

Netflix y el fin de la demora

Gastón Bernstein

FFyL - UBA

gastonbernstein@gmail.com

Resumen: Partiendo de una experiencia personal, centrada en la serie *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), el presente ensayo realiza una reflexión auto-etnográfica sobre el impacto que la plataforma digital Netflix tuvo en los últimos años en la forma en que los espectadores *miran* las películas y las series. Arribaremos así a la idea de que, en la era Netflix, las películas y series incluyen cada vez menos momentos de *demora*, lo cual acostumbra a los espectadores a un consumo mucho más voraz y vertiginoso de los productos audiovisuales. El usuario de Netflix ha sido adiestrado para disponer de los dispositivos de una manera marcadamente más interactiva que de la vieja gran pantalla de cine, pero a su vez es controlado y monitoreado por estos dispositivos. La creciente pérdida de la *demora* aparece además como síntoma de una época en la que cada vez se toleran menos los espacios vacíos, las negatividades, los aburrimientos. En el presente trabajo comenzaremos analizando la relación del cine, las máquinas y sus aspectos técnicos; luego introduciremos el funcionamiento de la plataforma Netflix y, mediante una experiencia personal, intentaremos dar cuenta de cómo ha alterado dicha plataforma a la manera de ver y hacer cine -tanto películas, como series-.

Palabras clave: series; películas; Netflix; demora; inmediatez; streaming.

Resumo: Partindo de uma experiência pessoal, focada na série *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), este ensaio faz uma reflexão autoetnográfica sobre o impacto que a plataforma digital Netflix teve nos últimos anos na forma como os telespectadores *assistem* a filmes e séries. Chegaremos assim à ideia de que, na era Netflix, os filmes e as séries têm cada vez menos momentos de *atraso*, o que acostuma o telespectador a um consumo muito mais voraz e vertiginoso de produtos audiovisuais. O usuário do Netflix foi treinado para descartar os dispositivos de uma forma marcadamente mais interativa do que a velha tela de cinema grande, mas por sua vez é controlado e monitorado por esses dispositivos. A crescente perda de *atraso* também aparece como um sintoma de uma era em que espaços vazios, negatividades e tédio são cada vez menos tolerados. No presente trabalho, começaremos por analisar a relação entre cinema, máquinas e seus aspectos técnicos; em seguida, apresentaremos o funcionamento da plataforma Netflix e, por meio de uma experiência pessoal, tentaremos dar conta de como essa plataforma alterou a forma de assistir e fazer cinema - tanto filmes quanto séries.

Palavras-chave: séries; cinema; Netflix; espera; imediatismo; streaming.

Abstract: Starting from a personal experience, focused on *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013), this essay makes an auto-ethnographic reflection on the impact that the digital platform Netflix has had in recent years on the way in which viewers *watch* movies and series. We will thus arrive at the idea that, in the Netflix era, movies and series include fewer and fewer moments of *delay*, which accustoms viewers to a much more voracious and vertiginous consumption of audiovisual products. The Netflix user has been trained to dispose of the devices in a markedly more interactive way than the old big cinema screen, but is in turn controlled and monitored by these devices. The increasing loss of *delay* also appears as a symptom of an era in which empty spaces, negativities, and boredom are less and less tolerated. We will start the present work by analyzing the relationship of cinema, machines and their technical aspects; then we will introduce the operating process of the Netflix platform and, through a personal experience, we will try to account for how this platform has altered the way of watching and making cinema -both in movies and series-.

Key-words: series; movies; Netflix; waiting; immediacy; streaming.

Netflix

Así como las artes plásticas cambiaron su forma de producirse y exhibirse –y hasta de concebirse– con la aparición de la fotografía y la consecuente posibilidad de reproducir técnicamente las imágenes, lo que también ocurrió con la música y la invención de la fonografía o los instrumentos electrónicos, de la misma manera casi todas las disciplinas artísticas se ven atravesadas por los cambios tecnológicos que permiten nuevas posibilidades en cada rubro. El cine, un arte que sin dudas es hijo de los grandes avances tecnológicos que se dieron a fines del siglo XIX, tiene sus propios ejemplos con la aparición del *technicolor* o el *phonofilm*: cuando los avances técnicos permitieron que las cámaras imprimieran colores en las imágenes, el cine comenzó a hablar en color. Claro que se continuaron produciendo películas en blanco y negro, con intenciones estéticas o metafóricas, como *Nebraska* (Alexander Payne, 2013) o *The Artist* (Michel Hazanavicius, 2011) película B&W y silente, pero es evidente que desde dicho avance tecnológico la gran mayoría de las películas se filman en color. Allen y Gomery (1995) dedican el quinto capítulo de su *Teoría y práctica de la historia del cine* a analizar cómo estos avances tecnológicos influyeron en la producción de imágenes en movimiento –en favor de un determinado realismo que respondía a los intereses de las industrias de la época–. Lo que está claro es que “el cine es hijo de las máquinas” (Allen y Gomery, 1995: 147).

Así, el suceso Netflix vendría a inscribirse en una larga serie de cambios tecnológicos que fueron modificando al cine y haciendo de este lo que es hoy, en el cual se incluyen las imágenes digitales, los efectos por computadora, la aparición de la TV y sus formatos específicos o las imágenes en 360 grados. Netflix, que comenzó como una cadena de distribución de DVDs y desde el 2011 maneja películas en *streaming*, cambió la forma en la que se producen, distribuyen y exhiben series y películas, pero también la manera en la que las miramos, analizamos y entendemos. Esta plataforma, marcadamente posmoderna, le habla a un usuario adiestrado por pantallas más accesibles que la vieja gran pantalla del cine: el usuario actual cambiar de canal cuando se aburre, interactúa con pantallas táctiles y participa en los videojuegos. Netflix, junto a otras plataformas, ha generado en las audiencias nuevas necesidades de consumo, “en las que los tiempos de las ventanas tradicionales de explotación cinematográficas ya no se ajustan a las expectativas del mercado.” (Heredia Ruíz, 2016: 179) El usuario de Netflix no es un sujeto masificado aunque tampoco controla por entero al dispositivo ya que es monitoreado y estudiado por dicha plataforma para luego ofrecerle contenido que se adecúe a sus gustos, los cuales responden más a un acotado catálogo previo que a los gustos de la persona. (Siri, Revista *Hipertextos* vol 3, 2016) Netflix produce series y películas originales según las elecciones de los usuarios: la primera gran serie de Netflix, *House of Cards* (David Fincher, 2013), fue el resultado de que muchos usuarios eligieran ver dramas políticos, películas de David Fincher y films con Kevin Spacey. (Ramírez, *BigData Magazine*. 2018) El usuario mira y es mirado, como en el resto de las grandes compañías de la web (Google, Facebook, Instagram), y así obtiene un material que aparentemente

es afín a sus intereses. Recientemente, el documental *The Social Dilemma* (Jeff Orlowski, 2020) producido por el propio Netflix, explicita cómo las redes sociales recopilan información de los usuarios, para que luego los algoritmos trabajen ofreciéndole material que se adecúa a su perfil: “si no pagas por un producto, es que eres el producto”, dice en el mismo el entrevistado Tristan Harris. Lo mismo sucede con las plataformas de streaming.

Precisamente, Netflix simboliza el placer y la comodidad de ver lo que uno quiera, en el lugar y desde el dispositivo que se prefiera. Constituye esta movilidad monitoreada que reemplaza a las audiencias y públicos masivos por individuos transparentes quienes no sólo pagan con dinero sino con su privacidad, lo que Chuck Tryon (2013) denomina “sociedad del consumo controlado” (2013: 98). Los usuarios pueden reproducir, pausar y ver el contenido sin publicidad, “un modelo completamente opuesto a la televisión tradicional, que se financia a través de los anunciantes” (Tryon, 2013: 281). Hoy Netflix concentra los tres históricos eslabones de la cadena de producción cinematográfica en un masivo monopolio: producción –en el que compite con HBO y con las clásicas Paramount, Disney o Universal-, distribución y exhibición –unificadas gracias a Internet, donde también encontramos plataformas como Amazon Prime¹ o Qubit²-. Al pasar de ser exhibidor a convertirse en productor y distribuidor, Netflix tiene control completo sobre la película. (Heredia Ruíz, 2016: 289) El usuario de Netflix está acostumbrado a *disponer* del dispositivo, a pausar y retomar las películas o series cuando lo desee, una temporalidad flexible que hace eco de la flexibilidad laboral del tardocapitalismo: ya no es como la vieja serie de televisión, que nos obligaba a esperar una semana y a estar pegados a la pantalla en un día y horario específico para ver el próximo capítulo. Netflix es manejado por los tiempos del usuario, aunque paradójicamente imprime sobre este la noción temporal que aquí nos interesa, una que preferimos definir por oposición, a la que pretendemos llegar mediante la descripción de eso que justamente deja de lado: la *demora*.

Demora

Para comenzar a decir algo sobre este concepto me remitiré a una experiencia personal vivida recientemente. Hace un año –junio de 2019– volví a ver una serie que sin duda marcó un hito en la cultura masiva de imágenes audiovisuales reciente. *Breaking Bad* (Vince Gilligan, 2008-2013) es una serie de 5 temporadas que comenzó a transmitirse por el canal estadounidense AMC en 2008 y terminó en 2013, esto es, hace seis años. La última vez que había visto la serie fue en 2016, cuatro años previos a la confección de este ensayo. Y si bien estoy hablando de una serie pre Netflix –es decir, una serie previa a que la popularidad y el crecimiento de Netflix hagan de esta una plataforma que influyera decisivamente en la manera en la que se

1 <https://www.primevideo.com/>

2 <https://www.qubit.tv/>

producen películas y series, lo cual sucedió entre el 2012 y el 2016- es bien sabido que *Breaking Bad* fue un suceso de taquilla como pocos, una obra que ganó tres años consecutivos el galardón a mejor serie en los Premios WGA y recibió dieciséis Primetime Emmy.³ Lo que quiero dejar en claro aquí: más allá de algunos recursos estilísticos o aspectos formales destacables, claramente no estoy hablando de una serie de culto o marcadamente alternativa –como *Twin Peaks* (David Lynch, 1990-2017) o *Atlanta* (Donald Glover, 2016-)-, sino de un típico producto audiovisual vertiginoso, con una narración atrapante y entretenida.

Sin embargo, volviendo a mi experiencia, la última vez que vi la serie –a diferencia de mi primer visionado– me pareció lenta, casi tediosa: demasiados planos largos, cámaras fijas, diálogos extensos y tomas difíciles de comprender a primera vista. Ahora bien, la serie ciertamente no cambió ¿a qué se debe entonces esta nueva sensación en alguien que por otro lado está acostumbrado a ver películas y series que se corren de las normativas de la industria cinematográfica? Creo que la respuesta se encuentra en que en los últimos años he visto, y evidentemente no fui el único, una enorme cantidad de material audiovisual que me acostumbró a un ritmo cada vez más vertiginoso e *impaciente*. Tanto es así que *Breaking Bad*, una de las responsables del éxito de las series en los últimos años, ahora parece lenta. Lo que cambió fue que esta serie, a pesar de tratarse de un éxito de taquilla, todavía le hablaba a un espectador que podía soportar la demora, momentos de espera, espacios vacíos, silenciosos, imágenes quietas.

Es decir, la puja no es nueva. Históricamente, y los estudiantes de cine lo sabemos bien, ha existido esta pelea conceptual entre los defensores de las imágenes que implican la demora –las que necesitan de un espectador activo, que hurgue en la pantalla, que piense, reflexione– y los que por otro lado buscan imágenes que no requieran esfuerzo, imágenes que se entiendan automáticamente, instantáneas, eficaces, en las que no haya mucho tiempo para detenerse porque es rápidamente seguida de otra imagen igual de vertiginosa⁴ –las cuales en su automatismo, dirían los defensores de la demora, esconden en realidad toda una serie de dispositivos de control y disciplinamiento que se hacen pasar por verdades evidentes y que así tallan el sentido común del espectador para poder controlarlo-.⁵

Podríamos incluso decir que esta puja es constitutiva del cine: desde los espectadores refugiándose del tren decimonónico, pasando por Benjamin (2011) y la posibilidad del cine de mostrar el proceso de producción de la realidad, Adorno y Horkheimer (2006) y la industria cultural funcionando como engaño de masas, hasta André Bazin (2006) y su apuesta por la no-fragmentación, el neorrealismo, la Nouvelle Vague, el Dogma 95 y los distintos movimientos vanguardistas globales. A lo largo del siglo pasado existieron numerosos realizadores y pensadores que intentaron recuperar –como si hubiera sido robada en algún momen-

3 Artículo de IMDb “Awards for Breaking Bad”: <https://www.imdb.com/title/tt0903747/awards>. (Consultado el 26/03/2020)

4 Comolli, Jean-Louis. (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.

5 Didi-Huberman, Georges. La reinención de la mirada crítica. Entrevista para *Revista Ñ*, Clarín (2014). <https://www.clarin.com/rn/edicion-impresa/reinencion-mirada-critica_0_Syv7iNF9vQx.html> (Consultado en 26/03/2020)

to- la demora en las imágenes.

La diferencia es que en la Era Netflix el lado que puja por lo inmediato no sólo gana por mucha diferencia, sino que es tan vehemente, tanto más vertiginoso que antes, que incluso las imágenes que hoy en día nos resultan lentas o difíciles son las que antaño nos hubieran parecido en extremo aceleradas.

Hoy la acción, la inmediatez, la automatización, ocupan el 100% de la obra. La demora ya no tiene lugar. Desde luego las series actuales también tienen momentos de reflexión, transiciones o planos largos, sin embargo estas escenas están construidas bajo la misma lógica que las de acción o ritmo vertiginoso, esto es, la lógica de la eficacia: debe ser fácil reconocer lo que vemos, inmediato, accesible, no dejar lugar a dudas. No puede haber imágenes demasiado maravillosas o conmovedoras, no tienen que dejarnos pensando, no deben calar hondo, simplemente tienen que ser accesibles y hacer avanzar la trama. Demorarse sería perder eficacia, las imágenes poco eficaces nos obligan a profundizar en la pantalla, nos dejan perturbados, nos hacen pensar, demoran el avance de la trama. Hoy la eficacia es poco menos que ley.

Eficacia

El cáncer de Walter White en *Breaking Bad* puede interpretarse como algo más que un simple tumor: lo maligno que crece dentro de él es su alter ego, Heisenberg, que viene a destruir la vida del ciudadano promedio estadounidense, una que supuestamente vale la pena defender, aunque evidentemente no cumple con lo que parecía prometer. De la misma manera, en esta serie crece otro tumor, otras células que de poco carcomen lo viejo para dar paso a lo nuevo: algo crece dentro del cine y las series, algo que las transforma.

Claro que este fenómeno no se da en el cine aisladamente, sino que viene a reflejar un síntoma social en un occidente donde cada vez toleramos menos los momentos de demora y nos es más fácil *aburrirnos* –lo cual nos resulta cada vez más terrible-. Basta pensar en los *smartphones*, que vienen a funcionar en este sentido farmacológicamente como sedantes: cada vez que tenemos un instante *libre* revisamos el celular, no porque necesitemos contactarnos con alguien, sino por el simple de hecho estar activos constantemente, de no *perder tiempo*, curiosa expresión para referirse a la dominación biopolítica. “El sujeto del rendimiento, que se pretende libre, es en realidad un esclavo. Es un esclavo absoluto, en la medida en que sin amo alguno se explota a sí mismo de forma voluntaria” (Han, 2014: 7). Así, dejamos de lado los espacios para la duda, la reflexión, la contemplación, la meditación. La actitud filosófica se opone radicalmente a este síntoma de la plena actividad, ya que requiere ahondar en todo eso que hoy se deja de lado: miramos el celular para no aburrirnos, para no angustiarnos, para no enfrentar la nada; miramos el celular como

parte de una cotidianeidad cada vez más avasallante cuya principal función es anestesiar nuestra condición finita y permitirnos huir de la angustia. (Manzano Arzate, Papeles de Filosofía, [S.1.], n.02 julio. ISSN 1870-6304, 2011) Las aplicaciones como Instagram o WhatsApp no sólo funcionan como panópticos descentrados en los que nos controlamos mutuamente y nos mostramos transparentes para todo el mundo, sino también como dispositivos de automatización: la no demora en responder, la inmediatez, la constante disponibilidad; como garantes de un infierno de lo igual, una sucesión de momentos sin carga, un presente liviano y alienante -en un sentido plenamente marxista-. (Han, 2013)

Retomo mi experiencia: la sorpresa por la sensación descrita anteriormente al revisitar *Breaking Bad* terminó de asentarse cuando al final de la serie, apenas comenzados los créditos de clausura del último episodio, Netflix interrumpió la transmisión para ofrecerme el tráiler de otra serie, ya que ahora que había terminado ésta necesitaba algo nuevo para mirar. Sin embargo, más que una comodidad, el ofrecimiento de Netflix me resultó una molestia: acababa de terminar una serie, no quería poner mi cabeza en otra cosa, necesitaba disfrutar de lo que acababa de ver, ya que el disfrute no sucede únicamente durante el visionado sino también después, cuando nos dejamos inundar por eso que vimos, volviendo reflexivamente sobre aquello, saboreando la sensación que nos dejó. El haber comenzado una serie nueva en ese momento hubiese sido como empezar el postre a mitad del plato principal, o terminar una relación amorosa y el mismo día comenzar otra.

A Netflix le preocupa más que no nos demoremos, no dejemos de estar *conectados*, que si realmente disfrutamos del contenido que nos ofrece. De esta manera lo que estamos haciendo no es tanto “mirar” una serie sino *consumirla* en todo el sentido de la palabra: consumir implica un acto voraz, la consumición es destrucción, extinción. Consumimos como consume el fuego, somos devoradores voraces e insaciables de imágenes y sonidos. Tanto que ni siquiera los disfrutamos.

¿Será en parte por este rechazo a la demora que cada vez miramos menos películas y más series, siendo que las películas se terminan en un solo visionado y nos obligan a volver al estado de reflexión más rápidamente, cuando en cambio una serie dura más y pospone dicho momento de incomodidad?

La única demora que Netflix contempla es el momento en el que elegimos qué mirar, cuando nos paseamos por la vidriera de series y películas para elegir alguna. Pero esta es una demora eficaz, una demora servicial, funcional, que tiene un fin preciso. No una demora filosófica, existencial, emotiva, reflexiva, sino estupidizante. Una que, por otro lado, está guiada y absolutamente delimitada por el algoritmo de Netflix que nos muestra sólo lo que considera adecuado para nuestro perfil. Y si bien podría parecer que dicho perfil es construido genuinamente en base a nuestros gustos e intereses personales, lo que en realidad sucede no es que la plataforma se adapte a nosotros, sino que el algoritmo nos ubica en alguno de los perfiles prediseñados, para facilitarnos algunas películas y series por sobre otras, basándose en la puntuación

que les demos o si las vemos hasta el final. De hecho, Hallinan y Striphas han dedicado parte de su artículo *El Premio Netflix y la Producción de la Cultura Algorítmica* (2016) a describir lo acotado y limitante que es el sistema de puntajes que Netflix propone: los usuarios podían puntuar de una a cinco estrellas las películas que miran, lo cual lógicamente reduce las experiencias a simples categorías numéricas. (Hallinan y Striphas, *SAGE Journals*. Vol 18, Issue 1. ISSN 2158-2440. 2016,) Ahora bien, esto sucedía hace unos años, hoy el sistema de puntaje es mucho más acotado: *like* o *dislike*, la única posibilidad de intercambio que la plataforma ofrece, el único momento para detenerse y reflexionar sobre lo visionado, se resume a un pulgar arriba o un pulgar abajo.

A su vez, hay tantas series para ver, tanto material para consumir –y es tan opresivo el mandato de la voracidad– que si una serie no nos atrapa en el primer capítulo, o incluso en las primeras escenas, difícilmente la sigamos mirando. Lo mismo pasa con las canciones y los libros, el arte requiere un detenerse que hoy en día resulta cada vez más tedioso. Si una canción no nos atrapa con el estribillo probablemente la dejemos de escuchar, en parte por eso se hacen videoclips: para que el video nos mantenga atentos y podamos terminar de escuchar la canción.

Conclusión

Para matizar un poco lo que dijimos hasta ahora, desde luego existen contraejemplos de todo tipo. Por nombrar algunos estrenos de los últimos años, creemos que películas como *Parasite* (Bong Joon-ho, 2019), *Victoria* (Sebastian Schipper, 2015) o *Marriage Story* (Noah Baumbach, 2019) se corren parcialmente del mandato de la inmediatez y mantienen una refrescante creatividad, al igual que series como *Mr. Robot* (Sam Esmail, 2015-2019) o *The Handmaid's Tale* (Bruce Miller 2017-). De la misma forma, los directores “de culto” continúan significando un cierto oasis en esta batalla contra las imágenes automatizantes –Xavier Dolan, Francois Ozon, Yorgos Lanthimos, David Lynch, y demás directores de trayectoria–, más allá del éxito en taquilla que los acompañe, ya que aquí no nos estamos refiriendo sino al aspecto estético formal de las obras, esto es, a la construcción narrativa audiovisual, y a cómo se consumen estos productos por parte de los espectadores. A su vez, no es que las plataformas online sean únicamente negativas, ni que los aspectos cuestionables sean únicamente responsabilidad de Netflix.

Lo que aquí tratamos de hacer es simplemente destacar, poner en primer plano, una tendencia que sin dudas viene en crecimiento y que de alguna manera pone en peligro al cine como lo conocemos, tanto a películas como a series. Sin embargo esto no es necesariamente negativo: nuevamente, el cine ya ha sufrido transformaciones, como las del *technicolor* o el *phonofilm*, y probablemente padezca muchas más. Por ser hijo de la técnica, quizás de forma más directa que otras artes, está acostumbrado a *morir y renacer*, a

cambiar y renovarse. Queda en nosotros, realizadores y espectadores, acompañar esos cambios con la perspicacia filosófica e ideológica suficiente para no rechazarlos de plano ni asimilarlos irreflexivamente, incorporar lo nuevo sin olvidar lo histórico, y tener la capacidad deconstructiva para seguir disfrutando y reinventando el arte cinematográfico.

Bibliografía

Allen, Robert C., Gomery, Douglas. (1995), *Teoría y práctica de la historia del cine*, Barcelona, España: Paidós.

Artículo de IMDb "Awards for Breaking Bad": <https://www.imdb.com/title/tt0903747/awards>. (Consultado el 26/03/2020)

Bazin, André. (2006), "La evolución del lenguaje cinematográfico" en: *¿Qué es el cine?*, Madrid, España: Rialp.

Benjamin, Walter (2011), *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica y otros escritos*, Buenos Aires, Argentina: Ediciones Godot.

Comolli, Jean-Louis. (2010), *Cine contra espectáculo seguido de Técnica e Ideología (1971-1972)*, Buenos Aires, Argentina: Manantial.

Didi-Huberman, Georges. (2014) La reinención de la mirada crítica. Entrevista para *Revista Ñ, Clarín* (2014). <https://www.clarin.com/rn/edicion-impresa/reinencion-mirada-critica_0_Syv7iNF9vQx.html> (Consultado en 26/03/2020)

Hallinan, Blake & Striphas, Ted. (2016) The Netflix Prize and the production of algorithmic culture *SAGE Journals*. Vol 18, Issue 1. ISSN 2158-2440. <<https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/1461444814538646>>. (Consultado el 15/10/2020)

Han, Byung-Chul. (2014). *Psicopolítica*, Barcelona, España: Herder Editorial.

----- (2013). *La sociedad de la transparencia*, Barcelona, España: Herder Editorial.

Heredia Ruiz, Verónica. (2016), *Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual*, Ecuador: CIESPAL

Horkheimer, M., Adorno, Th. W. (2006), *Dialéctica de la Ilustración*, Madrid, España: Editorial Trotta.

Manzano Arzate, Josué. (2011) El sentido de la muerte en Ser y Tiempo de Heidegger. Papeles de Filosofía, [S.1.], n.02 julio. ISSN 1870-6304. <<https://revistapensamiento.uaemex.mx/article/view/236>>. (Consultado el 26/03/2020)

Siri, Laura. (2016) "El rol de Netflix en el ecosistema de medios y telecomunicaciones: ¿El fin de la televi-

sión y del cine?”. Revista *Hipertextos* vol 3. <http://revistahipertextos.org/wp-content/uploads/2016/11/nro-5-final-vol.-4-enero-junio-2016.pdf>> (Consultado el 26/03/2020)

Tryon, Chuck. (2013). *On-demand culture: Digital delivery and the future of movies*. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press.

Ramirez, Vicente. (2018) “*House of cards*: el éxito que Netflix creó gracias a la inteligencia artificial”. *BigData Magazine*. <https://bigdatamagazine.es/house-of-cards-el-exito-que-netflix-creo-gracias-a-la-inteligencia-artificial> (Consultado el 26/03/2020)