



Question

Periodismo / Comunicación
ISSN 1669-6581

Esta obra está bajo una
Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-Compartir Igual
4.0 Internacional



Canon y cinefilia. Las series de televisión en la configuración del canon cinematográfico de revistas especializadas en la década 2010 – 2019

Raúl Liébana

Question/Cuestión, Nro.67, Vol.2, diciembre 2020

ISSN: 1669-6581

URL de la Revista: <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/>

IICom - FPyCS - UNLP.

DOI: <https://doi.org/10.24215/16696581e416>

Canon y cinefilia. Las series de televisión en la configuración del canon cinematográfico de revistas especializadas en la década 2010 – 2019

Canon and cinephilia. The television series in the configuration of the cinematographic canon in the decade 2010 – 2019

Raúl Liébano

Universidad Complutense de Madrid

España

rliebana@ucm.es

<https://orcid.org/0000-0002-5662-9487>

Resumen

El presente artículo se centra en la relación entre cinefilia y canon cinematográfico, analizando la paradoja que supone la presencia de series de televisión en la formación de dicho canon para el período 2010-2019. La creación de un canon con rigor nace de las posibilidades de acceder al patrimonio cinematográfico, por lo que es preciso un breve análisis inicial sobre estas posibilidades para el cinéfilo, así como sus hábitos y conducta. El auge de las plataformas de streaming, no ha impedido que el número de espectadores que asiste al cine en el período analizado se haya incrementado. Las plataformas de streaming son complementarias a la pantalla grande. Por último, tras el análisis de la simbiosis entre cine y televisión, se analiza la paradoja de la presencia de series en la formación del canon de cine en revistas especializadas. El análisis se ha realizado a partir de la selección de una muestra de seis publicaciones, a nivel mundial. Se ha revisado la lista publicada al final de cada año, durante el período 2010-2019, así como de la década, donde también se ha observado la existencia de series de televisión. Cada vez hay más zonas grises entre el cine y la televisión.

Palabras clave

Canon; cinefilia; series; cine; televisión.

Abstract

This article discusses the relationship between cinephilia and cinematographic canon, analyzing the paradox that the presence of television series in that canon represents for the period 2010-2019. To create a canon thoroughly, it is necessary to analyse the habits and behaviour of cinephiles, as well as the

possibilities of accessing the film heritage. Beside the rise of streaming platform, the number of cinema-goers rose in the period under review. Streaming platforms are a complement to the Big Screen. Finally, after the analysis of the symbiosis between cinema and television, it has been analyzed the presence of series in the cinematographic canon for specialized magazines. The analysis is based on the selection of six worldwide publications. It has been revised the lists published by those magazines, at the end of the year, as well as the lists with the best films of the decade, during the period 2010-2019, and as a result, television series appear on several lists. The differences between cinema and television are becoming increasingly blurred.

Keywords

Canon; cinephilia; series; cinema; televisión.

Cinefilia y acceso al patrimonio cinematográfico

La cinefilia tiene su raíz en una curiosidad insaciable que da lugar a una constante necesidad de ver y acumular películas. Es una forma de relación profunda con el cine, por el estrecho vínculo que siente el cinéfilo ante la sensación de vivir experiencias vitales. Este es el motivo por el que Serge Daney (1993), citado por Lampolski (2016), afirmaba que el cinéfilo se sumerge en el propio espectáculo hasta el punto de convertirse en una parte de él, como si el cine fuese un lugar habitable y su visionado la exploración de un lugar (Lampolski, 2016: p. 125). Para abordar un estudio de la cinefilia se hace necesario el análisis de pautas de conducta ligadas a unos hábitos de consumo que, autores como Daney o Miguel Marías, afirman que surgen en las primeras etapas de vida del ser humano. Para Daney, la experiencia cinéfila era

“inseparable de la infancia” (Ibíd., 2016: p. 134), una regresión constante hacia el estado infantil, alguien para quien su pensamiento quedó fijado en películas que vio como “adolescente-cinéfilo” (Ibíd., 2016: p. 134) y para Miguel Marías (1998), la cinefilia “es un vicio que se contrae durante la infancia, época de la vida esencialmente dedicada a los descubrimientos” (p. 30).

Estas pautas de conducta han cambiado con el paso del tiempo y evolucionado de la mano de los avances tecnológicos. El desarrollo de la cinefilia personal de cada uno, quedó sellada de una forma transversal, según el momento en que se configuró y los motivos que la originaron, por un modo determinado de ver y acceder a las películas. En este sentido, la llegada de internet fue uno de los hitos que marcó un antes y un después para la cinefilia. Si la acumulación física de películas, como objetos fetichistas, ha sido una práctica inherente al cinéfilo, la evolución tecnológica permitió empezar coleccionando VHS y, después, DVD o Blu Ray para acumular películas en discos duros, una vez transformadas en archivos digitales de fácil intercambio en internet. Por último, el intercambio de dichos archivos empezó a caer en desuso tras el desarrollo de las plataformas de streaming en la última década.

La función de internet fue decisiva para la cinefilia, ya que se ofreció como un lugar de difusión singular, un excepcional reducto a través del cual llegar a films inaccesibles hasta el momento. En este sentido, el crítico y programador Álvaro Arroba, asimila el innumerable fondo de películas disponibles en internet al de una versión moderna de la biblioteca de Alejandría para el cine, es decir, “una cinemateca global en construcción, accesible para todos y absolutamente deslumbrante” (Arroba, 2010: p. 71). Una inmensa mayoría del patrimonio cinematográfico se encuentra digitalizado (el término propio es ripeado) y es de libre acceso en internet.

Esta labor de intercambio se fomentó, en gran parte, gracias a cinéfilos como el gallego José Luis Sánchez Vázquez, a quien el CGAI (Centro Galego de Artes da Imaxe) rindió un homenaje en julio de 2009. Era considerado el “capo del VHS” (Arroba, 2010: p. 69). Profesor de matemáticas (Ibíd, 2010: p. 69), su colección alcanzó los veinte mil vídeos (Pena, 2008) y nunca pretendió la venta, ya que su filosofía siempre fue el intercambio, “fluvial principal del underground de intercambios de VHS para algunas generaciones de cinéfilos” (*Letras de cine*, 2008). Buscaba así saciar su propia voracidad (Ibíd., 2008).



Figuras 1 y 2: Cintas VHS rotuladas por José Luis Sánchez Vázquez (*Letras de cine*, 2008)

Internet ha permitido el desarrollo de estos medios de intercambio a través de formas legales y extralegales. Entre los medios extralegales, hay programas que permiten el intercambio de películas y series P2P -peer to peer-, es decir, de persona a persona, como *eMule*, *BitTorrent*, *Ares*, *Tribler*, *uTorrent* o *Vuze*. También existen webs o blogs de descarga directa, trackers públicos de torrent

(*The Pirate Bay*, el más conocido) o trackers privados (*Karagarga*), a los cuales solo se accede con una invitación.

Sin embargo, con el paso del tiempo y, pese a la existencia de una inmensa mayoría del patrimonio disponible en la red, existe un mercado de segunda mano de venta de DVD o Blu Ray, donde se llegan a pedir precios astronómicos por algunos ejemplares. Por ejemplo, si alguien quisiera adquirir hoy una edición de segunda mano del pack de Jean Rouch, que editó *Intermedio DVD*, lo puede encontrar en una web de venta de objetos de segunda mano llamada *Todocolección*, al precio de 725 euros.



Figura 3: Edición del pack de Jean Rouch editado por *Intermedio DVD*, descatalogado en la actualidad. A la venta por un particular este ejemplar usado, disponible en la web de *Todocolección*.

Como muestra de otras posibilidades existentes, a continuación, se detallan dos ejemplos de medios de acceso a material en la red:

1.- *YouTube*. Este canal constituye una de las principales fuentes que ha contribuido a la creación de la gran filmoteca virtual en la red.

El *Korean Film Archive Official Channel YouTube*(1) es el canal oficial del Korean Film Archive, y su iniciativa permite el acceso sin restricción a más de 200 títulos clásicos coreanos realizados desde 1930 en adelante, muchos de ellos restaurados y digitalizados, con subtítulos en inglés, todo ello de forma legal y gratuita.

Por otra parte, sobre la difusión que alcanzó *Sambizanga* (Sarah Maldoror, 1973), cuenta la profesora Lindiwe Dovey (2015) en su libro *Curating Africa in the age of film festivals*, el esfuerzo que costó al equipo del Film Africa Festival rastrear y localizar una copia en 35mm de la película. Una vez lograda, se proyectó una tarde de noviembre de 2011 en Londres, en el Ritzy Cinema (Brixton), ante la asistencia de 114 personas. Dos meses más tarde, el 12 de enero de 2012, *Sambizanga* se filtró en internet y apareció una copia en YouTube. El 1 de junio de 2014 Dovey pudo comprobar que el film contaba con 44.361 visionados. Pensó entonces que, probablemente, había visto más gente online la película en ese corto espacio de tiempo, de dos años y medio, que durante los cuarenta años que median entre su realización en 1972 y su aparición en YouTube en 2012 (p. 12).

2.- *byNWR*(2) es una plataforma de streaming fundada por el director de origen danés Nicolas Winding Refn, quien es poseedor de una cinefilia extrema. Es de libre acceso y se financia por él mismo con los ingresos que recibe por publicidad. La función de la plataforma se ajusta a las básicas de una filmoteca, es decir, rescatar, restaurar y difundir. De este modo, permite el acceso a rarezas underground que se daban por perdidas y que, tras años de rastreo, ha conseguido volver a difundir, dando a luz verdaderos renacimientos.

Estos casos ponen de manifiesto, no solo la relativa facilidad existente para llegar hasta películas que antes eran de muy difícil acceso, sino también las posibilidades que ofrece internet como guardián o repositorio, de una forma legal, del patrimonio cinematográfico, lográndose, en consecuencia, uno de los aspectos primordiales, su difusión.

De este modo, a través de la difusión de películas, internet vino a solventar uno de los problemas que planteaba Eric Rohmer, quien se preguntaba “¿cómo podría producirse el relevo de la generación actual de los historiadores de cine que ahora tiene cincuenta años? [...] ¿Cómo estudiar a un cineasta cuando sólo se conoce un veinticinco por ciento de su obra o menos?” (Rohmer & Mardore, 2016: p. 22). Internet ofrece la posibilidad de que futuras generaciones de críticos, historiadores, analistas, programadores de cine, accedan a una inmensa mayoría del patrimonio cinematográfico de un modo relativamente rápido. Esta circunstancia, la de garantizar el acceso, aunque solo sea a una gran mayoría de películas, se considera esencial para elaborar un canon cinematográfico desde un orden riguroso.

El hecho de que exista este patrimonio cinematográfico en internet, permite salvaguardar los films, con el fin de verlos todos y no solo aquellos que señale un determinado canon como los mejores. Según Langlois “hay que desconfiar. Hay que salvar todos los films. Porque, ¿quién nos dice que éste es bueno y éste es malo? [...] ¿Acaso soy Dios para saber lo que es bueno y lo que es malo?” (Rubio, Oliver & Cobos, 1998: p. 105). De hecho, él mismo afirmaba en relación al modo en que eran consideradas algunas películas: “decían que los films de Feuillade eran malos, y no lo eran; decían que las películas de Francesca Bertini eran ridículas, y no lo eran” (Rubio, Oliver & Cobos, 1998: p. 105). Estas categóricas afirmaciones de Langlois, en realidad, consideraban la

ambigüedad y permanente movilidad a la que debe estar sujeta la configuración del canon, siempre a partir de un conocimiento amplio y profundo de la historia del cine.

Transfiguración de la cinefilia en el período 2010 – 2019

Si hay un rasgo característico de la cinefilia en la última década, ha sido una gradual individualización y aislamiento del cinéfilo, anulándose de cierto modo, la experiencia colectiva cinematográfica. Así, la cinefilia considerada como “una cultura artística” (Jullier & Leveratto, 2012: p. 19), dejó de ser una experiencia común, entendida como el intercambio presencial de ideas sobre una película en diferentes foros. El lugar de publicación del juicio ahora es internet (Ibíd., 2012: p. 184). La influencia de la red ha sido tal que, “democratizó el ejercicio de la crítica cinematográfica” (Ibíd., 2012: p. 185). Para Gilles Renouard (2006), el cinéfilo ha pasado a identificarse del siguiente modo:

El cinéfilo ya no es hoy ese adolescente trasnochado con anteojos de vidrios gruesos, con la palidez de estar encerrado días enteros en salas de cine volviendo a ver viejas películas soviéticas inhallables. No. Ahora el cinéfilo es un adolescente trasnochado con lentes de contacto blandas, con la palidez de estar encerrado días enteros delante de su tele viendo películas hongkonesas inhallables. (Ibíd., 2012: p. 199)

Jullier & Leveratto (2012) definen dos tipos de cinefilia: moderna y posmoderna (p. 196). La primera ve las películas en la sala de cine, en una gran pantalla, asiste al estreno puntual del film y los films raros o exóticos son para ella de difícil acceso. La segunda ve la película en la sala o en casa (posibilidad de encontrar intimidad), dispone de pantallas múltiples, tiene posibilidad de

domesticar el flujo audiovisual, cuyo soporte es digital y tangible, para ser poseído y los films raros o `exóticos` son de fácil acceso (pp. 197-198).

Si Renouard consideraba que la cinefilia está basada en la búsqueda y visionado de películas hongkonesas inhallables, dos textos de Ángel Quintana dan cuenta de la evolución de la misma hacia nuevos confines. El primero, del año 2005, tenía como objeto de estudio el DVD y su relación con la cinefilia, distinguiendo tres tipos en esta última: la clásica, la generación del vídeo (almacenamiento de películas y alquiler de videoclubes), y el coleccionismo de los extremos, para quienes la película es un objeto fetichista situado en estanterías (Quintana, 2005: pp. 82-86). En el segundo, de 2015, el objeto de análisis era la cinefilia y el modo en que ésta se encontraba atravesada por las series de televisión. La transfiguración de la cinefilia se produce a un ritmo vertiginoso, y ahora son las temporadas de las series las que delimitan nuevas fronteras:

La mayoría de los viejos cinéfilos mutantes han decidido refugiarse en las series de televisión convirtiéndose en representantes de una nueva especie bautizada como `seriéfilos`. En los foros ya no se habla de películas, sino de temporadas. En la mayoría de los casos el concepto de autor se ha devaluado. Es igual quien haya realizado la serie mientras ésta sea capaz de contarnos una buena historia interminable. Las salas son una especie de refugio para mayores de cincuenta años y para niños que están viendo desaparecer su infancia. Todos los cinéfilos mutantes han empezado a llevar sus discos piratas a los vertederos municipales y prefieren buscar online cualquier película para verla cómodamente en sus televisores de alta definición. [...] La historia del cine puede -y necesita- rescribirse articulando nuevas propuestas que pongan

en tela de juicio los discursos mantenidos hasta ahora. (Quintana, 2015: pp. 6-7)

El texto de Ángel Quintana posiciona al lector en un extremo en cuanto al lugar que ocupan las series de televisión para la cinefilia, así como la transfiguración de sus preferencias; sin embargo, es cierto que el cinéfilo hoy se enfrenta a un proceso de hibridación de productos audiovisuales, y estando inmerso en él, su preocupación no se encuentra en diferenciar largometrajes de series de televisión, sino en seguir consumiendo de forma masiva todo aquello que su tiempo permita.

El dilema radica en el modo de entender la identidad de cada producto audiovisual, es decir, qué diferencia hoy un largometraje de una serie de televisión e, incluso, llegar todavía más lejos preguntándonos si esto ha pasado a ser relevante o dejó de serlo hace tiempo. Se trata de entender que, si el cine se ha enfrentado desde hace tiempo a la mezcla de géneros, ahora se enfrenta también a una hibridación de formatos. ¿Está exigiendo la cinefilia, por tanto, una reescritura de la historia del cine no solo en términos de géneros cinematográficos, sino también en términos de formatos?

Simbiosis cine – televisión en el período 2010 – 2019

La relación entre la industria del cine y la televisión en EEUU durante los años cincuenta y sesenta presentó flujos de intercambio en un contexto de aparente rivalidad o enfrentamiento. De este modo, fueron producidas series de televisión basadas en películas y, viceversa, hasta el punto de poder afirmarse que “la serie B de los estudios se convirtió en la producción para televisión, tanto a nivel logístico como financiero” (Cascajosa, 2006: p. 29). En dicha etapa se produjo un traspaso de materiales narrativos y profesionales del cine a la

televisión como fue, por ejemplo, el caso de Alfred Hitchcock (Ibíd, 2006: p. 29). Los intercambios narrativos entre cine y televisión potenciaron en Estados Unidos la sinergia empresarial en la década de los ochenta y los noventa (Ibíd, 2006: p. 37). Esta tendencia se consolidó con posterioridad a través de un abundante intercambio de directores, hasta el punto de normalizarse, en especial el paso del cine a la televisión o, incluso, en nuestros días a plataformas de streaming, con la creencia o esperanza, de lograr mayor difusión.

Cabe destacar que hoy en día, el hecho de reclutar directores de cine con prestigio para filmar series de televisión, se debe a una estrategia emprendida por productores para conseguir la renovación de la temporada por parte de la cadena de televisión que la emitirá. Sin embargo, también son los directores de cine quienes buscan prestigio en la realización de las series de televisión. Ejemplos de series realizadas en el período 2010-2019 que justifican esta idea, donde un capítulo, una temporada o, incluso, varias de ellas, fueron realizadas por directores de cine, se detallan a continuación:

DIRECTOR	SERIE O MINISERIE	NÚMERO CAPÍTULOS DIRIGIDOS	TEMPORADA CORRESPONDIENTE N° DE LOS EPISODIOS FILMADOS	TEMPORADAS
Olivier Assayas	Carlos (Canal+, Arte, Films en stock, Egoli Tossell Film, ANGOA, BeTV, CNC, CinéCinéma, Procirep,	3 episodios	Temporada única	1

DIRECTOR	SERIE O MINISERIE	NÚMERO CAPÍTULOS DIRIGIDOS	TEMPORADA CORRESPONDIENTE DE LOS EPISODIOS FILMADOS	Nº TEMPORADAS
	StudioCanal, TV5 Monde, 2010)			
Frank Darabont	<i>The walking dead</i> (AMC Studios, Circle of confusion, Valhalla Motion Pictures, Darkwoods Productions, Idiot Box Prod., 2010-)	1 episodio	Temporada 1	11
	<i>Mob City</i> (TNT Originals, 2013)	4 episodios	Temporada única	1
Todd Haynes	<i>Mildred Pierce</i> (HBO, MGM, Killer Films, John Wells, 2011)	5 episodios	Temporada completa	1
	<i>Enlightened</i> (Iluminada, HBO, Rip Cord Prod., 2011)	1 episodio	Temporada 2	2
Jane Campion	<i>Top of the lake</i> (See Saw Films, Escapade pictures, Screen Australia, Screen	Seis episodios	Temporada 1	2
		Dos episodios	Temporada 2	

DIRECTOR	SERIE O MINISERIE	NÚMERO CAPÍTULOS DIRIGIDOS	TEMPORADA CORRESPONDIENTE DE LOS EPISODIOS FILMADOS	Nº TEMPORADAS
	NSW, Fulcrum Media Finance, 2013-)			
Martin Scorsese	<i>Boardwalk Empire</i> (HBO, 2010-2014)	Episodio piloto	Temporada 1	5
	<i>Vinyl</i> (HBO, Sikelia Prod., Jagged Films, Cold Front Prod. Paramount Television, 2016)	Episodio piloto	Temporada única	1
Steven Soderberg	<i>The Knick</i> (Anonymous Content, 2014-2015)	20 episodios	Temporadas 1 y 2	2
	<i>Mosaic</i> (HBO, 2018)	6 episodios	Temporada 1	1
David Fincher	<i>House of cards</i> (Netflix, MRC, Panic Pictures, Trigger Street Prod., 2013-2018)	2 episodios	Temporada 1	6
	<i>Mindhunter</i> (Netflix, Panic Pictures, Denver and Delilah, prod.,	7 episodios	Temporadas 1 y 2	2

DIRECTOR	SERIE O MINISERIE	NÚMERO CAPÍTULOS DIRIGIDOS	TEMPORADA CORRESPONDIENTE DE LOS EPISODIOS FILMADOS	Nº TEMPORADAS
	2017-)			
M. Night Shyamalan	<i>Wayward pines</i> (FX Prod. Storyland, De Line Pictures, Blinding Edge Pictures, 2015 - 2016)	1 episodio	Temporada 1	2
	<i>Servant</i> (Blinding Edge Pictures, Escape Artists, 2019-)	2 episodios	Temporadas 1 y 2	2
Woody Allen	<i>Crisis in six scenes</i> (Crisis en seis escenas, Amazon Studios, 2016)	6 episodios	Temporada única	1
David Lynch	<i>Twin Peaks: The return</i> (Showtime, Rancho Rosa, Twin Peaks Prod, Lynch/Frost Prod, 2017)	18 episodios	Temporada 3	3
Nicolas Winding	<i>Too old to die young</i> (Demasiado viejo para	10 episodios	Temporada única	1

DIRECTOR	SERIE O MINISERIE	NÚMERO CAPÍTULOS DIRIGIDOS	TEMPORADA CORRESPONDIENTE DE LOS EPISODIOS FILMADOS	Nº TEMPORADAS
Refn	morir joven, Amazon Studios, 2019)			
Christoffer Boe	<i>Forhøret</i> (Cara a cara, Miso Film, 2019-)	8 episodios	Temporada completa	1
	<i>Kriger</i> (El combatiente, Miso Film, Public Services Puljen, 2018-)	6 episodios	Temporada completa	1

Figura 4: Series realizadas en la década 2010-2019, en las cuales llegó a participar algún director de cine (Fuente: Elaboración propia a partir de la base de datos Imdb)

Por tanto, “superado el paradigma de que el espectador de la televisión es un individuo ubicado en la media intelectual” (López & Nicolás, 2016: p. 24), el proceso de transfiguración de las series de televisión ha permitido que éstas se comparen “en términos favorables con el cine por un proceso de convergencia industrial y transformación tecnológica” (Cascajosa, 2016: p. 21). Este proceso tiene que ver con una constante aspiración de las series por emitir mensajes cada vez más complejos y profundos, con personajes llenos de aristas, beneficiándose de una relación más duradera con el espectador. Por este motivo la cinefilia ha comprendido que el contenido de la ficción seriada le interesa tanto como el de una película de línea dura de festivales como

Róterdam o Locarno. El cinéfilo se identifica con sus mensajes y admite que la forma de esas historias ha evolucionado de forma positiva y admirable. Cotas alcanzadas por diferentes series, distan de poder lograrse en el cine, debido, en primer lugar, al encasillamiento de este medio para contar historias a través de metrajes encorsetados en los noventa minutos y, en segundo lugar, debido a la dificultad de dotar de mayor cantidad de matices a sus personajes, de diseñar y transmitir grandes conflictos internos en dicho metraje, la cantidad de tramas y subtramas desarrolladas será inferior.

Herrero Bernal (2015) encontraba en su estudio sobre la producción independiente de ficción en España un fenómeno de hibridación desde el punto de vista de los géneros, dentro de los diferentes formatos televisivos. En la actualidad es posible plantear ese fenómeno de hibridación dentro de un proceso en expansión mucho mayor, ya no solo entre géneros, sino entre formatos; se puede hablar, por tanto, de un proceso de hibridación de los formatos que presentan el cine y las series de ficción.

La creciente nómina de directores de cine que han realizado ficción seriada, repercute en la percepción del cinéfilo, que abstraído ya del empeño en diferenciar los límites entre cine y televisión encuentra, entre los productos que recibe, híbridos adaptables tanto a la pantalla grande, como a la televisión. Adaptable en términos de formato (capítulos o largometraje), como en términos de su *'aspect ratio'*, para el que se llegan a contemplar diferentes opciones desde la propia génesis del proyecto.

Por otra parte, ese traspaso de directores entre los diferentes formatos, repercute también en la relación que el propio cinéfilo establece con los canales de distribución, los cuales se multiplican y complementan unos con otros, como más adelante se comprobará. Si la industria del cine fue en algún

momento “una parte más de un engranaje muy complejo y en la actualidad se encuentra subordinada a lo que en un momento dado aparentó ser su rival, la televisión” (Cascajosa, 2006: p. 43), esta relación hoy debería entenderse en términos de búsqueda de una mayor difusión para cualquier producto o formato, sea cine o televisión.

Hoy “es impensable producir una película en nuestro país sin contar con el decidido apoyo de alguna cadena televisiva” (Moreno Torres, 2005: 6), lo que refuerza la idea de Cascajosa de subordinación entre cine y televisión, ya que existen diferentes leyes que obligan a las televisiones a financiar, con parte de sus ingresos, la realización de películas, vía adquisición de derechos de emisión, por estar catalogado el cine como bien cultural. Fuera de nuestras fronteras, el modelo Netflix, HBO o Amazon Prime Video financia de forma indistinta películas y series que, en último término, se verán a través de sus respectivos servicios de streaming.

El cinéfilo en los años ochenta o noventa almacenaba VHS y, después de conseguir una película, por ejemplo, de los Straub-Huillet emitida a través de televisión, en el programa *Fuori Orario* (Rai 3), que no pudo ver nunca en pantalla grande, veía el televisor como su medio de salvación, el único a través del cual visionar el tesoro encontrado y colmar así de emoción ese deseo insatisfecho que le embargaba. Se puede interpretar que para el cinéfilo el fin último es ver la película, no importa el medio. Esa relación de complementariedad que existía entre cine y televisión para el cinéfilo, es aplicable a los distintos canales de distribución en la actualidad. Aquí es donde el cine quiere algo que ya no logra solo a través de las salas, y que sí encuentra en las plataformas de streaming, las cuales le ofrecen una solución

de continuidad que refuerza su subsistencia y supervivencia, en el marco de un proceso de adaptación a nuevos hábitos de consumo y evolución tecnológica.

La cinefilia y el auge de plataformas de streaming en España (período 2010 – 2019)

Vivimos en la era de los materiales narrativos multimedia (Cascajosa, 2006: p. 37) lo que supone un eslabón más de este proceso de hibridación de formatos, que afecta tanto al cine como a la televisión, donde una misma historia, de una forma transversal, puede ser una serie o miniserie, y pasar al formato cinematográfico desde la génesis del proyecto, y después convertirse en un cómic, novela o videojuego (Ibíd., 2006: p. 37). En el caso particular de la televisión, se producen formatos como la sitcom, la serie de ficción, miniserie, telenovela, talk show y late night show, reality show y concursos (Rodríguez, 2012: pp. 11-12). Las plataformas de streaming han comenzado a ofrecer productos adicionales a series y películas con el fin de diferenciarse de sus competidores. SKY España, por ejemplo, ofrece “los realities más buscados de la televisión”, además de contenido infantil y productos originales, síntoma del recorrido que tienen los formatos televisivos en este tipo de plataformas, así como del proceso de paulatina integración iniciado en las mismas. Por último, es síntoma también de la existencia de una segmentación de formatos y subproductos que, dada su amplitud, se estrangulará a sí misma.

Pero, ¿cuál es la relación hoy entre cine y televisión para los jóvenes? Un estudio realizado en 2012 sobre consumo televisivo, series e internet, para una población de jóvenes madrileños entre 14 y 18 años (sobre una muestra de 800 encuestados), cuyo objetivo principal consistió en analizar el modo en que éstos se relacionaban con la televisión, especialmente las series, muestra que

las películas eran el contenido más visionado en dicho medio, por delante de las series (Rodríguez, Megías & Menéndez; 2012: p. 77). Así, un 89,1% del total de los encuestados seleccionó películas en el cuestionario múltiple, el 84% seleccionó series de humor españolas, y el 79,8% series de animación, humor y sátira. Por otra parte, el estudio dio un paso más y se propuso recoger la diferencia entre “qué se suele ver”, y lo que “se prefiere ver”, que son aspectos diferentes, es decir, se pretendía averiguar si lo que se veía en televisión era realmente lo que el encuestado prefería ver, ya que en el seno de la unidad familiar hay factores que pueden ocasionar que la elección no sea la preferencia del encuestado. El orden de los contenidos preferidos de los encuestados era el mismo que el anterior. En primer lugar, películas con un 53,4%, en segundo lugar, series de humor españolas con un 44,6% y, en tercer lugar, series de animación, humor y sátira con un 33,5% (Rodríguez, Megías & Menéndez; 2012: p. 83).

El siguiente paso lleva al estudio de la relación existente entre el consumo de cine en salas y plataformas de streaming. ¿Es cierto que las plataformas de streaming restan cifra de negocio a las salas de cine? A falta de los datos oficiales del año 2019, a continuación, se puede observar que, pese al descenso de espectadores y continuo cierre de salas a lo largo de la década, en 2018 el volumen de asistencia al cine se sitúa en un nivel similar a 2011, tras superar el mínimo de 2013. En este sentido, Juan Ramón Fabra consideró superada una etapa a partir de dicho año, donde el descenso estuvo marcado por “la crisis económica, la subida del IVA, la pérdida de poder adquisitivo del ciudadano y el impacto de la piratería” (ABC, 2019).

AÑO	SALAS	RECAUDACIONES	ESPECTADORES
-----	-------	---------------	--------------

2009	4.082	671.043.785,02 €	109.986.858
2010	4.080	662.305.087,71 €	101.589.517
2011	4.044	635.847.593,74 €	98.344.862
2012	4.003	614.201.898,75 €	94.158.195
2013	3.908	506.303.276,05 €	78.690.507
2014	3.700	518.176.130,42 €	87.988.991
2015	3.588	575.242.478,42 €	96.137.282
2016	3.554	602.036.941,31 €	101.826.163
2017	3.618	591.294.142,77 €	99.803.801
2018	3.589	585.738.851,84 €	98.901.738

Figura 5: Evolución espectadores y recaudación en salas entre 2009 y 2018
 (Fuente: ICAAⁱ) (3)

El siguiente cuadro recoge la fecha de lanzamiento de las principales plataformas de streaming en España. Aquí se pone de manifiesto, en comparación con los datos anteriores, que estas plataformas han llegado a España, sobre todo, a partir de 2013, y que fue, precisamente a partir de ese momento, cuando el número de espectadores asistentes al cine, se incrementó:

PLATAFORMA STREAMING	FECHA DE LANZAMIENTO EN ESPAÑA
Filmin	2006

MUBI	Noviembre/2010
PLAT TV (cine español independiente)	Abril/2013
Rakuten (antes WikiTV)	Octubre/2013
Movistar+ (fusión Canal+ y Movistar TV)	Julio/2015
Netflix España	Octubre/2015
HBO España	Noviembre/2016
Amazon Prime Video	Diciembre/2016
Sky España	Septiembre/2017
Youtube Premium	Junio/2018
Flix Olé	Noviembre/2018
Apple TV+	Noviembre/2019

Figura 6: Fechas de lanzamiento de plataformas streaming en España entre 2006 y 2019 (*Fuente:* Elaboración propia)

Por último, estos datos, contrastan con los del informe “Salas de cine: Datos y cifras”(4) de la Federación de Cines de España (FECE), publicado en mayo de 2019, que analiza el ejercicio 2018. Para elaborar el informe se obtuvieron respuestas de 47.491 encuestados. En él se muestra que el 80% de los jóvenes con edad de 25 años o menores, utiliza alguna plataforma VOD. Entre ellos un 48% lo hace para ver series, un 7% para ver películas y un 45% por igual (para ver series y películas). Además, 7,4 de cada 10 jóvenes afirma que asiste al cine, al menos, una vez al mes. Si de la comparación de sus datos con los del resto de orquillas de edades establecidas, se desprende que son

quienes más utilizan las plataformas VOD, se puede concluir que estos nuevos servicios sirven, hasta el momento, como complemento a las salas de cine y no como productos sustitutivos de ellas. Por último, también se observa que son los jóvenes los más abiertos a nuevas tecnologías y formatos audiovisuales, sin dar de lado a la sala de cine, en consonancia con las ideas de Daney sobre la adolescencia y de Miguel Marías, por la cual indicaba que la infancia es una época esencialmente dedicada a los descubrimientos.

Por otro lado, las plataformas de streaming están restando horas de consumo a la televisión tradicional, tal y como recoge el informe de Barlovento Comunicación (publicado en diciembre de 2019), el cual pone de manifiesto que la inversión publicitaria en televisión descendió en 2019, igual que lo hizo el consumo promedio diario de televisión por persona, que es inferior en 12 minutos respecto al de 2018. El consumo tradicional de televisión se encuentra en un mínimo histórico desde los últimos 12 años(5).

Cabe destacar, además, que las plataformas de streaming no solo han conseguido restar tiempo de consumo a la televisión convencional, sino que además han conseguido que disminuya la piratería. Los datos se pueden contrastar en la “Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2018-2019”, elaborada por el Ministerio de Cultura y Deporte y publicada en septiembre de 2019. En ella se observa que el nivel de descargas ilegales de internet (epígrafe: “descarga gratuita de internet”) ha descendido en el período comprendido desde “2010-2011” hasta “2018-2019”, de un 17,4% a un 3,7%, tal y como figura el siguiente cuadro(6):

Por vías distintas a la compra	Vídeo
---------------------------------------	--------------

	2006-2007	2010-2011	2014-2015	2018-2019
Descarga gratuita de internet	10,3	17,4	16,1	3,7
--Con marca o licencia de autor	-	-	-	1,7
--Sin marca o licencia de autor	-	-	-	2,0

Figura 7: Personas que han obtenido vídeos según vías de adquisición, en porcentaje de la población total (Fuente: MCUD. Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España 2018-2019| Síntesis de resultados)

Elaboración de un canon cinematográfico

La consideración del canon se puede abordar desde dos puntos de vista diferentes. Por una parte, como “una lista o elenco de films considerados valiosos y dignos de ser criticados, analizados e historiados” (Nieto Ferrando, 2009: p. 23), por otra, como un “conjunto de películas relevantes para una comunidad interpretativa”. (Nieto Ferrando, 2017: p. 288)

Configurar un canon conlleva elegir, y esto supone implícitamente excluir. De este modo, pueden establecerse diferentes tipos de canon, en función del criterio de “canonización” (Nieto Ferrando, 2009: p. 24). Por ejemplo, Adrian Martin distingue tres tipos: Canon Stars Wars (un canon populista), Canon Citizen Kane (el viejo canon) y el Canon Kiarostami, donde es saludable que no haya consenso (Martin, 2011).

Para Paul Schrader (2006) “la estética, como el canon, es una narración. Tiene un principio, un medio y un final. Comprender el canon es entender su narrativa” (p. 34). La configuración del canon puede llegar a convertirse en un

proceso creativo similar a la realización de una película. La historia del cine, del mismo modo que una película, tiene su principio y su final.

Harold Bloom manifestó la necesidad de que el canon fuese universal, sin embargo, Carlos Gamarro (2003) explica la dificultad que conlleva lograr esa universalidad, que ni el propio Bloom logró, debido a los sesgos y prejuicios existentes a la hora de realizar la selección:

Bloom aboga por un canon universal, pero es evidente su prejuicio a favor de la literatura en lengua inglesa: de los veintiséis autores seleccionados en primera instancia, trece, es decir la mitad, escriben en ella. Este prejuicio es inevitable: si 'El canon occidental' hubiera sido escrito por un francés, el número de autores franceses sería mucho mayor que el de ingleses. Basta con un examen somero de la lista de los premios Nobel de literatura para comprobar el casi risible predominio en ella de autores escandinavos todavía hoy ignotos en el resto del mundo. (Gamarro, 2003: p. 57)

Siguiendo la misma línea de razonamiento utilizada por Gamarro, basta con revisar la lista de mejores películas de la última década (2010-2019) elaborada por *Cahiers du Cinema*(7), para comprender el sesgo existente en la formación del canon. Nueve de las diez películas seleccionadas fueron estrenadas en el Festival de Cannes. A pesar de este sesgo, la revista francesa se mostró más abierta a la hora incluir dos series hechas para la televisión, junto a las películas seleccionadas.

Del mismo modo, existe una resistencia a introducir en el canon filmes de países periféricos. El crítico Adrián Martín enumera otros sesgos adicionales recurrentes al elaborar el canon: se favorece el largometraje y no el cortometraje; se favorecen películas narrativas excluyendo documentales; prioridad hacia clásicos del cine estadounidense; se favorece el drama frente a

otros géneros como la comedia, el musical, el cine de terror; el cine de vanguardia y experimental están desterrados; existe un complaciente refugio en el pasado; se valora una estética orgánica, una película como objeto perfecto, sin apreciar que hay películas imperfectas con secuencias maravillosas y no hay una gran obra que se pueda extraer de directores influyentes como Pasolini o Preston Sturges. Por eso, propone como solución un canon loco que transmita pasión e inspire (Martin, 2001).

Si la emoción es uno de los seis criterios bajo los cuales Jullier(8) considera que una película puede ser buena, Jonathan Rosenbaum viene a decirnos lo mismo, añadiendo que será indiferente del modo en que la veamos (DVD, streaming, pantalla grande, la pantalla de un móvil o de una tablet):

La cuestión básica es que todavía hay cinéfilos mucho más jóvenes que yo, a quienes colman de emoción films realizados antes, incluso, de los gloriosos días de Louis Feuillade y Yevgueni Bauer (cuya puesta en escena de *El crepúsculo del alma de una mujer*, de 1913, y *Tras la muerte*, de 1915, es descrita con elegancia por Tsivian en un nuevo DVD norteamericano titulado *Mad Love*); y es probable que esta situación nunca cambie, aun cuando los lugares y contextos donde estos films se ven y se comprenden sufran una transformación radical. (Rosenbaum, 2018: p. 31)

No cabe duda que la preferencia será una pantalla grande, pero ésta se ha convertido para el cinéfilo en un simple vehículo para lograr ver una película y hace tiempo dejó de ser un obstáculo el lugar y contexto donde verla. Esta idea hace avanzar a la cinefilia, adaptándose a nuevos formatos. ¿Acaso no existe una parte de la cinefilia que se ha cultivado a partir del videoclub o del programa de televisión llamado *Fuori Orario*, emitido por *Rai 3*, donde encontré

joyas sin distribución que de otro modo nunca hubiese visto en pantalla grande?

Por último, debe considerarse un nuevo atributo innato del canon ya que “implica una medida, una norma, y con ello una selección de aquello que le es propio frente a lo que queda en sus márgenes externos” (Nieto Ferrando, 2017: p. 288). Al mostrar esta idea, podríamos considerar, a priori, que las series de televisión no son propias del género cinematográfico, y deberían permanecer en los márgenes del canon cinematográfico; sin embargo, la revista francesa *Cahiers du cinema* insiste en incluir como mejor película de la década (2010 – 2019), una serie de televisión. Por tanto, ¿qué está sucediendo, si el formato de ficción seriada posee su propio canon? ¿Qué diferencia hoy un largometraje de una serie de televisión? ¿Por qué la cinefilia, vista a través de revistas especializadas, se empeña en incluir series de televisión en el canon de cine? El canon aborda un nuevo reto. Ya no se elige únicamente entre películas, sino que las series de televisión, ¿han pasado a considerarse como propias de lo cinematográfico? ¿Por qué?

Si la crítica cinematográfica especializada dedica espacio a cubrir series de televisión, por ejemplo, la revista canadiense *Cinema Scope* en su sección “Tv or not Tv”, es porque, según la profesora Cascajosa, dicha crítica se ha travestido de televisiva y lo es también debido al alto prestigio alcanzado por aquellas, como demuestra que la primera temporada de la serie *True Detective* (Anonymous Content, HBO, Passenger, 2014-) figure en listas de películas, entre ellas la de *Caimán. Cuadernos de cine* (Cascajosa, 2016: p. 180). Hay una invasión de series televisivas en el canon cinematográfico. Para la crítica de cine las reglas se han ampliado, el espectro es mayor, y la curiosidad o necesidad de abarcar series, se ha convertido en una obligación, inaugurando

secciones específicas para dar cuenta de ellas. Esta aceptación de nuevos productos en un canon con larga tradición como el cinematográfico, presenta defectos, ya que, el propio canon televisivo se intentó nutrir de los seis criterios definidos por Jullier para considerar una buena película, y solo priorizó dos de ellos, lo que supuso “una miope imitación del canon fílmico” (Cascajosa, 2016: p. 156). Del mismo modo, a la dificultad que encuentra el propio canon televisivo a considerar qué es una buena serie, se añade que “el canon cambia de país en país y se rige por criterios extraordinariamente variados” (Ibíd., 2016: p. 157). Si el intento de alcanzar una unidad de criterio de forma aislada en ambos cánones, cinematográfico y televisivo, entraña serias dificultades, el hecho de travestir a las series como películas, para incluirlas en el canon de cine, conlleva mayores dificultades todavía. Además de la complejidad que supone permitir la convivencia de ambos en una misma lista, la incursión de las series en el canon de cine nos debería hacer reflexionar sobre la naturaleza de otros formatos, instalaciones fílmicas o piezas exhibidas en museos, como *The clock* (Christian Marclay, 2010) y, por tanto, si esa misma unidad pretendida para cine y series por la crítica de cine, no debería extenderse también a estos formatos, permitiendo su inclusión dentro del canon de cine igual que las series.

Así, nos encontramos ante diferentes aspectos. El primero, ante la existencia de criterios variados para elaborar un canon, se produce el hecho singular de que la crítica incurre en una apropiación del formato televisivo que no es propio del género cinematográfico. La crítica de cine y la cinefilia acogen en su seno series de televisión al configurar el canon. El segundo, la cinefilia ha comenzado a valorar las series de televisión, interpretando en ellas un carácter cinematográfico.

Análisis de la presencia de series de televisión en el canon de revistas especializadas de cine

Para analizar el papel de las series de televisión en la formación del canon cinematográfico de revistas especializadas, y los motivos de su aceptación, se ha realizado un estudio consistente en la selección de seis publicaciones que se consideran relevantes a nivel mundial, por su repercusión, larga trayectoria y prestigio de las mismas, además de la variedad y afluencia de críticos, programadores e historiadores que concurren en sus votaciones. Estas publicaciones son:

- *Cahiers du Cinema* (Francia)
- *Sight and Sound* (Reino Unido)
- *Film Comment* (EE.UU.)
- *Con los ojos abiertos -La internacional cinéfila-* (Argentina)
- *CinemaScope* (Canadá)
- *Caimán. Cuadernos de cine* (España)

Se ha consultado la lista elaborada al final de cada año por cada publicación en el período 2010 a 2019, revisando ejemplares físicos y la web correspondiente, en el caso de que ésta fuese digital. También se han considerado series que, aunque no figuren en el top final, hayan sido votadas por algún participante. Adicionalmente, hay cinco revistas (*Cahiers du cinema / Sight & Sound / CinemaScope Magazine / Film Comment / La Internacional cinéfila*) para las que también se ha considerado la selección de mejores películas de la década, por ser las únicas publicadas en el momento de elaboración del estudio. Del

análisis del material consultado se han observado los siguientes casos en los que figura una serie o miniserie:

PUBLICACIÓN	SERIE O MINISERIE	DIRECTOR	TIPO DE LISTA (periodicidad)	AÑO	POSICIÓN, MENCIÓN O VOTO RECIBIDO
<i>Film Comment</i>	<i>Carlos</i>	Olivier Assayas	Anual	2010	1
	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Anual ("20 best unreleased films of 2010")	2010	6
	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Anual	2011	6
	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Década	Década	17
<i>Cahiers du cinema</i>	<i>P'tit Quinquin</i>	Bruno Dumont	Anual	2014	1
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Anual	2017	1
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Década	Década	1
	<i>P'tit Quinquin</i>	Bruno Dumont	Década	Década	3
	<i>Coincoin and the Extra-Humans</i>	Bruno Dumont	Anual	2018	2
<i>Sight & Sound</i>	<i>Carlos (9)</i>	Olivier Assayas	Anual	2010	4
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Anual	2017	2

PUBLICACIÓN	SERIE O MINISERIE	DIRECTOR	TIPO DE LISTA (periodicidad)	AÑO	POSICIÓN, MENCIÓN O VOTO RECIBIDO
Cinemascope	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Anual	2010	3
	<i>Carlos</i>	Olivier Assayas	Anual	2010	Segunda de diez menciones especiales (fuera del top 10)
	<i>P'tit Quinquin</i>	Bruno Dumont	Anual	2014	3
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Anual	2017	1
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Década	Década	1
La internacional cinéfila	<i>Carlos</i>	Olivier Assayas	Anual	2011	Votada por Nicolás Prividera (crítico y realizador), Fernando Varea (crítico) y John Campos Gómez.

PUBLICACIÓN	SERIE O MINISERIE	DIRECTOR	TIPO DE LISTA (periodicidad)	AÑO	POSICIÓN, MENCIÓN O VOTO RECIBIDO
	<i>Mildred Pierce</i>	Todd Haynes	Anual	2011	Votada por Marcos Gustavo Vieytes (crítico y realizador).
	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Anual	2011	Votada por Adrian Martin, J. Rosenbaum y Quintín, Jorge García, entre otros críticos.
	<i>P'tit Quinquin</i>	Bruno Dumont	Anual	2014	Mención honorable (9ª posición)
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Anual	2017	5
	<i>Too old to die young</i>	Nicolas Winding Refn	Anual	2019	Votada por Boris Nelepo (crítico y programador)
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Elección	mejor Década	Mención

PUBLICACIÓN	SERIE O MINISERIE	DIRECTOR	TIPO DE LISTA (periodicidad)	AÑO	POSICIÓN, MENCIÓN O VOTO RECIBIDO
			director y película de la década		honorable
Caimán. Cuadernos de cine	<i>Misterios de Lisboa</i>	Raúl Ruiz	Anual	2011	1
	<i>Carlos</i>	Olivier Assayas	Anual	2011	11
	<i>Juego de tronos</i>	D. Benioff y D. B. Weiss	Anual	2011	16
	<i>True Detective (TV)</i>	Varios	Anual	2014	20
	<i>"Model" – Louie (Season 4 – Episode 2)</i>	Louis CK	Anual	2014	Votada por Carlos Reviriego (no figura en la lista final de 20 films de la revista)
	<i>Twin Peaks: The return</i>	David Lynch	Anual	2017	Jaime Pena no vota por la serie, pero añade la siguiente nota después de

PUBLICACIÓN	SERIE O MINISERIE	DIRECTOR	TIPO DE LISTA (periodicidad)	AÑO	POSICIÓN, MENCION O VOTO RECIBIDO
					enumerar las diez películas de 2017: “De lejos, la mejor ‘película’ de 2017 es <i>Twin Peaks: The return</i> , o <i>Twin Peaks 3</i> , de David Lynch, por más que se haya exhibido en forma de serie televisiva”.

Figura 8: Revistas especializadas objeto de estudio en las que figuran series o miniseries incluidas en sus encuestas anuales o de la década (Fuente: Elaboración propia a partir de la lista publicada por cada revista al final de cada año o de la década)

En la tabla anterior se observa que nueve series de televisión diferentes han sido consideradas junto a largometrajes en el período analizado por estas seis

publicaciones. Es destacable que tres series tienen una mención puntual por parte de algún crítico. A pesar de ello, estuvieron presentes de algún modo, pese a que las series de televisión tienen su propio canon, como ya se ha indicado, y éste tiene una larga tradición.

Conclusiones que se desprenden del estudio de estas series es que el perfil predominante es el de serie “de autor”, es decir, el director mantiene la autoría del producto (filma y escribe todos los capítulos). Por ejemplo, en *True Detective* (2014-, HBO, Anonymous Content, Passenger), Cary Joji Fukunaga filma los ocho capítulos de la primera temporada. Del mismo modo, Nicolas Winding Refn dirige los diez capítulos de *Too old to die young* (Demasiado viejo para morir joven, 2019, Amazon Studios). Esto supone mantener el control de la historia desde el principio hasta el final y, en consecuencia, asemeja el modo de trabajo en la realización de una serie, al rodaje de una película si bien con un metraje superior al habitual.

Por otra parte, se aprecia un punto de convergencia entre estas series y el cine. En todas ellas hay una sola temporada o, aun teniendo varias, los críticos pudieran haber elegido solo una de ellas por ser conclusiva e independiente de las demás. Esta idea vuelve a asemejar la serie, a una película presentada en capítulos con una misma duración, que podría verse sin interrupciones. Por ejemplo, *True Detective* (2014-, HBO, Anonymous Content, Passenger), filmada en 16mm, tiene tres temporadas y cada una de ellas narra una historia con personajes y situaciones independientes entre sí. En contraposición, *Breaking Bad* (2008-2013, AMC, Sony Pictures, Gran Vía Productions, High Bridge Productions), considerada la mejor en el canon televisivo, mantiene una linealidad y continuidad entre los personajes y tramas a lo largo de sus ocho temporadas, y no es mencionada en el canon cinematográfico. Así, la crítica

asocia el formato de miniserie o de temporada única o conclusiva, al cine, por el hecho de romper la linealidad y continuidad entre personajes y tramas, que presentan las series en general.

Adicionalmente, figuras como las de David Lynch, Bruno Dumont, Nicolas Winding Rifn, Todd Haynes o Raúl Ruiz, son asociadas por el crítico/cinéfilo a lo cinematográfico, con independencia del medio al que esté destinado el producto que realicen. Además, en el crítico/cinéfilo está instaurado el hábito del maratón. Puede resistir largas horas de visionado durante un mismo día, sin distinguir si se trata de una serie o película, porque se busca una relación más duradera. Así, *Too old to die young* fue defendida por su director como una película de poco más de trece horas. Sin embargo, se trata de una serie compuesta de diez capítulos, que se estrenó en la plataforma de streaming Amazon Prime Video el 14 de junio de 2019. Los dos primeros capítulos de la misma se proyectaron en mayo de 2019 en el festival de Cannes (fuera de competición), lo que refuerza la idea de la delgada línea que separa las series de televisión del cine.

Álvaro Arroba pone de manifiesto las zonas grises que existen a la hora de definir la ficción televisiva y el cine, al considerar a *Twin Peaks: The Return* como “una serie que su autor se empeñó en definir como una película” (La Internacional cinéfila, 2019) y a *La flor* (Mariano Llinás, 2016-2018) como “una película cuyo autor se empeñó en no identificar con una serie” (Ibíd., 2019). Así, Arroba reconoce que “David Lynch y Mariano Llinás opusieron en realidad algo parecido al formato viejo serial con la intuición de que hay que rebuscar en la fuerza capitular de los seriales mudos de Feuillade para conquistar nuestra ansiedad porque el pasado está cargado de futuro” (Ibíd., 2019).

La globalización fomenta el individualismo del cinéfilo y, a la misma vez, alimenta una interdependencia al suprimir fronteras, eliminar segmentos y clasificaciones. La televisión y el cine experimentan un proceso de paulatina integración, donde nuevas formas de trabajo generan nuevas necesidades, nuevos productos, nuevos hábitos y nuevas conductas. Si asumimos que “estamos entrando en una nueva era de universalización de conductas” (Zarzalejos, 2020), lo único que falta esperar es su consolidación.

Notas

1) El *Korean Film Archive Official Channel Youtube* tiene su canal accesible a través del siguiente enlace:

<<https://m.youtube.com/user/KoreanFilm>>

2) A la citada plataforma de streaming se puede acceder a través del siguiente enlace: <<https://www.bynwr.com>>

3) Este cuadro puede consultarse a través del siguiente enlace:

<<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:55359c6e-416f-4bfb-b68a-ebde7ec05ed0/21-evolucion-exhibicion.pdf>>, y el informe del ICAA completo se encuentra disponible en el siguiente link:

<<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1f6aaf21-a5d1-474d-af79-c2199bdcbfac/boletin-https://orcid.org/0000-0002-5662-94872018.pdf>>

4) El informe completo (Boletín informativo 2018: Películas, recaudaciones, espectadores) se puede consultar a través del siguiente enlace:

<<https://www.cineytele.com/wp-content/uploads/2019/05/FECE-Las-salas-de-cine.-Datos-LR-OK.pdf>>

5) El informe completo elaborado por Barlovento Comunicación, según datos de Kantar Media, se puede consultar en el siguiente enlace:

<<https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2019/12/analisis-televivo-2019-BarloventoComunicacion-1.pdf>>

6) La encuesta completa, que contiene otros datos relevantes y que afectan a la piratería de otros sectores (libros o música), puede consultarse en:

<<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:c337d6e3-797f-4765-ae70-56dcfb54e023/sintesis-de-resultados-2018-2019.pdf>>

7) La lista de Cahiers du Cinema publicada en diciembre de 2019 se encuentra disponible en el siguiente enlace:

<<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2010/>> y su detalle es:

1. *Twin Peaks: The Return* de David Lynch (2017) / 2. *Holy Motors* de Leos Carax (2012) / 3. *P'tit Quinquin* de Bruno Dumont (2014) / 4. *Oncle Boonmee* de Apichatpong Weerasethakul (2010) / 5. *Le Livre d'Image* de Jean-Luc Godard (2018) / 6. *Toni Erdmann* de Maren Ade (2016) / 7. *Mia Madre* de Nanni Moretti (2015) / 8. *Melancholia* de Lars von Trier (2011) / 9. *Under The Skin* de Jonathan Glazer (2013) / 10. *L'Étrange Affaire Angélica* de Manoel de Oliveira (2010).

8) Los cinco criterios restantes que Jullier considera a la hora de calificar como buena una película son: éxito, logro técnico, edificante, originalidad y coherencia.

9) La revista *Sight & Sound* incluyó una aclaración sobre el hecho de que una serie de televisión (*Carlos*) figurase en la misma lista que largometrajes:

“Originally made for television, it’s also likely to prove a harbinger of many more film-auteur-led TV dramas in the future, the most obvious being Todd Haynes’s forthcoming *Mildred Pierce*. Haynes’s move to TV is an indication of the parlous

state of affairs in US indie cinema, which makes Debra Granik's *Winter's Bone* a triumph against the grain".

"Originalmente realizada para televisión, es también un probable presagio de que muchos más dramas televisivos sean dirigidos por autores cinematográficos en el futuro, siendo el caso más evidente el próximo *Mildred Pierce* de Todd Haynes. El cambio de Haynes a la televisión es indicio de la lamentable situación del cine independiente estadounidense, que convierte a *Winter's Bone* de Debra Granik en un triunfo a contracorriente" (Traducción del autor/a del artículo).

Referencias bibliográficas

Libros y publicaciones periódicas

- Arroba, Álvaro (2010). La reconstrucción de Alejandría, en *Cine del mañana*, Alan Koza, Roger (edición), pp. 65-85. Buenos Aires: INCAA Instituto Nacional de cine y artes audiovisuales (Festival Internacional de cine de Mar del Plata).
- Cascajosa Virino, Concepción (2016). *La cultura de las series*. Laertes ediciones. Barcelona, pp. 21, 156 y 157.
- Dovey, Lindiwe (2015). *Curating Africa in the age of film festivals*. Palgrave Macmillan, Nueva York, p. 12.
- Gamero, Carlos (2003). *Harold Bloom y el canon literario*. Editorial Campo de ideas, Madrid, 1ª edición, p. 57.
- Gran angular – Lo mejor del año 2014. *Un año de grandes maestros* (2015). Caimán cuadernos de cine. Enero 2015, nº 34, pp. 6 y 7.
- lampolski, Mikhail (2016). *La cinefilia como estética. Notas de lectura sobre L'Exercice a été profitable, Monsieur*, en Serge Daney Después, con

- Trafic 37 (pp. 125 y 134). Colección Trayectos Libros. Santander: Asociación Shangrila Textos Aparte.
- Informes – 2017. El verano que no cesa (2018). Caimán Cuadernos de cine. Enero 2018, nº 67, pp. 50 y 51.
- Itinerarios – Balance 2011. Brotes luminosos entre el caos y los excesos (2012). Caimán Cuadernos de cine. Enero 2012, nº 1, pp. 76 y 77.
- Jullier, Laurent; Leveratto, Jean-Marc (2012). Cinéfilos y cinefilias. La marca editora, Buenos Aires, pp. 19, 184, 185, 196, 197, 198, 199.
- Quintana, Ángel (2005). Los nuevos hábitos de la mirada. Ver y tener: las mutaciones de la cinefilia en la época del DVD, en Dirigido por... nº 345, pp. 82-86.
- Quintana, Ángel (2015). ¿De qué hablamos hoy cuando hablamos de cinefilia?, en Caimán Cuadernos de cine, nº 37, pp. 6-7.
- Marías, Miguel (1998). El niño cinéfilo, en Nickel Odeon (La cinefilia), nº 11 (verano de 1998), pp. 30-34.
- Nieto Ferrando, Jorge (2009). Cine en papel. Cultura y crítica cinematográfica en España (1939 – 1962), 1ª edición. Valencia. Ediciones de la Filmoteca (Instituto Valenciano del audiovisual Ricardo Muñoz Suay), p. 23.
- Rohmer, Éric & Mardore, Michel (2016). Entrevista con Henri Langlois publicada en Cahiers du Cinema, nº 135, septiembre de 1962, en Langlois, Henri, Memorias de un cinéfilo: escritos sobre cine 1931 – 1977, compilado por Edgardo Russo; Bernard Benoniel; Bernard Eisenschitz; prólogo de Costa-Gavras, Ciudad Autónoma de Buenos Aires, El Cuenco de Plata, pp. 21-46.

- Rosenbaum, Jonathan (2018). Adiós al cine, bienvenida la cinefilia: La cultura cinematográfica en transición. 1ª edición. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Monte Hermoso ediciones, p. 31.
- Rubio, Miguel; Oliver, Jos; Cobos, Juan (1998). Citoyen Langlois. Entrevista con Henri Langlois, en Nickel Odeon (La cinefilia), nº 11 (verano de 1998), pp. 102 – 113.
- Schrader, Paul (2006). Canon Fodder. as the sun finally sets on the century of cinema, by what criteria do we determine its masterworks? en Film Comment, Septiembre–Octubre 2006, pp. 33 – 49.

Medios electrónicos

- Análisis televisivo 2019 (2019), Barlovento Comunicación. Recuperado de <<https://www.barloventocomunicacion.es/wp-content/uploads/2019/12/analisis-televisivo-2019-BarloventoComunicacion-1.pdf>>
- Best films of the decade (2020). Film Comment. Recuperado de <<https://www.filmcomment.com/best-films-of-the-decade/>>
- Boletín informativo – 2018. Películas, recaudaciones, espectadores (2018). Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales – Secretaría de Estado de Cultura (Ministerio de Cultura y Deporte). Recuperado de <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:1f6aaf21-a5d1-474d-af79-c2199bdcbfac/boletin-2018.pdf>>
- Cascajosa Virino, Concepción. (2006). Pequeña/Gran pantalla: La relación entre el cine y la televisión en los Estados Unidos. Historia y Comunicación Social, 11, pp. 21-44. Recuperado de

<<https://revistas.ucm.es/index.php/HICS/article/view/HICS0606110021A>>.

Cinema Scope 82: Editors Note – the decade’s top ten. Cinema Scope Magazine. Recuperado de <<https://cinema-scope.com/columns/cinema-scope-82-editors-note/>>

Cinema Scope Top Ten of 2010. Cinema Scope Magazine. Recuperado de <<https://cinema-scope.com/cinema-scope-online/cinema-scope-top-ten-of-2010/>>

Doctor Magneto. Homenaje a Jolusava (y II). 2008. Revista Letras de cine. Recuperado de <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/08/doctor-magneto-homenaje-jolusava-y-ii.html>>

El número de espectadores de cine en España cae casi un diez por ciento en una década (2019). Diario ABC. Recuperado de <https://www.abc.es/play/cine/noticias/abci-numero-espectadores-cine-espana-casi-diez-ciento-decada-201905081403_noticia.html>

Encuesta de hábitos y prácticas culturales en España, 2018-2019 – Síntesis de resultados (2019), elaborado por la División de estadística y Estudios, Secretaría General Técnica Ministerio de Cultura y Deporte. Recuperado de <<https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:c337d6e3-797f-4765-ae70-56dcfb54e023/sintesis-de-resultados-2018-2019.pdf>>

Film Comment's End of Year Critics' Poll 2010 – 20 Best film of 2010. Film Comment. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/article/best-films-of-2010/>

Film Comment's End of Year Critics' Poll 2011 – Best films of 2011. Film Comment. Recuperado de <https://www.filmcomment.com/article/film-comments-end-of-year-critics-poll-2011/>

- Herrero Bernal, Begoña (2015). La producción independiente de ficción en España. Procesos de trabajo y figuras profesionales. El caso de la serie 'Cuenta atrás' (Tesis de doctorado, Universidad Carlos III) Recuperado de <https://e-archivo.uc3m.es/handle/10016/22289#preview> (p. 200).
- Issue 62 Editor's Note: Top Ten of 2014. Cinema Scope Magazine. Recuperado de <https://cinema-scope.com/columns/issue-62-editors-note-top-ten-2014/>
- Issue 74 Editor's Note: The Cinema Scope Top Ten of 2017. Cinema Scope Magazine. Recuperado de <https://cinema-scope.com/columns/issue-74-editors-note-the-cinema-scope-top-ten-of-2017/>
- La Internacional Cinéfila 2011: Las mejores películas del año. Con los ojos abiertos. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-internacional-cinefila-las-mejores-cinco-peliculas-del-ano/>
- La Internacional Cinéfila 2014: Las mejores películas del año. Con los ojos abiertos. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-internacional-cinefila-2014-las-mejores-peliculas-del-ano/>
- La Internacional Cinéfila 2017: Las mejores películas del año. Con los ojos abiertos. Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-internacional-cinefila-2017-las-mejores-peliculas-del-ano/>
- La Internacional cinéfila 2019 / Votación de Álvaro Arroba (2019). Con los ojos abiertos (editor: Roger Koza). Recuperado de <http://www.conlosojosabiertos.com/la-internacional-cinefila19/>
- Martin, Adrian (2001). Light My Fire: The Geology and Geography of Film Canons. Film critic: Adrian Martin (Essays). Recuperado de <http://www.filmcritic.com.au/essays/canons.html>

- Moreno Torres, Luis. (2005). Cine y Televisión: las amistades peligrosas. Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación, nº 25, 2. Huelva, Grupo Comunicar, pp. 1-9. [Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2926220>]
- Nicolás-Gavilán, María & López, Lourdes (2016). El análisis de series de televisión: construcción de un modelo interdisciplinario. Revista ComHumanitas, Vol. 6, nº 1. Universidad Panamericana, Ciudad de México, México, pp. 22-39. Recuperado de <https://www.researchgate.net/publication/313633175_Entornos_Audiovisuales_El_analisis_de_series_de_television_El_analisis_de_series_de_television_construccion_de_un_modelo_interdisciplinario_Construction_of_an_analytical_model_for_TV_series>
- Nieto Ferrando, Jorge (2017). El valor del pasado. Canon y crítica en la historiografía reciente sobre el cine español bajo el franquismo, en Archivo Español de Arte, vol. 90, nº 359, Madrid, pp. 287-300. <doi:10.3989/aearte.2017.19> Recuperado de <<http://archivospañoldearte.revistas.csic.es/index.php/aea/article/view/998>>
- Pena, Jaime (2008). El último espectador. Homenaje a Jolusava (I). Revista Letras de cine. Recuperado de <<http://letrasdecine.blogspot.com/2008/07/el-ultimo-espectador-homenaje-jolusava-i.html>> Se trata de un fragmento de un artículo de El Amante, nº 195, agosto 2008.
- Rodríguez, Elena; Megías, Ignacio & Menéndez, Tania (2012). Consumo televisivo, series e internet. Un estudio sobre la población adolescente de Madrid. Madrid: Editorial FAD. Recuperado de

<https://www.fad.es/wp-content/uploads/2019/05/TV_madrilenos.pdf>,
pp. 77 y 83.

Salas de cine. Datos y cifras (2018). Federación de cines de España (FECE).
Recuperado de <<https://www.cineytele.com/wp-content/uploads/2019/05/FECE-Las-salas-de-cine.-Datos-LR-OK.pdf>>

Sight & Sound's best films of 2017. Sight & Sound. Recuperado de
<<https://www.bfi.org.uk/features/best-films-2017/>>

The best films of 2010. Sight & Sound. Recuperado de
<<https://www.bfi.org.uk/sight-sound-magazine/best-films-2010>>

Top Ten 2014. Cahiers du Cinema. Recuperado de
<<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-ten-2014/>>

Top 10 2017 des Cahiers. Cahiers du Cinema. Recuperado de
<<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-2017/>>

Top 10 2018 des Cahiers. Cahiers du Cinema. Recuperado de
<<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-2018/>>

Top 10 des années 2010. Cahiers du Cinema. Recuperado de
<<https://www.cahiersducinema.com/produit/top-10-des-annees-2010/>>

Zarzalejos, José Antonio (2020). Torra, más allá de la decencia política. El
Periódico. Recuperado de
<<https://www.elperiodico.com/es/politica/20200321/torra-mas-alla-de-la-decencia-politica-jose-antonio-zarzalejos-7898947>>
