

La especificidad de las obras audiovisuales.

El Anteproyecto de la nueva Ley del Cine distribuido por el Gobierno está provocando toda una serie de discusiones y comentarios entre las distintas partes implicadas. En especial, las cadenas de televisión critican la obligación que se les impone de invertir en cine (que aumentaría del 5% al 6% de sus beneficios), y los productores se quejan de que sigan sin concederse desgravaciones fiscales a las inversiones en productos cinematográficos. O sea que, como siempre, la clave del conflicto lo constituye la financiación. Pero además de estas eternas querellas, de escasa novedad, el Anteproyecto recoge una curiosa iniciativa: pretende incluir a los directores de fotografía entre los autores cinematográficos.

La Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 87, establece que los autores de una obra audiovisual son únicamente el guionista, el director y el músico¹. Al margen de la extraña idea de que se pueda legislar por decreto sobre la autoría de una obra de arte, algo que trataremos a continuación, esta consideración de autor tiene un significado inmediato y práctico: dota a estas personas de un derecho moral y patrimonial sobre el producto audiovisual. Esto quiere decir que, además de su sueldo, recibirán una pequeña cantidad de dinero en concepto de derechos de autor en función de la recaudación de la taquilla². En la mayoría de películas españolas, no se trata de una suma muy elevada, pero en los dos o tres casos de éxito que se producen cada año en nuestro mercado, se puede alcanzar una cifra más que sustanciosa. Por otro lado, el derecho moral les proporciona ciertas facultades, como por ejemplo impedir la modificación de su obra, e incluso elegir si desean o no que esta se divulgue, y de qué manera. Aunque nunca se llega hasta ese extremo, podría darse la posibilidad de que el director, o el guionista, disgustados con el resultado final de un film, decidan unilateralmente que no se estrene. El productor no podría oponerse a ello, ni siquiera tenerlo previsto en el contrato, pues el derecho moral es irrenunciable. Eso sí, estaría legitimado para pedir una indemnización, que le resarciera de los daños y perjuicios provocados por tal decisión.

¹ Literalmente decía que serán: “1) El director-realizador. 2) los autores del argumento, la adaptación y los del guión o los diálogos. 3) Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra.”

² concretamente el 1,55%. El total se divide a partes iguales entre las tres categorías de autores, todo esto después de descontar el porcentaje que se quedan las entidades privadas de gestión de los derechos de autor, como la SGAE, precisamente en concepto de gestión.

Pero, ¿por qué el legislador se atreve a decir que los autores son el director, el músico y el guionista? ¿O por qué ahora se ha decidido incluir al director de fotografía? Que quede claro que estas preguntas no implican un juicio negativo contra estas profesiones, al contrario. Es evidente, para cualquiera que conozca algo de este medio, que el guionista merece ser considerado autor de las obras en las que participa. Y del mismo modo, tampoco hace falta aportar más pruebas a favor del director o el músico. Lo que yo pregunto es por qué estas personas y no otras. Lo que yo pretendo es demostrar que los méritos que se les atribuyen no son de su exclusiva propiedad, y que hay otros trabajadores cinematográficos, como el director artístico o el montador, que también aportan su propia creatividad al conjunto de la obra.

La verdadera cuestión que es necesario resolver es qué significa ser autor. ¿Qué es lo que hace que el trabajo artístico que desarrolla una persona lo convierta en autor? Lógicamente cuando las obras las lleva a cabo un único individuo, como suele ocurrir en las artes plásticas o en la literatura, no se plantean muchas dudas al respecto. Sin embargo el caso del cine es muy especial, porque se trata de un arte colectivo. Es decir, que aunque existe una figura central alrededor de la cual se construye el resto de aportaciones, lo esencial es que no hay una, sino varias mentes que contribuyen solidariamente al resultado final.

Cuando una película se termina, resulta extraordinariamente complicado rastrear quién fue el responsable de cada idea, unas veces porque falla la memoria, y otras porque la idea primigenia, que casi siempre parte del guionista, sufre infinitas variaciones a lo largo del proceso hasta hacerse irreconocible, sometida al criterio personal de cada uno de los trabajadores que la interpretan a su modo. En la Ley de Propiedad Intelectual se recoge una definición interesante:

“[Una obra colectiva] está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.”³

Poco hay que argumentar contra esta declaración, el problema es el artículo 87, donde se limita específicamente el carácter de autor a las tres categorías que ya se han

³ España. Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual. Artículo 8. Obra colectiva

mencionado. Así que volvemos a preguntarnos, ¿por qué estos tres? ¿Por qué ahora cuatro? ¿Con qué criterio se distingue entre las virtudes casi místicas de los artistas y las actividades meramente rutinarias del resto de los técnicos? La respuesta parece obedecer a motivos políticos. En su momento se escogieron a estos grupos porque ya contaban con una tradición previa que se ocupaba de defender sus derechos de autor en el campo de sus respectivas profesiones autónomas. Puesto que el escritor o el músico son autores cuando trabajan solos, parece razonable que conserven su condición cuando lo hacen en grupo. En cuanto al director se trata de un asunto más complejo.

La reivindicación de la figura del director como autor de pleno derecho es un fenómeno relativamente reciente que comienza con la Nueva Ola francesa. Antes de esa época, ni siquiera los propios directores se consideraban a sí mismos como autores, lo que no quiere decir que dudaran de la naturaleza artística del Cine. Simplemente eran conscientes de que tan sólo jugaban un papel, muy importante, eso sí, dentro de la cadena de producción. En Hollywood, su labor se circunscribía al rodaje, y su campo de acción era bastante reducido. En realidad, muchas de las tareas que ahora consideramos una prerrogativa exclusiva de los realizadores eran competencia del productor, quien ejercía un auténtico control creativo sobre todas las facetas de la película. El ejemplo más claro es que la mayoría de los directores no pisaban la sala de montaje, sino que era el propio montador, sólo o en colaboración con el productor, quien decidía la estructura definitiva del largometraje.

Las ideas de la Nueva Ola han tenido tanta repercusión, han calado tan profundamente, que ahora se asumen con total naturalidad, hasta en Estados Unidos, como si la moderna concepción del director encumbrado a los altares fuera la única posible. Este escrito no trata de situarse a favor o en contra de un determinado estilo de trabajo. Ambos tienen ventajas e inconvenientes. Lo que sí es fundamental es no olvidar que existen otras alternativas al método vigente hoy en día.

Nos asombra descubrir que Ford o Huston se iban de vacaciones al acabar de rodar, mientras la película seguía su curso, y sin embargo no se trataba de una excentricidad, era lo normal. Había ciertos casos en los que los directores supervisaban todo el proceso, como Chaplin o Hitchcock, pero no pasaban de ser excepciones a la norma dominante. Chaplin era su propio productor, y Hitchcock tuvo que recurrir a

complicadas estratagemas para poder asistir a montaje⁴, hasta que también se hizo productor. Este era el camino natural al que aspiraban todos aquellos creadores que querían obtener el control y evitar injerencias en su trabajo.

En aquella época, a nadie se le hubiera ocurrido la extraña expresión, tan de moda en la actualidad, que consiste en poner en los títulos de crédito “una película de”, y a continuación el nombre del director⁵. Nos hemos acostumbrado a ella hasta el punto de que nadie se cuestiona su significado. Pero hay que entenderla en su literalidad. Implica toda una concepción del cine que sostiene que el director es el verdadero autor del film, el único importante, y que la “ayuda” de los demás participantes se reduce a un papel secundario, de apoyo, pero sin que su contribución sea demasiado influyente.

Curiosamente, cuando en Teatro se utiliza la frase de “una obra de” no se refiere al director de la puesta en escena, sino al escritor del texto. El respeto al autor, es decir al dramaturgo creador del libreto, es tan absoluto que nadie osaría intentar equipararse a él. De hecho, el director de una obra teatral ni siquiera cobra derechos de autor. Incluso el músico se lleva tan sólo un pequeño porcentaje, pues casi todo el importe es para el escritor.

Nuevos aires en los derechos de autor.

Los directores de fotografía llevan mucho tiempo presionando para que se reconozca su condición de autores cinematográficos. Entiendo que los motivos no son sólo de índole económica. Ya se ha comentado que, en los éxitos de taquilla, los derechos de autor pueden constituir una cantidad nada despreciable, pero intuyo que sus pretensiones tienen más que ver con una reivindicación moral.

Los que se oponen a esta iniciativa⁶ sostienen que un fotógrafo es autor de su trabajo cuando lo hace por iniciativa propia, pero en una película está al servicio de una

⁴ Se cuenta que cuando Hitchcock comenzó el rodaje de *Rebeca*, su primer film en Estados Unidos, el editor protestó airadamente diciendo que era imposible montar aquel material. El motivo es que Hitchcock había filmado con un estilo especialmente concebido, de forma que no tuvieran más remedio que recurrir a él para montarlo.

⁵ En ese sentido, el máximo reconocimiento, que solamente conseguían aquellos que se encontraban en la cima del éxito, era colocar su nombre delante del título. De ahí que Frank Capra, que fue el primero que se ganó ese derecho, escogiera precisamente esa frase como título de su autobiografía: *The name above the title*.

⁶ Ya ha habido voces en contra, como la del Colegio de Directores de Catalunya, cuyo portavoz, Jordi Grau, ha dicho que los directores de fotografía “no participan en el planteamiento ni en la creación o composición de las imágenes”.

<http://noticias.ya.com/cultura/04/01/2007/cine-calvo-directores.html>

historia, y a las órdenes del director. Puesto que es el realizador quién le impone un camino prefijado, el director de fotografía pierde su autonomía, se limita a llevar a cabo las directrices marcadas por su superior, o sea que no aporta más que su conocimiento técnico.

Sin embargo estos argumentos sólo los puede aceptar alguien que desconozca cómo funciona la mecánica de trabajo cinematográfica. Para empezar, el director no puede acotar el terreno del operador hasta el punto de convertirlo en una especie de autómatas sin voluntad. Simplemente no es posible. Es cierto que no hay dos realizadores iguales, y que si bien algunos permiten, e incluso alientan, una gran libertad de movimientos, otros prefieren someter a todo el equipo bajo su estricta supervisión. De todas formas, una vez que comienza el rodaje, el nivel de control que se puede ejercer sobre el director de fotografía es limitado. El *set* es como una gran guerra con muchos frentes abiertos simultáneamente. Incluso los realizadores más implacables, al estilo de Kubrick o Wyler, saben que nunca logran plasmar sus ideas en la pantalla con la misma exactitud que un escritor da forma a sus historias.

Y eso es el peor de los casos, porque la mayoría de los directores, y desde luego los buenos, no suelen contratar a un operador mediocre sólo para asegurarse de que seguirá sus indicaciones. Al contrario, preferirán encargar esa responsabilidad al mejor que puedan conseguir, precisamente para aprovecharse de su genio, aunque eso suponga enfrentarse con un técnico más independiente, con el que deberán negociar los planteamientos sobre la imagen.

Por otro lado, también el músico o el guionista siguen la orientación que señala el director, y no por ello pierden su condición de autores. Así que la pregunta sigue en pie, ¿quién tiene derecho a proclamarse autor? ¿Con qué baremo se miden las contribuciones individuales en una obra colectiva? ¿Es más autor la persona que más manda? Ese sería el productor. ¿El que tiene el mejor sueldo? Probablemente sea el actor protagonista. ¿Hasta qué punto es más importante la labor del músico o la del director artístico? Aunque no sea muy satisfactoria, la única respuesta posible es que depende. Depende de cada película y de las personas concretas que encarnen esas tareas. En unos casos la música será decisiva para el conjunto del film, y la labor del director artístico apenas tendrá peso sobre la versión definitiva de la película. Pero nadie pondrá en duda que habrá muchas otras ocasiones en que ocurrirá justo lo contrario.

Esto no significa que haya que considerar autores a todos los que aparecen en las interminables listas de los títulos de crédito. El criterio esencial a la hora de valorar el grado de autoría de cada persona debería ser la influencia que ejerce sobre el resultado final. Es decir, que lo que hay que valorar es qué ocurriría si ese trabajador es sustituido por otro. ¿Se obtendría una película diferente?

Tomemos el ejemplo de los montadores. Este grupo de técnicos se mueve en el terreno del anonimato. Casi nadie repara en ellos, y sin embargo su cometido es absolutamente decisivo. No quiero decir con esto que la película se haga en la sala de montaje. Esta generalización es uno de los tópicos más repetidos y menos entendidos de los que circulan por las facultades de comunicación. En realidad, cuando el material llega a manos del editor, se encuentra en un estado muy avanzado. El montador no puede ni quiere volver atrás en el tiempo a reescribir el guión, o a rodar de nuevo. Algunos de mis colegas de profesión quizá no estén completamente de acuerdo con esta última afirmación. Reconozco que a veces, desesperado por las chapuzas de algún director especialmente nefasto, todo editor habrá experimentado súbitos deseos de cometer un asesinato. Pero, en general, los montadores se caracterizan por practicar el arte del realismo. Se trata de hacer la película con lo que ha quedado en el negativo, no en pasarse la vida pensando en lo maravillosa que hubiera podido ser, si tan sólo se hubiera filmado aquel plano para el que no hubo tiempo, o si se hubiera tenido permiso para rodar en el Palacio Real.

En cualquier caso, es cierto que en la sala de montaje existe todavía un amplio margen de maniobra. Por eso, la persona concreta que se encargue de esa tarea será determinante. Un largometraje no será igual si lo monta Fernando Pardo o Pepe Salcedo, aunque el resto de los miembros del equipo fueran idénticos. No es que sea mejor o peor, simplemente será distinto. Del mismo modo, tanto Ángel Hernández Zoido como Nacho Ruiz Capillas imprimirán sensaciones diferentes al film, ya sea por la relación personal que cada uno de ellos establece con el director, como por su especial sensibilidad al enfrentarse con los planos.

Se podría argumentar en contra, que en el mundo de las publicaciones impresas también existen los editores. Esta figura, algo más que un mero corrector, orienta a los escritores ayudándoles a dar forma definitiva a sus novelas o ensayos sin que por eso pretenda usurpar la etiqueta de autor. Desde luego, habría que analizar cada ocasión por separado, pero en aquellas obras en las que su contribución sea trascendental, no entiendo que se les niegue parte de la autoría.

Por otro lado, no es igual aconsejar el camino a seguir que andarlo uno mismo, como sí hace el montador. Antes de dar por terminada la edición de un film, es habitual enseñarlo a unas cuantas personas de confianza, que sirvan de contraste a las agotadas mentes de la sala de montaje. Estas reuniones son extremadamente útiles porque señalan aquellas zonas que hace falta mejorar, o sugieren posibles soluciones para las que no terminan de funcionar, es decir que suplen en cierta forma la labor del editor literario. Pero cuando se han ido, el montador y el director se quedan solos para llevar a cabo los últimos cambios, aceptando algunas de sus sugerencias y rechazando otras, colaborando íntimamente durante varias semanas, hasta alcanzar juntos un punto de razonable satisfacción, o de colapso nervioso, lo que primero llegue.

Otro tanto cabe decir del director artístico. En mayor o menor medida coopera con el resto de autores en beneficio del film, y por tanto merece un reconocimiento. Y tampoco debemos olvidar a los actores. ¿Acaso no son también responsables de la obra audiovisual? De hecho, se los denomina intérpretes porque el planteamiento tradicional ha sido considerarlos como meros ejecutantes de una partitura (tal y como se hace con los músicos), a quienes, en el mejor de los casos, se alabará por su pericia técnica. Yo no estoy de acuerdo con ese punto de vista. La capacidad creativa de los actores es capital para la construcción de un personaje. En la mayoría de los largometrajes se los escoge en función de su físico, pero ellos deberían aportar mucho más que eso. Así que la pregunta que hay que hacerse para sopesar su contribución es ¿cómo cambiaría esta película si en lugar de contar con este intérprete fuera sustituido por otro? Y que conste que esto no implica ignorar la intervención del director, sólo se trata de valorarla en su justa medida. ¿Quién puede negar que Burt Lancaster sea uno de los autores de *El Fuego y la Palabra*? O por poner un ejemplo reciente ¿Alguien es capaz de imaginarse *La Reina* con otra actriz que no fuera Helen Mirren?

Llegados a este punto es necesario mencionar al productor. Con seguridad, ésta es la figura más atacada y despreciada de toda la historia del cine, pero en la cuestión que estamos deliberando, su hipotética autoría, lo esencial no es emitir un juicio de valor, sino establecer la importancia de su participación. La opinión generalizada entre los espectadores mal informados es que un productor tan sólo se ocupa de la financiación, y que los mejores son aquellos que dejan decidir al director en completa independencia. Aunque es cierto que existen inversores sin la menor vocación y conocimientos cinematográficos, esto no es lo más frecuente. En realidad, aquellos que siguen trabajando en este negocio después de muchos años, suelen tener talento, y su aportación, para bien

o para mal, puede rastrearse en casi toda su filmografía. Esto es especialmente válido en Estados Unidos, y sobre todo en la época dorada de Hollywood⁷ pero también en la actualidad.

Alguien podría objetar que, si se admite a los actores, montadores y productores en esta creciente lista de autores, después habrá que añadir también al equipo de sonido, al de maquillaje, peluquería, y al final todo el mundo se subirá al carro, y tendrán que aceptarse hasta los eléctricos. La respuesta es, obviamente, que tendrán que incluirse los que sean necesarios, sin excepción. Es evidente que la responsabilidad, o mejor dicho la contribución de un ayudante de dirección⁸ es menor que la del propio realizador, y por tanto podría distinguirse entre ambos a la hora de realizar un baremo. Por supuesto, entiendo que esta compleja concepción de la autoría cinematográfica resulta muy difícil de trasladar a una ley de protección de la propiedad intelectual. Pero ese es otro asunto. La esencia de la actividad legislativa no debería tratar de comprimir la realidad para que ésta quepa en el estrecho marco de la Ley, más bien al contrario, lo ideal es que sea la Ley la que se adapte al espeso y cambiante mundo real.

El público que acude a las salas no siempre conoce la complejidad que supone hacer una película. A pesar de ver documentales y de oír anécdotas sobre el tema, no entienden por qué aparecen tantos nombres en los títulos de crédito. Así que hay que continuar educando, y explicar que la mayoría de los oficios, como por ejemplo el de los auxiliares de producción o los técnicos del laboratorio son absolutamente necesarios. Siguiendo este razonamiento hasta el absurdo, se podría decir que, puesto que son imprescindibles, la conclusión es que son autores. Por ejemplo, si el chofer encargado de llevar la furgoneta con el equipo de cámara no se presenta en el *set*, entonces no se rueda. Desde luego, la maquinaria cinematográfica funciona gracias a un nutrido grupo de héroes anónimos que trabajan muy duro. Es necesario rendirles un homenaje por su apoyo y sacrificio⁹. Pero eso no implica otorgarles la condición de autores. La pregunta

⁷ Sirvan los ejemplos de Arthur Freed o David O. Selznick. ¿Alguien se opone a discutir su autoría en *Lo Que el Viento se Llevó*?

⁸ El ejemplo del ayudante de dirección es muy relevante. En general, se ignora por completo la extraordinaria importancia que tiene este puesto. La palabra ayudante confunde a los profanos, haciéndoles creer que se trata de una especie de secretario del director. Pero en realidad se trata del verdadero jefe de un rodaje. Es una figura imprescindible hasta el punto de que su ausencia sería aún más catastrófica que si faltara el propio director de la película.

⁹ No se sabe si la razón de incluirlos a todos en el rodillo de créditos finales se hace con ese bienintencionado propósito, o más bien se trata de un truco para vender más entradas a costa de los técnicos, que orgullosos de su participación, llevarán a sus familiares y amigos a ver su nombre en la película, y terminarán engrosando la taquilla.

no es qué pasaría si no hubiera conductores o eléctricos (ante lo cual solo cabe responder que no habría película alguna). La pregunta correcta es qué ocurriría si se cambia a un chofer por otro. ¿Cambiaría a su vez el film por esa circunstancia? Probablemente no. Y lo mismo cabe decir de los camareros del catering, los empleados de la limpieza, o la gente de distribución y marketing. Todos son fundamentales, pero ello no les convierte en artistas¹⁰.

El editor Walter Murch, en su magnífico libro *En el momento del parpadeo*¹¹, afirma que el Arte Cinematográfico es una actividad esencialmente colectiva, que ésta es una de las características que marcan la diferencia con otras formas de expresión artística. No es el único que opina así. Sin embargo, el futuro del audiovisual es incierto. La tecnología está experimentando cambios radicales en la manera de concebir y manipular las imágenes, lo que a su vez transformará el método de trabajo de la actualidad hasta hacerlo irreconocible. El rodaje, tal y como lo conocemos, desaparecerá. Los ordenadores se convertirán en la herramienta definitiva con la que se construirá la imagen cinematográfica. Por supuesto, esto no significa que las películas se hagan automáticamente, lo primordial seguirá siendo el talento creativo de sus autores. Pero, probablemente, el equipo técnico irá reduciendo su número, concentrando la responsabilidad en unas pocas manos, o incluso una sola persona. Toda esta evolución implica que el trabajo de un cineasta cada vez será más íntimo y solitario, más parecido al de un pintor o un escritor. Para algunos creadores esta posibilidad es un sueño hecho realidad, pues no disfrutan de la colaboración con otros, y prefieren el control y la tranquilidad que supone encargarse en exclusiva del proceso completo. Seguramente eso producirá obras de exquisita belleza, perfectamente depuradas en todos sus detalles. Y a pesar de sus ventajas, es inevitable preguntarse si ese cambio no supondrá perder fuerza y espontaneidad, si acaso el precio artístico no será demasiado alto.

¹⁰ La misma palabra “artista” hay que utilizarla con sumo cuidado. Su uso indiscriminado produce cierto pudor, salvo quizá en el caso de las cantantes de música popular como la Pantoja o la Jurado. Tal vez por eso, cuando a un artista se le pregunta si lo es, responderá con cautela, con humildad (fingida o verdadera, esto no importa), diciendo que hace lo que siente, y que aspira a ser mejor en el futuro. Casi nadie se atreve a proclamar en voz alta su condición de artista, aunque luego soliciten subvenciones estatales concedidas a la promoción del arte.

¹¹ El título original es *In the Blink of an Eye*. La versión española ha sido publicada por Ocho y medio. Aprovecho esta ocasión para recomendarlo a cualquiera que le interese el cine, y especialmente el tema del montaje. Como los buenos maestros, aborda las cuestiones más complicadas con un estilo sencillo y ameno, por lo que su lectura es un verdadero placer tanto para los profesionales como los aficionados.