitats de les plataformes de visionament,** que exigeixen, com a requisit mínim, un dipòsit de materials en DCP (*digital cinema package*) obert sense encriptar (International Federation of Film Archives, 2010). Per tant, les empreses productores que obviïn l'existència d'un suport físic per a la producció de les seves pel·lícules haurien d'elaborar un DCP

expressament per lliurar-lo a les filmoteques. Aquesta situació és especialment significativa per a les pel·lícules que obtenen ajuts públics i de les quals s'ha de fer el dipòsit en una filmoteca regional o nacional, obligació sense la qual l'empresa productora no rebria l'ajut públic corresponent. No presentaria un problema en el cas dels films que combinessin l'exhibició tant a la pantalla comercial en una sala com a la plataforma, ja que la productora en dipositaria el DCP de la projecció a la sala. Però sí que seria un problema si s'optés per eludir la projecció a la sala.

Malgrat això, entenem que produir un DCP *ad hoc* per al dipòsit aniria contra l'esperit mateix del principi de conservació dels materials (International Federation of Film Archives, 2012), ja que el que han de preservar les filmoteques, tal com recull el codi de la FIAF, són els materials d'exhibició, és a dir, els suports susceptibles de ser exhibits per al públic. Això explica el fet que, per a una filmoteca, la prioritat és conservar la còpia de 16 mil·límetres del viatge a la Lluna (Méliès, 1902) enfront de les còpies de 35 mil·límetres que se'n van fer posteriorment.

4. Lliurar a les filmoteques un enllaç segur i estable dins la seva plataforma a les pel·lícules o produccions cinematogràfiques la conservació de les quals sigui propícia. N'hi hauria prou amb el lliurament d'una clau universal d'accés il·limitat i sense caducitat a l'aplicació. En correspondència, la filmoteca es comprometria que aquesta consulta no tingués cap altre objectiu que les activitats de recerca i d'arxivament.

Aquesta opció és la menys onerosa per a totes les parts i es pot completar amb la creació d'un repositori internacional de plataformes de visionament en línia. D'aquesta manera, per mitjà d'un acord de col·laboració amb la Federació Internacional d'Arxius Fílmics, aquestes entitats dipositarien una llista de les pel·lícules i el material audiovisual de producció i distribució pròpia per elaborar un repositori especial partint del manual de catalogació aprovat per la FIAF (Fairbairn; Pimpinelli; Ross, 2016), si bé afegint-hi alguns camps específics, com ara la disponibilitat del film en cadascun dels països. Cal tenir en compte que el manual de catalogació ja inclou els formats digitals de manera genèrica i conté entre els ítems tant el DVD com el Blu-ray o el DCP, amb la qual cosa no seria gens forassenyada la idea d'incorporar un codi nou que inclogui els films dipositats no ja a l'arxiu físic d'una filmoteca, sinó en els servidors d'una plataforma.

Les respostes van fluctuar en els termes següents:

- Per a **José Ignacio Lahoz, cap de Conservació de l'Arxiu Fílmic de la Filmoteca Valenciana**, aquestes opcions "són totes molt problemàtiques, però la que em sembla més adequada és la tercera, tot i que amb matisos i consideracions molt importants. Avui dia el que conservem és patrimoni audiovisual: qualsevol format d'imatge en moviment (recomanació de la Unesco i també recomanacions de la Comissió Europea i el Consell). Respecte a la FIAF, la fem els membres, i els seus conceptes i criteris també evolucionen i s'interpreten, i cadascú els aplica de la millor manera que pot. En la legislació espanyola (Ley de Patrimonio Histórico, 1985), l'obligació de conservar correspon al productor. A més del lliurament obligatori per a la subvenció, també hi ha el dipòsit legal, la llei del qual també el concep com un instrument per a la conservació del patrimoni cultural. En tots dos casos, com saps, les filmoteques de l'Estat espanyol hem debatut la importància d'harmonitzar i millorar els materials que es lliuren per tots dos conceptes, de manera que serveixin realment per a la conservació de l'obra i no solament per exhibir-la. És a dir, els materials que permetin recrear l'obra amb les característiques tècniques i artístiques amb què va ser produïda. Aquest material evoluciona amb la tecnologia. Ahir eren negatius i duplicats que no ens atrevíem a demanar pel cost tan elevat que tenien (i així ens ha anat), i després DCP 2K, ara ja ho fan 4K... El que facin és el que s'ha de conservar. Només així podran exhibir el film en una sala, per telèfon o en qualsevol nova finestra d'una manera indefinida" (entrevista personal per correu electrònic, 31 de maig de 2019).
- **Mariona Bruzzo, directora del Centre de Conservació i Restauració de la Filmoteca de Catalunya**, no considera cap de les quatre opcions adequades, perquè "parteix de la premissa que els materials que estan en línia són aptes per a la conservació, i no és així, són còpies de distribució digital amb compressió i menys qualitat. La Filmoteca de Catalunya, per exemple, no accepta DCP com a material de conservació, només accepta DCDM o DSM. La idea és disposar de la còpia mestra digital, a partir de la qual es duen a terme les

compressions per fer els DCP o els formats per a la distribució i l'exhibició a Netflix, Movistar, Filmin o Olé. Aquestes còpies mestres digitals són les que s'han d'ingestar en un sistema de conservació de llarga durada, que preservi tota la informació que contenen". I assenyala que "les filmoteques, i especialment les que tenen com a missió conservar el cinema produït al seu territori, siguin nacionals o regionals, hem de conservar els millors materials, els de més qualitat, ja que, d'aquí a deu, vint, trenta anys, hi haurà nous sistemes de distribució digital i el millor serà partir dels materials que mantinguin tota la informació. És el que passa amb el fotoquímic: primer es va digitalitzar a PAL, després a HD, més tard a 2K, 4K, 8K..., i, si es pot, sempre es parteix del negatiu original, ja que és el que manté tota la informació; per això és tan important conservar els negatius, sempre s'hi torna. Amb el suport digital és exactament el mateix: cal mantenir tota la informació per als nous sistemes del futur; conservar les edicions VHS, DVD, Blu-ray, DCP.. És conservar la memòria, les manifestacions i les versions dels sistemes de distribució i exhibició de les obres cinematogràfiques" (entrevista personal per correu electrònic, 11 de juny de 2019).

- Per a **Ramón Benítez, del Departamento Técnico de la Filmoteca de Andalucía**, "la resposta no pot ser sinó igualment complexa, sense blancs o negres absoluts, en una escala de grisos de matisos interpretables. Des de la meua modesta opinió, considero la tercera opció com la més desitjable en un context favorable i ideal, i que es compleix, de fet, pel que fa a l'exigència d'haver de fer el lliurament d'una còpia DCP sense encriptar en el cas de les produccions subvencionades per la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía. Una altra qüestió seria la improbable disposició de fer el lliurament d'aquest tipus de materials en el cas de la resta de les produccions que no s'acullen al paraigua dels ajuts públics, mitjançant la fórmula del dipòsit voluntari. L'experiència ens diu que aquest gest és, lamentablement, poc freqüent. D'altra banda, l'eterna limitació de recursos tècnics i humans que pateixen la majoria de les filmoteques públiques provoca l'adopció d'estratègies guiades per la urgència de la salvaguarda i conservació dels suports fotoquímics. I en aquest cas, la primera opció es presenta com la més raonable per evitar la pèrdua definitiva d'un patrimoni que amb el pas del temps desapareix. Enfront dels productors, les televisions i les plataformes digitals, que generalment avui dia disposen de tecnologia avançada i de mitjans tècnics suficients per conservar els seus propis productes –dels quals, a més, tenen molta cura, encara que sigui per paràmetres estrictament comercials–, a les filmoteques se'ns presenta la tasca àrdua, costosa i complexa de rescatar, reproduir i conservar el patrimoni fotoquímic (especialment el produït en suport inflamable), que d'una altra manera quedaria orfe, oblidat i abandonat a un procés de deteriorament i descomposició imparabile" (entrevista personal per correu electrònic, 6 de juny de 2019).

- Per a **Antonio Navarro, director de la Filmoteca de Cantabria**, la fórmula més adequada seria la tercera, amb "la creació d'un DCP per a la conservació dels títols de producció pròpia de la plataforma (Netflix, Amazon, Movistar, etc.), ja que en el cas dels altres títols de producció aliena a la plataforma, però que consten al seu catàleg perquè els usuaris els puguin visionar mitjançant un acord d'exhibició, entenc que ens hauríem d'adreçar a altres productors per demanar la còpia de conservació". Planteja que pot ser interessant la quarta de les solucions. "El que passa és que (i ja en la mateixa formulació ho assenyaless) es dirigeix fonamentalment a la difusió i la recerca, però no a la conservació, que és el que indiquen en l'enunciat de la qüestió. I arran del que plantejges, se'm plantegen algunes qüestions que penso que és interessant assenyalar. En primer lloc, caldria revisar el terme *conservació*, ja que, a diferència de les còpies en cel·luloide, les pel·lícules allotjades en els servidors de les plataformes, i en general les digitals, no pateixen cap degradació per l'ús o el pas del temps, per la qual cosa potser caldria canviar el terme pel de *custòdia* o algun de semblant. I, en segon lloc, aquesta nova tasca plantejaria unes necessitats de coneixements que haurien d'abordar les filmoteques. És a dir, igual que els laboratoris s'han reconvertit, que els oficis relacionats amb el cinema han indicat la necessitat de disposar de personal amb noves capacitats, amb aquest plantejament les filmoteques necessitarien incorporar, en el seu personal, professionals amb coneixements d'informàtica elevats, ja que és l'ecosistema en què plantejges la qüestió" (entrevista personal per correu electrònic, 7 de juny de 2019).

- Per a **Maite Conesa, coordinadora de la Filmoteca de Castilla y León**, "les filmoteques han de conservar els

materials que cada generació tecnològica i cultural anomeni *cinema*, sigui quin sigui el suport tecnològic d'exhibició. L'Administració pública continua atorgant ajuts al cinema, independentment del suport professional actual que el contingui. Ara bé, hi haurà d'haver departaments de conservació diferents: fotoquímics i digitals; i els primers, han de tenir la consideració patrimonial més alta. Respecte al món digital, em sembla que la millor opció de les quatre que plantejges és la tercera, un DCP *ex professo* per a les filmoteques (parlem de conservació), i de les quals elles mateixes puguin obtenir materials de consulta per a la recerca o altres usos estipulats. Com fins ara, penso que no hem de deixar a les mans exclusives de la indústria la possibilitat que les produccions cinematogràfiques es puguin veure o no. Si hi ha inversió o subvenció pública en tot el procés del cinema —i n'hi ha en tots els models culturals—, ha de ser una prerrogativa pública" (entrevista personal per correu electrònic, 10 de juny de 2019).

- **Joxean Fernández, director de la Filmoteca Vasca**, opina que "no fer passos endavant en l'àmbit de la conservació digital és gairebé tant com negar el futur. L'existència de les filmoteques es justifica amb la conservació del cinema, sigui en el format que sigui. L'era digital és aquí i les filmoteques hem de mirar d'assumir els nous reptes que se'ns plantegen". Nega que les plataformes puguin ser filmoteques en si mateixes, perquè "les plataformes i les filmoteques tenen objectius prioritaris radicalment diferents. Majoritàriament, les plataformes, segons la nostra opinió, no tenen la vocació de ser arxius; en tot cas, serien catàlegs de pel·lícules per al consum amb un pagament previ. L'objectiu de la preservació d'una pel·lícula per a una plataforma es basa en la capacitat d'obtenir-ne un rèdit econòmic; les filmoteques ens dediquem a preservar el cinema com a patrimoni cultural d'una societat". Considera que la tercera opció és la millor, ja que "sembla que és una opció lògica el fet que les productores que tinguin les pel·lícules en aquestes plataformes i que reben subvencions públiques deixin els productes finals a les filmoteques. Tret que la plataforma posi algun tipus d'impediment contractual, les productores no tenen cap dificultat tècnica per deixar a les filmoteques les còpies mestres de les seves pel·lícules. Pensem que, per a una preservació correcta de les pel·lícules, seria convenient que les productores hi dipositessin els arxius de còpia mestra amb la qualitat més alta possible, en lloc dels DCP de les pel·lícules". Finalment, la quarta opció li sembla "difícilment realitzable avui dia, per molt desitjable que pugui ser per a les filmoteques. És cert que les filmoteques, que sempre han tingut com a objectiu garantir l'accessibilitat dels investigadors al major nombre possible de pel·lícules, haurien de mirar de garantir-ne l'accessibilitat per mitjà d'acords amb les plataformes... Es planteja, doncs, un treball de pedagogia a llarg termini en un context estrictament comercial. Però, en fi, si en l'àmbit de l'exhibició a les sales de les filmoteques ja s'han aconseguit acords satisfactoris, potser cal pensar que això és possible també en el futur amb les plataformes i amb intervencions governamentals que els afavoreixin" (entrevista personal per correu electrònic, 11 de juny de 2019).
- Finalment, per a **Mercedes de la Fuente, directora del Centro de Conservación y Restauración de la Filmoteca Española**, "triar una de les opcions em sembla complicat, però hi ha dues opcions que em semblen el nucli des del qual es pot plantejar la discussió". Li sembla interessant la primera opció, ja que "les filmoteques van néixer com a llocs de conservació de suports fotoquímics. Tal com estan configurades actualment, no aborden el món digital. Mira, nosaltres no tenim cap sistema de preservació digital i —tal com estan les coses— em temo que trigarem a tenir-ne. Llavors, es tracta de plantejar-se fins on volem arribar o fins on podem arribar, perquè em temo que el problema dels recursos necessaris és fonamental". A més de la primera, "l'última opció també em sembla interessant, posats a considerar aquesta casuística que cada vegada es produeix més. Les produccions per a plataformes no deixen de créixer i, malgrat això, no disposem d'una fórmula adequada per conservar-les, ni tan sols perquè es lliurin a les filmoteques. Dependre de la tasca que puguin fer les plataformes em sembla arriscat, ja que mai sabrem el temps que podrien estar interessades a preservar les pel·lícules. Tot i que és cert que en aquest moment les plataformes fan una feina fonamental de preservació digital, són les que tenen els recursos i la necessitat de guardar els materials digitals; però, és clar, són empreses privades amb interessos particulars que poden tenir diverses derives dependent de la seva situació. Així i tot, suposo que, amb una normativa adequada, es podria garantir que no es destruís una cosa per a la qual s'ha concedit una ajuda, per exemple. En les circumstàncies actuals, partir dels supòsits de Costa i apostar per la fórmula de la hipòtesi quatre, l'única fórmula per aconseguir disposar

de les pel·lícules que es produeixen actualment i no tan sols d'una petita part, em sembla l'opció més pràctica i la que s'assembla més a la realitat; tot i que em temo que perquè això pugui arribar a bon terme farà falta molt de temps" (entrevista personal per correu electrònic, 11 de juny de 2019).

6 Discussió i conclusions

El desenvolupament tecnològic de la indústria cinematogràfica sembla que condueix a un nou marc de relacions comercials que alteraran l'ecosistema actual de producció, distribució i exhibició fílmica. Aquest canvi el simbolitza especialment la companyia nord-americana Netflix, que, amb les premisses de la innovació disruptiva, planteja una nova forma de relació amb l'espectador de cinema.

Aquest nou panorama ha comportat que en aquestes últimes dècades les sales de projecció col·lectiva hagin anat perdent espectadors (Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales, 2017), fins i tot després d'haver sobreviscut a la transformació digital que va significar la implantació de la tecnologia DCI (Clares-Gavilán; Merino-Álvarez; Neira, 2019).

Conscients que ens trobem davant un veritable canvi de paradigma, les filmoteques, entitats dedicades a preservar la cultura cinematogràfica, han ampliat el seu àmbit d'actuació cap als nous suports digitals d'exhibició, seguint les recomanacions internacionals per a la conservació d'aquests dispositius (International Federation of Film Archives, 2010). Aquest progrés tecnològic, però, ha arribat fins i tot al punt que alguns materials fílmics estan constituïts únicament per un allotjament en línia sense cap suport físic.

L'abordatge d'aquesta qüestió s'ha traslladat a partir d'un qüestionari a un panel de responsables d'arxius fílmics espanyols. El director de la Filmoteca de Cantabria, Antonio Navarro (*vid. supra*), constreny el problema a les produccions que no tinguin suport físic; en cas que la pel·lícula es distribueixi i s'exhibeixi en línia, però també es produeixi per a la projecció a la sala, les filmoteques s'han d'adreçar a aquesta productora per demanar-li el dipòsit del DCP o del DCDM.

Tenint en compte això, tant Navarro com la resta dels responsables de filmoteques espanyoles entenen que l'opció més acceptada seria, amb matisos, conservar aquestes pel·lícules en un suport de seguretat dins l'entorn DCI produït expressament per fer-ne el dipòsit a les filmoteques. Aquesta opció és la que assegura que es pugui recrear l'obra amb les característiques tècniques amb què es va crear; no solament per al visionament general, sinó també —com exposa Maite Conesa (*vid. supra*)— perquè en el futur puguin ser objecte de consulta i recerca.

Malgrat això, si ens situem en una perspectiva més àmplia, en la qual l'important no és tant la tinença física del suport sinó l'accés mateix a la pel·lícula (Mazzanti, 2006; García-Casado; Alberich-Pascual, 2014), no hauríem de negligir, com una de les solucions que es proposen, la de l'accés obert per a les filmoteques al catàleg de films en línia que cada companyia té, tenint en compte que aquest accés seria exclusivament per a l'ús de recerca i de treball de filmoteca. Com bé assenyala Mercedes de la Fuente (*vid. supra*), seria una solució d'índole operativa, perquè encara no hi ha protocols consolidats de conservació i de lliurament en filmoteques d'aquests materials. D'aquesta manera, es respectaria el principi mateix de la conservació en les filmoteques pel qual s'ha de preservar l'arxivament fílmic en el mateix format que es va concebre per exhibir-lo. I així, tant en aquest supòsit com en el que hem esmentat anteriorment, el del lliurament efectiu d'un suport de seguretat en entorn DCI, les filmoteques continuarien complint la funció que la societat els ha conferit.

Bibliografia

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.

Catalunya (2018). "Resolució CLT/1313/2018, de 18 de juny, per la qual es dona publicitat a l'Acord del Consell d'Administració de l'Institut Català de les Empreses Culturals, de modificació de les bases específiques que han de regir la concessió de subvencions a la producció de llargmetratges cinematogràfics i per afavorir-ne el rendiment industrial derivat de l'explotació i la difusió". *DOGc*, núm. 7.647 (21/06/2018). <https://dogc.gencat.cat/ca/pdogc_canals_interns/pdogc_resultats_fitxa/index.html?action=fitxa&documentId=820660&language=es_ES&newLang=ca_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. [Tesi doctoral]. Universitat Ramon Llull, Barcelona. <<http://www.thesisred.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.elprofesionaldeinformacion.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. (producers); 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.elprofesionaldeinformacion.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). "Filmotecas en la encrucijada. Función y expansión de la actividad filmotecaria en el nuevo escenario digital". *El profesional de la información*, vol. 23, n.º 1, p. 59–64. <<http://www.elprofesionaldeinformacion.com/contenidos/2014/enero/07.pdf>>. [Consulta: 25/10/2019].

– (2015). "El estándar DCI en las filmotecas. El proceso de transición al sistema digital en la actividad filmotecaria 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. (producer); 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/2Zc6ILT>>. [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.elprofesionaldeinformacion.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*. [Treball de final de màster]. 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. (productor); Slader, D. (director) (2018). *Black Mirror: Bandersnatch*. [Pel·lícula]. Reino Unido: Netflix.

Méliès, G. (productor i director) (1902). *El viaje a la luna*. [Pel·lícula]. 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. (productor); Woo-ping, Y. (director) (2016). *Tigre y dragón 2*. [Pel·lícula]. 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-Tabernero, 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*. [Pel·lícula]. Estados Unidos: IAC Films; Scott Rudin Productions; Netflix.

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

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

Articles del mateix autor a 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)
[més informació (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

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

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

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

Altres estudis (<http://www.ub.edu/biblio/cursos-de-formacio-continuada/altra-oferta-formativa.html>)

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

Estudis de Ciències de la Informació i de la Comunicació (UOC)

(http://www.uoc.edu/portal/ca/estudis_arees

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

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

Recerca i innovació (<http://www.uoc.edu/portal/ca/recerca-innovacio/index.html>)

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

Estudia a la UOC (<http://estudis.uoc.edu/>)