



Netflix, en la mira.

Pasiones y odios del cine en línea

Andrés Rodelo¹

*Si le disparas en el cerebro a un dinosaurio el lunes,
su cola seguirá moviéndose el viernes.*

El cine es el cerebro muerto.

Peter Greenaway

*Cuando los proyectores hayan dejado de traquetear,
habrá, lo creo con firmeza, algo que funcione como el cine.*

Alexander Kluge

Resumen

La exhibición de películas en plataformas de *streaming* es hoy un hábito arraigado en el mundo. El éxito de compañías como *Netflix* dio un vuelco al consumo del cine, especialmente al visionado en salas. Basta con suscribirse a un sitio de Video Bajo Demanda (*VOD*, por sus siglas en inglés) para acceder a un amplio catálogo de cintas de diferentes procedencias y tiempos a un precio inferior si se compara con el de una entrada para una sala, teniendo en cuenta criterios de oferta en ambos modelos.

Hay cinéfilos que se oponen, pues lo consideran el acta de defunción de las salas, las cuales encumbran como los únicos escenarios posibles para ver películas, mientras que califican cualquier alternativa como una profanación de un ritual que se remonta a los inicios del llamado séptimo arte. Otros celebran que estas vitrinas digitales les permitan

¹ Comunicador Social y Periodista de la Universidad de Manizales. Estudiante de la Maestría de Escrituras Audiovisuales de la Universidad del Magdalena. Crítico de cine de la revista *Kinetoscopio* del Centro Colombo Americano de Medellín. Periodista del periódico *La Patria*. Correo electrónico: andresrodello7@gmail.com



acceder a obras que no tienen lugar en el circuito de exhibición tradicional, además sin los límites de tiempo y espacio que condicionan el encuentro con una película en una sala. Este ensayo pondera ambas partes, identifica ventajas y desventajas, rastrea los antecedentes históricos que condujeron a esta transformación y concluye que hay más motivos para el entusiasmo que para el pesimismo.

Palabras clave: *Streaming; Netflix;* Exhibición; Cine; Consumo de cine; Cine digital, Tecnología.

Ned Scott le dice a su madre Cary que el regalo llegará pronto. Es Navidad, como lo evidencia la decoración en los suntuosos espacios de esta privilegiada casa estadounidense. Suena el timbre y Ned abre la puerta para trasladar el presente hasta la sala con la ayuda de un hombre. “Feliz Navidad, señora Scott”, le dice el sujeto que trajo el televisor al hogar. “Con apretar este interruptor disfrutará del programa que desee reflejado en esta pantalla. Drama, comedia. El teatro de la vida al alcance de su mano” (Sirk, 1955), le explica.

Imaginemos que esta escena de *Sólo el cielo lo sabe* (1955), de Douglas Sirk, se filmara hoy. ¿Cómo sería? Lo probable es que el regalo fuera una suscripción a *Netflix*, en lugar de un televisor. “Drama, comedia. El teatro de la vida al alcance de su mano” (Sirk, 1955). La frase cae como anillo al dedo para describir las múltiples posibilidades de esta plataforma.

Rastrear los antecedentes del cambio causado por el *streaming* o *Video Bajo Demanda* (VOD, por sus siglas en inglés) a la hora de ver películas implica remontarse décadas en el pasado. No es suficiente 10 años antes, punto en que nacieron algunas de las plataformas más importantes. Lo correcto sería 64 años, época en que se estrenaron cintas como *Sólo el cielo lo sabe*. Por aquellos días, el televisor era un acontecimiento tecnológico cuya compra alrededor del globo se expandió como una pandemia, como lo ilustra el instante de la película.

La popularidad de este artefacto atemorizó a los grandes estudios de Hollywood, que vieron exterminada la exhibición de sus obras en salas tras la siguiente deducción: ¿por qué los espectadores querrían ir al cine cuando tienen un pequeño cine en casa? Ya no era necesario salir para encontrar las películas. Estas iban hasta la comodidad del hogar, como el televisor que llega a la casa de la señora Scott. “El teatro de la vida al alcance de su mano” (Sirk, 1955).



No fueron pocos los que se opusieron a esta alternativa que iba en detrimento de las salas, según estos. Tal vez una frase de *The housemaid* (1960), la película surcoreana de Kim Ki-young, sirva para entenderlo: “No necesitamos uno, podemos ir al cine”, le dice el protagonista de la película a su esposa, luego de que esta se muestra interesada por un televisor.



Figura 1

El reflejo de Cary Scott en la pantalla de su televisor nuevo
Fotograma de *Sólo el cielo lo sabe* (1955).

La irrupción de la televisión marcó el inicio de una transformación histórica en el consumo de cine. Hoy hablamos de un fenómeno que se expande en múltiples direcciones: desde las salas oscuras para ver cintas en grupo hasta el espectador solitario que en alguna parte de su hogar, o fuera de este, dirige su atención a una tableta, celular o computador.

Esto último tiene que ver con los medios domésticos que lo hicieron posible: televisor, betamax, *VHS*, *Laser disc*, *DVD*, *Blu-ray* y los canales de streaming, que son el peldaño más reciente de esta escalera de tecnologías caseras. La prueba es que una empresa como *Netflix* rentaba inicialmente películas en soportes físicos a través de correo postal y luego se lanzó a Internet para consolidar una página web que hoy acapara una jugosa porción del negocio del cine mundial.

El caso de la compañía estadounidense es elocuente en aumento de usuarios. De 10 millones de suscriptores en el 2009 pasó a 140 millones en el 2018 (Alcolea, 2019). Su éxito, como era natural, provocó que otras em-



presas también probaran suerte en el mercado del *Video Bajo Demanda* con ofertas similares o diferentes, en aras de cautivar a los usuarios. Fue posible gracias al incremento en años recientes de las megas para navegar, indispensables para reproducir con fluidez, sin interrupciones y buena calidad los contenidos de estas vitrinas digitales en Internet.

De hecho, está anunciada la aparición de nuevos canales en los próximos años que buscan ser referentes de esta forma de ver contenidos audiovisuales. Muchos quieren su tajada en el prometedor negocio dominado hoy por *Netflix* y harán lo propio para arrebatarle terreno al gigante del *streaming*.

Como era lógico, una revolución de tal magnitud llama al entusiasmo e indignación. Para algunos, ver una película solo es admisible en pantalla grande y con sonido envolvente. Interpretan la popularidad de estas plataformas como una profanación de un ritual centenario para encontrarse con las imágenes en movimiento.

Por otra parte, hay quienes consideran que estos canales constituyen un modelo de exhibición soñado, pues materializa anhelos que no tenían eco en el esquema tradicional: precios bajos por suscripción, catálogos variados que abarcan desde *blockbusters* hasta cintas premiadas en festivales importantes, la posibilidad de ver películas según necesidades de tiempo y lugar, cuando sea y donde sea.

Lo curioso: las opiniones sobre el tema no abandonan los extremos. Basta con un rápido vistazo a comentarios en espacios de debate como redes sociales y eventos en los que directores y críticos se pronuncian al respecto. Estas plataformas son muy buenas o muy malas, según unas observaciones típicas de un presente marcado por la polarización y el maniqueísmo, en el que ubicarse en zonas grises parece ser la peor afrenta.

Como sea, podemos tener certeza de que el consumo de cine ha cambiado para siempre. Las implicaciones que tiene hoy ver una película no son ni la sombra de las que condicionaban a un espectador hace 20 años, para no ir muy lejos. Explica con acierto el crítico estadounidense Jonathan Rosenbaum:

Uno de los aspectos centrales de nuestra relación alineada con el lenguaje radica en que, cuando alguien dice “acabo de ver una película” no sabemos si vio algo en una pantalla grande con otros centenares de personas o sola en una computadora portátil, o si lo que vio estaba en película, video o *DVD*, con independencia de dónde y cómo lo haya visto (2018, p. 416).



¿Significa esto que nos abocamos hacia la muerte del llamado séptimo arte? ¿*Netflix* es un cáncer para la exhibición y el cine en general? ¿Una sala será siempre mejor que una pantalla de computador o de celular? ¿O tal vez estamos ante un panorama de estimulantes posibilidades que brillan por su ausencia en el modelo convencional?

Contra *Netflix*

Francia, 18 de mayo del 2017. Un centenar de fotógrafos se amontonan frente a una mesa rojiblanca y alargada. Los flashes iluminan al actor Will Smith, a la cineasta alemana Maren Ade, a la actriz Jessica Chastain, entre otras celebridades que conforman el jurado de la Selección Oficial del 70 *Festival de Cannes*. El director español Pedro Almodóvar oficia como presidente del jurado.

Termina el revuelo y comienza la primera rueda de prensa del certamen, que consiste en un diálogo con los periodistas sobre lo que buscan estos pesos pesados en las películas que compiten, una de las cuales recibirá la Palma de Oro, prestigioso galardón del cine mundial.

19 minutos después de iniciado el encuentro, Almodóvar lee una declaración en español como respuesta a una pregunta sobre el auge del *streaming*. “Estas plataformas no deben tratar de suprimir las ya existentes como, por ejemplo, ir al cine [...] Para mí sería una enorme paradoja que la Palma de Oro del Festival de Cannes y que cualquier otro premio no se pudieran ver en salas” (Festival de Cannes [Officiel], 2017), contesta.

El guante arrojado por el español les cae a dos cintas distribuidas por *Netflix* que compiten ese año en la Selección Oficial: *Okja*, del surcoreano Bong Joon-Ho (2017), y *The Meyerowitz Stories*, del estadounidense Noah Baumbach (2017). Como una condena anunciada, ninguno de estos trabajos se alzó con reconocimiento alguno días después en la gala de premiación. Las palabras de Almodóvar fueron lapidarias.

De repente, lo que aconteció en Cannes 2017 fue un adelanto de la nostalgia y amargura que el español retrató en una película reciente, *Dolor y gloria* (Almodóvar, 2019). En ella echa de menos a ese extinto cine de barrio que frecuentaba de niño en búsqueda de momentos inolvidables y mágicos que solo quedan en su memoria.

Ambas películas estaban castigadas desde el principio. Lo curioso es comprobar que no se empleó un criterio estético (calidad artística) para desearlas, sino uno de exhibición. Eran bichos raros que iban a mostrarse en plataformas de Internet, no en salas de cine tras su paso por el Festival.



Figura 2

Pedro Almodóvar, en la rueda de prensa de apertura del *Festival de Cannes* 2017. Foto: AFP

No hubo que ir muy lejos para encontrar una voz discordante a la de Almodóvar, lo cual es un indicador sobre los amores y odios que suscita la cuestión. En esa misma rueda de prensa, Will Smith sostuvo en referencia a sus hijos: “Netflix les permite ver cosas que de otra forma no verían” (Festival de Cannes [Officiel], 2017).

La inclusión de estas películas en la Selección Oficial también molestó a los exhibidores franceses, quienes lo consideraron un ataque a su modelo de negocio. La ley en Francia es clara en este sentido: las películas deben estrenarse en salas y solo 17 meses después en plataformas de *streaming*. “Netflix ha evadido las reglas y obligaciones fiscales francesas” (Keslassy, 2017), indicó la *Fédération Nationale des Cinémas Français (FNCF)*.

Thierry Frémaux, director artístico de Cannes, respaldó los intereses de los exhibidores (predeciblemente) y le cerró las puertas del Festival a *Netflix* a partir del 2018, a menos que acepte las condiciones y estrene sus películas en salas luego de mostrarlas en el evento.

Esa posibilidad intrínseca al modelo de *Netflix* de estrenar cintas en la plataforma tan solo días o meses después de mostrarlas en un festival fue calificado por los exhibidores como una competencia desleal. Argumentaron que esto los coloca en desventaja, pues desestabiliza un esquema diseñado para beneficiar a la exhibición en salas por encima de otras opciones.



Qué lío. Lo inaudito es que dos frentes tan importantes no se pongan de acuerdo sobre algo que parece obvio y esencial: ¿por qué prestar una atención desmedida a dónde se exhibe una película para que integre la competencia de un festival?, ¿acaso los atributos artísticos de la obra aspirante no son los que deberían marcar la diferencia? Suena lógico, pero el asunto es más complejo y tiene relación con sumas de dinero con muchos ceros a la derecha.

Vale la pena mencionar que los exhibidores franceses objetaron la inclusión de *Okja* y *The Meyerowitz Stories* con argumentos artísticos al poner en duda el estatus cinematográfico de estas cintas. “¿Y qué pasará si mañana no se proyectan en las salas, cuestionando así su naturaleza de obra cinematográfica?” (El País [Festival de Cannes], 2017), se preguntaba la FNCF días después de anunciada la Selección Oficial de Cannes 2017 (Festival de Cannes [Officiel], 2017).



Figura 3
Okja de Bong Joon-ho (2017)

En el fondo, lo anterior responde a una táctica de supervivencia que pretende desplazar del mapa a cualquier agente externo interesado en afectar el negocio de las salas. Las cuestiones artísticas son irrelevantes aquí, por más que se utilicen de forma conveniente. Si alguien exitoso en un esquema empresarial que ofrece lo mismo que otro, pero bajo procesos distintos, intenta invadir el terreno del segundo, lo natural es que este intente deshacerse del intruso.

Cuando *Netflix* le grita al mundo que las taquillas ya no son el mejor mecanismo para hacer dinero y que las suscripciones a plataformas por Internet son el futuro, quienes le apuestan a la exhibición tradicional levantan mu-



ros para cerrarle el paso a tales ideas. Además, aprovechan la ventaja de haber llegado primero al mercado para excluir al nuevo jugador.

Al margen de Cannes, evento que se convirtió en el termómetro para medir la temperatura a esta discusión, otras personalidades también han puesto reparos a la acogida mundial de *Netflix* y de otras plataformas digitales. Los más destacados son los cineastas Quentin Tarantino y Christopher Nolan, dos apasionados de la producción y exhibición *old school*, como en los viejos tiempos.

Contratan directores de fotografía para que filmen en cinta y no con cámaras digitales, defienden a capa y espada el visionado de películas en salas (cuanto más grandes, mejor). “Un escenario en el que las películas y la televisión se convierten en lo mismo eleva a la televisión, pero disminuye el concepto de películas” (en De Miguel, 2017), sostuvo el director de *El Origen* (Nolan, 2010).

Es tan solo una muestra del rechazo que generan los canales de *Video Bajo Demanda* entre algunos peces gordos del cine que tienen más de un pero al cambio que atañe la filosofía del *streaming* para las dimensiones artística y empresarial de la exhibición de películas, bases que mantienen intacta y a flote la estructura del negocio que promueven.

Eso no es cine

Entre los puntos de discusión, uno se centra en el estatus del cine. Es decir, los productos que se exhiben por otros canales diferentes a la sala no son películas, como aseguraron antes los exhibidores franceses.

Tarantino, por ejemplo (como nostálgico declarado), echa de menos las proyecciones *roadshow* realizadas entre las décadas de los 50s y 70s (Rather, 2015), el equivalente cinematográfico de la ópera. Los asistentes recibían un programa, la película tenía una obertura y un intermedio, se presentaba en 70 milímetros (amplio formato superior al de las salas convencionales) y, en ocasiones, el metraje contenía más tiempo que el de una función corriente de la misma película.

Para Tarantino, este concepto de proyección es el arte cinematográfico en su más pura esencia. De hecho, el director nacido en Knoxville (Tennessee) ha desempolvado estos rituales grandilocuentes para estrenar varias de sus obras, como *Los 8 Más Odiados* (Tarantino, 2015) o *Había una vez en Hollywood* (Tarantino, 2019), que tuvieron funciones de 70 milímetros en salas seleccionadas.



Figura 4
Entrevista de Canal + a Quentin Tarantino.
Festival de Cannes 2019.

¿Qué decir de Nolan? Un apasionado del IMAX. Rodó *Dunkirk* (2017) con esta tecnología para quienes pudieran verla en una sala equipada con este sistema de proyección de amplio formato (hay un meme que parodia la férrea postura del director. Muestra a alguien que contempla *Dunkirk* en la pantalla de un *iPod Nano* y arriba se lee: “Viendo *Dunkirk* como Christopher Nolan la concibió”).

Watching *Dunkirk* the way Christopher Nolan intended



Figura 5

Incluso puede hablarse de una simbología religiosa ligada a los tamaños. Las grandes pantallas son dignas de un cielo cinéfilo, mientras que las pequeñas son fruto del demonio, que arden en el infierno por profanar el ritual histórico del cine.

“Con la televisión no puedes pensar en algo diferente, con el cine sí puedes” (en Harukimar, 2010), señaló Jean-Luc Godard en una rueda de prensa de Cannes 1988 con motivo de la presentación de los dos primeros episodios de su serie *Histoire(s) du Cinema* (1989 - 1999). Incluso se refirió a un camarógrafo de televisión que cubría el evento y que



lo grababa. “Este es el enemigo” (en Harukimar, 2010), aseguró tras señalarlo.

Palabras que son una extensión de un argumento típico y manido: el cine es artístico-intelectual y la televisión, no. Una forma de disuadir al genio francés sería sentarlo en una sala ante una copia de *¿Y Dónde Están las Rubias?* (Wayans, 2004), la insufrible comedia sobre dos afroamericanos que se hacen pasar por dos mujeres blancas, y luego frente a un televisor que presenta *Berlin Alexanderplatz* (Fassbinder, 1980), la serie de 13 episodios dirigida por Rainer Werner Fassbinder. ¿Cambiaría de opinión?

Godard se acoge a ideas preconcebidas que son cuestionables. Polariza en función de una alabanza al cine que llama a engaño. Si aceptáramos su visión, ¿la peor película sería superior al mejor programa de televisión solo porque el canal por donde se exhibe tiene la bendición del apostolado cinéfilo? ¿Una película que se emita por televisión deja de ser cine? ¿Qué pasa con una serie que se proyecta en una sala? A todas estas, ¿qué es el cine?



Figura 6

“Este es el enemigo”, sostiene Jean-Luc Godard, mientras señala a un camarógrafo de televisión.

El cine se diferencia de otras creaciones audiovisuales documentales y de ficción porque es una pieza autoconclusiva, llámese cortometraje, medio-



metraje o largometraje. Una experiencia que se narra completa en un visionado con principio, nudo y desenlace.

Las series se cuentan por episodios, son proyectos narrativos de largo aliento, troceados por partes. Pueden tener una línea argumental que abarca varios capítulos o puede ser una sucesión de episodios autoconclusivos.

Por supuesto, el cine se ha serializado, como lo evidencian las secuelas, precuelas, *spin offs*, relanzamientos, crossovers, etc., presentes en sagas de Hollywood que se prologan en centenares de películas. Sin embargo, la mayoría de estas piezas también son autoconclusivas, con excepciones como los finales de franquicias que hoy se conciben en dos entregas, casos *Harry Potter* (Columbus, et al., 2001-2011), *Los Juegos del Hambre* (Ross et al., 2012-2015) y *Rápido y Furioso* (Cohen, et. al., 2001[en curso]).

Las series también han hecho guiños a las duraciones del cine. El tercer episodio de la octava temporada de *Juego de Tronos* (Nutter et al., 2011-2019), titulado *La Larga Noche* (Sapochnik, 2019), dura una hora con 22 minutos, el tiempo de un largometraje corto. Pero, a pesar de las semejanzas y más allá de estas excepciones, lo que distingue a una película de una serie no es el medio por donde se exhibe, sino su duración. De allí que tampoco pueda afirmarse que las cintas que se transmiten por televisión no son cine.

Respecto al lenguaje y estéticas se habla de una tendencia en televisión. Diálogos explicativos, sobreactuaciones y una propuesta audiovisual funcional, en piloto automático. Una telenovela mexicana sintetiza esta imagen arquetípica. El polo opuesto sería un cine de propuestas desafiantes, moderno, nada complaciente y que busca el hallazgo antes que el cliché. El llamado cine de arte y ensayo.

Pero al indagar a fondo es natural hallar (de un lado y de otro) registros como los mencionados en el párrafo anterior, mezclados aquí y allá. Por este motivo, cierta aproximación al lenguaje audiovisual tampoco es garantía para clasificar una obra como cine o televisión.

Justamente, *Histoire(s) du Cinema* (Godard, 1989-1999), la serie de Godard, es retadora, exigente y novedosa. Por otra parte, la mayoría de películas protagonizadas por Adam Sandler son burdas, ‘telenovelescas’ en el peor sentido de la palabra, desesperantes.

“Hoy se puede debatir ese concepto [...] Irónicamente, en los 80s, soap operas (nombre en inglés para referirse a las telenovelas) como *Dinastía* (1981-1989), *Dallas* (Katzman, 1978-1991) o *Falcon Crest* (Badiyi, 1981-1990) se grabaron en y como cine” (Chaves, 2019). Así lo explica el exper-



to en melodramas televisivos y cinematográficos Fernando Chaves, con lo cual tampoco se puede hacer una distinción según medios técnicos.

De allí que el cine es una duración en el tiempo, no un canal de exhibición, mucho menos los medios o recursos con que se produzca. Es natural la inconformidad de los acostumbrados a las salas oscuras, cinéfilos que las han sacralizado y que se oponen a otras vías. Pero no hay que perder de vista que el cine, por su naturaleza, está estrechamente ligado a la tecnología, como hijo indiscutible de la Revolución Industrial.

La transformación digital y tecnológica no solo afecta a la exhibición, sino también a la producción. Por tanto, la coyuntura que vivimos desde hace varios años debe juzgarse como un síntoma lógico, en vista de que el cine es un medio natural para acoger estos cambios. El cine en televisión, computador, tableta, celular. Era algo que podía ocurrir.

Pleito por pantallas

El cineasta británico Edgar Wright escribió el 14 de octubre del 2018 en su cuenta de Twitter: “Roma de Alfonso Cuarón (2018) es un filme impresionante, [...] debe ser visto en pantalla grande” (2018). Wright pedía que una cinta cuyos derechos de exhibición tenía *Netflix* fuera vista en sala, así la mayoría de interesados terminara dándole un vistazo en la plataforma.

No solo él, sino muchos, coincidieron en que la obra del mexicano era digna de una gran pantalla, debido a su fotografía estilizada y diseño sonoro envolvente. Una experiencia para los sentidos que tendría mayor fuerza si se contemplaba en los también llamados teatros.

Solamente una población minoritaria tuvo el privilegio de observarla en esas condiciones, pues se exhibió de esta forma en pocas salas del planeta. En paralelo, las grandes cadenas se resistieron a presentarla: “En todo el mundo, las películas que se exhiben en salas de cine requieren un periodo durante el cual no estén disponibles en otras plataformas o canales” (2018), explicó Cinépolis su negativa en un comunicado, pues Roma no respetaba la regla natural de la exhibición tradicional: primero en los teatros y, solo después, en otros medios. Una muestra más del choque entre dos modelos de negocio, como lo evidenció antes la indignación de los exhibidores franceses.

La llegada de Roma a *Netflix* en diciembre del 2018 encendió el debate abierto por la era del *streaming*: ¿una película debería verse siempre en una sala? Aquí la respuesta: sí, incluso aquellas que no tienen una estética elaborada, grandilocuente y gestada para experimentarse mejor ante una pantalla grande, como Roma.



Figura 7
***Roma* de Alfonso Cuarón (2018)**

Aunque, por supuesto, las más afectadas por el nuevo modelo son las cintas espectáculo, de voluntad épica, filmadas en grandes formatos, con panorámicas descomunales que alcanzan su esplendor en una sala, como las producidas por Hollywood durante los 60s. Ver *Doctor Zhivago* (Lean, 1965) en el celular o el computador nunca será tan satisfactorio como hacerlo en pantalla gigante.

De hecho, los cines son ideales al ser infraestructuras que procuran un ambiente para que el espectador se concentre al ver una película. Espacios insonorizados y cubiertos, condiciones que no son una garantía al mirar una cinta en casa. Habrá quien se dé el lujo de tener un espacio silencioso para disfrutarla en su hogar, pero será difícil para quienes vivan al lado de una calle por la que transitan carros permanentemente, por ejemplo.

La sala también es oscura para no desviar la mirada de la pantalla. Así se repara hasta en el más mínimo detalle sin inconvenientes. Los ojos se enfocan en la luz, que es el punto de atención de la audiencia, mientras que la penumbra invisibiliza la silletería, las paredes, el techo, porciones del espacio que no interesan al ver un filme. ¿Podrá gozar de este beneficio alguien que mire una película en un portátil, cuya pantalla está iluminada por los rayos del sol que atraviesan una ventana?



“El cine es aquello más grande que nosotros; tienes que alzar tus ojos hasta él” (en *Exact Change*, 2009), lo expresa Chris Marker en el CD-ROM *Inmemoria*, citando y ampliando a Godard, en una forma más de poner a las salas en un pedestal, recintos sagrados a los que asistimos para celebrar la liturgia de las imágenes en movimiento.

En cambio, los otros medios (en la misma línea religiosa) son considerados herejías del esquema original, como afirman algunos. Aquí la segunda parte de la frase de Marker: “En televisión puedes ver la sombra de una película, el rastro de una película, la nostalgia, el eco de una película; pero nunca una película” (en *Exact Change*, 2009).

Estas defensas de las salas suenan muy románticas hasta comprobar lo inviable de ese ideal hoy. ¿Que si es mejor la gran pantalla? Sin duda. El problema es que solo algunas cintas pueden verse de esta manera alrededor del globo. Las grandes cadenas son propietarias de buena parte de las salas de cine y la mayoría están sujetas a las consideraciones de las casas productoras más influyentes: la industria de Hollywood.

Estas compañías se deben a un negocio cuyos aliados les garantizan dinero de sobra, pues los blockbusters del cine estadounidense están hechos para estallar las taquillas. Miles de salas alrededor del mundo están destinadas para exhibir las películas de la industria. Sin olvidar que una sala de cine es un lujo que pocos se pueden permitir, bien sea porque quieres montar una para rentabilizarla o porque tienes el espacio y puedes costear la tecnología para construir una en casa.

Como esos millonarios que aparecían en el programa de celebridades *Cribs* (Amoia/Clark, 2000), de MTV, y que presumían de tener una hermosa sala de cine en sus mansiones. Pero esta clase privilegiada es solo una minúscula porción del grueso de espectadores del mundo. ¿Cómo ven cine los demás? Salas, claro está, pero también televisión y computadores en sus diferentes manifestaciones, llámense tabletas, celulares, portátiles, etcétera.

Volvamos a la fijación de Nolan con el IMAX. Unos pocos pudieron acceder a una sala equipada con esta tecnología para ver *Interstellar* (Nolan, 2014) en todo su esplendor. El resto de espectadores que no tuvo cerca un cine con estas características acudió (mientras estuvo en cartelera) a una sala corriente. Otra alternativa fueron los soportes domésticos como *DVD* o *Blu-ray*, lanzados meses después de que abandonara la sala.



Otra población importante la vio ilegalmente por Internet, de donde se descargó 47 millones de veces durante el 2015, lo que la convirtió en la película más pirateada ese año (News, 2015).



Figura 8
***Interstellar* de Christopher Nolan (2014)**

Ya podrán imaginarse entonces la utopía de que los espectadores del globo (o por lo menos la mayoría) puedan ver cualquier película en sala, por más que directores como Almodóvar, Tarantino y Nolan declaren que es el canal idóneo. Parecieran vivir en una ensoñación cuando critican el *streaming*. Una fantasía en la que, quizás, también crean que todos son tan ricos como ellos para poseer una sala o acceder a una para ver lo que quieras.

Porque acceder a una sala es fácil. Lo difícil es observar la cinta que desees. ¿Lo más reciente de *Marvel Studios*? Te separan 15 mil pesos de este objetivo y hablamos de la boleta más cara. ¿Ver una película de Pier Paolo Pasolini? Aquí empiezan los problemas.

A menos que vivas cerca de una cinemateca, que visibiliza otras manifestaciones del cine al margen de los tanques de Hollywood. Instituciones que cuentan (las de mejores equipos) con salas y tecnología de proyección. Es probable que allí encuentres el ciclo de Pasolini, lo que no es probable es que haya una cinemateca por cada ciudad capital de Colombia y del mundo.



Otra posibilidad es que las grandes cadenas organicen retrospectivas como Hitchcock/Kubrick: Clásicos para Obsesivos Compulsivos, que la línea de contenidos alternativos de Cine Colombia realizó en 12 ciudades del país durante el 2019, entre ellas Manizales. Sin embargo, estos ciclos son la excepción y no la regla. Dice Alex Horwath:

Nos vestimos de luto si la retrospectiva reciente sobre el western clásico atrae tan solo a una décima parte de los espectadores que atrajo hace 15 años. ¿Pero no es más importante que estas pocas personas tuvieran la oportunidad y la elección de ver películas del Oeste en una sala de cine? (2010, pp. 62-63).

Otra salvación del cinéfilo son los festivales, que organizan retrospectivas y funciones de obras recientes, entre ellas las que conforman las competencias del evento, en caso de haberlas. Pero la mayoría son de celebración anual, una oferta que aparece una vez al año. Eso hablando de los territorios que tienen festivales, porque los otros están a merced de la búsqueda y necesidad incesantes de quienes desean darles una mirada a obras de difícil distribución y exhibición.

Lo que sí es sagrado son los estrenos de Hollywood, sin falta cada jueves en las carteleras.

Variedad

Lo anterior explica que si alguien en Manizales, por poner un caso, está interesado en ver *Teorema* (Pasolini, 1968), el largometraje de Pasolini, deba contemplar soluciones que no pasan por la sala de cine. Unas alternativas más sensatas son medios como el *DVD*, *Blu-ray* o sitios de *Video Bajo Demanda* en Internet.

Sí, la gran pantalla es la vitrina ideal para ver una película, pero no hay condiciones para que veamos todas las obras que queremos de esta forma. En un panorama así, es irremediable y predecible recurrir a canales diferentes, bien sea cineclubes, pantallas de computador con conexión a Internet, al igual que tabletas, celulares, portátiles o televisores.

Pero donde hay reparos no faltan alabanzas. Muchos cineastas de prestigio han depositado su confianza en *Netflix*, que ha sacado la chequera para financiar largometrajes de Jeremy Saulnier, los hermanos Coen, Alfonso Cuarón, Martin Scorsese, Ava DuVernay, Duncan Jones, J. C. Chandor, entre otros.



Cuarón, por ejemplo, dejaba claro en una entrevista que su formación como cinéfilo, marcada por obras del cine europeo y películas de geografías diferentes a Estados Unidos, fue posible gracias a opciones que se desmarcan de la sala: “La mayoría de las obras maestras que más amo no las he visto en la gran pantalla” (en Koch, 2018).

Alternativas que son fruto de la Revolución Digital y del desarrollo de tecnologías para el visionado doméstico. Estas aproximaciones a las películas implican que puedas acceder a obras como *Una Tierra Imaginada* (2018), del singapurense Yeo Siew Hua, ganadora del Leopardo de Oro del Festival de Locarno en el 2018. También a otras como *En Cuerpo y Alma* (2017), de la húngara Ildikó Enyedi, distinguida con el Oso de Oro del Festival de Cine de Berlín del 2017. Dos trabajos que estaban en *Netflix* para el momento en que se escribió este texto.

Opciones que dividen y confrontan. El director español Juan Antonio Bayona compartió el 5 de febrero del 2019 vía *Twitter* unas declaraciones de Almodóvar que lamentaban: “Se han cerrado 500 cines (en España) en los últimos cuatro años” (2019). El cineasta sostenía que estaba de acuerdo con el director de *Átame* (Almodóvar, 1989).

Otro gran cineasta español, Álex de la Iglesia, respondió al trino: “Perdonad: yo no estoy de acuerdo. Vivo una época en la que puedo ver lo que quiera, y mucho más, si tengo conexión a Internet. Basta ya de nostalgia. Por favor” (2019).

Al igual que los directores Almodóvar, Tarantino y Nolan, este apego por los rituales originales de la cinefilia hizo mella entre teóricos y críticos como David Thomson, Susan Sontag o David Denby, convencidos de que las nuevas circunstancias representan la muerte del cine. Al respecto, afirmaba Jonathan Rosenbaum en 1997: “Una postura fácil de sostener en un país (Estados Unidos) donde todavía no se ha distribuido adecuadamente ni una sola película de Hou Hsiao-Hsien, Edward Yang, Abbas Kiarostami o Mohsen Makhmalbaf” (2010, p. 36).

Al momento de escribir estas líneas desconozco si estos cineastas tuvieron una óptima distribución en el país norteamericano, pero hay algo que sí sé: nunca tuvieron una distribución en Colombia. No obstante, verlas hoy ya no supone una odisea, gracias a Internet y soportes físicos domésticos como el *DVD*.

Las salas no exhiben el cine de una prioridad artística por encima de lo comercial, pues en el fondo son conscientes de que es un producto de riesgo.



Estas corporaciones recurren al terreno firme de los blockbusters de Hollywood, concebidos para producir mucho dinero, a la altura del principio conservador que señala: lo que funciona, no lo toques.

Presentar películas que empujan los límites del arte cinematográfico hacia nuevos derroteros tiene costos para la exhibición tradicional, de allí que decida no aventurarse a perder dinero con estas obras (lo que podría suceder). En cambio, va a la fija con producciones que conquistan las taquillas.

Esto suscita que la proporción de una oferta diversa y valiosa tenga una menor representación en las carteleras: “Es imposible ir a cine de calidad en sala, entre otras, porque a Colombia no llega ni el 5% de esa cinematografía” (2019, p. 50), lamentó el crítico cultural Nicolás Morales, quien además calificó de mediocre la cartelera de Bogotá. Imaginen entonces las de ciudades intermedias como Manizales. Son de una rotunda desolación.

El modelo en plataformas digitales es distinto en este sentido. La oferta no está sujeta a unas cuantas películas que conforman una cartelera, sino a centenares de obras disponibles. Es como una multisala (complejo integrado por varias salas) virtual con millares de pantallas.

Que la oferta sea más amplia significa que hay cabida para otros trabajos que escapan de la línea comercial. Ahí es donde llegan al catálogo películas que ni por asomo veríamos en las salas y que, por consecuencia, dan abrigo a cinéfilos sedientos por estas propuestas.

No por nada, el historiador y crítico estadounidense Tag Gallagher señala frente a estos cambios, citado por Jonathan Rosenbaum: “Para un amante del cine no hay mejor época que la actual para estar vivo” (2018, p. 16).

Perdonaré el lector que comparta una anécdota personal que ilustra el argumento de Gallagher. En diciembre del 2018 leí un artículo sobre *Vampir, Cuadecuc* (1971), una obra independiente nada conocida de Pere Portabella. La busqué en el portal *Filmin* y no solo encontré lo que buscaba, sino también otras 20 películas del cineasta español.

Ahora imaginemos que un colombiano escucha hablar de este trabajo a principios de los 80s. ¿Habría podido verlo? Las probabilidades se reducen sustancialmente, pues ese momento histórico dista ampliamente de la facilidad del presente para acceder a películas que no circulan o circularon por los canales principales.



Figura 9

Christopher Lee en *Vampir, Cuadecuc* (1971)

La prueba está en una historia que cuenta Samuel Castro, crítico del periódico El Colombiano y de la revista Kinetoscopio. Relata que la primera vez que oyó de *La Jetée* (1962), el cortometraje de Chris Marker (en Exact Change, 2009), fue gracias a un guionista. El hombre la calificó como una cinta superior, grandiosa. Les dijo a él y a otros presentes que el clásico francés supuso la semilla para producir *Doce Monos* (1995), de Terry Gilliam, una versión que no estaba a la altura de la original.

Castro quedó intrigado y se entusiasmó ante la idea de verla, pero el hombre les explicó que no era posible, pues la tenía en una cinta de VHS que podía dañarse al prestarla, debido a que un reproductor, de quién sabe qué procedencia, la estropearía. “Y nosotros, tontos e ingenuos, le creímos y lo miramos por unas semanas con respeto y admiración” (Castro, 2011, p. 22). El crítico agrega que los cinéfilos del presente no serían víctimas de tal situación.

Hoy, ya mismo si quiere [...], puede poner *La Jetée* en YouTube y contar con la versión subtitulada de la obra de la que hablo. Comprobará con sus propios ojos que Gilliam no la arruinó, que solo la hizo a su manera, extraordinaria, con el debido respeto que la original se merecía (Castro, 2011, p. 22).



Figura 10
La Jetée de Chris Marker (1962)

Ofertas y perfiles

Puede que alguien afirme que *Netflix*, por ejemplo, es solo una réplica del cine que llega cada jueves a las carteleras. Relatos audiovisuales que se deben a las reglas del mercado, a la recaudación en taquilla, desarrollados según fórmulas y modelos de representación que nada aportan al arte cinematográfico.

Sí y no, habría que decir. *Netflix*, en efecto, tiene una apuesta clara por estos contenidos. Sabe que el grueso de sus suscriptores va en busca de *La Casa de Papel* (Colmenar, 2017 [en curso]) y no de *Burning* (2018), de Lee Chang-dong, cinta aclamada en festivales de cine del mundo durante el 2018, también disponible en el portal. Unos querrán ver el trabajo del surcoreano, pero esta población minoritaria no es la que fortalece el negocio del gigante del *streaming*.

La buena noticia es que el también hay cine selecto en esta plataforma digital. En una mínima proporción, claro, pero con una oferta superior a las pocas vitrinas que las salas de cine destinan para darle gusto a un público desinteresado en los blockbusters de Hollywood, los cuales saturan las carteleras.

Sobre el catálogo de *Netflix*, cuestionado por cinéfilos que reclaman una apuesta preponderante de películas valiosas en términos artísticos, el editor de la revista *Kinetoscopio*, el crítico Juan Carlos González, bromeó al res-



pecto y, de paso, lanzó un dardo al canal de Video Bajo Demanda. Publicó en *Facebook* una captura de pantalla que mostraba el buscador de *Netflix*, al que ingresó el nombre de Roberto Rossellini. Debajo de la imagen se lee: “La búsqueda no arrojó resultados. (González acompañó la imagen con un mensaje): “Netflix y yo” (2011).

Es probable que el maestro del neorrealismo italiano nunca llegue a *Netflix*, por más guiños que el rey del *streaming* haga al cine artístico contemporáneo y a contados clásicos. Sin embargo, si se hace lo mismo que González en el buscador de *Filmin*, plataforma española especializada en películas de antaño y otras aclamadas en festivales, el resultado en junio del 2019 eran catorce títulos disponibles del director de *Roma, Ciudad Abierta* (1954).

Lo positivo del éxito de *Netflix* es que otras compañías han incursionado en este mercado desde líneas similares y diferentes. *Filmin* y *Mubi*, por ejemplo, le apuntan a un segmento de público al que *Netflix* da cabida en menor medida. Si no encontró lo que quería en estas tres, es probable que recurra a *Retina Latina* o a *Cine.ar*, la primera especializada en cine latinoamericano y la segunda, en películas argentinas. Basta con suscribirse para empezar a ver, pues son gratuitas.

Si se inclina por las cintas de culto de bajo presupuesto, rescatadas del anonimato histórico, una buena opción es *byNWR*, otro sitio web gratuito, con curaduría de nadie menos que el cineasta danés Nicolas Winding-Refn, director de *Drive* (2011). Qué decir de otros gigantes del *streaming* como *HBO* y *Amazon Prime*, que luchan codo con codo para ganar terreno en esta carrera. No olvidemos tampoco a *Apple TV+* y *Disney+*, cuyas puestas en marcha estaban programadas para 2019 y 2020.



Figura 11

Las opciones (ocultas) detrás de *Netflix*. Campaña publicitaria de la plataforma española *Filmin*.



También los sitios web piratas, visitados por millones de usuarios y perseguidos por multinacionales, pues infringen los derechos de autor. Se mantienen en activo *Cuevana 2*, *Mira de Todo*, entre otros, gestionados por administradores que (por la naturaleza de estos portales) suben lo que quieran, en vista de que no están sujetos al pago de licencias para ofrecer contenidos.

La carnicería mercantil y capitalista por hacerse con el negocio mundial del Video Bajo Demanda apenas comienza. Esto en el mediano y largo plazo significará mayor acceso a películas, desde distintas apuestas y curadurías, lo que era inimaginable hace 30 años.

Donde sea y cuando sea

Otra ventaja del *streaming* es la comodidad y facilidad que concede. Ver contenidos en casa u otro lugar, a la hora más conveniente. Una filosofía opuesta a los requisitos para ver una cinta bajo el modelo de la exhibición tradicional, que tiene en la sala el único lugar posible para encontrarse con el llamado séptimo arte.

Históricamente, las cadenas de cine han fijado las circunstancias para ver películas. Por un lado, determinan un espacio (la sala) y por el otro un tiempo (la hora de la función). Retomemos el caso de *Burning* para entenderlo. Se estrenó el 21 de marzo del 2019 en trece salas independientes del país localizadas en Bogotá, Medellín, Cali, Pereira y Barranquilla, gracias a la distribuidora Interior XIII, que exhibe cine de ambición artística y no tanto comercial.



Figura 12
Burning de Lee Chang-dong (2018)



Trece salas en las que había que someterse a una condición si deseaba verla: sincronizarse espacio-temporalmente, es decir, consultar un horario, calcular el tiempo que toma llegar al lugar de proyección e ir al sitio. Aprovecharon quienes tuvieron la ocasión, bien sea porque vivían en estas ciudades o porque estaban de paso y no quisieron perderse la cinta en pantalla grande, situación ideal para mirar una película, como se dijo.

¿Qué pasa con los cinéfilos de las ciudades en donde no se estrenó? Una opción era comprarla pirata. Lo irónico de la cuestión es que los vendedores de *DVD* la ofrecían en buena calidad meses antes de que llegara a las salas del país. Otra era ser paciente hasta el 1 de mayo del 2019, día que *Netflix* la subió a la plataforma.

Quienes la apreciaron en este portal experimentaron condiciones diferentes a las de la exhibición tradicional. La sincronización espacio-temporal en el *streaming* está sujeta a las necesidades del espectador. Ya el cinéfilo no sale de casa para llegar a tiempo a la función de *Burning*, sino que la obra surcoreana llega a su hogar en buena calidad y la hora del visionado es la que decida. O quizás la vea en celular al desplazarse en un bus o en una cafetería mientras mata tiempo. Puede mirarla donde desee.

Sin pasar por alto otra razón que catapultó al modelo de *Netflix*. El precio por suscripción mensual es más económico respecto al valor de una entrada a cine. En el primer caso, es posible observar miles de contenidos, sin límite alguno, mientras que en el segundo el valor de la entrada se ciñe a una sola película. La actual suscripción básica mensual a *Netflix* cuesta 16 mil 900 pesos, mientras que la entrada a cine más barata vale 3 mil 500 pesos. Saquen cuentas.

El surgimiento de esta alternativa no implica que la exhibición tradicional desaparezca. Se mantiene por una razón: las grandes productoras de Hollywood, cuyas películas son las más vistas del planeta, se rigen por el modelo antiguo de salas. Esta industria tiene claro que dirige una jugosa porción del negocio que funciona bajo las reglas del esquema convencional, al cual miles de espectadores se acogen para acceder a los contenidos de estas compañías. “Solo en cines”, el aviso que aparece al final de algunos tráileres y que sigue vigente.

¿Llegará el día en que *Disney*, por ejemplo, decida estrenar la reciente película de Marvel de la que es propietaria en su plataforma *Disney+*, en lugar de en salas? Así lo hace *Netflix*, algo que le ha procurado una lluvia de críticas de los exhibidores tradicionales, como lo refleja el pleito con el *Festival de Cannes*. Queda la duda de si las funciones en salas se man-



tendrán en el tiempo o progresivamente se desplazarán a los terrenos virtuales de Internet. O, también, que ambas alternativas coexistan y se complementen.

***Streaming* vs. Soportes físicos**

Ya analizamos la experiencia en sala, comparada con los sitios web de oferta vía *streaming*. Ahora revisemos el caso de los soportes domésticos físicos como el *DVD* y *Blu-ray*.

De entrada, comprar una película implica por defecto un lugar para guardarla. Una opción es una estantería. Muchos fanáticos tienen colecciones de discos con cintas y series que agrandan con orgullo cinéfilo.

El espacio físico es importante. No supone una preocupación para alguien que tiene una colección de 10 películas, pero sí para alguien que tiene 100, 500, 1.000 y hasta 10.000. Se requiere de un gran espacio para albergarlas, además de disciplina para mantenerlas ordenadas y libres de polvo.



Figura 13

Aurora Depares, propietaria del local de alquiler de películas Video Instan, de Barcelona (España). El establecimiento almacena 45 mil títulos.

Foto: Álvaro Monge para *el Periódico*.

Con el *streaming*, el orden y el almacenamiento corren por cuenta del portal. Por un lado, los contenidos están organizados por categorías. Por el otro, las películas y series están subidas a la nube (memoria con capacidad de albergar información) del sitio web, así que el espacio físico se convierte en un territorio virtual que ahorra la molestia de ocupar áreas de una habitación, sala u otro lugar.



Si alguien colecciona muchas películas y no tiene el don del orden, podría tardar horas en encontrar un título. En cambio, las páginas de *Video Bajo Demanda* tienen un buscador que hace sencilla la tarea de hallar una obra y verla de inmediato.

De otro lado, si deseas darle un vistazo a un *DVD* que no tienes, lo lógico es conseguirlo. Esto conlleva desplazamiento físico, ya sea del consumidor o del correo postal que lo envía a casa gracias a sitios de compras por Internet como *Amazon* y *Mercado Libre*. Por el contrario, si la misma película está disponible en una plataforma, basta con tener acceso a un computador con Internet y suscribirse para reproducirla.

Otro beneficio es que los *DVD*, *VHS* y *Blu-ray* pueden sufrir desperfectos. Lo peor que puede sucederle a un espectador es que se pare una película, pues el disco está rayado. En los sitios de *streaming* esto no ocurre si se tiene una buena conexión a Internet.

No obstante, los halagos no son únicamente para *Netflix* y compañía. Hay varios puntos a favor de los medios domésticos de reproducción.

Los títulos de las plataformas legales pueden verse por un tiempo, según el acuerdo alcanzado con quienes administran sus derechos de autor. Cumplido este periodo, la película o serie deja de estar disponible. *Filmin*, por ejemplo, tiene una etiqueta llamada Últimos Días, que reúne obras que abandonarán el catálogo próximamente. Alerta a los usuarios para que aprovechen y las vean antes de que sea demasiado tarde. Con las páginas web ilegales de *streaming* no ocurre esto, pues no pagan derechos y mantienen las obras el tiempo que quieran.

Lo anterior no ocurre con los soportes físicos. Al comprar un *DVD* podrás verlo cuantas veces quieras. Lo único que podría impedirlo es que se dañe o se pierda. Esto es algo que resaltó en su cuenta de Twitter el director de fotografía español Pol Turrents: “¿Cuántas pelis de golpe desaparecen de las plataformas digitales? ¿Cuántas veces habéis querido ver algo concreto, no encontrarlo y acabar viendo algo sugerido (sic)?” (Turrents, 2019).

Otra bondad de estos soportes es el material adicional. Documentales de cómo se hizo la película, entrevistas a los actores, una versión de la obra comentada por el director, escenas descartadas, entre otros. Material que es excepcional en páginas como *Netflix*.

Lo importante es darse cuenta de que cada forma de acceder a una película, como las repasadas en este texto, tienen pros y contras. Las salas son el medio ideal para ver una cinta, pero carecen de la oferta variada de las



plataformas de *streaming*, que además dan más contenidos por una suscripción económica comparada con el precio de una entrada a cine.

Estas últimas, a su vez, no tienen la calidad de imagen y sonido de la pantalla grande. De otro lado, los soportes físicos domésticos tampoco cuentan con las bondades técnicas de la sala y demandan un espacio real para ser almacenados. Sin embargo, ofrecen una variedad de títulos mayor que las plataformas, en donde las películas y series están sujetas a periodos de disponibilidad, a causa de los derechos de autor.

Pero en caso de no tener la obra en soporte físico y quererla en esta presentación, el desplazamiento es obligatorio, mientras que en el *streaming* basta con encender un computador, ingresar al sitio *web*, teclear el nombre y dar *play*.

El Video Bajo Demanda y los soportes domésticos liberaron el acto de ver películas en la sala, como lo hemos visto. Menciona Jonathan Rosenbaum:

Se dice que las opciones de los espectadores de cine comunes y corrientes se reducen en forma constante, al mismo tiempo que la mayoría de las riquezas del cine mundial empiezan a ser accesibles por primera vez en un nivel internacional gracias al *DVD* (2018, p. 418).

En este punto es necesario hablar de la palabra democracia, habida cuenta que muchas obras están al alcance hoy, escenario diametralmente opuesto al de 40 años atrás, en el que las salas eran el único medio para contemplar un título.

Ya examinamos los cambios que experimentó el acceso a las películas. Ahora miremos cómo afecta a la acción de verlas, ese momento en que fijamos los ojos en una pantalla para dejarnos llevar por un relato cinematográfico.

Solo o en grupo

Mujeres árabes y de otras latitudes, con *hiyabs* en las cabezas, ocupan una sala de cine. Miran la adaptación cinematográfica de un cuento persa protagonizado por Shirin, heroína que escapa de un harén y viaja en busca del amor. Una cámara las registra en la intimidad de ver esta película. Lloran, ríen, son presas del suspenso, se angustian por lo que pueda ocurrirle al personaje.

Somos testigos de las máximas y mínimas alteraciones que la experiencia produce en los rostros, gracias a primeros planos que viajan de una espec-



tadora a otra. Nunca vemos la pantalla, sino las emociones y reacciones que suscita en la audiencia, entre aquellos seres que permanecen al otro lado de la ficción.

Todo ocurre en *Shirin* (2008), de Abbas Kiarostami, en la que ocasionalmente pueden apreciarse otros asistentes detrás de las mujeres. De repente, a pesar del valor individual que la película concede a cada plano con su respectiva protagonista, el cineasta iraní nos recuerda que ir al cine es un ritual colectivo. En instantes nos percatamos de que la mujer en primer término llora y también quienes están detrás de ella, en una sinfonía emocional que dirige la cinta, como si se tratara de un juego de complicidades en la oscuridad.

La película de Kiarostami nos ayuda a comprender una transformación notable: contemplar una obra solo o acompañado. Con la llegada de la televisión, ver una película se volvió un acto íntimo, con familiares y amigos en casa. De ahí en adelante surgieron otras tecnologías de reproducción doméstica que desplazaron las películas a otros escenarios físicos y virtuales, entre ellos los canales de Video Bajo Demanda.



Figura 14

Shirin de Abbas Kiarostami (2008)

En la sala, incluso al estar acompañado de dos, tres o cuatro personas conocidas, la regla es compartir el visionado con extraños que coinciden en el lugar. ¿Qué repercusiones tienen ambas alternativas? Hay una diferencia evidente para Fernando Chaves:

Por la energía que la película proyecta en ti y en los demás. Uno no se da cuenta qué tan efectivo es realmente el ritmo de una película (en el caso del director y del montajista) hasta



que uno ve y siente ese consenso entre la película, el público y tú mismo. La prueba es ver la misma obra en un teatro lleno y luego con dos o tres personas (2019).

Razón no le falta. Una energía que permea el ambiente de la sala, que contagia, que aflora las emociones al entrar en contacto con otras. Por supuesto, no es una condición infalible. Imagine a un cinéfilo con criterio, en una función de alguna vergonzosa comedia colombiana. ¿Las risas de quienes lo acompañan lo harían sentir igual? Sería todo lo contrario: se removería en el asiento y querría salir despavorido. Estos contrastes también ocurren.

Pero quien disfrute de aquella comedia y repare en que la mayoría de espectadores también se divierte experimentará una sensación duplicada y hasta triplicada por esa interconexión, sin importar si está acompañado de conocidos o desconocidos.

Lo mismo para el resto de emociones. Por ejemplo, la muerte de Tony Stark en *Avengers: Endgame* (Russo & Russo, 2019). Fue triste, pero si estabas rodeado de un mar de lágrimas era peor. “No había escuchado tanto adulto llorando en un cine desde *La Pasión de Cristo* (Gibson, 2004)”, escribió el periodista Alejandro Samper en su cuenta de *Twitter* (2019).

Un flujo energético que modula los sentimientos de la audiencia y que se experimenta en sitios equivalentes a la sala, como el auditorio de un cineclub. Lo interesante de cómo se asimila una obra en sala es que las sensaciones no se limitan al fuero interno de la persona, sino que abandonan el cuerpo para dialogar con las de otros asistentes, bien sea para hallar un acuerdo o un rechazo.

Esto cambia cuando el ritual consiste en ver una película solo o acompañado en casa. Las emociones ya no hacen tanta mella. Hay sintonías con los pocos acompañantes, pero es un diálogo menor respecto al de la sala. Por otra parte, observarla en solitario supone que las reacciones se limiten al cuerpo de quien ve. Vale la pena aclarar que lo mismo pasaría si este individuo está solo en una sala. La soledad y la compañía hacen posibles estos estados emocionales, no el sitio en donde transcurre el visionado.

Pero es importante traerlo a colación, debido al auge del *streaming*, pues ha hecho que consumir una cinta en solitario cobre fuerza, lo cual es hoy una cuestión indiscutible. Sin embargo, apenas hemos tocado una parte de los contrastes entre la sala y otros espacios.



Cuestión de poder

Imagine que ve una película en un cine y le urge ir al baño. La cinta no se detendrá por usted, así que correrá el riesgo de perderse un momento crucial de la trama al ausentarse por unos segundos. En cambio, si la observa por un canal de *streaming* es tan fácil como pausarla y retomarla al regresar. En el primer caso, la película ejerce un papel activo y la audiencia, uno pasivo. Lo contrario sucede en el segundo.

Las nuevas vitrinas de exhibición no solo ofrecen la posibilidad de ver obras audiovisuales en casa o cualquier sitio, sino que otorgan poder al espectador frente a lo que observa. Ahora la audiencia establece las reglas del visionado, no la película.

Las creaciones audiovisuales comparten una característica fruto de su naturaleza técnica. El espectador que asiste a una sala ve una imagen en la pantalla una vez al tiempo. Pensemos en el tríptico, formato de la pintura conformado por tres espacios que pueden apreciarse por separado o de forma global. En el cine, el espacio de la pantalla es ocupado por una sola imagen a la vez que luego cambia por otra, gracias al montaje. Es como si todos los planos se pusieran de acuerdo para aparecer durante unos segundos en el espacio de la pantalla.

Hay pantallas dobles, divididas, como las de *Hermanas* (1972), la cinta de horror de Brian De Palma, pero no es un recurso que pueda extenderse a la mayoría de películas.

Imaginemos que un espectador se voltea en dirección al proyccionista y grita: “Adelántala, quiero ver el final”. Quienes lo acompañen podrían mandarlo a callar y a sentarse, pues ellos desean mirarla plano a plano, desde el principio hasta el fin, como la concibió el director. Lo anterior sería imposible incluso si este hombre estuviera solo en el lugar, pues las cadenas de cine no adelantan o atrasan las películas al antojo de la audiencia, así esté reducida a un solo espectador.

Ahora supongamos que ese sujeto ve la misma película en *Netflix* o en un soporte físico doméstico. Podría ir hasta el final sin inconvenientes, gracias a la línea de tiempo del canal de streaming y al control remoto del reproductor. Basta con manipular estas dos herramientas para desplazarse en el tiempo de la cinta, otra prueba más del poder activo de las salas en el primer escenario y del que ostentan los espectadores en el segundo.

Hoy, las películas se pueden poseer, como en el caso de los *DVD*, y además recorrer como un libro, lo que me recuerda a un amigo que fue víctima de



un gran *spoiler* al leer un cómic. Revisó con curiosidad páginas que estaban más adelante, las cuales no había leído, y se llevó una sorpresa desagradable que le anticipó información crucial de la trama.

Así mismo, puede que existan espectadores que vean *El Sexto Sentido* (1999) por *streaming* y se dirijan directamente al instante en que se revela que el personaje de Bruce Willis estuvo muerto todo el tiempo, algo que fue imposible para quienes la vieron en sala en el año en que se estrenó la obra de M. Night Shyamalan. Sostiene el crítico de cine y escritor Alexander Horwath en referencia a los *VHS*:

El ver una película en el cine significa no ser capaz de tenerla a nuestra disposición. Se desarrolla sin que yo sea capaz de acceder a ella; se me escurre entre los dedos [...]. Pago una cuota de entrada para hacer contacto con la película. La película en video, sin embargo, está dominada por el espectador; [...]. La película en video se hace pequeña, no solo en términos del tamaño de la imagen (pantalla), sino también en su relación conmigo como espectador. No me encuentro con ella, le ordeno existir, y voy hacia adelante y hacia atrás, avanzo rápido y despacio (Horwath, 2010, p. 63).

¿Debería ser preocupante que cambie esta relación de poder? Como dije antes, estos nuevos escenarios conllevan una transformación para bien y para mal. Hay muchas razones para alegrarse cuando te enteras de que esa película que no se estrenó en tu ciudad ahora está disponible en Internet vía *streaming*.

Lo que no es tan positivo es que te esfuerces al verla, rodeado de distracciones, interrupciones y el ruido incesante de los carros al otro lado de la ventana, por plantear una situación desastre (aclaro que no todas son así). “Ojalá la hubiera visto en sala”, es algo que podría pensar este espectador.

No digo que las salas estén libres de estas situaciones. El bebé que llora sin parar, el tipo que patea la silla, el que saca el celular y te deja casi ciego por el brillo de la pantalla. Sin embargo, la proporción de distracciones y de momentos incómodos es inferior comparada con los sucesos externos que pueden afectar el visionado en otros sitios.

La razón: la sala está diseñada para observar películas, los otros espacios no. Las molestias en una sala se limitan a las que causan otros espectadores. En los demás lugares la persona se expone a un centenar de situa-



ciones que pueden afectar el visionado y que no solo obedecen a otros individuos.

Un argumento más en contra del Video Bajo Demanda: así como unos interrumpen la experiencia para hacer algo y la retoman, hay otros que no presionan de nuevo el botón de *play*, como asegura Quentin Tarantino:

Rastreas el catálogo, bajas por el listado, ves algo o lo grabas y tal vez nunca vuelvas a verlo o quizás sí lo hagas. Entonces puede ser que lo veas por 10 o 20 minutos y simplemente saltas a otra cosa. [...] No me gusta eso (2019).

Para el director de *Pulp Fiction* (1994) se perdió el compromiso de ver cine. Uno puede inferir de sus palabras que antes había mayor pasión, debido al esfuerzo que implicaba desplazarse hasta una sala o una tienda de alquiler de películas (el cineasta trabajó en una). El interés por la cinta se materializaba en un recorrido por el espacio que daba cuenta de lo importante que era para esa persona buscarla, conseguirla y mirarla.

En cambio, el esfuerzo en los nuevos canales de Internet consiste en encender un computador, teclear el título en un buscador y accionar el botón de reproducir.

El punto flaco de esta tesis es sostener que las salas producían mayor interés frente al cine y que los nuevos medios generan lo contrario. La pasión no es algo que la tecnología determine, es una cuestión relativa. Existen espectadores que saltan de una película a otra en una plataforma y que no observan nada, pero también hay quienes ven mucho, así sea bajo un criterio indiscriminado y aleatorio. O, quizás, las pueden mirar con orden.

El dardo de Tarantino está dirigido, justamente, al cambio en la relación espectador-película que conlleva el *streaming*. Pero, ¿es realmente grave? Las condiciones de este nuevo visionado atañen una transformación considerable respecto a la sala, pero dudo que suponga un retroceso. Es algo, más bien, diferente.

Un cambio de reglas que puede desembocar en ese espectador errático que lamenta el director, pero que puede dar abrigo a una audiencia comprometida con lo que mira y que disfruta de paso de las nuevas ventajas: “Puedo dejar de ver lo que no me gusta sin remordimiento y ver alguna película de ritmo difícil en varias tandas o cuando ya no tenga sueño”, como afirma Samuel Castro (2011a).



Además, que alguien vaya a una sala no es garantía de un compromiso por las películas. Ahí están los casos de espectadores maleducados que no paran de consultar el celular en el cine o hablan todo el tiempo con su acompañante, por plantear solo dos ejemplos.

Un caso que llama al optimismo puede ser la generación de cinéfilos y directores que cultivó su amor por las películas gracias a la televisión. Es indudable que este medio implica una exhibición del cine que está a medio camino entre el papel activo de la sala y la experiencia doméstica. El espectador no puede parar la película, pues los encargados de la programación del canal serían quienes podrían hacerlo. Por otra parte, la posibilidad de mirarla en el hogar, en lugar de acudir a la sala, es algo que se asemeja a quien disfruta hoy de una película desde su computador y en casa.

Pero arrebatar al cine de su hábitat natural, la sala, y situarlo en el entorno doméstico conlleva que la experiencia de ver una película esté condicionada por un sinnúmero de factores típicos de la cotidianidad de una casa. En caso de vivir con tus padres o uno de ellos, como los pequeños Steven Spielberg y los hermanos Coen, quienes no se despegaban del televisor, es probable que ocurran estas situaciones: alguien aspira y hace ruido, te llaman para ir a comer, un grito, el ladrido del perro, la visita que llega y llena de murmullo el ambiente, el ruido de los carros al otro lado de la ventana.

Y, por irónico que parezca, dichas acciones externas que interfieren con el acto de ver un filme no volvieron a estos afamados directores menos apasionados por el cine. Al contrario, el amor por las imágenes en movimiento creció en ellos, gracias a la televisión, mientras que el cine era una opción remota, debido a circunstancias como esta: “Resulta de lo más interesante observar que su cultura cinematográfica proviene principalmente de la televisión, puesto que la temperatura local –Minnesota se asemeja en cuanto al clima a Siberia– apenas si permite hacer vida fuera de las casas” (2003, p. 11), escribió Frédéric Astruc sobre la formación cinematográfica de los creadores de *Fargo* (Coen & Coen, 1996).

Tal vez esto explica que los Coen, conscientes de que amaron el cine a través de la televisión, un medio que se desmarca de la experiencia en la sala oscura, no tuvieran inconvenientes en aceptar rodar *La Balada de Buster Scruggs* (Coen & Coen, 2018) para *Netflix*, y que lo celebraran diciendo: “¡Estamos en streaming, hijos de puta!” (Culturaocio series & TV, 2017).



Figura 15

Los hermanos Ethan y Joel Coen durante el Festival de Cine de Venecia del 2018.

Allí presentaron *La Balada de Buster Scruggs*, película distribuida por Netflix.

Foto: Claudio Onorati para Shutterstock.

Cineastas que devoraron películas con fruición gracias a la pantalla chica, novedad tecnológica de la época, punto y aparte en la aproximación al cine. Un acontecimiento equiparable (guardando las proporciones) al impacto que causan hoy las plataformas de *streaming*. La televisión, como lo ratifican las vidas de estos célebres directores, continuó propagando la cinefilia entre muchos en lugar de acabarla.

¿Por qué no podría ocurrir hoy lo mismo?, ¿habrá en este instante un Steven Spielberg en ciernes que cuente en un futuro que se enamoró de las películas al verlas en su celular, mientras sus padres lo llevaban de viaje en automóvil? El editor de Kinetoscopio, Juan Carlos González, es optimista:

Llegará un día –no muy lejano– en que un cinéfilo joven me diga emocionado que acaba de ver *Lawrence de Arabia* (Lean, 1962) y que la disfrutó mucho. Y cuando yo le pregunte dónde la vio, me dirá sencillamente que la miró en su iPhone mientras iba en una buseta rumbo a la universidad (2011, p. 1).



Reducir el abismo

No sabemos si el *streaming* se mantendrá en el tiempo, menos si *Netflix* será un actor crucial en la exhibición cinematográfica dentro de 20 años. ¿Para ese momento habrá surgido otra vitrina con mayores facilidades? Puede que más adelante el consumo de películas sea posible gracias a un proyector del tamaño de un microchip que se injerta a un ojo con cirugía, de tal forma que al dar una orden el espectador proyecta la cinta en una pared blanca con la ayuda de la mirada.

¿Descabellado? Lo mismo podría haber dicho alguien en la década de 1910 si le explicaran en ese momento que en un futuro existirá una red mundial llamada Internet que alojará millones de películas al alcance de los espectadores, las cuales podrán verse a través de pequeñas pantallas.

“El cine, gracias a su vinculación de origen, tiene la oportunidad de progresar cómodamente, con fluidez y cierta naturalidad, de la mano de nuevas y más avanzadas tecnologías” (2010, p. 18), comenta el cineasta español Pere Portabella. Esto implica que la exhibición y la producción se amolden al ritmo de las transformaciones, adquieran formas, muten, abandonen modelos anteriores y alcancen nuevas manifestaciones.

La nostalgia, la costumbre y el apego de unos cinéfilos por la exhibición tradicional se materializan en cuestionamientos a las nuevas alternativas, pero esta actitud es equivalente a bajarse del tren que conduce hacia el futuro. No importa que prefieras abandonar la silla y que otros también lo hagan, lo relevante es que ese futuro es inevitable, así que la protesta personal de estos espectadores no influirá en los acontecimientos venideros.

Afrontamos un panorama en el que probablemente no se estrenarán las películas de Tsai Ming-liang en Manizales, pero esto no supondrá un callejón sin salida. Los portales de Video Bajo Demanda dedicados al cine de festivales seguro ofertarán un ciclo dedicado al cineasta chino, como lo hizo Mubi en el 2018.

Una coyuntura en la que se pudo ver *The Wild Boys* (Mandico, 2018), del francés Bertrand Mandico, el mismo día en que la revista *Cahiers du Cinéma* la escogió como la mejor película del 2018. Fue posible, pues estaba disponible en el catálogo de *Filmin*.



Figura 16
The Wild Boys de Bertrand Mandico (2018).

Los esfuerzos de cinéfilos de generaciones anteriores para acceder a las cintas del momento implicaba que esperaran meses, incluso años. En muchas ocasiones, ni siquiera estuvieron cerca de poder verlas. Esto dejó de ser una utopía, gracias a una oferta de portales legales en Internet que ponen a disposición títulos con buena imagen y sonido, lo que no es una garantía con copias en celuloide y algunos *DVD*, bien sea porque fueron mal editados por compañías legales o porque son discos piratas de mala calidad.

“El teatro de la vida al alcance de su mano” (Sirk, 1955), dice el hombre que lleva el televisor a la casa de la señora Scott en *Sólo el cielo lo sabe*. Frase que sirve para evaluar el papel de las vitrinas digitales que acortaron distancias entre cinéfilos y obras al reducir el abismo que los separaba.

Quienes crucen el puente tendido por estos canales y lleguen al otro lado sabrán, ante un centenar de posibilidades, que todo esfuerzo, aproximación y lucha se sortea allí de manera sencilla: ordenar al cerebro que mueva una mano, colocarla sobre el mouse de un computador y dar clic.



Referencias

- Alcolea, A. (25 de marzo, 2019). *Estas son las cifras de Netflix en todo el mundo*. [Online]. Disponible en: <https://computerhoy.com/reportajes/entretenimiento/estas-son-cifras-netflix-todo-mundo-394305>
- Astruc, F. (2003). *El cine de los hermanos Coen*. Barcelona: Paidós.
- Bayona, J. (5 de febrero, 2019). *Totalmente de acuerdo con Almodóvar: "Se han cerrado 500 cines en los últimos 4 años... es desastroso. Pensar que hay comarcas que no hay un solo cine. Mi infancia hubiera sido imposible en un lugar así. No son buenos tiempos."* [Tweet]. Disponible en: <https://twitter.com/FilmBayona/status/1092761234720608256>
- CANAL+ Cinéma. (26 de mayo de 2019). *Interview de Quentin Tarantino par Augustin Trapenard* [YouTube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=wsegVj-jTKw&t=32s>
- Castro, S. (2011). La cueva de las maravillas. *Revista Kinetoscopio*, 21, 22-23.
- Castro, S. (27 de mayo, 2011a). [Comunicación personal].
- Chaves, F. (23 de junio, 2019). [Comunicación personal].
- Chaves, F. (3 de julio, 2019). [Comunicación personal].
- Cinépolis. (22 de noviembre, 2018). *A la opinión pública*. [Online]. Disponible en: <http://fuxionmx.com.mx/cinepolis-sin-posibilidades-de-dar-un-espacio-a-la-cinta-de-alfonso-cuaron/>
- Culturaocio series & TV. (10 de agosto, 2017). *Los hermanos Coen eligen a Netflix para su salto a la televisión con una miniserie del salvaje Oeste*. [Online]. Disponible en: <https://www.culturaocio.com/tv/noticia-hermanos-coen-eligen-netflix-salto-television-miniserie-salvaje-oeste-20170810094752.html>
- De la Iglesia, A. (5 de febrero, 2019). *Perdonad: yo no estoy de acuerdo. Vivo una época en la que puedo ver lo que quiera, y mucho más, si tengo conexión a internet. Basta ya de nostalgia. Por favor*. [Tweet]. Disponible en: <https://twitter.com/alexdelalIglesia/status/1092799187484327937>
- De Miguel, A. (8 de noviembre, 2017). *Christopher Nolan contra Netflix: las películas deben estrenarse en el cine*. [Online]. Disponible en: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a19451078/christopher-nolan-contra-netflix-peliculas-cine/>
- El País. Festival de Cannes. (14 de abril, 2017). *Los cines franceses critican la selección en Cannes de dos películas de Netflix*. [Online]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2017/04/14/actualidad/1492177357_017591.html
- Festival de Cannes [Officiel]. (18 de mayo, 2017). *THE JURY - Press Conference - EV - Cannes 2017*. [YouTube]. Disponible de: <https://www.youtube.com/watch?v=SsHD52WrIwU&t=152s>
- González, J. (2011). La nueva era. *Revista Kinetoscopio*, 21, 1-4.



- González, J. (2011). Publicación en su cuenta de Facebook. Disponible en: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1015519666682593&set=pb.569657592.-2207520000.&type=3&theater>
- Harukimar. (8 de marzo, 2010). *"This is the enemy". Jean-Luc Godard in Cannes 1988* [YouTube]. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=VGG61dzoXKs>
- Horwath, A. (2010). Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta. En: J. Rosenbaum & A. Martin (Coordina-dores). *Mutaciones del Cine Contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Keslassy, E. (14 de abril, 2017). *French Exhibitors Demand Netflix Release Its Cannes Movies in Theaters*. Disponible en: <https://variety.com/2017/film/news/netflix-protest-french-theatrical-exhibitors-1202030960/>
- Koch, T. (5 de diciembre, 2018). *La mayoría de las películas que más amo no las he visto en la gran pantalla*. [Online]. Disponible en: https://elpais.com/cultura/2018/11/28/actualidad/1543429816_107875.html
- Marker, C. (2008). *Inmemory* [CD-ROM. 2rd ed.]. Estados Unidos: Exact Change.
- Morales, N. (2019). El fin de los cines de Avenida Chile. *Revista Arcadia*, 164, 50. Disponible en: <https://www.revistaarcadia.com/opinion/articulo/el-fin-de-los-cines-de-avenida-de-chile/76185>
- News. (30 de diciembre, 2015). *Interstellar is most pirated movie of 2015*. Disponible en: <https://www.bbc.com/news/technology-35198319>
- Portabella, P. (2010). Prólogo. En: P. Portabella; J. Rosenbaum & A. Martin (Eds.). *Mutaciones del Cine Contemporáneo*. Madrid: Errata Naturae.
- Rather, D. (24 de noviembre, 2015). *Tarantino Interview*. [Video Online]. Disponible en: <https://danratherjournalist.org/interviewer/cultural-figures/quentin-tarantino/video-tarantino-interview>
- Rosenbaum, J. (2010). Mutaciones del cine contemporáneo. Cartas de (y para) algunos hijos de los años sesenta. En: P. Portabella; J. Rosenbaum & A. Martin (Ed.). *Mutaciones del Cine Contemporáneo*. España: Errata Naturae.
- Rosenbaum, J. (2018). *Adiós al cine, bienvenida la cinefilia. La cultura cinematográfica en transición*. Buenos Aires, Argentina: Monte Hermoso Ediciones.
- Samper, A. (26 de abril, 2019). *Buena película. No había escuchado tanto adulto llo-rando en un cine desde La pasión de Cristo. #AvengersEndgame*. [Tweet]. Disponible en: <https://twitter.com/Demeuna/status/1121919690547388416?s=20>
- Turrents, P. (27 de junio, 2019). *Por suerte, el dvd apareció en mi estantería, pero eso me abrió la puerta al concepto de "Obsolescencia cinefila"... Cuantas pelis d golpe desaparecen d las plataformas digitales? cuantas veces habeis querido ver algo concreto, no encontrarlo y acabar viendo algo sugerido "similar"?* [Tweet]. Disponible en: <https://twitter.com/polispol/status/1144272906492481536>



- Wright, E. (14 de octubre, 2018). *ROMA by @alfonsocuaron is a stunning film. Manages to both intimate, personal, but yet on a sweeping scale. A most engrossingly detailed study of a family and a time, an immersive experience I wanted to dive back into as soon...* [Tweet]. Disponible en: <https://twitter.com/edgarwright/status/1051400904874831873?lang=es>

Filmografía

- Almodóvar, P. (Director). Almodóvar, A. & Posner, E. (Productores). (1989). *Átame*. [Cinta cinematográfica]. España: El Deseo.
- Almodóvar, P. (Director). Budé, R.; et al. (Productores). (2019). *Dolor y gloria*. [Cinta cinematográfica]. España: El Deseo.
- Amoia, A. & Clarke, E. (Directores). Lazin, L.; et al. (Productores). (2000). *Cribs* (Amoia / Clark *de MTV*). [Serie de televisión]. Estados Unidos: MTV Productions.
- Badiyi, R.; et al. (Directores). Filerman, M.; et al. (Productores). (1981-1990). *Falcon Crest*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Amanda & MF / Lorimar Television.
- Baumbach, N. (Director). Rudin, S.; et al. (Productores). (2017). *The Meyerowitz Stories (New and Selected)*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Netflix / IAC Films / Gilded Halfwing.
- Coen, J. & Coen, E. (Directores). Bevan, T.; et al. (Productores). (1996). *Fargo*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido: PolyGram Filmed Entertainment / Working Title Films.
- Coen, J. & Coen, E. (Directores). Ellison, M.; et al. (Productores). (2018). *La Balada de Buster Scruggs*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Annapurna Pictures / Annapurna Television / Mike Zoss Productions / Netflix.
- Cohen, R., et al. (Directores). Bellinger, C.; et al. (Productores). (2001-en curso). *Rápido y furioso*. [Saga cinematográfica]. Estados Unidos / Alemania / Japón / España / Reino Unido / China / Canadá / Emiratos Árabes Unidos: Universal Pictures / Original Film / Mediastream Film / One Race Films / Etalon film / Relativity Studios / China Film Co / Dentsu Inc / Fuji Eight Company Ltd.
- Colmenar, J.; et al. (Directores). Pina, A., et al. (Productores). (2017-en curso). *La casa de papel*. [Serie de televisión]. España: Vancouver Media.
- Columbus, C.; et al. (Directores). Arnow, T.; et al. (Productores). (2001-2011). *Harry Potter*. [Saga cinematográfica]. Reino Unido / Estados Unidos: Warner Bros / Heyday Films / 1492 Pictures.
- Cuarón, A. (Director). Celis, N.; et al. (Productores). (2018). *Roma*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / México: Esperanto Filmoj / Netflix / Participant Media.



- Chang-Dong, L. (Director). Hwang-Joo, J.; et al. (Productores). (2018). *Burning*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur / Japón: Pine House Film / NHK / Now Films.
- De Palma, B. (Director). Pressman, E.; et al. (Productores). (1972). *Hermanas*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: American International Pictures (AIP) / Pressman-Williams.
- Enyedi, I. (Directora). Mesterházy, E.; et al. (Productores). (2017). *En Cuerpo y Alma*. [Cinta cinematográfica]. Hungría: Inforg-M&M Film Kft. / Hungarian National Film Fund.
- Exact Change (Editor). (2009). *Immemory: A cd-rom by Chris Marker*. [CD – ROM]. Estados Unidos: Exact Change.
- Fassbinder, R. (Director). Märthesheimer, P.; et al. (Productores). (1980). *Berlin Alexanderplatz*. [Serie de televisión]. Alemania / Italia: Bavaria Film / Westdeutscher Rundfunk (WDR) / RAI Radiotelevisione Italiana.
- Gibson, M. (Director). Davey, B.; et al. (Productores). (2004). *La Pasión de Cristo*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Icon Productions.
- Gilliam, T. (Director). Cavallo, R.; et al. (Productores). (1995). *Doce Monos*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Pictures / Atlas Entertainment / Classico / Twelve Monkeys Productions.
- Godard, J. (Director). Canal+; et al. (Productores). (1989-1999). *Histoire(s) du cinema*. [Serie de televisión]. Francia: Canal+ / Centre National de la Cinématographie / France 3 / Gaumont / La Sept / Télévision Suisse Romande / Vega Films.
- Joon-Ho, B. (Director). Borghese, L.; et al. (Productores). (2017). *Okja*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Corea del Sur: Kate Street Picture Company / Lewis Pictures / Plan B Entertainment.
- Katzman, L.; et al. (Directores). Fenneman, C.; et al. (Productores). (1978-1991). *Dallas*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Lorimar Productions / Lorimar Telepictures / Lorimar Television.
- Kiarostami, A. (Director). Kiarostami, A & Razavi, H. (Productores). (2008). *Shirin*. [Cinta cinematográfica]. Irán: Abbas Kiarostami Productions.
- Ki-young, K. (Director). Ki-young, K. (Productores). (1960). *The housemaid*. [Cinta cinematográfica]. Corea del Sur: Hanguk Munye Yeonghwa / Kim Ki-Young Production.
- Lean, D. (Director). Griffen, A. & Ponti, C. (Productores). (1965). *Doctor Zhivago*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Italia: Metro-Goldwyn-Mayer (MGM) / Carlo Ponti Production / Sostar S.A.
- Lean, D. (Director). Spiegel, S. & Lean, D. (Productores). (1962). *Lawrence de Arabia*. [Cinta cinematográfica]. Reino Unido: Horizon Pictures (II).
- Mandico, B. (Director). Chaumet, E. & Delaunay, M. (Productores). (2018). *The Wild Boys*. [Cinta cinematográfica]. Francia: Ecce Films.



- Marker, C. (Director). Dauman, A. (Producteur). (1962). *La Jetée*. [Cinta cinematográfica]. Francia: Argos Films / Radio-Télévision Française (RTF).
- Moore, E.; et al. (Directores). Cramer, D.; et al. (Productores). (1981-1989). *Dynasty*. [Serie de televisión]. Estados Unidos: Aaron Spelling Productions.
- Nolan, C. (Director). Alaoui, Z.; et al. (Productores). (2010). *El Origen*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido: Warner Bros. / Legendary Entertainment / Syncopy.
- Nolan, C. (Director). Autry, K.; et al. (Productores). (2014). *Interstellar*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido / Canadá: Paramount Pictures / Warner Bros. / Legendary Entertainment / Syncopy / Lynda Obst Productions / Government of Alberta, Alberta Media Fund / Atvinnuvega- og nýsköpunarráðuneytið / Isobel Griffiths Limited.
- Nolan, C. (Director). Bernard, J.; et al. (Productores). (2017). *Dunkirk*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Francia / Reino Unido / Países Bajos: Syncopy / Warner Bros. / Dombey Street Productions / Kaap Holland Film / Canal+ / Ciné+ / RatPac-Dune Entertainment.
- Nutter, D.; et al. (Directores). Benioff, D. & Weiss, D. B. (Productores). (2011-2019). *Juego de tronos*. [Serie de televisión]. Estados Unidos / Reino Unido: Home Box Office (HBO) / Television 360 / Grok! Studio / Generator Entertainment / Bighead Littlehead.
- Pasolini, P. (Director). Bolognini, M. & Rossellini, F. (Productores). (1968). *Teorema*. [Cinta cinematográfica]. Italia: Aetos Produzioni Cinematografiche.
- Portabella, P. (Director). Tomás, A. (Producteur). (1971). *Cuadecuc, vampir*. [Cinta cinematográfica]. España: Films 59 / Pere Portabella.
- Ross, G.; et al. (Directores). Alvarez, D. (Producteur). (2012-2015). *Los juegos del hambre*. [Saga cinematográfica]. Estados Unidos: Lionsgate / Color Force.
- Rossellini, R. (Director). Amato, G.; et al. (Producteur). (1945). *Roma, Ciudad Abierta*. [Cinta cinematográfica]. Italia: Excelsa Film.
- Russo, A. & Russo, J. (Directores). Alonso, V.; et al. (Productores). (2019). *Avengers: Endgame*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Marvel Studios.
- Sapochnik, M. (Director). Benioff, D.; et al. (Productores). (2019). *La larga noche*. [Serie de televisión (tercer episodio de la octava temporada Juego de tronos)]. Estados Unidos: Television 360 / Startling / Bighead Littlehead.
- Shyamalan, M. (Director). Kennedy, K.; et al. (Productores). (1999). *El Sexto Sentido*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Hollywood Pictures / Spyglass Entertainment / The Kennedy/Marshall Company / Barry Mendel Productions.
- Siew-Hua, Y. (Director). Ang, M.; et al. (Productores). (2018). *Una Tierra Imaginada*. [Cinta cinematográfica]. Francia / Holanda / Singapur: Akanga Film Productions / Films de Force Majeure / MM2 Entertainment / Volya Films.



- Sirk, D. (Director). Hunter, R. (Productor). (1955). *Sólo el cielo lo sabe*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Universal International Pictures.
- Tarantino, Q. (Director). Anderson, T.; et al. (Productores). (2019). *Había una vez en Hollywood*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos / Reino Unido: Sony Pictures Entertainment (SPE) / Heyday Films / Visiona Romantica.
- Tarantino, Q. (Director). Bender, L.; et al (Productores). (1994). *Pulp Fiction*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Miramax / A Band Apart / Jersey Films.
- Tarantino, Q. (Director). Weinstein, H.; et al. (Productores). (2015). *Los 8 Más Odiados*. [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Visiona Romantica / Double Feature Films / FilmColony.
- Wayans, K. (Director). Alvarez, R.; et al. (Productores). (2004) *¿Y Dónde Están las Rubias?* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Revolution Studios / Wayans Bros. / Entertainment / Gone North Productions / Wayans Alvarez Productions.
- Winding-Refn, N. (Director). Capra III, F.; et al. (Productores). (2011). *Drive* [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: FilmDistrict / Bold Films / MWM (MadisonWellsMedia) / OddLot Entertainment / Marc Platt Productions / Motel Movies Distributors.