

La transposición de la Directiva audiovisual europea en Francia o la actualización del modelo de elaboración de políticas de «excepción cultural»*

Europako Ikus-entzunezko zuzentarauaren transposizioa Frantzian, edo «kultura-salbespeneko» politikak egiteko eredia eguneratzea

The transposition of the European Audiovisual Directive in France or the updating of the policy making model of the «cultural exception»

Marina Hernández Prieto*

Universidad de Salamanca

RESUMEN: Desde la década de 1980, la «excepción cultural» ha sido un eje central de la política cultural francesa para proteger su sector audiovisual en los acuerdos comerciales. Con la digitalización y la aparición de nuevos actores transnacionales, Francia ha transpuesto la Directiva Europea Audiovisual 2018/1808, cuyo alcance afecta tanto a las plataformas digitales como a otros operadores. Este estudio examina el proceso de transposición mediante un análisis cualitativo centrado en entrevistas a representantes clave del sector audiovisual francés. La investigación revela el impacto de las nuevas obligaciones para las plataformas, así como las percepciones y preocupaciones de los profesionales sobre la efectividad de la normativa en la promoción de la diversidad cultural. Los resultados muestran la capacidad de adaptación del modelo francés a los cambios en el ecosistema audiovisual, manteniendo su rol de liderazgo en políticas culturales en el contexto europeo.

PALABRAS CLAVE: audiovisual; política pública; plataformas digitales; regulación de la comunicación; Francia.

ABSTRACT: Since the 1980s, the «cultural exception» has been a central axis of French cultural policy to protect its audiovisual sector in trade agreements. With digitalization and the emergence of new transnational actors, France has transposed the European Audiovisual Media Services Directive 2018/1808, whose scope affects both digital platforms and other operators. This study examines the transposition process through a qualitative analysis focused on interviews with key representatives of the French audiovisual sector. The research reveals the impact of the new obligations on platforms, as well as the perceptions and concerns of professionals regarding the effectiveness of the regulation in promoting cultural diversity. The results show the adaptability of the French model to changes in the audiovisual ecosystem, maintaining its leadership in cultural policy within the European context.

KEYWORDS: Audiovisual; Policy Making; Digital platforms; Political power; Regulations; France.

* Financiación: esta investigación fue financiada por el Ministerio de Ciencia e Innovación y la Agencia Estatal de Investigación (MCIN/AEI/10.13039/501100011033), con código de referencia PID2019-109639RB-I00 y título de proyecto «Diversidad y servicios audiovisuales bajo demanda por suscripción».

* **Correspondencia a / Corresponding author:** Marina Hernández Prieto, Departamento de Sociología y Comunicación. Campus Miguel de Unamuno. Edificio FES Avda. Francisco Tomás y Valiente, s/n (37007-Salamanca) – marinahp@usal.es – <https://orcid.org/0000-0001-9674-6883>

Cómo citar / How to cite: Hernández Prieto, Marina (2024). «La transposición de la Directiva audiovisual europea en Francia o la actualización del modelo de elaboración de políticas de «excepción cultural»», *Zer*, 29(57), 245-265. (<https://doi.org/10.1387/zer.26825>).

Recibido: 23 julio, 2024; aceptado: 02 noviembre, 2024.

ISSN 1137-1102 - eISSN 1989-631X / © UPV/EHU Press



Esta obra está bajo una Licencia

Creative Commons Atribución-NonComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional

Introducción

El objetivo principal de este artículo es analizar el proceso de transposición de la Directiva 2018/1808 en Francia desde la perspectiva de los actores del sector audiovisual, destacando los desafíos específicos y los recursos disponibles para influir en el resultado. Se identifican y valoran las percepciones de los representantes del sector audiovisual francés sobre el proceso de consulta y negociación en la implementación de la Directiva, considerando cómo estas percepciones reflejan las dinámicas de poder en la formulación de políticas. Pero también se investiga el impacto de la transposición en el mercado audiovisual francés mediante el análisis de la normativa, enfatizando los efectos de las nuevas obligaciones para las plataformas digitales y la visión de los profesionales sobre la efectividad de estas medidas. Se trata además de identificar los espacios de mejora existentes después de la aplicación de esta nueva regulación.

El estudio del diseño de las políticas públicas tiene una larga tradición de investigación, sobre todo reunido dentro de las teorías de *Policy Making*. El diseño de esta investigación se apoya en teorías que conceptualizan las políticas públicas como procesos complejos donde existen relaciones de poder que influyen el resultado y la implementación de la política. Así Orlak y O'Donnell (1984, como se cita en García-Leiva & Hernández-Prieto, 2021) conceptualizan la formulación de políticas como un proceso complejo y dinámico en el cual hay que tomar en cuenta a todos los actores que participan en este proceso (y también a los que son excluidos) para entender cuáles son los procesos en marcha y las consecuencias que tienen en cuanto a los resultados de las políticas públicas. Esta concepción dinámica de las políticas públicas se encuentra también en el pensamiento de Vargas Arévalo (2007) que las concibe como ciclos que van desde la definición de los problemas públicos hasta la evaluación, sin tener un final definido porque la propia evaluación permite hacer surgir nuevos problemas u objetivos a los cuales las políticas públicas van a tener que responder. En cuanto a las fases del ciclo propuestas por Vargas Arévalo, esta investigación se sitúa justo en el medio con el foco en la parte de formulación e implantación de las políticas públicas.

Existen también diferentes investigaciones que estriban en el análisis de los actores que participan en el proceso de diseño de las políticas públicas y su valoración del proceso y del resultado. Risley (2015) investigó la participación de la sociedad civil en el diseño de políticas públicas en América Latina y su trabajo refiere que es necesario separar dos fases con implicaciones diferentes. De un lado, la consulta de la sociedad civil y de los diferentes actores afectados durante la preparación y redacción de las leyes y, de otro lado, el resultado final. Así, queda patente que no hay una correlación necesaria entre el hecho de que la sociedad civil sea consultada y participe y el hecho que sus peticiones sean oídas y reflejadas en el resultado final de la política pública. Por eso, se hace necesario estudiar a la vez el proceso y el resul-

tado, teniendo en cuenta que nada es perpetuo porque son procesos dinámicos, con lo que la evaluación de un resultado ya implica pensar y diseñar nuevas políticas públicas.

Además, para estudiar la participación de los diferentes actores durante la fase de diseño de las políticas es importante tomar en cuenta que estas son, sobre todo, resultados de relaciones de poder entre los diferentes actores. Freedman (2006) pone de relieve que hay desigualdades dentro de los procesos de consulta: no todos los actores tienen la misma capacidad de influencia, además de que no todos tienen los mismos recursos para intentar influenciar los procesos de *policy making*. De este modo, parece relevante estudiar las relaciones de poder durante el proceso aunque pueda resultar complicado tratar de evidenciar los elementos informales que también entran en juego.

El desarrollo de políticas de comunicación en entornos complejos a menudo requiere la colaboración de múltiples actores o un enfoque de *multistakeholderism*, donde intervienen gobiernos, organizaciones privadas y la sociedad civil. Este enfoque permite a los distintos actores negociar y colaborar en la implementación de políticas efectivas que reflejen una diversidad de intereses y perspectivas (Donders, Van den Bulck y Raats, 2019). En el caso de Flandes, estos autores demuestran cómo la participación de múltiples actores en la política de comunicación ha permitido crear un modelo de regulación flexible que puede responder a los desafíos de la era digital como la influencia de plataformas transnacionales. Esto resalta la importancia de un enfoque inclusivo en el diseño de políticas de comunicación, especialmente cuando se busca regular sectores complejos como el audiovisual.

Claus (2015) estudió el caso canadiense y expone que el *lobbying* de las plataformas de vídeo bajo demanda para que no se aplicase una regulación sobre sus actividades en Canadá (utilizando argumentos económicos) funcionó, permitiéndoles quedarse fuera de la regulación. En otro contexto, García-Leiva y Hernández-Prieto (2021, p. 855) analizaron las reacciones de diferentes actores políticos y de la sociedad civil en cuanto a la llegada de plataformas transnacionales de vídeo bajo demanda en España. En el caso español evidencian que la problemática del efecto de ese tipo de plataformas sobre la diversidad audiovisual no fue un asunto que se convirtiese en problemática política debido a la falta de acción de la sociedad civil, por un *posicionamiento desigual y fragmentado* de los profesionales afectados, unido a una falta de interés y voluntad por parte de las autoridades políticas. De este modo puede señalarse que tanto las reacciones y acciones como la falta de las mismas tienen un significado que también es necesario analizar.

1. Marco teórico

Dentro del campo de las políticas públicas, esta investigación se focaliza en las políticas de cultura y comunicación apoyándose en las referencias ya especificadas, pero también sobre trabajos teóricos más concretos. En Francia, la política cultural y sobre todo la dirigida al sector cinematográfico se ha cristalizado alrededor del concepto de «excepción cultural» (Perrin & Deschamps, 1993), teorizado en los años ochenta para proteger particularmente el sector cultural y defenderlo durante las negociaciones en el seno de los acuerdos económicos del GATT (*General Agreement on Tariffs and Trade*). Para Garandeau (2011), este concepto significa que los contenidos culturales no pueden ser considerados como mercancía y por tanto *el arte y la cultura no pueden ser tratados en las negociaciones comerciales internacionales igual que los productos manufacturados*.

El Centro Nacional del Cine y de la imagen animada (CNC) francés fue creado en 1946 y está considerado como un *actor muy concreto de esta «excepción cultural»* (Garandeau, 2011). En su informe *Quelle politique pour les industries culturelles à l'ère du numérique ?* el think tank Terra Nova (Busson, Evrard, Paris, 2022) recuerda que la política cultural francesa en ese modelo de excepción cultural está tradicionalmente influenciada por una actividad intensa de *lobbying* de los profesionales del sector, a la vez en el nivel nacional y europeo; se señala así que existe también una tradición de colaboración con el sector de la cultura francés para elaborar políticas públicas. Este concepto de excepción cultural tiene relevancia porque permite defender la calidad de la creación y su diversidad. Como consecuencia puede ser un contrapeso frente a un proceso de globalización que tiene tendencia hacia la *uniformización cultural*, según Garandeau. Sin embargo, él mismo (que en 2011 era presidente del CNC) explica además la dificultad de que la defensa de la excepción cultural sea eficiente si no se lleva a cabo en un contexto global y no únicamente en el nacional.

El concepto de diversidad cultural es central en la reflexión sobre las políticas públicas culturales y la manera de plantearlas. En este tema hay que destacar la Convención de UNESCO de 2005 sobre la *Protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales* (UNESCO, 2005) que permite tener un marco global y objetivos compartidos para la acción política en este campo. Además, se puede subrayar que Francia ha tenido un papel importante en la adopción de esta Convención, reflejada con las declaraciones de Jaques Chirac en 2002 que sostenía *la adopción por la comunidad internacional de una convención mundial sobre la diversidad cultural* para que las declaraciones de UNESCO tengan fuerza de ley (como se cita en Emery, 2020, p. 41). La Convención de la UNESCO de 2005 proporciona por lo tanto un marco global para la protección de la diversidad cultural, reflejando la voluntad de los Estados de actuar en este ámbito.

De este modo, a pesar de que la Convención de UNESCO (2005) es una referencia para las políticas culturales actualmente, se observan límites en su plantea-

miento. Por ejemplo, Emery (2020) pone de relieve el hecho de que las obligaciones de la Convención son únicamente obligaciones de medios y no de resultados. Benhamou (2006) tiene también esa visión crítica: la Convención es el resultado de buenas intenciones que podemos comprobar al leerla pero carece de perspectiva política porque el texto en sí no tiene un efecto concreto en los sectores culturales, hacen falta actuaciones políticas a escala nacional y regional. Por lo tanto, la Convención de UNESCO (2005) tiene importancia para definir los objetivos y también reflejar una voluntad de actuar, pero es insuficiente y se necesitan aún más esfuerzos de políticas públicas culturales por parte de los Estados. Se puede considerar la Convención como una base que define los objetivos, pero que no es en sí un logro sino solo el principio de un proceso. En esa idea de proceso, es interesante ver que la evolución de la situación es seguida por UNESCO mediante la producción de informes. En el Informe de 2018 *Re / Pensar las políticas culturales* Kulesz pone de relieve que se observan cambios en la cadena de valor cultural, que ya no es lineal sino que ahora domina un modelo en red, en línea con Mattelart (2009). Kulesz (2018), destacaba así la necesidad de llevar la diversidad de expresiones culturales a la nueva cadena de valor, alertando sobre el hecho de que hasta este momento no había políticas públicas llevadas a cabo para regular las grandes plataformas. En el contexto francés, el think tank Terra Nova (2022) también destaca una serie de objetivos renovados centrados en el contexto digital y el tema de la diversidad.

Morin-Desailly (2020) enfatiza la urgencia de implementar directivas audiovisuales europeas para proteger el sector cultural y asegurar así su sostenibilidad frente a la competencia global. Los procesos de transposición de directivas europeas en políticas nacionales, como la Directiva audiovisual en Francia, pueden enmarcarse dentro del fenómeno de *policy transfer* y la Europeización de las políticas de comunicación. Este proceso implica la adaptación de normas y prácticas comunes en los estados miembro, promoviendo una identidad cultural europea compartida. Sarikakis (2007) sostiene que la Europeización de la política de comunicación responde a la necesidad de proteger la diversidad cultural y regular el impacto de la globalización en los medios. Por su parte, Humphreys (2015) argumenta que las políticas de pluralismo mediático, promovidas a nivel europeo, son transferibles y adaptables a los contextos nacionales, permitiendo una estrategia reguladora cohesiva que respalde la competencia justa y la diversidad en el mercado audiovisual. Según García Leiva y Albornoz (2020), el enfoque regulador de la Unión Europea busca equilibrar el mercado para que las nuevas plataformas contribuyan activamente a la diversidad audiovisual, promoviendo contenidos europeos y apoyando la producción local. Guèvremont, Varin y Richer (2020), en esta misma línea, destacan cómo estas estrategias buscan no solo regular los contenidos en plataformas, sino también fortalecer la capacidad de producción local en un contexto globalizado.

La política cultural proteccionista en Francia siempre ha fomentado debates en los círculos académicos entre los defensores de este modelo y los más críticos, par-

tidarios de un libre funcionamiento del mercado. En un contexto de ruptura con el cambio tecnológico generado por la transformación digital del sector cultural y la llegada de nuevos actores como las plataformas de vídeo bajo demanda (actores en su mayoría transnacionales), resulta más difícil regular ese sector para los Estados. Según Boudet-Dalbin (2011), la distribución digital de contenidos plantea importantes desafíos socioculturales y económicos, afectando las estructuras tradicionales del mercado audiovisual. Bouquillion y Miège (2007) analizan los desafíos actuales de la «excepción cultural» en el contexto de la globalización y los cambios en las políticas culturales. Mary (2022) subraya la necesidad de estrategias de protección para el sector cinematográfico nacional francés en este contexto de competencia global.

Es así que en este cambio de modelo económico y tecnológico, los debates son aún más visibles. Bouquillion (2015) subraya que son sobre todo economistas de la cultura los que atacan al modelo francés. Tal como Benhamou (2006) que defiende que la intervención del sector público y sobre todo las políticas de apoyo a la oferta acentúan los fallos de las industrias culturales que se expresan con una oferta excedentaria en comparación con las cantidades consumidas, lo que representa una de las ideas principales de los críticos de la protección del sector. De este modo en las políticas públicas de cultura en Francia y en su diseño se refleja esa tensión entre la libertad del mercado, con la idea de autorregulación, y la protección de un sector especial; y hasta ahora se ha orientado más hacia el lado de la protección. Mœglin (2015) habla de *guerra de los modelos*.

Sin embargo, la llegada de nuevos actores de alcance transnacional, más difíciles de regular, y el contexto de crisis del Estado-Nación, con la casi desaparición de las fronteras nacionales fruto de la globalización, deslegitima las políticas culturales proteccionistas. Se puede cuestionar así si las políticas públicas de cultura van a seguir siendo fieles en Francia a esa tradición. Para Benhamou (2006) llegamos al final de un periodo y es necesario reinventar la política cultural. De hecho, ciertos investigadores ponen de relieve que ahora las políticas públicas de cultura siguen lógicas más gerenciales con el modelo de «gobernanza» que según estos autores corresponde con un retroceso de la regulación política (y la protección del sector cultural) a favor de una mayor flexibilidad para los actores económicos. Lo analiza Mœglin (2015) estudiando el audiovisual público francés, para él las políticas de cultura se han transformado de una lógica de *gobierno de la cultura* hacia una *gobernanza creativa*. Eso implica un compromiso menos importante de las autoridades públicas que han reducido su papel a garantizar una estructura organizacional en la cual prevalecen la *flexibilidad* y el *rendimiento individual*. Un modelo que según Mœglin facilita la integración de los nuevos actores digitales. Desde una perspectiva crítica Mœglin analiza que esta reducción de presencia y de regulación del Estado en favor del seguimiento de lógicas gerenciales corresponde con una *pereza del político*.

Además, la llegada de estos nuevos actores de distribución de contenidos audiovisuales y el cambio del consumo que resulta de esta oferta plantea problemáticas en el nivel cultural que analizan diversos investigadores. Primero, en el nivel puramente económico se observa una situación de competencia desleal (Claus, 2015) frente a los actores económicos nacionales, porque estas plataformas se aprovechan de las infraestructuras nacionales para desarrollar su actividad pero no respetan las regulaciones nacionales. Se añaden problemáticas en el nivel del servicio que ofrecen y sobre todo en cuanto a la diversidad defendida por UNESCO. Así se observa un fenómeno de uniformización del consumo en estas plataformas que va en contra del objetivo de diversidad. En Francia se observa un sobreconsumo de producciones americanas: según el Centre National du Cinéma et de l'Image Animée (2020), la oferta de producciones americanas representaban un 43% de la oferta pero un 65% del consumo (y son en mayoría consumidos en las plataformas transnacionales: Netflix, Amazon Prime, Disney + y Apple Tv +). El Consell de l'Audiovisual de Catalunya (2020) también señala que la prominencia de obras europeas en plataformas de *streaming* es limitada, lo que impide el acceso a una oferta culturalmente diversa.

Para Emery (2020), el problema no estriba tanto en el contenido ofrecido dentro del catálogo sino en el sistema de recomendación y en los algoritmos de estas plataformas que no permiten un acceso de los consumidores a una verdadera diversidad de contenidos. Es lo que pone de relieve también el informe de Terra Nova (Busson, Evrard & Paris, 2022) que observa que los algoritmos de recomendación refuerzan las «elecciones rutinarias» de los usuarios y por eso un tipo de regulación de los algoritmos es un reto actual para las políticas públicas de cultura. Ese aspecto es el resultado del contexto digital y de su funcionamiento económico que hizo aumentar el coste de la visibilidad en el marco de una economía de la atención.

En lo que respecta a la aplicación de la Directiva europea de Servicios de Comunicación Audiovisual (DSCA) de 2018 en Francia son escasas las publicaciones académicas posteriores a la entrada en vigor del decreto de transposición (en julio del 2021), sin embargo, es posible apoyarse sobre algunas publicaciones o tomas de posición de investigadores. Por ejemplo, Le Diberder (2021) en su blog (alain.le-diberder.com) reflexiona sobre esa Directiva, su transposición en Francia y sus implicaciones. Así alerta sobre el riesgo de que las plataformas de vídeo bajo demanda no respeten las nuevas obligaciones que resultan de la transposición. El analista Tom Westrot (citado por Vivarelli, 2020) explica que a las plataformas de *streaming* «generalmente no les gusta que les digan lo que tienen que hacer» con el riesgo de que se alejen del mercado europeo. Además Le Diberder (2021) considera que la transposición francesa es ambiciosa pero que existe la posibilidad de desestabilización del mercado europeo con transposiciones muy diferentes según los estados miembros de la Unión Europea. También plantea la problemática de que las plataformas que ofre-

cen servicios de vídeo bajo demanda tienen modelos económicos bastante diferentes y destaca entonces la dificultad de aplicar a actores diferentes las mismas reglas. De este modo, se evidencia que la transposición francesa puede ser fuente de debate y resulta interesante investigar en profundidad sobre ella.

El objetivo de esta investigación es comprender por tanto cómo las políticas públicas en Francia responden a los retos planteados por la llegada de nuevos actores transnacionales al mercado cinematográfico y audiovisual (Miguel de Bustos, Casado del Río, & Guimerà i Orts, 2020), a partir de la perspectiva de los representantes del sector audiovisual francés. Este estudio se centra en las experiencias y opiniones de estos profesionales, analizando su percepción sobre el proceso de transposición de la Directiva 2018/1808 y su impacto en el mercado y la protección cultural. Se plantean 3 preguntas de investigación que son los pilares del estudio de caso: ¿Cómo perciben los representantes del sector audiovisual el proceso de transposición de la Directiva 2018/1808 en Francia, y qué papel creen que tuvieron en la configuración de la normativa?, ¿qué desafíos identifican los actores del sector audiovisual francés en la aplicación de las nuevas obligaciones para las plataformas, y cómo consideran que estas afectarán al mercado? y ¿en qué medida los actores consultados consideran que la transposición de la Directiva cumple con los objetivos de protección cultural y diversidad en el sector audiovisual?

2. Metodología

La metodología elegida para esta investigación es el estudio de caso. Se va a realizar por tanto un estudio de caso de la transposición de la Directiva europea 2018/1808 a la legislación francesa a través del Decreto n.º 2021-793 (del 22/06/2021). Se pueden distinguir dos etapas diferentes en la investigación: el proceso de transposición en sí y el análisis del resultado de la transposición en segundo lugar.

Como establece Martínez Carazo (2006), el trabajo se apoya en una variedad de fuentes y métodos de recolección de datos para intentar proponer una descripción lo más completa posible de este proceso. Los métodos de recolección de datos son los siguientes: entrevistas estructuradas, revisión de las páginas web oficiales de las instituciones políticas, revisión de los comunicados oficiales y documentos producidos por los diferentes actores implicados en el proceso con el fin de influir en el mismo y revisión de los textos legislativos.

Dado el objetivo de capturar las perspectivas directas de los actores del sector audiovisual francés, se adoptó un enfoque cualitativo basado también en entrevistas a representantes clave del sector. Este enfoque permite comprender no solo el proceso de transposición, sino también la interpretación y valoración que los profesio-

nales del sector otorgan a las nuevas normativas. Estos actores proporcionan un conocimiento profundo sobre el proceso de transposición y sus efectos en el sector, aportando una visión interna que enriquece la comprensión del impacto de las políticas públicas. Entre los aspectos abordados, se incluyeron: la percepción de los entrevistados sobre el proceso de consulta y transposición, los desafíos identificados en la implementación de la Directiva, la influencia de actores externos en la normativa final y las expectativas de los representantes sobre el impacto en la protección cultural y el mercado audiovisual.

2.1. ANÁLISIS DEL PROCESO

El objetivo es investigar si el proceso de transposición se hizo tomando en cuenta a todos los actores políticos y del sector audiovisual y si el resultado es una respuesta eficaz a estas necesidades. Para esta parte del análisis, la muestra se compone de diferentes tipos de documentos. Primero, la grabación de las entrevistas realizadas con representantes profesionales del sector del cine y del audiovisual francés. Los entrevistados son²: Stéphane Bedin, delegado general adjunto de la FICAM (Federación de las Industrias del Cine, del Audiovisual y del Multimedia); Rosalie Brun, delegada general de la SRF (Sociedad de Directores de Películas); Hortense de Labriffe, delegada general de la API (Asociación de los Productores Independientes); Stéphane Le Bars, delegado general de AnimFrance (Sindicato de la Producción Cinematográfica y Audiovisual de Animación Independiente); Alain Sussfeld, delegado general de UGC (Unión General Cinematográfica) y Olivier Zegna-Rata, delegado general del SPI (Sindicato de los Productores Independientes). Se analizó también un informe (encargado por Netflix) sobre las consecuencias económicas de la transposición, lo cual se puede considerar como un documento de *lobbying*. Para los diputados y senadores, el senador Jean-Raymond Hugonet aceptó responder por escrito a las preguntas pero el análisis se apoya sobre todo en las transcripciones de los debates que hubo acerca de la habilitación del gobierno a realizar la transposición por ordenanzas en las comisiones de cultura de las dos cámaras.

2.2. EL RESULTADO LEGISLATIVO

Analizar el Decreto de transposición y las ordenanzas tomadas por el gobierno francés permite estudiar el resultado del proceso de *policy making* que se analiza en un primer momento. El objetivo del análisis de los textos legislativos es conocer cómo se apropiaron los poderes políticos franceses de la Directiva europea y si cum-

² Las entrevistas se realizaron entre los meses de marzo y junio de 2022.

ple con los diferentes objetivos de las políticas públicas de cultura actuales. Las fuentes analizadas son la Ordenanza 2020-1642 del 21 de diciembre de 2020 que modifica la ley n.º 86-1067 relativa a la libertad de comunicación y sobre todo el Decreto n.º 2021-793, de 22 de junio de 2021. Para ello se utiliza una matriz de análisis con 12 variables que se presentan en la siguiente tabla:

TABLA 1
Variables seleccionadas para el análisis del resultado legislativo

1. Establece mismas reglas para todos los actores (tradicionales y digitales)	
2. Equilibrio entre actores históricos y plataformas digitales	a) para la inversión b) en cuanto a la regulación de su actividad
3. Democratización del acceso al contenido cultural	a) acceso a los servicios b) accesibilidad de los contenidos
4. Permite colaboración en el nivel europeo en la regulación de los actores de Vídeo bajo demanda	
5. Fomenta la diversidad en la creación	
6. Protege la producción independiente	
7. Permite que el público accede a una diversidad de contenidos	a) prominencia b) visibilidad
8. Sigue la tradición francesa de excepción cultural	
9. Utiliza plenamente las posibilidades dadas por la Directiva	
10. Competencia y atribuciones del organismo regulador	
11. Poder de sanción de este organismo	
12. El Decreto ofrece la posibilidad de adaptarse al contexto cambiante	

Fuente: elaboración propia.

Cabe señalar que si bien la Directiva de Servicios de Comunicación Audiovisual de 2018 introdujo nuevas obligaciones principalmente para las plataformas digitales, su alcance no se limita a estos nuevos agentes. La normativa también establece disposiciones aplicables a actores tradicionales del sector audiovisual, como las emisoras de radiodifusión, para asegurar una regulación coherente y promover la diversidad cultural en todo el espacio europeo. No obstante, el presente estudio se centra en las plataformas, dado el impacto significativo de estas en el mercado audiovisual y los desafíos particulares que plantean para la regulación nacional.

3. Resultados

El análisis de los datos se orienta principalmente a identificar los temas recurrentes y los patrones interpretativos que emergen de las entrevistas, destacando las percepciones de los entrevistados sobre el proceso de transposición. Este enfoque permite valorar cómo los representantes del sector audiovisual interpretan y reaccionan ante las nuevas obligaciones impuestas por la Directiva.

3.1. EL DESARROLLO DEL PROCESO DESDE EL PUNTO DE VISTA DEL SECTOR CINEMATOGRAFICO Y AUDIOVISUAL

Tras las entrevistas realizadas con representantes de diferentes profesiones del sector cinematográfico y audiovisual francés y el uso de las matrices de análisis, se pueden sacar varios resultados para la investigación. En primer lugar, el proceso de transposición fue bien recibido en general por el sector, y los profesionales valoraron positivamente el proceso de consulta y negociación. Sin embargo, hubo opiniones encontradas sobre el resultado final y la incorporación de sus peticiones al Decreto y su aplicación. Rosalie Brun dice que eso es bastante tradicional en los procesos de políticas públicas de cultura en Francia: *En Francia, de manera general durante las negociaciones somos consultados pero no necesariamente escuchados.*

Las entrevistas revelaron que la industria audiovisual y cinematográfica francesa lleva más de 15 años preocupada por la Directiva, y que participó en su redacción en la Comisión Europea y el Parlamento. Una vez que la Directiva llegó a Francia, los profesionales formaron una «Task force cine» para abordar diversas cuestiones. La misma, formada por cinco organizaciones profesionales, celebró reuniones semanales con el Centro Nacional del Cine y la Imagen en Movimiento (CNC), los representantes de las plataformas y todos los organismos de radiodifusión.

La unidad de la industria francesa fue esencial durante las negociaciones, ya que las plataformas tenían una fuerte posición negociadora. Según Rosalie Brun, los representantes de la industria francesa fueron amenazados con un «embargo de champán y queso» si las obligaciones financieras impuestas a la industria cinematográfica eran demasiado elevadas. Sin embargo, los representantes de la industria consiguieron llevar las negociaciones a buen puerto, gracias a su unidad.

El punto que se valora de manera más positiva es la obligación financiera impuestas a los editores de servicios de vídeo bajo demanda que ofrecen sus servicios en Francia, lo que debería representar en total una inversión de 250 millones de euros adicionales para la producción, según Stéphanie Bedin, que explica que la participación en la financiación de la producción era una prioridad por su impacto directo en la economía de las empresas del sector. Pero los actores señalan cierta preocu-

pación o decepción por el resultado de las negociaciones —entre el CSA y las plataformas— posteriores a la adopción del Decreto. En el mismo se especificaba que el organismo regulador tenía que negociar y firmar convenios con las plataformas (artículos 8, 9 y 39 del Decreto 2021/793) pero las quejas vienen del hecho de que los niveles de obligaciones establecidos en un primer momento para la financiación —en cuanto a las obras de expresión original en francés y obras patrimoniales— fueron revisados a la baja durante las negociaciones posteriores, sin consultar a los actores del sector francés.

Esto puede explicarse por el contexto de las negociaciones: había muy poco tiempo porque se tenía que firmar un convenio antes del 31 de diciembre de 2021, si no las plataformas tenían la posibilidad de recurrir esas obligaciones frente a la justicia europea, con la posibilidad de anularlas. De este modo, el poder de negociación en ese momento entre el regulador y las plataformas no era equilibrado y explica por qué consiguieron reducir ligeramente las obligaciones previstas. Stéphane Le Bars considera que se sobrevaloró el riesgo de un recurso ante la justicia europea para anular las obligaciones y ese fue el motivo por el que se negociaron *convenios a la baja*. De hecho, la UPSA (Unión Sindical de la producción audiovisual) y AnimFrance (sindicato de la producción de animación independiente) han presentado un recurso en contra de estos convenios ante del Consejo de Estado (este proceso todavía está en curso en la fecha de cierre de este artículo).

Fuera de este contexto de negociación particular, se evidencia que hay bastante confianza de los actores del sector en la capacidad del regulador (Arcom) para asegurar una implementación efectiva del Decreto y un respeto de las obligaciones. Stéphane Bedin valora la fusión de las dos entidades CSA y Hadopi (Consejo Superior del Audiovisual y Alta Autoridad para la difusión de las obras y la protección de los derechos en Internet) a finales del año 2021 porque permite que sea una estructura más fuerte con más peso y poder, lo valora diciendo *vamos por buen camino con el Arcom* (Autoridad de regulación de la comunicación audiovisual y digital). Alain Sussfeld piensa que *el Arcom es un medio muy importante para controlar el cumplimiento de estas obligaciones* y el hecho de que se encuentre frente a actores internacionales con un fuerte peso económico no es un problema ya que *la Unión Europea acaba de demostrar con dos directivas que es posible regular las GAFAs, por lo que el Arcom tiene la capacidad, si lo desea, de controlar muy seriamente la aplicación de los Decretos y la Directiva*. Sin embargo, eso se puede matizar con dudas de ciertos actores como Rosalie Brun quien valora que existe una buena relación para trabajar con el Arcom pero revela ciertas inquietudes ya que en el pasado hubo problemas con *la comprobación del respeto de las obligaciones de Canal +, en Francia y con un actor francés. ¿Entonces qué pasará en el futuro? Es una inquietud grande*. La problemática estriba sobre todo en la capacidad de obtener información transparente por parte de las plataformas (información que permitirá calcular las obligaciones de financiación).

Por otra parte, el informe (*Étude économique des mesures envisagées pour transposer la directive européenne sur les Services de Médias Audiovisuels en France*) pedido por Netflix (Chapsal, Crémieux y Frot, 2020) visibiliza el tipo de influencia que intentaron tener las plataformas de vídeo bajo demanda y su posición en las negociaciones. Hay que precisar que es un informe hecho sobre el proyecto de ley (que se abandonó a causa de la crisis sanitaria) y que se focaliza en las obligaciones de financiación; este informe se basa en el estudio de las posibles consecuencias económicas del aumento de la inversión producida por la implementación de obligaciones de financiación. Y pone de relieve tres efectos no deseados que podrían ocurrir y revelarse negativos para el sector: una inflación de los costes de la producción, la implementación indirecta de un derecho de aduana sobre contenidos producidos fuera de la Unión Europea y la posibilidad de homogeneización de las ofertas de las diferentes plataformas (por el hecho de invertir en el mismo tipo de contenidos). Además, señalan que no hay necesariamente una relación positiva entre el aumento de las contribuciones y el aumento de la creación local. De manera general se cuestiona la legitimidad del modelo de financiación francés, porque se implementó en los años 1980 cuando *la producción local era frágil y se enfrentaba a un número limitado de difusores* (Chapsal, Crémieux y Frot, 2020), y el contexto actual es diferente. Sin embargo, en este informe no se rechaza la idea de financiar la producción local, sino que se pone de relieve que un aumento «masivo» como el que se planteaba en el anteproyecto no parecía justificado.

Destaca de este informe que se focaliza únicamente en consideraciones económicas y no integra dimensiones culturales. Se puede calificar como una crítica del proteccionismo cultural (que se implementa en el marco de las políticas de protección de la excepción cultural). Con ese documento, que se podría considerar de *lobbying* porque se puede pensar que se publicó con objetivo de influenciar las decisiones políticas, se mostraría que las plataformas parecen oponerse al principio de estar sometidas a obligaciones de financiación. Si bien este posicionamiento puede parecer lógico en cierta manera puede también ser un signo de falta de cooperación con el sector francés.

3.2. EL PUNTO DE VISTA DEL PODER LEGISLATIVO

Inicialmente, la transposición debía realizarse mediante una ley redactada por el Ministerio de Cultura, pero la pandemia interrumpió el proceso y, finalmente, el Parlamento delegó sus poderes al gobierno para redactar la transposición, perdiendo todo poder de influencia sobre el resultado legislativo final. La transposición se hizo por vía de ordenanzas, lo que resultó en la pérdida de poder de los diputados y senadores que solo votaron para habilitar al gobierno a realizar la transposición. Aunque los diputados pudieron expresar sus opiniones sobre el proceso, perdieron la capacidad de modificar el texto legislativo o añadir enmiendas. Los debates en co-

misiones revelaron la conciencia de la urgencia de la transposición y de la importancia de esta para el sector audiovisual y cinematográfico francés. De Bujadoux (2021) señala que la crisis sanitaria cambió la dinámica parlamentaria, forzando una delegación de competencias y acelerando el proceso de adaptación normativa en el sector cultural.

En el proceso de la transposición, las posiciones de los distintos partidos políticos reflejaron matices en torno a la soberanía cultural y la intervención estatal en la regulación de plataformas digitales. Mientras que los partidos de tendencia conservadora y nacionalista defendieron la transposición como una oportunidad para proteger la identidad cultural francesa y reforzar la «excepción cultural» (Sénat, 2020), algunos partidos de orientación liberal mostraron reticencias, abogando por un marco que favoreciera la competencia y la innovación en el sector digital (Assemblée Nationale, 2020, septiembre 9). Por su parte, los partidos de izquierda subrayaron la necesidad de asegurar una financiación justa para la producción cultural local y de proteger los derechos laborales de los trabajadores del sector audiovisual, mostrando reservas frente a la creciente influencia de plataformas transnacionales (Assemblée Nationale, 2020, noviembre 3). Además, los representantes se aprovecharon de la presencia de la ministra de Cultura para transmitir ciertas solicitudes en cuanto a elementos y principios que deseaban ver integrados en el resultado final de la transposición de la Directiva. Entre ellas se destacan la exclusión de los derechos de explotación a nivel mundial, la preservación de la soberanía cultural y el apoyo al sector audiovisual y cinematográfico francés. Por lo tanto, a pesar de que los diputados y senadores perdieron poder en el proceso, tuvieron la oportunidad de expresar sus opiniones y preocupaciones y de hacer solicitudes específicas para la transposición de la Directiva 2018/1808.

Otro elemento que se puede destacar acerca de los debates y de la comunicación alrededor del proceso de transposición, es el concepto de «excepción cultural» que es central y que justifica la transposición de la Directiva. La voluntad política es inscribir esa nueva reglamentación en la tradición francesa de protección y defensa de este modelo de excepción cultural. Lo leemos por ejemplo en las palabras del diputado Pierre-Yves Bournazel: *Este texto marca un paso crucial en el camino de la defensa y preservación de nuestro modelo de excepción cultural*. Es una expresión también utilizada en la comunicación oficial acerca del proceso de transposición, como cuando se presentó la Ordenanza en consejo de ministros (el 21 de diciembre de 2020). El portavoz del gobierno (Gabriel Attal) habla de *gran paso adelante en la defensa de la excepción cultural* (Gouvernement, 2020), en referencia a la derogación al principio de país de origen. Se refleja por tanto que el concepto de excepción cultural y su defensa es central en las políticas públicas de cultura en Francia.

3.3. EL RESULTADO LEGISLATIVO

En primer lugar, se puede afirmar que con la Ordenanza 2020-1642, del 21 de diciembre de 2020, y el Decreto n. 2021-793, de 22 de junio de 2021, se resuelve la situación de competencia desleal sometiendo a todos los actores —tradicionales y digitales— a las mismas reglas. De hecho, es uno de los objetivos de esta transposición porque está especificado en la nota explicativa del Decreto: «permite que los servicios de comunicación audiovisual a petición extranjeros dirigidos a Francia estén sujetos a las mismas normas de contribución para la financiación de la producción de obras cinematográficas y audiovisuales que las aplicables a los servicios que son competencia de Francia». Es interesante ver que se establece un mismo sistema de obligación a través tres decretos: el Decreto n. 2021-793, el Decreto n. 2021-1926 y el Decreto n. 2021-1924.

También se puede concluir que se establecen las mismas reglas para todos los actores porque es el mismo organismo el que está encargado de regularlos y hacer respetar estas reglas: el Arcom. Así se puede decir que los actores tradicionales y los nuevos actores digitales se encuentren bajo las mismas reglas después de la transposición de la Directiva europea. Sin embargo, se cuestiona si va a dar como resultado una aplicación efectiva de la promoción de la diversidad en las plataformas. Además se plantea la problemática de verificar la implementación del artículo 29: cómo evaluar si la promoción de las obras europeas y de expresión original francesa es suficiente. Para el acceso a la diversidad se percibe que el Decreto cuenta con objetivos definidos pero parece carecer de la precisión necesaria para que sea realmente efectivo.

Se observa voluntad de proteger y fomentar la producción independiente con una subsección consagrada a la producción independiente. Así el 75% de financiación de obras cinematográficas y el 66% de inversión en el sector audiovisual están orientados hacia la financiación de la producción independiente. Además, se definen todos los criterios tomados en cuenta para considerar una producción como independiente. El hecho de que sea una parte mayoritaria de la obligación, sin que sea el 100%, la que se dirija necesariamente a la producción independiente, puede ser la consecuencia de una búsqueda de equilibrio. Otro aspecto positivo es el de las cuotas: en el artículo 13 de la Directiva se establece una cuota mínima de 30% de obras europeas en los catálogos, mientras que Francia ha establecido como regla un 60%. Por lo tanto, en este aspecto parece que la transposición francesa es más ambiciosa que la propia Directiva original.

El Decreto se puede considerar como inscrito en la tradición de políticas culturales de protección de la excepción cultural porque en el mismo se establece una protección de la producción local, de su diversidad y de su independencia. Todos estos aspectos tomados en cuenta permiten proteger la producción cultural de las le-

yes del mercado de libre intercambio. Por lo tanto, se sigue considerando que los contenidos culturales no son mercancías al uso. Así en el texto legal se evidencia que la respuesta a la gran mayoría de las variables medidas es un «sí», con lo que se puede valorar de manera positiva la transposición de la Directiva realizada por Francia. Sin embargo, si bien el resultado es bastante positivo sobre el papel, queda por ver en los próximos años si los objetivos del Decreto se cumplen.

Así, Olivier Zegna-Rata piensa que la producción está «más tomada en cuenta y es normal» y opina que después son problemas de equilibrio interno pero que no debe depender de la Directiva sino de la «capacidad de los actores de adaptarse a un entorno competitivo». Por su parte, Rosalie Brun piensa que hace falta una «política de autor» y que queda pendiente la problemática de «la remuneración de los autores en las plataformas».

En relación con la protección de la producción independiente en las plataformas, la mayoría de los entrevistados considera que el Decreto permite preservarla, sobre todo porque las inversiones previstas son de prefinanciamiento y entonces los productores van a ver respetados sus derechos y responsabilidades sobre sus películas. En cuanto al acceso a la diversidad, Olivier Zegna-Rata dice que puede haber esperanzas de que se diversifique la programación dentro de las plataformas, pero sobre todo se observa una posición pesimista acerca de esta cuestión porque la diversidad cultural no es una política de las plataformas; como dice Rosalie Brun la política de las plataformas es «contenido, no se trata de obras, no estamos en arte. Es realmente contenido en gran cantidad. A veces hay cosas de gran calidad pero nos encontramos con una idea de uniformización». Los productores entienden por tanto que la dimensión de excepción cultural tiene que estar defendida siempre y que no se puede considerar como adquirida ya con el Decreto, sino que se debe mantener una postura crítica y vigilante en el futuro también. En general se evidencia que los actores del sector audiovisual siguen con gran interés el funcionamiento del sistema y los cambios actuales y aunque tienen una buena valoración general del proceso y del resultado de la transposición no dan todo por hecho y continúan muy activos.

4. Conclusiones

En conclusión, el proceso político de transposición de la Directiva Europea 2018/1808 en Francia parece ser un éxito teniendo en cuenta las informaciones recabadas y variables seleccionadas para el estudio, que permitieron entender cómo se desarrolló el proceso político y con qué equilibrios; así como analizar el resultado legislativo midiendo el nivel de regulación y la valoración de los actores del sector de este resultado. A pesar de las dudas que podían generar el hecho del retraso en la transposición (que debía estar transpuesta antes del 19 de septiembre del 2020) y la pérdida de poder del Senado y la Asamblea Nacional a favor del gobierno durante el

proceso político, la investigación permitió revelar que el proceso de transposición es de manera general valorado positivamente por los diferentes actores.

Esta investigación se centra en gran parte en entrevistas de representantes profesionales del sector, quienes esperaban mucho de esta transposición en Francia y en su mayoría se muestran satisfechos con el resultado. Ciertos entrevistados matizan este punto de vista o tienen una visión más crítica pero no se observa un rechazo total o una crítica integral del proceso y del resultado final. Se puede valorar que el hecho de incluir a los representantes del sector en el proceso político ha tenido un efecto positivo para efectuar una transposición en adecuación con la realidad y los equilibrios del sector. De hecho, la parte del proceso de transposición que es más criticada por los actores es aquella en la cual no fueron ni reunidos, ni consultados: el momento de firma de convenios entre el organismo regulador y las plataformas.

Para concluir se responde a las preguntas de investigación planteadas al principio de este trabajo. En cuanto a la pregunta sobre cómo se realizó el proceso de transposición de la Directiva europea 2018/1808 en Francia, el mismo fue gestionado por el Ministerio de Cultura, quién legisló por ordenanzas para ganar tiempo, y evitar debates largos en las asambleas, después del bloqueo de la acción pública y actividad parlamentaria por la pandemia y el confinamiento de la primavera de 2020. De este modo, por las condiciones en las que se desarrolló, se puede calificar como un proceso político «excepcional». O al menos los diputados y senadores insistieron en el hecho de que aceptaban este procedimiento por las condiciones excepcionales pero que el Ministerio de Cultura no debía de acostumbrarse a actuar de esta manera. De hecho, se observó un cierto apego de los senadores y diputados a la protección de la soberanía cultural. Hay que añadir que en el proceso de transposición se destaca la importante consulta realizada a los profesionales del sector audiovisual y cinematográfico, que con consenso valoran en sentido positivo los representantes profesionales entrevistados.

Con respecto a la definición de los actores que participaron en el proceso y su poder de influencia, puede señalarse que si bien los diputados y senadores tuvieron una influencia restringida, se observa un importante ciclo de negociaciones entre instituciones públicas (CSA, CNC, DGMIC —Dirección General de los Medios e Industrias Culturales—), representantes profesionales (de los cuales hay que destacar la formación de la *Taskforce cine*), difusores y financiadores históricos (las cadenas de televisión) y representantes de las plataformas de vídeo bajo demanda. Este ciclo de negociaciones parece muy importante dentro de este proceso de *policy making* porque permitió encontrar un equilibrio entre todas las partes, lo que es positivo para la calidad del resultado legislativo final, para su legitimidad y por tanto para su implementación.

En cuanto al resultado legislativo del proceso, este se traduce en una modificación de Ley sobre la libertad de la comunicación, por ordenanzas, y varios decretos

para reorganizar el sistema de financiación de la producción cinematográfica y audiovisual francesa, integrando a nuevos actores. Más allá del efecto positivo que se espera en cuanto a la creación y producción francesa, puede pensarse que en el futuro podría tener un efecto positivo también para la regulación en otros países europeos que hicieron transposiciones con menores obligaciones pero que se pueden apoyar en el ejemplo francés para revisar al alza sus transposiciones.

Este estudio pone de manifiesto también la importancia de integrar a todos los actores de un sector para conseguir un resultado legislativo equilibrado y que pueda entonces tener efectos positivos sobre el sector. Esta manera de diseñar políticas públicas puede en ciertos aspectos servir de ejemplo en el futuro, apoyándose en una forma de democracia directa pero con el compromiso del poder político de conseguir encontrar el equilibrio entre las diferentes partes. De este modo, aunque la participación de los actores es importante se evidencia también el papel decisivo de la decisión política. El punto de mejora puede ser que en el futuro los diputados y senadores sean los consultores de los profesionales y puedan debatir y redactar las políticas llevadas a cabo para permitir la expresión de las diferentes sensibilidades políticas que puedan mejorar la calidad del resultado. Esta investigación permitió describir el proceso de *policy making* de una política pública de cultura de gran importancia por la innovación que supone. El análisis se apoya en gran parte en las entrevistas llevadas a cabo con representantes del sector de la creación cinematográfica y audiovisual francés. Una limitación que debe señalarse al respecto es que no se consiguió entrevistar a diputados y senadores; posiblemente, por un lado, por la proximidad del momento de la investigación con elecciones legislativas en Francia (los días 12 y 19 de junio de 2022) y por otra parte, por la autopercepción de los representantes de no estar involucrados por no haber participado realmente en el proceso de forma activa.

El enfoque de esta investigación se centra fundamentalmente en el sector de la creación audiovisual y una forma de complementar el estudio podría ser seguir esta investigación para interesarse por los financiadores y difusores tradicionales (cadenas de televisión) así como por los nuevos actores (plataformas de vídeo bajo demanda), que también participaron en las negociaciones y que están afectados por las obligaciones de financiación y la reglamentación de sus actividades de difusión que establece la transposición.

Además, siendo un tema muy reciente, esta línea de investigación puede continuarse en el futuro. Primero en el contexto de Francia realizando a lo largo del tiempo un análisis de los resultados (en la creación y en el consumo) de la política llevada a cabo a través de esta transposición; pero también comparando los resultados obtenidos con las diferentes transposiciones realizadas en los otros países miembros de la Unión Europea.

Referencias bibliográficas

- Assemblée nationale. (2020, noviembre 3). Compte rendu de réunion n° 13, Commission des affaires culturelles et de l'éducation. https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/comptes-rendus/cion-cedu/115cion-cedu2021013_compte-rendu
- Assemblée nationale. (2020, septembre 9). Compte rendu de réunion n° 53, Commission des affaires culturelles et de l'éducation. https://www.assemblee-nationale.fr/dyn/15/comptes-rendus/cion-cedu/115cion-cedu1920053_compte-rendu
- Benhamou, F. (2006). *Les dérèglements de l'exception culturelle*. Seuil.
- Boudet-Dalbin, S. (2011). *La distribution des films par Internet : enjeux socioculturels, économiques et géopolitiques* [tesis, Université Panthéon-Assas]. <https://docassas.u-paris2.fr/nuxeo/site/esupversions/bd574a95-1a99-456c-a1d8-20aa8f7c0d6c?inline>
- Bouquillion, P. (2015). La gouvernance dans un service public de télévision français incertain: le cas des obligations de financement de la production pesant sur les chaînes publiques françaises. Comunicación presentada en el *Colloque international PANAM VII: Gouvernance et service public médiatique dans les sociétés de la connaissance*, Montréal, Canadá.
- Bouquillion, P., & Miège, B. (2007). Françoise Benhamou, Les dérèglements de l'exception culturelle. *Questions de communication*, 12, 415-419. <https://doi.org/10.4000/questionsdecommunication.2545>
- Busson, A., Evrard, Y., & Paris, T. (2022). Quelle politique pour les industries culturelles à l'ère du numérique? *Terra Nova*.
- Centre National du Cinéma et de l'image animée. (2020). *Observatoire de la vidéo à la demande*. https://www.cnc.fr/professionnels/etudes-et-rapports/etudes-prospectives/observatoire-de-la-video-a-la-demande_1376592
- Chapsal, A., Crémieux, P., & Frot, E. (2020). Étude économique des mesures envisagées pour transposer la directive européenne sur les Services de Médias Audiovisuels en France. *Analysis Group*.
- Claus, S. (2015). Réguler les acteurs du numérique, retour sur un imbroglio indémêlable avec le cas de la radiodiffusion canadienne. Comunicación presentada en el *Colloque international PANAM VII: Gouvernance et service public médiatique dans les sociétés de la connaissance*, Montréal, Canadá.
- Consell de l'Audiovisual de Catalunya. (2020). *Presencia y prominencia de obras europeas en Netflix*. Área de Contenidos. https://www.cac.cat/sites/default/files/Netflix_ES.pdf
- De Bujadoux, J. (2021). Le Parlement dans la crise sanitaire. *Études*, 31-42. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/etu.4287.0031>
- Décret n° 2021-793 du 22 juin 2021 relatif aux services de médias audiovisuels à la demande, *JORF*, núm 0144 del 23 de junio 2021. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000043688681>
- Décret n° 2021-1924 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution cinématographique et audiovisuelle des éditeurs de services de télévision distribués par les réseaux n'utilisant

- pas des fréquences assignées par l'Autorité de régulation de la communication audiovisuelle et numérique, *JORF*, núm 0304 del 31 de diciembre 2021. <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2021/12/30/MICE2121818D/jo/texte>
- Décret n° 2021-1926 du 30 décembre 2021 relatif à la contribution à la production d'œuvres cinématographiques et audiovisuelles des services de télévision diffusés par voie hertzienne terrestre, *JORF*, núm 0304 del 31 de diciembre 2021. <https://www.legifrance.gouv.fr/eli/decret/2021/12/30/MICE2123537D/jo/texte>
- Directiva (UE) 2018/1808 de servicios de comunicación audiovisual del Parlamento europeo y del Consejo, D.O. del 28 de noviembre 2018. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/ALL/?uri=CELEX:32018L1808>
- Donders, K., Van den Bulck, H., & Raats, T. (2019). The politics of pleasing: a critical analysis of multistakeholderism in Public Service Media policies in Flanders. *Media, Culture & Society*, 41(3), 347-366. <https://doi.org/10.1177/0163443718782004>
- Emery, L. (2020). *Les plateformes de SVOD confrontées au maintien de la diversité culturelle : une prise de position des États à l'ère numérique* [Tesis de maestría, Université Laval]. <http://hdl.handle.net/20.500.11794/67767>
- Freedman, D. (2006). Dynamics of power in contemporary media policy-making. *Media Culture & Society*, 28(6), 907-923.
- Garandau, É. (2011). La notion d'«exception culturelle» française en matière d'industrie cinématographique. *Géoeconomie*, 58, 57-65. <https://doi.org/10.3917/geoec.058.0057>
- García Leiva, M. T., & Albornoz, L. A. (2020). VOD service providers and regulation in the European Union: an audiovisual diversity approach. *International Journal of Cultural Policy*, 26-728. <https://doi.org/10.1080/10286632.2020.1769614>
- García-Leiva, M. T., & Hernández-Prieto, M. (2021). Plataformas y política audiovisual: Netflix en España. *Estudios sobre el Mensaje Periodístico*, 27(3), 855-866. <https://doi.org/10.5209/esmp.73591>
- Gouvernement. (2020, diciembre 21). Compte rendu du Conseil des ministres du 21 décembre 2020. <https://www.gouvernement.fr/conseil-des-ministres/2020-12-21#transposition-de-la-directive-ue-relative-a-la-fourniture-de>
- Guèvremont, V., Varin, C., & Richer, I. (2020). Les nouveaux modes d'intervention de l'État visant à protéger et à promouvoir la diversité des expressions culturelles sur les plateformes numériques. In F. Labarthe & A. Bensamoun (Eds.), *Culture et numérique. Rencontre franco-québécoise*. Mare & Martin.
- Humphreys, P. (2015). *Transferable Media Pluralism Policies from Europe*. En S. Barnett & J. Townend (Eds.), *Media Power and Plurality: From Hyperlocal to High-Level Policy* (pp. 151-169). Palgrave Macmillan.
- Kulesz, O. (2018). Las políticas culturales en la era de las plataformas digitales. In Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, *Informe Re | Pensar las políticas culturales*.
- Le Diberder, A. (2021, marzo 5). Une nouvelle aube audiovisuelle. *Après la révolution numérique*. <https://alain.le-diberder.com/une-nouvelle-aube-audiovisuelle/>

- Loi n° 86-1067 du 30 septembre 1986 relative à la liberté de communication. (1986, octobre 1). *Journal officiel de la République française*. <https://www.legifrance.gouv.fr/loda/id/LEGITEXT000006068930/>
- Martínez Carazo, P. C. (2006). El método de estudio de caso: Estrategia metodológica de la investigación científica. *Pensamiento & Gestión*, 20, 165-193.
- Mary, J. (2022). Réflexions sur l'avenir du cinéma face aux plateformes américaines de streaming. *Annales des Mines - Réalités industrielles*, 29-32. <https://doi-org.ressources-electroniques.univ-lille.fr/10.3917/rindu1.221.0029>
- Miguel de Bustos, J. C., Casado del Río, M. Á., & Guimerà i Orts, J. À. (2020). Retos para las políticas de comunicación en la era de las plataformas [Comunicación en congreso]. VII Congreso Internacional de la AE-IC. Comunicación y diversidad, Valencia, España.
- Mattelart, T. (2009). *Enjeux intellectuels de la diversité culturelle* (1-). Département des études, de la prospective et des statistiques. <https://books.openedition.org/deps/388>
- Mœglin, P. (2015). Paresse du politique. Du gouvernement de la culture à la gouvernance créative [Comunicación en congreso]. Colloque international PANAM VII : Gouvernance et service public médiatique dans les sociétés de la connaissance, Montréal, Canada.
- Morin-Desailly, C. (2020). Pour une transposition avant l'été des directives «SMA» et droits d'auteur ! *Commission de la culture, de l'éducation et de la communication, Sénat*. <https://www.senat.fr/presse/cp20200525a.html>
- Ordonnance n° 2020-1642 du 21 décembre 2020 portant transposition de la directive (UE) 2018/1808 du Parlement européen et du Conseil du 14 novembre 2018 modifiant la directive 2010/13/UE. (2020, diciembre 23). *Journal officiel de la République française*, núm 0310. <https://www.legifrance.gouv.fr/jorf/id/JORFTEXT000042722588>
- Perrin, E., & Deschamps, P. (1993). Gatt : exception culturelle [Vídeo]. INA. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/cab93065591/gatt-exception-culturelle>
- Risley, A. (2015). Civil society organizations, advocacy, and policy making in Latin American democracies. In *Civil society organizations, advocacy, and policy making in Latin American democracies* (pp. 27-51). Palgrave Macmillan. https://doi.org/10.1057/9781137502063_2
- Sarikakis, K. (2007). *Media and Cultural Policy in the European Union*. Rodopi.Sénat. (2020, julio 8). Compte rendu intégral des débats. <http://www.senat.fr/seances/s202007/s20200708/s20200708019.html#section4568>
- UNESCO. (2005). *Convención de 2005 sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*.
- Vargas Arévalo, C. (2007). Análisis de las políticas públicas. *Perspectivas*, 19, 127-136.
- Vivarelli, N. (2020, diciembre 10). Europe's streaming showdown is coming to a head. *Variety*. <https://variety.com/2020/streaming/glo>

