

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE DERECHO

SEMINARIO DE PATENTES Y MARCAS Y DERECHOS DE AUTOR

**SUJETOS QUE PARTICIPAN EN LA CREACIÓN DE LA
OBRA CINEMATOGRAFICA Y SUS RESPECTIVOS
DERECHOS DE AUTOR**

**TESIS QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE LICENCIADA EN DERECHO**

PRESENTA:

ADRIANA HERNÁNDEZ VEGA

ASESOR: DR. CESAR BENEDICTO CALLEJAS HERNÁNDEZ

**MÉXICO
2009**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi alma mater,
Y en particular a la Facultad de Derecho,
Espacio de aprendizaje y crecimiento profesional y personal.

A la memoria de mi maestro y asesor, el Doctor David Rangel Medina,
Gracias por sus conocimientos, orientación y espíritu humano.
Lo llevo en mi pensamiento y en mi corazón.

A mi asesor, el Doctor Cesar Benedicto Callejas Hernández,
Gracias por sus aportaciones, apoyo incondicional,
y excelente disposición para lograr
la conclusión de este trabajo.
Mi más sincero agradecimiento por las facilidades
proporcionadas para concretar este esfuerzo.

A mis padres, con profundo amor, admiración y respeto.
Gracias porque con su cariño, apoyo y ejemplo,
han contribuido a hacer de mí, el ser humano que soy.
Mi eterno agradecimiento por todo lo que me han dado,
por ayudarme a crecer, quererme y apoyarme siempre.
Los amo.

A mis hermanas, mis más grandes tesoros.
Gracias siempre por ser quienes son,
por ser compañeras de vida y amigas.
Sin su presencia y cariño, no sería la persona que soy.
Son inspiración y ejemplo. Las amo.

A todos aquellos que me apoyaron en la realización
de esta tesis a través de los años
y a quienes han contribuido a mi crecimiento
profesional y personal.
Mi eterno agradecimiento por su cariño y soporte.

MARCO TEÓRICO	1
----------------------------	----------

CAPÍTULO PRIMERO

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL DERECHO DE AUTOR

1. Concepto de derecho de autor	4
2. Objeto del derecho de autor:	6
a) Condiciones de la obra para su protección	9
b) Derechos autorales en sentido estricto	13
c) Derechos conexos o vecinos	16
d) Limitaciones y excepciones al derecho de autor	18
3. Sujetos del derecho de autor:	23
a) Titulares Originarios	25
b) Titulares Derivados	27
4. Contenido del derecho de autor:	28
I. Derecho Moral: Definición.....	29
a) Caracteres del aspecto moral.....	29
b) Prerrogativas del derecho moral.....	31
II Derecho Pecuniario: Definición.....	35
a) Caracteres del aspecto económico.....	37
b) Transmisión de este derecho.....	42
5. Duración del derecho.....	46

CAPÍTULO SEGUNDO

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA CINEMATOGRAFÍA

1. El invento	48
2. Reseña histórica de la cinematografía:	52
a) A nivel Internacional	52
b) A nivel Nacional	75
3. La creación de la obra cinematográfica por etapas	89
I. Determinación de la trama de la obra	90
a) El argumento y su tratamiento	91
b) La adaptación del argumento	95
c) El guión cinematográfico o encuadre	96
d) El lenguaje cinematográfico	99
II. Preparación de la obra cinematográfica	104
a) Elección de los actores	105
b) Escenografía y decoración	107
c) Preparación de la parte musical	110
d) Vestuario y maquillaje	111
III. Realización de la obra cinematográfica	111
a) La fotografía: su importancia	113
b) Resolución del espacio y el tiempo: La continuidad del movimiento	116
c) La iluminación: Natural y artificial	120
d) La filmación	121
e) La interpretación	122
IV. Compaginación y fijación de la obra	127
a) El soporte material: La película: Tipos de películas	128
b) El montaje	131
c) La imagen: Importancia del fotograma y su continuidad	132

d) El sonido: La palabra y los ruidos: importancia	135
e) La música: su importancia y trascendencia en la obra cinematográfica...	138
f) El doblaje	140

4. Concepto de obra cinematográfica 143

5. La industria cinematográfica: Concepto 146

a) Producción	146
b) Distribución: en el ámbito nacional e internacional	147
c) Exhibición	148

CAPÍTULO TERCERO

SUJETOS QUE COLABORAN EN LA CREACIÓN DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA Y SUS CORRESPONDIENTES DERECHOS DE AUTOR

INTRODUCCIÓN	150
I. Trama de la obra	152
a) El argumentista	154
b) Autor de la adaptación del argumento	156
c) Guionista o autor del encuadre	161
d) Dialoguista	163
e) Director literario	165
f) Otros colaboradores	165
II. Preparación de la obra	166
a) Escenógrafo, decorador o diseñador	166
b) Compositor de la música	170
c) Autor de la letra	171
d) Director artístico	173
e) Otros colaboradores	174
III. Realización de la obra	174
a) Actores	180
b) Músicos	185
c) Cantantes y recitadores	186
d) Director de orquesta	187
e) Operador o camarógrafo	189
f) Iluminador	191
g) Director escénico o director realizador	193
h) Otros colaboradores	194
IV. Compaginación y fijación de la obra	195
a) Realizador del doblaje	196
b) Jefe de montaje o compaginador	198
c) Otros colaboradores	199

CAPÍTULO CUARTO

DETERMINACIÓN DEL SUJETO QUE DETENTA LA TITULARIDAD DEL DERECHO DE AUTOR RESPECTO DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

1. Planteamiento del problema	202
2. El productor	204
3. Formas y clases de productores	206
a) Jefe general de producción	207
b) Productor adjunto	208
c) Coproductores	209
4. El director	210
5. Planteamiento sobre las diferentes teorías respecto de la determinación del autor de la obra cinematográfica	213
I. Teoría de la multiplicidad o divisibilidad de los derechos de autor	215
a) Sólo es autor quien ha suministrado el verdadero esfuerzo creador intelectual.....	215

b)La obra resulta de la colaboración intelectual de varios creadores de sus elementos.....	216
c)Excepto las personas que aportan sus elementos, nadie proporciona creación alguna a la obra cinematográfica.....	219
d)Necesidad de protección del derecho moral y de una participación en el rendimiento de la obra por parte de los creadores de sus elementos integrantes.....	219
II. Teoría de la indivisibilidad o Unidad de los derechos de autor	220
a) El titular del derecho de autor es el director	220
b) El productor es el titular de derechos limitados o exclusivos de autor de la obra cinematográfica	221
c) El productor es el autor único originario de la obra cinematográfica..	224
6. Sistema de la ley mexicana en vigor	227
7. Opinión personal	234
CONCLUSIONES	237
BIBILOGRAFIA	242

MARCO TÉORICO

Este trabajo tiene como objetivo principal el de determinar cuáles de las personas que participan en la obra cinematográfica, tienen derecho a la protección de los derechos autorales, y cuáles de ellas no.

Me parece relevante dentro de la esfera del derecho, el derecho de autor, porque protege y fomenta la creatividad y la originalidad; porque otorga, a aquellas personas que dedican su tiempo y esfuerzo a la creación de obras artísticas y literarias, protección respecto de estas obras; porque otorga su protección, a aquellas personas que interpretan o ejecutan una obra artística; porque regula la relación de estos autores, intérpretes y ejecutantes con sus editores, productores u organismos de difusión. Lo cual permite la adecuada salvaguarda y promoción de la cultura de nuestro país, dentro de éste y en el resto del mundo.

La obra cinematográfica requiere del esfuerzo de un sin número de personas, que aportan su trabajo y sus creaciones para que se logre como resultado final, dicha obra.

La obra cinematográfica resulta ser una obra artística, que en su seno reúne las creaciones de varios autores, la participación de varios intérpretes y ejecutantes, así como el trabajo de algunos realizadores y muchos ejecutores. En pocas palabras resulta ser una obra compleja tanto en su realización, como en su composición, y por esta razón su ubicación dentro del mundo de los derechos autorales, así como la ubicación de las personas que participan en su creación, es también compleja.

A través de este trabajo trataré de dar un marco informativo general tanto del derecho de autor como de la cinematografía para más adelante establecer cuales de las personas que participan en la obra cinematográfica tienen derecho a

la protección de los derechos de autor y cuales no. Esto con la finalidad de hacer más sencilla la ubicación de las personas participantes en la obra cinematográfica dentro de la esfera del derecho autoral.

Para lograr tal objetivo, haré en principio, un análisis de los principios fundamentales del derecho de autor, su concepto, objeto, sus limitaciones, tipos de derechos y titulares de los mismos; procurando establecer en principio, el marco normativo general de los derechos de autor.

Posteriormente, realizaré una investigación respecto de los conceptos fundamentales de la cinematografía, partiendo desde el invento de la cinematografía, realizando un recorrido por su desarrollo tanto a nivel nacional como internacional; para después establecer cuales son las diferentes etapas para lograr la creación de una obra cinematográfica, para finalmente plantear un concepto de obra cinematográfica y realizar un breve recorrido respecto a los aspectos relevantes de la industria cinematográfica, conceptos todos, que nos servirán de base para realizar el análisis referente a los participantes de la obra cinematográfica.

Una vez que haya realizado la investigación relativa a los principios fundamentales del derecho de autor, así como de los conceptos fundamentales de la cinematografía; realizaré el estudio relativo a los sujetos que colaboran en la creación de la obra cinematográfica y sus correspondientes derechos de autor. En este capítulo señalaré a quienes de los participantes en la creación de la obra cinematográfica les corresponden derechos de autor y a quienes no, señalando el tipo de derecho del cual gozan como creadores de la misma.

Finalmente y toda vez que la obra cinematográfica, es considerada una obra artística realizada en colaboración, que en si misma constituye una obra primigenia, me daré a la tarea de determinar cual es el sujeto que detenta la titularidad del derecho de autor respecto de la obra cinematográfica y porque.

Espero que este trabajo, también cumpla con el objetivo de acercar a sus lectores al mundo del derecho de autor y en particular al mundo del derecho de autor en relación con la obra cinematográfica.

CAPÍTULO PRIMERO

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES DEL DERECHO DE AUTOR

1. Concepto de derecho de autor

Existen varias definiciones de lo que es el derecho de autor, sin embargo, lo importante es que se comprenda claramente cuál es la función de esta rama del derecho.

El Dr. David Rangel Medina considera que "Bajo el nombre de derecho de autor se designa al conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales externadas mediante la escritura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, la pintura, la escultura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el casete, el videocasete y por cualquier otro medio de comunicación". ¹

El derecho de autor tiene como función proteger las obras artísticas, es decir, al resultado de la actividad intelectual creativa de aquellos sujetos que

¹ Rangel Medina, David. Derecho de la propiedad industrial e intelectual. Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, editor. México, DF., México. 1992. pp. 88.

utilizan sus capacidades e intelecto para crear obras intelectuales, y que son denominados autores.

Por otra parte la autora Delia Lipszyc estima que el derecho de autor "Es la rama del derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad resultantes de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas científicas y audiovisuales".²

Posteriormente nos menciona que "En sentido objetivo, derecho de autor es la denominación que recibe la materia; en sentido subjetivo, alude a las facultades de que goza el autor en relación con la obra que tiene originalidad o individualidad suficiente y que se encuentra comprendida en el ámbito de la protección dispensada."³

Anteriormente no existía dentro de la Ley Federal del Derecho de Autor una definición de éste y era la doctrina el medio único a través del cual era posible encontrar algunas definiciones del derecho de autor que nos permitieran, comprender en qué consistía.

A partir del 24 de diciembre de 1996, fecha en que fue publicada en el Diario Oficial la nueva Ley Federal de Derechos de Autor, se determina en el artículo 11º qué es el derecho de autor:

Artículo 11

"El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de

² Lipszyc, Delia. Derecho de autor y derechos conexos. UNESCO, Ediciones. Francia, Colombia y Argentina. 1993. pp 11.

³ Lipszyc, Ob. Cit., pp 18.

prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial."

2. Objeto del derecho de autor

En la doctrina, se establece que el objeto de protección de este derecho es la obra en si y al autor de la misma se le conoce como sujeto del derecho de autor. En primer lugar nos referiremos al objeto.

En cuanto al objeto del derecho de autor podemos decir que es la obra la que goza de la protección del Derecho de Autor, esto es, la idea plasmada en un soporte material. El objeto de derecho de autor es la obra como tal, aquella que constituye la creación del autor.

"Se considera que la obra intelectual debe ser la expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria y que sea una creación integral. También se ha dicho que es la fijación de un acontecer espiritual originario por medios representativos accesibles a los sentidos en un continente material que le sirve de vehículo."⁴

La autora Delia Lipszyc expresa que:

"El objeto de la protección del derecho de autor es la obra. Para el derecho de autor, obra es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser difundida y reproducida."⁵

⁴ Rangel Medina, Ob. Cit., pp 91.

⁵ Lipszyc, Ob Cit., pp 61.

"En el sistema jurídico latino, el objeto del derecho de autor es, como dijimos, la creación intelectual expresada en obras que presenten originalidad o individualidad, a diferencia del sistema angloamericano en el que también puede ser objeto del Copyright bienes que no son obra de creación."⁶

Para los efectos de la Ley Federal del Derecho de Autor, las obras protegidas por la misma, son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio. Lo anterior se establece en su artículo 3º.

Además en el artículo 4º de la misma Ley, se establece que:

Artículo 4º

"Las obras objeto de protección pueden ser:

A. Según su autor:

I. Conocido: Contienen la mención del nombre, signo o firma con que se identifica a su autor;

II. Anónimas: Sin mención del nombre, signo o firma que identifica al autor, bien por voluntad del mismo, bien por no ser posible tal identificación, y

III. Seudónimas: Las divulgadas con un nombre, signo o firma que no revele la identidad del autor;

B. Según su comunicación:

I. Divulgadas: Las que han sido hechas del conocimiento público por primera vez en cualquier forma o medio, bien en su totalidad, bien en parte, bien en lo esencial de su contenido o, incluso, mediante una descripción de la misma;

⁶ Lipszyc, Ob Cit., pp 41.

II. Inéditas: Las no divulgadas, y

III. Publicadas:

a) Las que han sido editadas, cualquiera que sea el modo de reproducción de los ejemplares, siempre que la cantidad de estos, puestos a disposición del público, satisfaga razonablemente las necesidades de su explotación, estimadas de acuerdo con la naturaleza de la obra, y

b) Las que han sido puestas a disposición del público mediante su almacenamiento por medios electrónicos que permitan al público obtener ejemplares tangibles de la misma, cualquiera que sea la índole de estos ejemplares;

C. Según su origen:

I. Primigenias: Las que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, o que estando basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad, y

II. Derivadas: Aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia;

D. Según los creadores que intervienen:

I. Individuales: Las que han sido creadas por una sola persona;

II. De colaboración: Las que han sido creadas por varios autores, y

III. Colectivas: Las creadas por la iniciativa de una persona física o moral que las publica y divulga bajo su dirección y su nombre y en las cuales la contribución personal de los diversos autores que han participado en su elaboración se funde en el conjunto con vistas al cual ha sido concebida sin que sea posible atribuir a cada uno de ellos un derecho distinto e indiviso sobre el conjunto realizado.”

a) Condiciones de la obra para su protección

Es importante señalar, que para que una obra sea protegida por el derecho de autor y para que el creador de la misma, goce y ejercite este derecho, no es necesario que la obra sea sujeta al cumplimiento de formalidad alguna.

"En la concepción jurídica latina el derecho de autor nace, como dijimos, del acto de creación de la obra y su goce y ejercicio no están subordinados al cumplimiento de formalidades..."⁷

El artículo 5º de la Ley Federal del Derecho de Autor dice que:

Artículo 5º

"La protección que otorga esta Ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión.

El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna".

El autor y su obra gozan de la protección por el simple hecho de creación de la misma, es decir, en el momento en que una persona física llamada autor, logra plasmar su idea en un soporte material, ésta se convierte en una obra protegida por el derecho de autor, es decir, objeto de protección del Derecho de Autor.

De igual forma, la protección que se le da a la obra no depende del valor o mérito que ésta pueda tener, cualquier obra que se encuentre comprendida dentro de las obras protegidas por la Ley Federal del Derecho de Autor, goza de la protección independientemente del mérito de la misma ya que éste, así como su valor, es de carácter subjetivo.

⁷ Lipszyc, Ob Cit., Pp 41.

Ahora, en cuanto a las condiciones para la protección de las obras encontramos en la ley algunas características necesarias que deben cubrir las obras para ser protegidas por el derecho de autor:

1. La obra debe ser un fruto del talento de una persona física, una creación original. La obra debe constituir una creación, no solamente personal, es decir, que conste de individualidad, sino que debe ser igualmente original y creativa. Es necesario que la obra tenga características auténticas y propias que reflejen la personalidad y el sentir del autor, la obra debe ser singular, es decir, única en cuanto a su contenido creativo.

En materia de Derechos de autor, la originalidad reside en la expresión- o forma representativa- creativa e individualizada de la obra, por mínimas que sean esa creación y esa individualidad. No hay obra protegida si ese mínimo no existe.⁸

La Ley Federal del Derecho de Autor, en su artículo tercero establece que:

Artículo 3º

“Las obras protegidas por esta ley son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio.”

2. Debe manifestarse por cualquier medio que la haga perceptible a los sentidos constituyendo una creación formal. Dentro del texto del artículo 7º de la Ley Federal del Derecho de Autor de 1963, en su último párrafo el legislador establece que:

Artículo 7º

⁸ Lipszyc, Ob Cit., Pp 65.

"La protección de los derechos que esta ley establece surtirá legítimos efectos cuando las obras consten por escrito, en grabaciones o en cualquiera otra forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio".

El artículo 5º de la Ley Federal del Derecho de Autor, dice que:

Artículo 5º

"La protección que otorga esta ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material..."

(...)

"La característica de todo arte, lo que le da valor permanente, es la forma, es decir, el empleo formal del sonido y del ritmo, en el verso y en la prosa, del colorido y la composición en la pintura, del movimiento en la danza y del compás y armonía de sonidos en la música."⁹

La razón por la cual se exige que la obra sea perceptible a los sentidos es que una creación intelectual que permanece únicamente como una idea, no constituye una obra, no es susceptible ni de ser reproducida, ni de ser difundida, por lo tanto, tampoco existe la posibilidad de que ésta pueda hacerse del conocimiento público y convertirse así, en parte del acervo cultural de la nación.

"Desde los albores del estudio de la materia, existe una coincidencia generalizada en que el Derecho de Autor solo protege las creaciones formales y no las ideas contenidas en la obra. Las ideas no son obras y, por ende, su uso es libre. No se puede adquirir sobre ellas protección o propiedad alguna, aun cuando sean novedosas.

⁹ Lindaren, Ernest. El arte del cine, Editorial Artola, 1986. p 112.

El Derecho de autor está destinado a proteger la forma representativa, la exteriorización de su desarrollo en obras concretas aptas para ser reproducidas, representadas, ejecutadas, exhibidas, radiodifundidas, etc., según el género al cual pertenezcan, y a regular su utilización".¹⁰

3. Debe ser creada por persona física. Las personas morales no pueden gozar de la protección que brinda el derecho de autor. El autor como tal debe ser una persona física, aun cuando éste pueda ceder a una persona moral, sus derechos de tipo económico o patrimonial convirtiéndolo en el titular de los derechos patrimoniales de autor. Sin embargo, los derechos morales del mismo y su calidad de autor, siempre le pertenecerán.

Lo anterior encuentra sustento en el artículo 12 de la Ley Federal del Derecho de Autor:

Artículo 12

"Autor es la persona física que ha creado una obra literaria y artística".

4. Por otro lado la obra para poder ser protegida por esta rama del derecho debe de pertenecer al ámbito intelectual y artístico. Más adelante, veremos cuales son las ramas que se encuentran comprendidas bajo la protección del derecho de autor y sus respectivas obras.

Estas deben corresponder al ámbito del arte, de la ciencia o de la literatura. Lo cual sin duda es lógico en virtud de que se protegen las obras de carácter intelectual, que están dotadas de creatividad, pero que se encuentran dentro de

¹⁰ Lipszyc, Ob Cit., Pp 62.

alguna de las ramas establecidas en el artículo 13 de la Ley en la materia, que transcribimos en el siguiente numeral.

b) Derechos autorales en sentido estricto

Se ha manifestado o delimitado que una obra para ser protegida debe ser original y también se ha dicho que esta creación original goza de protección inclusive cuando ésta sea mínima. Así pues, el Derecho de Autor protege todo tipo de obras de carácter intelectual.

Sin embargo, se ha hecho una distinción entre aquellas obras que son una creación original, primigeniamente creada y las obras derivadas de estas, es decir, aquellas que su realización está basada en una obra preexistente o primigenia.

En la Ley Federal del Derecho de Autor dentro de la clasificación que se realiza en el artículo 4º respecto de las obras objeto de protección del derecho de autor, se menciona en el inciso C, la clasificación de las obras según su origen; en donde se especifica cuáles son las obras primigenias y cuáles las derivadas.

Así pues las obras primigenias son aquellas que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, o que estando basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad, y las derivadas son aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia.

Son precisamente las primeras, las obras primigenias, las que gozan del derecho de autor en sentido estricto. También se les denomina obras originarias, preexistentes o iniciales.

“...una obra puede ser original en su composición o contenido o en su expresión o forma. En el derecho de autor se consideran obras absolutamente originales (originarias) aquellas que lo son tanto en la composición como en la expresión.”¹¹

En el artículo 13º de la Ley Federal del Derecho de Autor se precisa que:

Artículo 13

"Los derechos de autor a que se refiere esta Ley se reconocen respecto de las obras de las siguientes ramas:

I. Literaria;

II. Musical, con o sin letra;

III. Dramática;

IV. Danza;

V. Pictórica o de dibujo;

VI. Escultórica y de carácter plástico;

VII. Caricatura e historieta;

VIII. Arquitectónica;

IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;

X. Programas de radio y televisión;

XI. Programas de cómputo;

XII. Fotográfica;

XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, y

XIV. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de

¹¹ Lipszyc, Ob Cit., Pp 70.

datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza."

Este último inciso, abre la posibilidad de que cualquier otra obra que no se encuentre prevista en esta ley, mientras cubra un mínimo de condiciones y características, cuente con la protección del derecho de autor.

Dentro del derecho de autor no existe la necesidad de cumplir con ninguna formalidad para contar con su protección. Lo anterior se sustenta en el artículo 5º párrafo segundo de la Ley Federal del Derecho de Autor que a la letra dice:

Artículo 5º

(...)

"El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna".

"A diferencia de lo que ocurre en el derecho de propiedad industrial, el derecho del autor nace del acto de creación y no del reconocimiento de la autoridad administrativa. La principal finalidad del derecho de autor es la protección de los creadores..."¹²

Este criterio se adoptó en varios países a partir de la primera revisión del Convenio de Berna, en Berlín, en el año 1908, en donde se suprimió toda condición referente al cumplimiento de formalidades, y aunque todavía existen

¹² Lipszyc, Ob Cit., pp 68.

algunos países que han mantenido la exigencia de formalidades como el registro, para otorgar la protección de los derechos a los autores, en nuestro país se adoptó el criterio de la ausencia de formalidades.

c) Derechos conexos o vecinos

Como ya se mencionó anteriormente existen obras que son creadas basándose en obras preexistentes, estas obras son denominadas obras derivadas.

Se considera que una obra derivada se constituye por "... cualquier transformación de una obra anterior de la que resulta una obra diferente. La originalidad de la obra derivada puede hallarse en la composición y en la expresión (como en las adaptaciones), solo en la composición (como en las compilaciones y en las antologías), o solo en la expresión (como en las traducciones).

Las obras derivadas son obras compuestas. Se considera obra compuesta la obra nueva que incorpora una obra preexistente sin la participación del autor de esta última".¹³

En cuanto a las obras derivadas el artículo 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor dice que:

Artículo 78

"Las obras derivadas, tales como arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones, colecciones y transformaciones de obras literarias o artísticas, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia,

¹³ Lipszyc, Ob Cit., Pp 112.

previo consentimiento del titular del derecho moral, en los casos previstos en la Fracción III del Artículo 21 de la Ley.

Cuando las obras derivadas sean del dominio público, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma.”

El artículo 21, fracción III de la ley Federal del derecho de Autor señala que:

Artículo 21

“Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:

(...)

III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;”

Si la obra originaria es de dominio privado, se requiere de la autorización del autor de la misma para la realización de la obra derivada, para su difusión y explotación. Cuando la obra es de dominio público el Estado es el que se ocupará de salvaguardar el derecho moral del autor primigenio.

d) Limitaciones y excepciones al derecho de autor

Existen algunas excepciones en cuanto a la protección del derecho de autor. Para evitar confusiones y tomando en cuenta que en la práctica se han presentado en muchas ocasiones problemas en cuanto a algunos símbolos o signos que no son susceptibles de protección. En nuestra legislación el artículo 14 de la Ley Federal del Derecho de Autor, señala cuáles son las limitaciones al derecho de autor, es decir aquellos casos en los que ésta no ofrece su protección:

Artículo 14

“No son objeto de la protección como derecho de autor a que se refiere esta Ley:

I. Las ideas en sí mismas, las fórmulas, soluciones, conceptos, métodos, sistemas, principios, descubrimientos, procesos e invenciones de cualquier tipo;

II. El aprovechamiento industrial o comercial de las ideas contenidas en las obras;

III. Los esquemas, planes o reglas para realizar actos mentales, juegos o negocios;

IV. Las letras, los dígitos o los colores aislados, a menos que su estilización sea tal que las conviertan en dibujos originales;

V. Los nombres y títulos o frases aislados;

VI. Los simples formatos o formularios en blanco para ser llenados con cualquier tipo de información, así como sus instructivos;

VII. Las reproducciones o imitaciones, sin autorización, de escudos, banderas o emblemas de cualquier país, estado, municipio o división política equivalente, ni las denominaciones, siglas, símbolos o emblemas de organizaciones internacionales gubernamentales, no gubernamentales, o de cualquier otra organización reconocida oficialmente, así como la designación verbal de los mismos;

VIII. Los textos legislativos, reglamentarios, administrativos o judiciales, así como sus traducciones oficiales. En caso de ser publicados, deberán apegarse al texto oficial y no conferirán derecho exclusivo de edición;

Sin embargo, serán objeto de protección las concordancias, interpretaciones, estudios comparativos, anotaciones, comentarios y demás trabajos similares que entrañen, por parte de su autor, la creación de una obra original;

IX. El contenido informativo de las noticias, pero sí su forma de expresión, y

X. La información de uso común tal como los refranes, dichos, leyendas, hechos, calendarios y las escalas métricas.”

En cuanto a las limitaciones del derecho de autor y de los derechos conexos, éstas se establecen en el título VI de la Ley Federal del Derecho de Autor; que en su Capítulo I, establece la limitación por causa de utilidad pública. El artículo 147 de ésta Ley establece que se considera de utilidad pública la publicación o traducción de obras literarias o artísticas necesarias para el adelanto de la ciencia, la cultura y la educación nacionales.

Establece también que, en el caso de que no sea posible obtener el consentimiento del titular de los derechos patrimoniales correspondientes, y mediante el pago de una remuneración compensatoria, el Ejecutivo Federal, por conducto de la Secretaría de Educación Pública, de oficio o a petición de parte, podrá autorizar la publicación o traducción mencionada. Lo anterior, sin perjuicio de los tratados internacionales sobre derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.

En el Capítulo II del mismo título VI de la Ley en la materia, establece los casos en los que se limita a los derechos patrimoniales. Establece que hay casos en los cuales las obras literarias y artísticas ya divulgadas podrán utilizarse, sin autorización del titular del derecho patrimonial y sin remuneración, siempre que no se afecte la explotación normal de la obra, citando invariablemente la fuente y sin alterar la obra, que según lo estipulado por el artículo 148 de la Ley Federal del Derecho de Autor, solo puede realizarse en los siguientes casos:

Artículo 148

“(…)

I. Cita de textos, siempre que la cantidad tomada no pueda considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra;

II. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad, publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión, o cualquier otro medio de difusión, si esto no hubiere sido expresamente prohibido por el titular del derecho;

III. Reproducción de partes de la obra, para la crítica e investigación científica, literaria o artística;

IV. Reproducción por una sola vez, y en un solo ejemplar, de una obra literaria o artística, para uso personal y privado de quien la hace y sin fines de lucro.

Las personas morales no podrán valerse de lo dispuesto en esta fracción salvo que se trate de una institución educativa, de investigación, o que no esté dedicada a actividades mercantiles;

V. Reproducción de una sola copia, por parte de un archivo o biblioteca, por razones de seguridad y preservación, y que se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer;

VI. Reproducción para constancia en un procedimiento judicial o administrativo, y

VII. Reproducción, comunicación y distribución por medio de dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras que sean visibles desde lugares públicos.”

En el artículo 149 de la Ley en la materia, ya citada, establece que:

Artículo 149

“Podrán realizarse sin autorización:

I. La utilización de obras literarias y artísticas en tiendas o establecimientos abiertos al público, que comercien ejemplares de dichas obras, siempre y cuando no hayan cargos de admisión y que dicha utilización no trascienda el lugar en donde la venta se realiza y tenga como propósito único el de promover la venta de ejemplares de las obras, y

II. La grabación efímera, sujetándose a las siguientes condiciones:

a) La transmisión deberá efectuarse dentro del plazo que al efecto se convenga;

b) No debe realizarse con motivo de la grabación, ninguna emisión o comunicación concomitante o simultánea, y

c) La grabación solo dará derecho a una sola emisión.

La grabación y fijación de la imagen y el sonido realizada en las condiciones que antes se mencionan, no obligará a ningún pago adicional distinto del que corresponde por el uso de las obras.

Las disposiciones de esta fracción no se aplicarán en caso de que los autores o los artistas tengan celebrado convenio de carácter oneroso que autorice las emisiones posteriores.”

El artículo 150 de la Ley Federal del Derecho de Autor establece que:

Artículo 150

“No se causarán regalías por ejecución pública cuando concurren de manera conjunta las siguientes circunstancias:

I. Que la ejecución sea mediante la comunicación de una transmisión recibida directamente en un aparato monorreceptor de radio o televisión del tipo comúnmente utilizado en domicilios privados;

II. No se efectúe un cobro para ver u oír la transmisión o no forme parte de un conjunto de servicios;

III. No se retransmita la transmisión recibida con fines de lucro, y

IV. El receptor sea un causante menor o una micro industria.”

Finalmente, en lo referente a las limitaciones del derecho patrimonial, el artículo 151 establece que:

Artículo 151

“No constituyen violaciones a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando:

- I. No se persiga un beneficio económico directo;
- II. Se trate de breves fragmentos utilizados en informaciones sobre sucesos de actualidad;
- III. Sea con fines de enseñanza o investigación científica, o
- IV. Se trate de los casos previstos en los artículos 147, 148 y 149 de la presente Ley."

Ahora bien, en el capítulo III, título VI de la Ley, se trata todo lo referente al caso de limitación que se presenta cuando la obra pasa al dominio público, limitación dirigida hacia la protección y salvaguarda del derecho moral.

La Ley Federal del Derecho de Autor en el artículo 152, establece que las obras del dominio público pueden ser libremente utilizadas por cualquier persona, con la sola restricción de respetar los derechos morales de los respectivos autores y en el artículo 153 determina que es libre el uso de la obra de un autor anónimo, mientras él mismo no se dé a conocer o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado.

3. Sujetos del derecho de autor

Una vez delimitando que el objeto del derecho de autor es la obra, ahora se analizará a la persona que crea esta obra, es decir, al autor de la misma; al sujeto del derecho de autor.

En la Ley mexicana del derecho de autor se da una definición de la palabra autor en el artículo 12:

Artículo 12

"Autor es la persona física que ha creado una obra literaria y artística."

Así pues, el autor es el creador, aquella persona que realiza una actividad artística, creativa.

"Se entiende por autor la persona que concibe y realiza una obra de naturaleza literaria, científica o artística. La creación supone un esfuerzo del talento sólo atribuible a una persona física, por ser ésta quien tiene capacidad para crear, sentir, apreciar o investigar. De donde se infiere que solo el autor puede ser titular originario de un derecho sobre la obra del ingenio."¹⁴

Es importante mencionar que solamente pueden gozar de la protección del derecho de autor las personas físicas, ya que son únicamente estas las que tienen la capacidad de pensar, de sentir, de componer y de crear una obra.

Por lo tanto, el derecho de autor no puede nacer de ninguna manera en cabeza de una persona que no sea física.

"Las personas físicas son las únicas que tienen aptitud para realizar actos de creación intelectual. Aprender, pensar, sentir, componer y expresar obras literarias, musicales y artísticas, constituyen acciones que solo pueden ser realizadas por seres humanos.

El derecho de autor nace de la creación intelectual. Dado que ésta solo puede ser realizada por las personas físicas, la consecuencia natural es que la titularidad originaria corresponda a la persona física que crea la obra".¹⁵

¹⁴ Rangel Medina, Ob.Cit., Pp 97.

¹⁵ Lipszyc, Ob. Cit., Pp 123.

Por otro lado, las personas morales o jurídicas únicamente pueden tener sobre una obra de la creación intelectual o artística, la titularidad de la misma y no la autoría. La titularidad se refiere a la fase económica del derecho de autor, la cual, como señalaremos más adelante sí es susceptible de ser transmitida a otra persona ya sea física o moral.

En cambio, la autoría se refiere tanto a la fase moral como a la económica del derecho de autor. Sin embargo, la faceta moral del derecho de autor es intransferible y por lo tanto no es susceptible de ser ejercitada por ninguna otra persona ni física, ni moral, diferente a la de la persona que creó la obra a la cual nos referimos.

En la Ley Federal del Derecho de Autor, se ratifica lo antes expresado ya que en el artículo 18 menciona que:

Artículo 18

"El autor es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación".

a) Titulares originarios

Como se mencionó con anterioridad el autor de la obra es la persona que concibe y realiza una obra. Por lo tanto es la persona que crea, que da origen a la obra. Es por esta razón que se les considera a los autores como los titulares originarios del derecho de autor.

"La ley mexicana reconoce como único sujeto originario del derecho de autor a quien lo es en virtud de la creación de una obra intelectual..."¹⁶

¹⁶ Rangel Medina, Ob.Cit., Pp 97.

Este enfoque del legislador sin duda cumple con el objeto del derecho de autor, ya que fomenta el desarrollo intelectual de las personas y su creatividad, toda vez que las personas físicas que realizan o crean una obra intelectual, cuentan con la protección idónea para los resultados de su creación ya fijados en una base material y al tener la seguridad que les brinda esta protección, se contribuye a impulsar su actividad creativa.

Lo anterior, se refiere a todas las personas que dan origen a una obra, que cumple con ser original, por lo tanto incluyen a aquellos autores que realizan una obra derivada, como una traducción, solo en la medida en que esta obra derivada es protegida en lo que tenga de original, aunque es importante aclarar que esto procede solamente, en lo referente a su obra como tal, dejando a salvo los derechos del autor de la obra principal o primigenia.

Lo que encuentra sustento en el artículo 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor, en su párrafo primero que a la letra dice:

Artículo 78

“Las obras derivadas, tales como arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones, colecciones y transformaciones de obras literarias o artísticas, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia, previo consentimiento del titular del derecho moral, en los casos previstos en la Fracción III del Artículo 21 de la Ley.

Cuando las obras derivadas sean del dominio público, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma”

Es decir que las obras derivadas tienen la protección al derecho de autor como tal en lo referente a su obra en sí, es decir en lo que tenga de original.

Dentro de nuestro sistema del derecho de autor de tradición jurídica latina no se acepta la ficción jurídica por la que una persona jurídica puede ser considerada como autor primigenio de la obra, por el contrario, se es muy claro en el hecho de que la única persona que puede considerarse como autor es la persona física y que sus derechos morales no son transmisibles bajo ningún concepto.

b) Titulares derivados

Este concepto tiene dos acepciones:

La primera se refiere al sujeto derivado del derecho de autor, que no realiza una obra inicial, sino una obra que se deriva de otra obra considerada como la obra principal o primigenia. Nos referimos a obras como una traducción o una adaptación; obras en las cuales se hace una transformación de la obra, en algunos aspectos, de manera tal que el resultado final es una creación novedosa que se agrega a la obra inicial.

Este tipo de sujetos derivados, cuentan con la protección del derecho de autor en sentido estricto en lo que se refiere a su obra como tal; porque, como lo expuse anteriormente, cuentan con la protección en lo que tengan de originales. Se les denomina sujetos o titulares derivados, en virtud de que su obra se deriva de una obra inicial.

"Es sujeto derivado aquel que en rigor no crea una obra en la acepción que a las obras intelectuales les da el derecho autoral, como el arreglista, el traductor, el adaptador. También lo es quien física o humanamente está incapacitado para

crear una obra por carecer de la mente, del cerebro, órgano indispensable para producir la obra intelectual, como es el caso de las personas privadas o gubernamentales, a quienes la ley atribuye el carácter de titulares de derechos afines, conexos o vecinos del derecho de autor".¹⁷

He aquí la segunda acepción de titularidad derivada, la cual se refiere a aquellas personas físicas o morales que, sin ser autores, han recibido la titularidad de algunos de los derechos de los autores primigenios. Decimos algunos, en virtud de que como expondremos más adelante, el único derecho que se puede transmitir es el derecho patrimonial, es decir el que se refiere al aspecto económico de la obra, a su explotación.

Se considera que estos titulares derivados son las personas físicas o jurídicas que han recibido la titularidad de algunos de los derechos del autor, desde luego nos referimos a los derechos patrimoniales, ya que los morales no son transmisibles y en consecuencia, la titularidad derivada nunca puede abarcar la totalidad del derecho de autor. Esta puede obtenerse por diversas vías como la cesión, la presunción de cesión, por transmisión mortis causa, entre otras.

4. Contenido del Derecho de Autor

En cuanto al contenido del derecho de autor nos referiremos a la esencia o sustancia de este derecho.

El derecho de autor está comprendido por dos elementos: El moral y el pecuniario. A continuación explicaremos qué es aquello que abarca cada uno de estos elementos del derecho de autor. Al primero se le denomina derecho moral y al segundo derecho patrimonial.

¹⁷ Rangel Medina, Ob.Cit., Pp 98.

En el artículo 11 de la Ley Federal del Derecho de Autor se menciona lo siguiente:

Artículo 11

"El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial".

I. Derecho Moral: Definición

Se puede decir que la fase moral del derecho de autor protege y reconoce a aquel como creador de la obra y le da, a través de la ley, la facultad de decidir el destino de su obra. Le otorga al autor como creador de la obra, la paternidad de la misma y el derecho a que se le reconozca como tal y en función de eso pueda decidir sobre ella y protegerla.

"El derecho moral es el aspecto del derecho intelectual que concierne a la tutela de la personalidad del autor como creador, y a la tutela de la obra como entidad propia".¹⁸

"El derecho moral protege la personalidad del autor en relación con su obra. Está integrado, en sustancia, por el derecho del autor a decidir la divulgación de la obra- darla a conocer o mantenerla reservada en la esfera de su intimidad-, a exigir que se respete su condición de creador y la integridad de su creación y a retractarse o arrepentirse por cambio de convicciones y retirarla de circulación."¹⁹

¹⁸ Rangel Medina, Ob.Cit., Pp 102.

¹⁹ Lipszyc, Ob Cit., Pp 154.

a) Caracteres del derecho moral

En el artículo 19 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se mencionan los caracteres de los derechos morales del autor:

Artículo 19

“El derecho moral se considera unido al autor y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable.”

Está unido a la persona del autor, ya que este lo conserva durante toda su vida e inclusive aún después de su muerte y de que la obra haya entrado en el dominio público, es permitido actuar en resguardo del derecho moral con la finalidad de proteger la integridad e individualidad de la creación en vista de que es un patrimonio cultural de la humanidad, dándole el crédito de la misma al autor.

Es inalienable, es decir, no puede ser transmitido, no es enajenable, ni se puede traspasar, lo cual nos deja claro que cualquier transmisión ínter vivos de derechos de autor solo se puede referir a los derechos patrimoniales. Esto nos lleva a que es inembargable, inejecutable e inexpropiable. Es imprescriptible porque está fuera del comercio. Es irrenunciable en virtud de que no se puede traspasar, y como ya se dijo antes está unido a la persona del autor ya que éste es el creador de la obra que le otorgó estos derechos sobre la misma.

En cuanto al carácter perpetuo de estos derechos, en el artículo 18 de la ley en la materia, se dice que:

Artículo 18

"El autor es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación".

Además en el artículo 20 de la misma ley se menciona a quienes les corresponde el ejercicio del derecho moral:

Artículo 20

"Corresponde el ejercicio del derecho moral, al propio creador de la obra y a sus herederos. En ausencia de éstos, o bien en caso de obras del dominio público, anónimas o de las protegidas por el Título VII de la presente Ley, el Estado los ejercerá conforme al artículo siguiente, siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural nacional".

b) Prerrogativas del derecho moral

En el artículo 21 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se menciona en qué consiste el ejercicio del derecho moral para el titular del mismo:

Artículo 21

"Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:

I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;

II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;

III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación del autor;

IV. Modificar su obra;

V. Retirar su obra del comercio, y

VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.

Los herederos solo podrán ejercer las facultades establecidas en las fracciones I, II, III y VI del presente artículo y el Estado, en su caso, sólo podrá hacerlo respecto de las establecidas en las fracciones III y VI del presente artículo.”

De lo anterior se desprende que, el autor goza de diversos derechos con respecto a su obra en el ámbito del derecho moral. Entre estos están:

El derecho de divulgación.-

El derecho de divulgación consiste en la facultad del autor de decidir si dará a conocer su obra y en qué forma o si la mantendrá reservada en la esfera de su intimidad. También comprende el derecho a comunicar públicamente el contenido esencial de la obra o una descripción de esta.²⁰

El hecho de que el autor permita que otras personas vean su obra, no implica que se esté divulgando la misma, para que la creación del autor se divulgue se requiere de su consentimiento, ya que él tiene la facultad potestativa de determinar cuándo considera que su obra ya está terminada y desea darla a conocer públicamente. Para que se divulgue una obra se requiere de un grupo de personas, que si bien, no está determinado, permita considerar que la obra ha salido del círculo privado del autor, para darla a conocer de manera pública.

La divulgación de la obra es muy importante ya que aunque el derecho patrimonial del autor nace en el momento de la creación de la obra, estos solamente pueden ser explotados cuando ésta ya ha sido divulgada. “Las

²⁰ Ibid Pp. 159.

posibilidades de utilizar una obra en virtud de las limitaciones del derecho de autor, ya sean casos de libre utilización o bien de licencias no voluntarias, están condicionadas a que se trate de obras previamente divulgadas con el consentimiento de sus autores.²¹

El derecho de paternidad.-

El derecho de paternidad es el derecho del autor a que se reconozca su condición de creador de la obra. Protege la íntima vinculación existente entre éste y el fruto de su actividad espiritual, a la que se alude, inequívocamente, con las expresiones "paternidad" o "Paternidad artística"..²²

Este derecho comprende el derecho a reivindicar su condición de autor cuando se ha omitido la mención de su nombre como creador de la obra, o cuando se ha mencionado de una forma diferente a la que él eligió su nombre, cuando se pide que se le mencione de una manera especial con alguna abreviatura o agregado, o cuando ha elegido que se le denomine por medio de un anónimo o seudónimo y se menciona su verdadero nombre u otro que él no eligió, así como el derecho a defender su autoría cuando ésta es impugnada.

El derecho al respeto y la integridad de la obra.-

El derecho al respeto y la integridad de la obra permite impedir cualquier cambio, deformación o atentado contra ella. Su fundamento se encuentra en el respeto debido a la personalidad del creador que se manifiesta en la obra y a esta en sí misma. El autor tiene derecho a que su pensamiento no sea modificado o

²¹ *Ibidem.*

²² *Ibid.* Pp. 165.

desnaturalizado, y la comunidad tiene derecho a que los productos de la actividad intelectual creativa le lleguen en su auténtica expresión.²³

En algunos países se protege la obra contra todo tipo de deformaciones, transformaciones o cambios, en otros países esta protección está condicionada a que estos cambios o modificaciones, puedan perjudicar los intereses intelectuales o personales del autor o le causen algún perjuicio a su honor o a su reputación, como se establece en el artículo 6 bis, del Convenio de Berna, que reconoce en este artículo tanto el derecho al respeto y a la integridad de la obra, como el derecho de paternidad y que a la letra dice:

Artículo 6 bis

“Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.”

Esta obligación de respetar la integridad de la obra, es aplicable a todas las personas que utilizan la obra, tanto para aquellos que están autorizados para usarla a través de un contrato, así como para aquellas personas que utilizan la obra en el marco de las limitaciones del derecho de autor.

No obstante lo anterior, el autor conserva el derecho a modificar su obra, aún después de que la obra haya sido divulgada, el autor puede modificarla, el autor puede sentir la necesidad de aclarar algunos conceptos, de corregir o mejorar la obra o hacer cualquier tipo de cambio con la intención de mejorar su obra.

²³ Ibid. Pp. 168.

"...El derecho de modificación cuyo ejercicio corresponde con exclusividad al autor se refiere únicamente a la integridad de la obra en su forma originaria y no debe confundirse con el derecho de transformación, que deja inalterada la individualidad primigenia de la obra, por lo que puede ser ejercido por los derechohabientes del autor o por cualquier persona una vez que aquella ha entrado en el dominio público."²⁴

El derecho de retracto o arrepentimiento.-

El derecho de retracto o arrepentimiento es la facultad que tiene el autor de retirar la obra del comercio cuando ya no se ajuste más a sus convicciones intelectuales o morales, después de haber contratado su divulgación y de suspender una forma de utilización ya autorizada, previa indemnización de daños a los titulares de derechos de explotación.²⁵

Este derecho está reservado únicamente al autor, no se transmite y en algunos países se establecen ciertas condiciones para el ejercicio de este derecho.

II. Derecho Pecuniario: Definición

"El derecho pecuniario consiste en la retribución que corresponde al autor por la explotación, ejecución o uso público de su obra con fines lucrativos".²⁶

El artículo 24 de la Ley Federal del Derecho de Autor, establece que:

²⁴ Ibid. Pp. 171.

²⁵ Ibid. Pp. 172.

²⁶ Rangel Medina, David. Derecho Intelectual, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Mc Graw-Hill, UNAM, editor, México, D.F., México, 1998, p 138.

Artículo 24

"En virtud del derecho patrimonial, corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo 21 de la misma".

En virtud de lo anterior, se desprende qué es el derecho patrimonial; es un derecho que corresponde hacer valer al autor y que, si así lo desea, puede permitir que otros lo hagan valer, por lo tanto es susceptible de ser transmitido, en razón de esto es un derecho que se puede ceder por el autor para que otros se hagan cargo de la explotación de la obra, desde luego obteniendo el autor un beneficio por esta explotación, como lo establece la Ley Federal del Derecho de Autor en el artículo 30, párrafo segundo y en el artículo 31, que se refieren a la transmisión de los derechos patrimoniales y que veremos más adelante.

Así pues en virtud de que este derecho se caracteriza por ser transmisible, no solo el autor puede ser titular de este derecho. Lo anterior, se establece en el artículo 25 de la Ley Federal del Derecho de Autor:

Artículo 25

"Es el titular del derecho patrimonial el autor, heredero o el adquirente por cualquier título."

Ahora bien, el autor es el titular originario del derecho patrimonial. No obstante, toda vez que estos derechos se pueden transmitir, el autor deja de tener la titularidad de los mismos en el momento que los transmite, sin embargo, de las condiciones en las que estos se transmitan, el autor podrá obtener un mayor

beneficio. De esto hablaremos más adelante cuando hagamos mención de la transmisión de los derechos patrimoniales; sin embargo por ahora es importante mencionar que, dentro de la ley, se establece que son titulares derivados, aquellos que obtienen la titularidad de este derecho por un medio que no es el acto de la creación artística. Lo anterior se establece en el artículo 26 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Artículo 26

“El autor es el titular originario del derecho patrimonial y sus herederos o causahabientes por cualquier título serán considerados titulares derivados.”

Tanto el derecho moral como los derechos patrimoniales son derechos absolutos. Pero a diferencia del derecho moral, los derechos patrimoniales son transmisibles y su duración es limitada.²⁷

a) Caracteres del aspecto económico

Al contrario del derecho moral, el derecho patrimonial es:

1.- **Temporal.-** En tanto son temporales los derechos patrimoniales, también son afectados por el simple transcurso del tiempo. En el artículo 30 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se establece, tanto que es transmisible, como que esta transmisión tendrá el carácter de onerosa y temporal. En el artículo 29 de esta ley, establece el tiempo de vigencia de estos derechos.

2.- **Cesible.-** Es decir, es un derecho que es susceptible de ser transmitido, más adelante veremos en qué condiciones se puede dar esta transmisión.

²⁷ Lipszyc, Ob. Cit., Pp 177.

3.- Renunciable.- Es la posibilidad del autor de decidir no explotar su obra es decir, la facultad que éste tiene de decidir no explotar, ni permitir la ejecución o uso de su obra.

4.- Prescriptible.- La prescripción es un medio de adquirir bienes (prescripción adquisitiva) o de librarse de obligaciones (prescripción extintiva), mediante el transcurso de cierto tiempo y bajo las condiciones establecidas en la ley.²⁸

El artículo 27 de la Ley Federal del Derecho de Autor, establece de qué forma se puede hacer valer este derecho por los titulares del mismo. En él se establece, que se faculta al titular del derecho patrimonial a autorizar o prohibir diversas acciones tendientes a la explotación de la obra:

Artículo 27

“Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:

I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico u otro similar;

II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:

a) La representación, recitación y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;

b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras literarias y artísticas, y

c) El acceso público por medio de la telecomunicación;

²⁸ Diccionario Jurídico Mexicano, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Décima Segunda Edición, Editorial Porrúa, UNAM, México, 1998, tomo IV, p. 1635.

III. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:

- a) Cable;
- b) Fibra óptica;
- c) Microondas;
- d) Vía satélite, o
- e) Cualquier otro medio conocido o por conocerse.

IV. La distribución de la obra, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta, este derecho de oposición se entenderá agotado efectuada la primera venta, salvo en el caso expresamente contemplado en el artículo 104 de esta Ley;

V. La importación al territorio nacional de copias de la obra hechas sin su autorización;

VI. La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones, y

VII. Cualquier utilización pública de la obra salvo en los casos expresamente establecidos en esta Ley.”

Ahora bien, en lo referente a los derechos de explotación, es importante mencionar que estos son independientes entre si y que el transmitir uno no implica que el titular pueda hacer un uso de la obra, para el cual no fue autorizado, además, en la medida en la que los derechos patrimoniales se encuentran reconocidos por la Ley Federal de Derechos de Autor de manera genérica, estos derechos de explotación, son tantos como formas de explotar la obra existan, lo anterior supone que si el día de mañana existe un nuevo medio de explotación de algunos tipos de obras, estos quedan protegidos por el derecho patrimonial de forma independiente a los demás derechos, y su transmisión, en su caso, deberá

ser objeto de un nuevo contrato o convenio. En nuestra Ley Federal del Derecho de Autor esto, se establece el artículo 28, que a la letra dice:

Artículo 28

“Las facultades a las que se refiere el artículo anterior, son independientes entre si y cada una de las modalidades de explotación también lo son.”

El autor puede autorizar el uso de su obra fijando el ámbito, tanto espacial como temporal de uso de la misma y también puede fijar las condiciones y ámbitos en los que se puede llevar a cabo esta explotación.

Además, cuando el autor decide dar autorización para el uso de su obra, éste tiene derecho a obtener una remuneración por este concepto, lo anterior en virtud de que ésta, es la finalidad básica del derecho patrimonial. En casi todas las leyes se establece que toda utilización de una obra, salvo en los casos excepcionales que se establecen en las limitaciones a este derecho, es onerosa y genera el derecho del titular del derecho pecuniario a percibir por ésta, una remuneración. En el caso de nuestra Ley esto está establecido en los artículos 30 y 31 que más adelante se citan.

Ahora bien, en lo relativo a las limitaciones al derecho patrimonial de una obra, estas son solamente específicas y se establecen dentro de la ley. En el caso de nuestro país, estas son las establecidas en la Ley Federal del Derecho de Autor y ya fueron mencionadas en el apartado referente a las limitaciones al derecho de autor.

Los frutos provenientes de la explotación, provienen de básicamente las siguientes formas de explotación:

La reproducción de la obra en forma material, que la hace tangible, como por ejemplo: La edición, la reproducción fonomecánica, de una obra audiovisual, entre otras.

El derecho de reproducción consiste en la facultad de explotar la obra, ya sea originaria o derivada, mediante la fijación de la misma en forma material, en cualquier medio que permita su comunicación y la obtención de una o varias copias de la misma.

“Se entiende por reproducción la realización de uno o más ejemplares de una obra o de partes de ella en cualquier forma material, con inclusión de la grabación sonora y visual. También constituyen “reproducción” la realización de uno o más ejemplares en tres dimensiones de una obra bidimensional y la realización de uno o más ejemplares en dos dimensiones de una obra tridimensional, así como la inclusión de una obra o de parte de ella en un sistema de ordenador (ya sea en su unidad de almacenamiento interno o en su unidad de almacenamiento externo).”²⁹

La comunicación pública de la obra en forma no material, a espectadores o auditores, se da mediante la exposición, la proyección de obras cinematográficas o audiovisuales, la representación, la ejecución pública, ya sea de obras teatrales o de ejecuciones musicales, la radiodifusión, la distribución por redes de cable, entre otras.

“Se entiende por comunicación pública de una obra todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a todo o parte de ella, en su forma original o transformada, por medios que no consisten en la distribución de ejemplares.

²⁹ Vid. Lipszyc, Ob.Cit., p 179. Proyecto de disposiciones tipo para leyes en materia de derecho de autor de la OMPI, documento OMPI, CE/MPC/I/2-II del 11 de agosto de 1989, art. 1, xvi.

La comunicación se considera pública, cualesquiera que fueran sus fines, cuando tiene lugar dentro de un ámbito que no sea estrictamente familiar y doméstico y, aún dentro de este, cuando está integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo”.³⁰

El derecho de participación o “droit de suite” que constituye el derecho a participar de los ingresos obtenidos por cada nueva venta pública de las obras artísticas.

El derecho de participación “...es el derecho de los autores de obras artísticas a percibir una parte del precio de las ventas sucesivas de los originales de estas obras -a las que pueden asimilarse los manuscritos de obras gráficas- realizadas en pública subasta o con la intervención de un comerciante o agente comercial.”³¹

b) Transmisión de este derecho

Como ya sabemos, los derechos patrimoniales, son susceptibles de ser transmitidos, y según el artículo 30 de la Ley Federal del Derecho de Autor, el titular de estos derechos puede otorgar licencias de uso, las cuales pueden ser exclusivas o no exclusivas, a saber:

Artículo 30

“El titular de los derechos patrimoniales puede libremente, conforme a lo establecido por esta Ley, transferir sus derechos patrimoniales u otorgar licencias de uso exclusivas o no exclusivas.”

³⁰ Lipszyc, Ob.Cit., p 183.

³¹ Lipszyc, Ob.Cit., p 212.

Toda transmisión de derechos patrimoniales de autor será onerosa y temporal. En ausencia de acuerdo sobre el monto de la remuneración o del procedimiento para fijarla, así como sobre los términos para su pago, la determinarán los tribunales competentes.

Los actos, convenios o contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales y las licencias de uso deberán celebrarse, invariablemente, por escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho.”

De lo anterior se desprende, que toda transmisión será onerosa y temporal, siendo además invariable que ésta se realice por escrito. Además en el caso de que no haya acuerdo en el monto de la remuneración, ni de los términos de su pago, los tribunales lo determinarán. Se establece también que toda transmisión de derechos patrimoniales, debe prever en favor del titular de los mismos, una participación proporcional al ingreso de explotación o una remuneración fija, siendo este derecho, irrenunciable.

Artículo 31

“Toda transmisión de derechos patrimoniales deberá prever en favor del autor o del titular del derecho patrimonial, en su caso, una participación proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, o una remuneración fija y determinada, este derecho es irrenunciable.”

Es importante mencionar que este derecho a recibir una remuneración, como se especifica en la ley de derechos de autor son atribuibles a “el titular” de los mismos, lo cual no necesariamente se refiere al autor sino, que este puede ser el autor en caso de que no haya transmitido sus derechos patrimoniales, algún heredero de los mismos en caso de que el autor o titular haya fallecido, o el adquirente por cualquier título de estos derechos patrimoniales.

Otra regla estipulada en relación con dicha transmisión consiste en que, los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales, deberán inscribirse en el registro público del derecho de autor para que surtan

efectos contra terceros, lo anterior se encuentra estipulado en el artículo 32 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Además cuando no existe estipulación expresa, toda transmisión de estos derechos será por el término de cinco años. Estableciendo la excepción el legislador de que, solo podrá pactarse por más de quince años, cuando la naturaleza de la obra o la magnitud de la inversión requerida así lo justifique. Así lo establece el artículo 33 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

En la Ley Federal del Derecho de Autor, dentro del texto del artículo 34, también se establece la nulidad de la transmisión global de obra futura, así como la de las estipulaciones por las que el autor se comprometa a no crear obra alguna. Estipula que, la producción de obra futura solo podrá ser objeto de contrato cuando se trate de obra determinada cuyas características deben quedar establecidas en el mismo.

La Ley Federal del Derecho de Autor además establece, las condiciones en las que se debe de otorgar una licencia exclusiva:

Conforme al artículo 35 de la ley en la materia, ésta deberá otorgarse expresamente con tal carácter y atribuirá al licenciataria, salvo pacto en contrario, la facultad de explotar la obra con exclusión de cualquier otra persona y la de otorgar autorizaciones no exclusivas a terceros.

La licencia en exclusiva, de conformidad con el artículo 36 de la Ley Federal del Derecho de Autor, obliga al licenciataria a poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida, según la naturaleza de la obra y los usos y costumbres en la actividad profesional, industrial o comercial de que se trate.

Los actos, convenios y contratos sobre derechos patrimoniales que sean formalizados ante cualquier fedatario público y que se encuentren inscritos en el registro público del derecho de autor, traerán aparejada ejecución. Lo anterior se encuentra previsto en el artículo 37 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

El artículo 38 se hace mención a algo muy importante relacionado con la propiedad de soporte material y los derechos patrimoniales. Éste establece que, el derecho de autor no está ligado a la propiedad del objeto material en el que la obra esté incorporada. Salvo pacto expreso en contrario, la enajenación por el autor o su derechohabiente del soporte material que contenga una obra, no transferirá al adquirente ninguno de los derechos patrimoniales sobre tal obra. Es decir que la adquisición de la propiedad de la obra no da derecho a su propietario a explotarla, ni a hacer valer ningún derecho patrimonial, salvo pacto expreso en contrario.

En el caso de que otorgue la autorización para difundir una obra protegida, por radio, televisión o cualquier otro medio semejante, no comprende la de redifundirla, ni explotarla. Lo anterior refuerza el hecho de que los derechos patrimoniales son independientes entre sí y de que cada modalidad de explotación de la misma es independiente de las demás, esto se estipula en el artículo 39 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Conforme al artículo 40 de la ley en la materia, los titulares de los derechos patrimoniales de autor y de los derechos conexos podrán exigir una remuneración compensatoria por la realización de cualquier copia o reproducción hecha sin su autorización y sin estar amparada por alguna de las limitaciones previstas en los artículos 148 y 151 de la Ley Federal del Derecho de Autor, los cuales ya mencionamos con anterioridad.

Finalmente, en el artículo 41, la Ley Federal del Derecho de Autor, establece que: los derechos patrimoniales no son embargables ni pignorables aunque

pueden ser objeto de embargo o prenda los frutos y productos que se deriven de su ejercicio.

5. Duración del Derecho.

Como se ha dicho antes el derecho moral de autor es imprescriptible por lo tanto debemos entender que un autor que posee la paternidad de una obra será siempre autor de ésta. Esto quiere decir que aún con su muerte, con el paso de los años y el deterioro de la obra, ésta seguirá siendo una creación suya. Lo anterior se sustenta en los artículos 18 y 19 de la Ley Federal del Derecho de Autor vigente, ya mencionados con anterioridad.

Sin embargo al referirnos al derecho patrimonial de autor, la situación es diferente. En primer término, es importante saber que este derecho, es temporal, es decir, llega un momento en el que este derecho ya no pertenece al autor o sus causahabientes sino que, la obra, en cuanto a su explotación, utilización, reproducción y exhibición, deja de pertenecer al autor o sus causahabientes, para pasar al dominio público.

Lo anterior no excluye a las personas que utilicen este tipo de obras a obligarse a respetar el derecho moral del autor.

La Ley Federal del Derecho de Autor, en su artículo 29 establece que el derecho patrimonial del autor, es vitalicio y por lo tanto:

Artículo 29

"Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante:

- I.** La vida del autor y, a partir de su muerte, cien años más.

Cuando la obra le pertenezca a varios coautores los cien años se contarán a partir de la muerte del último, y

II. Cien años después de divulgadas.

Si el titular del derecho patrimonial distinto del autor muere sin herederos la facultad de explotar o autorizar la explotación de la obra corresponderá al autor y, a falta de éste, corresponderá al Estado por conducto del Instituto, quien respetará los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

Pasados los términos previstos en las fracciones de este artículo, la obra pasará al dominio público”.

CAPÍTULO SEGUNDO

CONCEPTOS FUNDAMENTALES DE LA CINEMATOGRAFÍA

Es muy importante para el análisis del tema que nos ocupa, el conocimiento tanto del procedimiento de creación de la obra cinematográfica, como de aquellas personas que participan en la realización de la misma y la función que estas desempeñan para lograr el resultado final que constituye la obra en sí. Esto nos permitirá definir cuáles de las personas que participan en la realización de la obra, tienen carácter de autores y cuáles no, para más adelante, con dicha información, hacer un análisis de cuáles son los derechos, en su caso, que a cada una de estas personas les corresponden en relación con la obra cinematográfica, por su participación en la misma.

1. El invento

Existe un fenómeno en nuestros ojos llamado persistencia retiniana que consiste en que la retina del ojo conserva la imagen visualizada aproximadamente durante un tercio de segundo; por lo que ésta no se borra instantáneamente, lo que permite que cuando se proyectan varias imágenes por segundo puede darse, para el ojo humano, la ilusión de movimiento.

Esta característica de nuestros ojos que nos permite ver cine, aunque ya había sido comprobada por los antiguos y estudiada en los siglos XVII y XVIII por Newton y el caballero d'Arcy, se puede decir que fue descubierta por un inglés de

origen suizo llamado Peter Mark Roget quien con sus trabajos preparó el camino para llegar al cine.

Se puede decir que los comienzos se remontan al siglo XVI, cuando se crea la "Cámara oscura" que permitía la proyección de imágenes externas dentro de una cámara sin luz, que sería la precursora de la fotografía. De la misma manera que, un siglo después, la linterna mágica sería la precursora de las sesiones de cine, consistente en proyectar imágenes sobre una superficie plana, creando expectación sobre todo cuando se servían de dispositivos mecánicos destinados a manipular o hacer girar cristales circulares, que hacían mover las imágenes.

En el siglo XIX aparece la fotografía, que como sabemos es un elemento importante para el nacimiento del cine. Por vez primera, era posible impresionar y guardar una imagen real del entorno, personas, animales, paisajes y cosas, pero tratándose de imágenes fijas. Más adelante algunos creadores ensayaron con la fotografía de objetos en movimiento. Incluso uno de ellos, Marey, llegó a utilizar una especie de fusil fotográfico capaz de captar las diferentes fases de movimiento.

Marey, en 1882 decidió utilizar la fotografía en sus experimentos empleando las innovadoras placas fotográficas de gelatina-bromuro y fue quien "...después de haber hecho construir un fusil fotográfico- perfeccionando el revólver fotográfico elaborado en 1876 por el astrónomo Jassen -(Marey) prosiguió sus trabajos con ayuda del cronofotógrafo de placa fija (1882), que se convirtió en el cronofotógrafo de placa móvil mediante la adaptación de rollos de película Kodak recién salidos al comercio. En octubre de 1888 Marey presento a la Academia de Ciencias las primeras tomas de vistas en película. Prácticamente había realizado la cámara y la toma de vistas modernas".³²

³² Georges Sadoul, Historia del cine mundial, Editorial S. XXI, México, 1983.

Marey fue el primero en obtener estos resultados, sus cintas estaban perforadas lo cual era necesario para obtener que las imágenes se mantuvieran fijas para una buena proyección.

A largo del siglo, toda una serie de inventores construyen aparatos, que buscan producir la ilusión del movimiento. Los más relevantes inventos fueron:

-El Taumatropo, que consistía en un disco de cartón que lleva en su verso y en su reverso dos dibujos que se superponen para nuestros ojos si se les hace girar rápidamente.

-El Fenaquistoscopio, donde se sienta por primera vez que el disco dentado puede servir para dar la ilusión de movimiento utilizando tanto dibujos fijos como imágenes fijas. Lo anterior es importante mencionarlo porque sienta las bases de lo que ahora conocemos como cine.

-El Zoótropo, que lleva una serie de imágenes sobre cartón en forma de banda, lo cual sienta las bases del film, aunque para que esto fuera posible tenían que unirse a estos descubrimientos el de la fotografía para dar así nacimiento al cine propiamente dicho;

-El Praxinoscopio, una variante de este último cuya innovación fue el empleo de un tambor de espejos, creando el Teatro óptico, construido por Emile Reynaud, es lo que más se acerca a lo que será el cine. Con el fin de producir una acción continua, se proyectaban largas bandas de más de 500 transparencias de dibujos a partir de un aparato cilíndrico que, junto con la proyección de una imagen de fondo desde una linterna, proporcionaba la proyección de los primeros dibujos animados en colores que duraban entre 10 y 15 minutos y que eran proyectados en París. Este se puede decir que es el principio de los dibujos animados modernos; y

-El quinetoscopio que consistía en una gran caja que contenía la cinta y que tenía un espacio a través del cual se podía ver la misma pero no proyectada, es decir, eran cajas que contenían una serie de bobinas que permitían ver una película individualmente.

Para el año de 1851, fue cuando comenzó la utilización de la fotografía junto con las técnicas de animación para comenzar a crear cine y su desarrollo fue en forma casi paralela.

Las imágenes animadas fueron los antepasados más lejanos del cine, para lograr su animación, en un principio, utilizaron las exposiciones sucesivas: cada exposición tenía solo una pequeña diferencia en la posición del objeto fotografiado y de esta forma al desfilar juntas estas fotografías rápidamente ante los ojos de los espectadores daba la impresión de movimiento, que aunque era imperfecto, llamaba la atención de las personas.

Así pues, la humanidad ya contaba con los tres elementos que constituirán el cine: la persistencia de la visión, la fotografía y la proyección. Sin embargo faltaban dos más fundamentales: la película perforada y el mecanismo de avance que la mueve.

Edison creó la película moderna de 35 mm con cuatro perforaciones por imagen lo que sin duda, revolucionó el cine. En 1887, Edison quiso perfeccionar el fonógrafo, haciendo el intento de combinarlo con la fotografía animada, adoptando los dispositivos del cronofotógrafo de Marey, utilizando la perforación de las cintas y el empleo de los filmes sobre celuloide de aproximadamente 15 metros de largo; y da a conocer el quinetoscopio en 1894 del cual ya hablamos con anterioridad. Al comercializarse éste, los inventores buscaron la manera de proyectar las imágenes en una pantalla, ya que se podían ver estas películas únicamente en forma individual, experimentando con películas de 35 mm creadas por Edison que ellos impresionaban por medio de cronofotógrafos.

Desde entonces se procuraron hacer representaciones cinematográficas en EU. y Europa pero fue hasta 1895 que un espectáculo de este tipo fue aceptado con gran éxito: El cinematógrafo Lumière, obtuvo a partir del 28 de diciembre de 1894 un gran éxito.

Este espectáculo fue presentado en el Grand Café por los Hermanos Lumière, donde presentaban un aparato de su invención: El cinematógrafo que era a la vez cámara, proyector e impresora y su técnica era tan superior que ésta, sumada a la originalidad de sus argumentos, lograron un éxito sin precedentes. Además son ellos los creadores del cine documental y publicitario.

Así, se comenzó a comercializar este aparato y el cine comenzó a salir del laboratorio para ser exhibido en grandes salas oscuras, empezando así, a finales de 1896 los cimientos de la industria cinematográfica.

2. Reseña histórica de la cinematografía

a) Internacional:

Las primeras proyecciones fueron en Francia llevada a cabo el 28 de diciembre de 1895 en el Grand Café del Boulevard des Capucines de París la cual obtuvo mucho éxito y representó el comienzo de la historia del cine. La película mostraba la salida de los obreros de la fábrica Lumière. Ese mismo año se dan algunas proyecciones en otros países, como en Inglaterra, Estados Unidos y en Berlín. El aparato con el cual lo consiguieron lo llamaron Cinematógrafo.

Los que comenzaron con el desarrollo de la cinematografía como tal, fueron Auguste y Louis Lumière en Francia (1895), quienes descubrieron la cinematografía

tanto el aparato, como las imágenes en movimiento, apoyándose en las aportaciones que se mencionaron anteriormente. En esta etapa, como ya se mencionó, los filmes son blanco y negro, mudos y de corta duración (30 a 60 segundos). El tiempo de filmación es igual al tiempo de proyección, no existe el montaje, ni el movimiento de la cámara, lo que se ve en la cámara es lo que se proyecta, por lo tanto no se manejan ni el espacio, ni el tiempo. Los hermanos Lumière fueron los primeros en querer comercializar mundialmente su invento y por esta razón le dieron a éste mucha difusión³³.

En Francia, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, surgieron en esta época varios creadores de este nuevo lenguaje y se desarrollan los primeros géneros cinematográficos, como las películas de Magia (Georges Méliès), reconstrucción histórica y ficción. Se van creando los inicios de lo que sería más tarde la industria cinematográfica, ya que algunos creadores como Charles Pathé, quien creó géneros como el drama y la comedia, conjuntan la producción, la distribución y la exhibición.

En 1908 se crea una compañía productora llamada Film d'Art para llevar calidad al cine, ya que para 1908 era breve, con pocos recursos técnicos: blanco y negro, luz solar, cámara inmóvil, montaje incipiente y algunos géneros iniciales que se van a desarrollar más adelante. Se puede decir que se trataba de las semillas de la cinematografía. La idea principal de esta productora, era la de llevar calidad al cine y darle un rango artístico a través de la técnica teatral. Por esta razón, la productora contrata a grandes actores -Le Bragy, Cécile Sorel, Sarah Bernhardt- y directores teatrales de la época -Calmettes, Henri Poucatat, Abel Gance-. También escritores de la literatura francesa y se basan en obras literarias conocidas como Macbeth, La dama de las Camelias, Carmen, Los tres mosqueteros. El tiempo de proyección cambia, ahora es de 30 minutos a una hora. Además las películas se musicalizan con partituras especiales. Sin duda alguna este era un cine para la alta burguesía francesa que gustaba de la ópera y el teatro. Sin embargo no tuvo éxito

³³ Barbachano Ponce, Miguel. Cuaderno de cine, 1996. Pp. 27

porque le faltaba la palabra hablada y la gente prefería ir a ver una representación teatral.³⁴

En Inglaterra aparece la llamada Escuela de Brighton, se descubre el montaje, es decir la posibilidad de combinar planos y tomas, dando mayor flexibilidad y dinamismo al lenguaje de las imágenes. Los ingleses descubren el campo y el contracampo; aplican al cine el trucaje fotográfico de la sobreimpresión y utilizan el primer plano como medio óptico; por último, aportan las acciones paralelas y la interrelación de planos, así como las técnicas de filmes de persecuciones.

Por otra parte, el Cine Norteamericano en esta época, de 1895 a 1908, se dedica a realizar noticieros, documentales, filmes publicitarios o de tipo ideológico. Abre la posibilidad de transmitir una ideología a través del cine, para convencer a su auditorio. Se tratan temas melodramáticos con mensajes ideológicos, que ejercieron gran influencia en la industria.³⁵

Su Máximo representante es David Mark Griffith, es uno de los más grandes cineastas de todos los tiempos, nace en Crestwood, localidad de Kentucky en 1875 y muere en Hollywood en 1948. De 1908 a 1914 descubre los elementos de la cinemática. Es un hombre culto, su origen aristócrata y el ser hijo de un militar se refleja en sus películas. Griffith le da al cine gramática y sintaxis, se da con él la filmación de un nuevo medio y de un nuevo lenguaje. Con él nace una función social y política del cine. En el montaje descubre el flash back, esto es, la posibilidad narrativa de recrear el pasado. Además crea la fragmentación de las escenas a través de los planos próximos a los actores, usando el close up y medium shot, aporta el uso del Campo contracampo de los actores y desarrolla el salvamento del último minuto. El nacimiento de una nación (1915) e intolerancia (1916), son claros ejemplos de la obra de Griffith. Utiliza la iluminación lateral

³⁴ Cfr. Barbachano, Ob. Cit., 1996. Pp. 34

³⁵ Cfr. Barbachano, Ob. Cit., 1996. Pp. 32 y sigs.

como de forma expresiva y el enfoque y desenfoco de los lentes para lograr cambios en el ritmo, espacio y tiempo.³⁶

El cine italiano de 1912 realiza producciones de reconstrucción histórica monumental con un contenido épico de los hechos más sobresalientes de la historia griega y romana. Aportan a la cinematografía mundial el uso del dolly, que presenta la posibilidad de mover la cámara a través de un carril para captar con más amplitud las escenografías monumentales que utilizaban. Su tipo de encuadre tendía una preocupación estética de llevar el cine hacia el arte, su duración es mayor que una hora. Interviene por primera vez, la masa. Crea la figura femenina de "La Diva". Es importante mencionar que desarrollan un cine naturalista que permite mostrar la realidad tal cual era.³⁷

Arte Mudo

El cine silente ocupa un lugar único, distinguido en la historia del arte mundial. Fue un fenómeno sin equivalente, que comenzó desde los inicios del cine, pero que tuvo su auge años más tarde cuando, en 1919, al término de la 1ª Guerra Mundial, se da la apertura de estudios, ya que existe una seria preocupación a través de la vanguardia de otorgarle al cine el rango de arte. Es hasta 1930 que comienza el cine hablado.³⁸

Ya que las películas eran mudas, era el uso de rótulos en medio de las escenas, lo que permitía a los creadores explicar la acción o los diálogos. A veces estas imágenes iban acompañadas de música, ya fuera con algún músico tocando en vivo o a través del fonógrafo. Este tipo de espectáculo, rompió las barreras,

³⁶ Cfr. Barbachano, Ob. Cit. Pp. 37 y sigs.

³⁷ Ibidem.

³⁸ Cfr. Barbachano, Ob Cit. Pp. 63 y sigs.

convirtiéndose en un espectáculo tanto para clases populares, como para los círculos burgueses.

Comienza a darse en el cine, a través de la escuela sueca, un elemento fundamental que es la incorporación del paisaje al drama fílmico. Esta escuela desarrolla la estética en el cine.

Después de la 1ª Guerra Mundial, los alemanes se ven en la necesidad de reparar los daños que causaron y crean un movimiento estético, llamado expresionismo, en el que se presenta un escape de la realidad, no solo en la novela y poesía sino en lo visual; tratan de mostrar una realidad desgarrada, mediante expresiones artísticas como la pintura y escultura.

Aparecen maestros como Carl Mayer que es considerado el fundador del expresionismo, presenta una realidad distorsionada. Los expresionistas alemanes crearon para la pantalla un universo desarticulado y sombrío, por el que deambulaban malhechores y asesinos, ataviados con ropas extravagantes y exagerados maquillajes. El gabinete del Doctor Caligari (1919) del guionista Carl Mayer, son buenos ejemplos de este movimiento.³⁹

El teatro de cámara (Krammerpielfilme) fue creado por el guionista Carl Mayer, más adelante, como una reacción contra la escuela expresionista. Recoge de una manera directa sucesos reales de la nota roja alemana. Los traslada utilizando tres unidades de la tragedia griega: La unidad de tiempo, la unidad de lugar y la unidad de acción, ya que solo se cuenta una historia.

Hacia 1925, surgió un nuevo realismo, que rebasa los límites naturalistas del Krammerpielfilme y plantea sus problemáticas con un contenido cínico y de resignación. El movimiento Nueva Objetividad, surge como parte de la depresión anímica y económica del pueblo alemán.

³⁹ Cfr. Barbachano, Ob. Cit., Pp.64 y sigs.

En Francia se presenta el impresionismo como una corriente que abarca tanto las artes visuales, como las artes rítmicas. Así se funda el impresionismo cinematográfico que es una objetiva, auténtica y natural reproducción de la realidad⁴⁰. El impresionismo francés se extiende al realismo poético y este a su vez al neorrealismo. Los Maestros impresionistas del cine hicieron grandes aportaciones al desarrollo del cine:

- Jean Epstein: Director de *Corazón fiel*, con atrevidos efectos de montaje, en algunas de sus cintas proclamó la modificación de la naturaleza del tiempo real.
- Marcel L'Herbier: Director de *El dorado* y *L'homme du large*, preocupado por el lenguaje cinematográfico, desarrolla un nuevo estilo plástico.
- Abel Gance: Director de *Yo acuso* y *Napoleón*; realizador más importante de los años veinte, tenía una característica e intensa retórica formal. Fue uno de los más altos exponentes de la investigación formal del lenguaje cinematográfico durante el periodo mudo.

“También es positivo que, mientras Hollywood ponía en circulación un mundo lujoso y sofisticado, frívolo y decadente, algunos vanguardistas franceses demostraban una cariñosa vocación populista, prefiriendo la taberna, el suburbio, el puerto y los lugares y tipos populares, testimonio, aunque deformado y subjetivista de cierta realidad social.”⁴¹

En Francia también se da la vanguardia, que atiende a la posibilidad de sueño, de escapar de la realidad. Se da un rechazo por parte de los intelectuales

⁴⁰ Cfr. Barbachano, Ob. Cit, Pp. 69 y sigs.

⁴¹ Gubern, Román; Historia del cine, Editorial Baber S.A., Barcelona, España, 1995, Tomo I, p.222.

Europeos a una cultura despiadada, prepotente y bélica. Se da un escape de la realidad, un desdén de lo particular a favor de lo general, compartir ideas, educación.

El Futurismo nace como la posibilidad de encontrar a través de la modernidad una expresión, como *Metrópolis* (1928) de Fritz Lang, que es un ejemplo de decorados futuristas.

Otro movimiento que se presenta es el dadaísmo, que es más una actitud moral que estética y pone en tela de juicio todos los modos de expresión tradicional. Dada no significa nada. Agrede primitivamente a la moral burguesa; dada pregona la libertad total del hombre frente a la moral, la política y la estética, toma una posición violenta contra la sociedad. Este es un movimiento fugaz.

El surrealismo resulta un movimiento poético revolucionario y moral, mediante el cual se pretende expresar verbalmente o de otra forma, el funcionamiento auténtico del pensamiento con ausencia de toda vigilancia ejercida por la razón. Pretende desarrollar una posición espontánea. *La coquille et le Clergyman* (1926), es la primera película surrealista y es de Germaine Dulac. *Un perro andaluz* (1928), *La edad de oro* (1930) de Luis Buñuel y Salvador Dalí, son obras cinematográficas representativas de este movimiento surrealista.

En el movimiento llamado abstracción, aparecen en la pantalla formas y figuras geométricas abstractas círculos, cubos, cilindros, espirales que se transforman los unos en los otros, para otorgar al espectador un sentimiento rítmico. La abstracción francesa es la posibilidad de recoger elementos de la vida cotidiana y combinarlos para producir en el espectador un sentimiento rítmico.⁴²

En cuanto al Cine de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas, se puede decir que recoge la realidad tal cual es, pues para los soviéticos el cine representó

⁴² Cfr. Barbachano Ponce, Miguel. Ob.Cit. Pp.73 y sigs.

la posibilidad de llevar a la pantalla la ideología revolucionaria. La huelga (1924) El acorazado Potemkin, (1925) y Octubre (1927) de Sergei Mikhailovich Eisenstein son buenos ejemplos, ya que recogen momentos históricos de la revolución e incorporan a las masas pero con un carácter y contenido político e ideológico. La madre (1926), de Vsevolod Pudovkin, busca una forma de conciencia revolucionaria en el hombre y los caminos para hacerlo y La tierra (1930), de Alejandro Doujenco plantea el proceso de colectivización de la tierra.

En relación al cine norteamericano, éste tiene cuatro aportaciones importantes: Primero produce; establece la posibilidad de que un hombre en nombre del capital, controle los elementos de la creación cinematográfica. En esta época en los Estados Unidos se producía el 90% de la cinematografía mundial ya que producían alrededor de 900 películas por año. En segundo lugar está la creación del Estudio como espacio de creación cinematográfica, espacio para trabajar donde se realizan los procesos cinematográficos y también controla la distribución y exhibición. En tercer lugar se encuentra la aportación de los géneros que es la organización de la narrativa cinematográfica del discurso del cine. Los géneros manejan cierto tipo de especificaciones como el encuadre, escenografía, luz, color, música, de acuerdo a una gramática específica, algunos géneros, eran la comedia musical, el Western y el cine de gangsters. Para que todo esto tuviera éxito comercial, se da el Star System, como cuarta aportación ya que se crea un sistema en el cual el eje de la película es una actriz dominante que sin duda, es la que genera mayor número de entradas en la taquilla. Esto se rompe con el neorrealismo italiano y la nueva ola francesa, pero hay una línea de creadores que siguen con este sistema.

Hay además una escuela cómica con bastante desarrollo, en ella encontramos una actitud subversiva dispuesta a demoler las nociones burguesas de un universo estable y ordenado. Cualquier símbolo de la clase dominante o de autoridad, es sujeto a ataque inmediato: Jueces, sacerdotes, policías, emperadores, bomberos y presidentes.

El éxito mundial de estas obras maestras de la escuela cómica, no es solo un tributo a su arte sino también el reconocimiento de la universalidad de la injusticia y la hipocresía a la que se opusieron con risa, burla e ironía.

Charles Chaplin Spencer es un buen ejemplo de este género, comenzó como comediante en la Troupé de Pantomime Karno. Creó y protagonizó una gran cantidad de películas mudas y nunca hizo una película hablada porque creía que este nuevo arte terminaría con el arte de la pantomima. Junto a lo cómico, lo trágico y lo patético. Considerado por muchos como el máximo genio de la pantalla, creó todo el sistema cómico básico del cine; fue protagonista y estrella de muchas de sus creaciones. Tenemos así obras como: La quimera de oro (1925), El circo (1927), The Kid (1921), como algunas de sus creaciones entre muchas más que lo hicieron aparecer como uno de los grandes de la historia del cine mundial.

Cine sonoro

El 6 de octubre de 1927 sucede un hecho revolucionario para la historia del cine: Comenzaba a tener sonido; en El cantor de jazz, de Alan Crosland, que fue el primer largometraje hablado y musicalizado de la historia del cine. Este filme, permitía escuchar al actor Al Jolson cantando.

Se iniciaba una nueva era para el cine. También para los actores muchos de ellos desaparecieron como actores famosos, ya que al conocer el público su voz, desagradable o ridícula, que no correspondía a la apariencia física, desaparecían.

Los estudios tuvieron que replanteárselo a pesar de que hicieron importantes inversiones para reconvertirse en sonoros. También los técnicos y los

cineastas cambiaron su forma de hacer y de pensar cine y desde luego, los actores y actrices, tuvieron que aprender a vocalizar correctamente.

Cine de estudio 1930-1939

Primera etapa 1930-1933

Este periodo se da antes de la dictadura Hitleriana, que aún permite plasmar una ideología polémica y en contra de las medidas tomadas por el nuevo régimen. Se da un cine con un carácter simbólico muy particular y se logran plasmar los sentimientos que las circunstancias sociales y políticas evocan. Fritz Lang es uno de sus representantes, sus filmes ven desde una perspectiva humanista la eterna lucha del hombre contra la fatalidad y el destino, y se consideran obras maestras de composición visual. La extraordinaria riqueza visual de los filmes del director Josef von Sternberg se basó fundamentalmente en el tratamiento pictórico de sus composiciones fotográficas, un claro ejemplo de esto es su obra *El ángel azul* (1930).

Segunda etapa 1933-1945

En estas fechas se da el estallido de la Segunda Guerra Mundial y las posibilidades del cine alemán quedaron limitadas por varios factores económicos o políticos: Pérdida de mercados, la inflación, el boicot aliado cuya consecuencia fue la escasez de materiales, la prohibición por parte de los aliados una vez terminada la guerra, de exhibir películas alemanas durante quince años, en sus respectivos países. El cine alemán se vio obligado a superar estas dificultades creando calidad artística. Con la primera medida trataba de buscar el apoyo de su público, mientras que con la segunda intentaba imponerse a los demás países, lo cual consiguió al fin gracias a su indiscutible calidad.

Los cineastas vanguardistas de la anterior etapa tuvieron que emigrar a otros países y los que se quedaron en los estudios berlineses, tuvieron que acoplarse al nuevo orden para sobrevivir a las consignas de Joseph Goebbels, ministro de propaganda de Hitler y así preparar películas donde el nacionalismo se luciera en todo su esplendor. Así el cine nazi se organizó sistemáticamente en grupos temáticos. Hablaba de las hazañas de los grandes prusianos. (Defendían al pueblo de la explotación despiadada de los ricos); otros hablaban de los rebeldes que enfrentaron a Napoleón. El tema de la actuación heroica de algunos alemanes en el extranjero, también era recurrente, como en *Flüchtlinge* (1933), que muestra a un grupo de alemanes perseguidos por los bolcheviques. Los filmes que exaltaban movimientos nacionalistas semejantes a los del tercer Reich, dados en películas como *Whilhelm Tell* (1934), donde se muestra un ardiente nacionalismo de muy germánicas cualidades. Los *Blubo-Film*, cuya contracción de *Blubo* deriva de la frase *Blut und Boden* (1933), lo cual se podría traducir como sangre y suelo; se refiere a la problemática de la tierra alemana. Mitad documental, mitad ficción.⁴³

Un documental de corte propagandístico sobre el congreso del partido Nazi, muy representativo de esta época, es *El triunfo de la voluntad* (1935); del director Leni Riefenstahl.

Por otro lado están las cintas que relatan la vida genial de poetas, pintores, escultores, científicos, exploradores, políticos generales que trabajaron en la Alemania del pasado, de alguna manera complementan la personalidad del Führer, considerado por la propaganda como un gran general, supremo político, artista y arquitecto de genio y finalmente, las películas que explican de una manera clara y contundente, los puntos doctrinarios considerados clave dentro de la ortodoxia del nacionalsocialismo.

⁴³ Cfr. Barbachano Ponce, Miguel. Ob.Cit. Pp.95 y sigs.

El cine Francés no poseía, como en la Unión Soviética, Alemania o Estados Unidos, patentes propias de sistemas sonoros y tuvo que convertirse en un vasallo de los bancos de Nueva York y de Berlín, ello y la quiebra del mercado de valores no fueron suficientes para oscurecer, el arranque inicial de lo que vendría a ser el gran cine de la década, pues en esos años de incertidumbre técnica y económica, se consolidan grandes etapas.

Primer periodo

En esta época en la que el país estaba cada vez más inseguro de sí, la industria produjo un gran número de películas, que realizaban una reflexión sobre los tiempos. Muchos inversionistas como refugiados alemanes se retiraron y la industria se vio afectada a la par de la crisis financiera, que dio como resultado que la mayoría de las compañías productoras se declarasen en banca rota.

En la atmósfera independiente que siguió, había libertad para apartarse de las fórmulas, con autonomía manejada por los directores, que tendían a ser reflexivos, meticulosos, románticos y muy interesados en las capacidades expresivas del medio, aunque comerciales en sus intenciones, pues pretendían agradar al público. El cine francés de los años 30's es un cuerpo completo de obra con influencias independientes. Sus cualidades más sorprendentes fueron el uso de exteriores y la mezcla de lo alegre y lo melancólico.

René Clair, considerado uno de los fundadores de la escuela cinematográfica francesa, supo combinar en sus filmes fantasía, humor y lirismo, en Entr'acte (Entreacto), intervinieron diversos pintores del grupo dadaísta, por lo que se incluyó a Clair en la vanguardia artística. En la década de 1930 realizó sus grandes obras, ya sonoras, como Sois les toits de París (Bajo los techos de París, 1930) historia de amor en un barrio popular que ofrecía una visión poética de la capital

francesa. Durante la segunda guerra mundial marchó a los Estados Unidos y aportó un estilo francés a la comedia estadounidense.

Segundo periodo

Esta escuela recibe el nombre de Realismo Poético, porque sus personajes fueron extraídos de los estratos más bajos de la sociedad y todos ellos se desenvuelven en escenarios sórdidos, aire sombrío que teñía el ambiente próximo a la segunda guerra. El Realismo Poético, buscaban sus temas en la vida cotidiana, recoge sucesos del proletariado agobiado y oprimido por una administración injusta y mal organizada, resulta ser un testimonio de la desesperación. El ambiente es triste, gris, agobiante, se describe un mundo en descomposición, amoral y despiadado.⁴⁴

Los personajes están marcados por un destino inflexible e indiferente, de cuyas garras es imposible librarse, la pobreza es motivo de humillación y los sentimientos puros y nobles del hombre son atropellados, en estas condiciones es casi imposible mantener algún ideal. Existe un compromiso estético con los menos favorecidos que fue más fuerte en Europa.

Jean Renoir, es uno de los principales directores del cine europeo de inicios del cine sonoro y Orson Wells, con su obra genial con rasgos innovadores es otro, comenzó su labor cinematográfica en 1941 con Citizen Kane (Ciudadano Kane), un hito en la historia del cine por la innovadora técnica narrativa, la expresiva planificación y el uso dramático de la iluminación. También Julian Duvivier, fue un realizador muy fecundo (dirigió más de 60 películas), que cultivó con gran habilidad artesana todos los géneros: El cine religioso, la comedia, el drama, el cine psicológico, las adaptaciones literarias. Atrajo por vez primera la atención de la crítica mundial en Pelirrojo (Poil de carotte), un sensible estudio de psicología

⁴⁴ Cfr. Barbachano Ponce, Miguel. Ob.Cit. Pp.102 y sigs.

infantil. Antes de la guerra logró alcanzar un prestigio similar al de los grandes creadores de la escuela naturalista y del realismo poético francés y fue considerado como uno de los pilares de la producción francesa, alcanzando un gran éxito internacional con *Carnet de baile*.

Marcel Carné, se convirtió en uno de los representantes más genuinos del llamado realismo poético de la anteguerra. Desconcertó por su insólito humor negro y el hermetismo de la trama policíaca. Se destacó por su habilidad de crear un ambiente y por dar vida a sus personajes, a través de un admirable sentido impresionista del paisaje. Durante la guerra hubo que renunciar al examen crítico de la sociedad contemporánea en descomposición, a causa de la censura nazi de ocupación, por tal razón recurrió a la reconstrucción poética del pasado, fantástico o real mediante obras como *Les visiteurs du soir* y *Les enfants du paradis*.

En la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas se presenta el Realismo Socialista. Que es un concepto de arte orientado a la expresión de una sociedad socialista en constante evolución y sus ideales, en donde el artista halla su realización completa a través de su participación en la vida de su comunidad. El realismo socialista debe captar la realidad a través de su dinamismo revolucionario y crea dos géneros:⁴⁵

-Héroe guerrillero.- La película mostraba cuál era el papel organizador del partido, cómo se había establecido un nexo entre el partido y las masas, cómo el partido había organizado y disciplinado la espontaneidad. En ella muestra que los héroes se equivocan, que la espontaneidad lleva a errores y que los individuos mueren, mientras que el partido acierta, no se equivoca y no muere jamás.

-Héroe de trabajo.- Que trabaja sin cesar y cumple todos los cometidos que le plantean los burócratas.

⁴⁵ Cfr. Barbachano, Ob. Cit. Pps.107.

En Estados Unidos se crea una nueva organización del trabajo y de la narrativa. En un inicio se crean dos estudios. Hollywood comienza un nuevo movimiento, la ciudad se convierte en una capital de cine.

Se crean los estudios mayores que tomaban en cuenta el número de películas producidas al año, extensión, producción, distribución, controlan ramas de la cinemática, son actores y creadores. Realizan y crean vestuario, maquillaje, estilo de encuadre y edición. Se da la posibilidad de cada uno de estos estudios de tener un propio estilo, cada estudio tiene un jefe de producción y un productor en jefe, además de mucho dinero de por medio. Los principales estudios eran: "Metro Golwin Mayer", que tenía los mejores actores; "Paramount Pictures", que empleaba preferentemente directores y técnicos europeos; "Twenty Century Fox", que cultivó el género musical; "Warner Bros": se especializó en producir películas muy digeribles, y la "R.K.O." que trataba demostrar que el estadounidense medio habitaba el mejor de los mundos posibles.⁴⁶

Por otra parte estaban los estudios menores como Universal Pictures que desarrollaba el cine de horror; Columbia Pictures, compañía oportunista que otras empleaban a estrellas y directores fuera de moda; United Artist, fundado por Chaplin, Griffith, Mary Pickford y Douglas Fairbanks, en el que llegaron a hacer trabajos de gran calidad y Republic Production que venden sus acciones al público.

Géneros

Un género es el grupo o categoría que reúne obras similares, esta similitud deriva de compartir una serie de elementos formales y temáticos. A raíz de los años treinta y de todas las innovaciones en el contenido y técnicas de los filmes, la sociedad norteamericana se arrimó a los cines a saborear una multiplicidad de

⁴⁶ Ibid, Pp. 110 y sigs.

formas, temáticas y estilos. La siguiente clasificación de géneros la presenta el maestro Barbachano:⁴⁷

1. Musical.- Nace en 1927, a partir de la aparición del cine sonoro. Se refiere a aquellas películas que tienen canto y baile y que son una parte intrínseca en la trama. Género que nace, crece y se desarrolla en Hollywood. La primera película hablada y de este género fue *The Jazz Singer*, (1927), de Aland Crosland.

2. Western.- Se sitúa en la mitad del siglo pasado, es la épica estadounidense, la narración de la conquista de sus fronteras y por ello es un género violento por naturaleza, pues todo se resuelve por medio de la acción y del enfrentamiento con armas de fuego.

3. Gángsters.- Género dedicado al crimen organizado, el gángster representa una figura atractiva que tiene un ascenso social rápido y que cae de la misma forma. Es un personaje indispensable del folklore estadounidense.

4. Horror.- El género de horror surge de una manera directa del expresionismo cinematográfico alemán. Este género muestra un mundo sobrenatural, poblado de cámaras de tortura y castillos en ruinas donde había muertos, vampiros, científicos locos, etc.

5. Ciencia-ficción- Plantea la existencia de otros mundos o de un posible futuro en la tierra. George Méliès se considera su fundador y mayor representante, hizo más de 400 películas, su obra de este género por excelencia es *El viaje a la Luna*, (1902).

6. Comedia.- Su objetivo es hacer reír al espectador. Surge el primer Gag (Chiste visual) en "*El regador regado*" (1895), de los Hermanos Lumieré. Existe la Comedia

⁴⁷ Barbachano Ponce, Miguel. Ob.Cit. Pp. 113 y sigs.

Slapstick (Pastelazo) la cual se presento más durante el desarrollo del cine mudo, y la Comedia de enredos, subgénero que se explota con la llegada del cine sonoro. Esta permitió el desarrollo de otro tipo de comedia como la romántica, la satírica, las cargadas de ironía, malicia y mordacidad; y la comedia negra.

7. Film de Guerra.- Se trata de la recreación fiel de lo que ocurre en los campos de batalla, entre guerreros, familiares de estos, el terror de la sociedad, la soledad, la muerte, etc.

8. Amor.- También se le llama cine de romance y es un género que en realidad conmovió a la audiencia y la llamó por cantidades. Este género tuvo mucho desarrollo debido a su gran aceptación.

9. Novela.- La adaptación de novelas de éxito o best sellers a la pantalla resulta ser un gran acierto, Hollywood se encargo de fabricar toda una gama de producciones que recrearan lo que en los libros se narraba.

10. Épico espectacular.- Este género se remonta a inicios del siglo (1912) cuando los maestros italianos reconstruyeron en sus películas el Imperio Romano y la Grecia clásica. Griffith inició este género en los E.U.A. con The Birth of a Nation (1915). Los dos grandes filmes fueron: Ben Hur (1926) de Fred Niblo y King of the Kings (1927) de De Mille.

Nuevas ideas y técnicas cinematográficas 1945-1968

Neorrealismo

Se entiende por neorrealismo al movimiento surgido en Italia hacia finales de la Segunda Guerra Mundial (1945), que basándose en la realidad y viéndola con

sencillez, críticamente, recreaba en la pantalla la vida y a los hombres como son, mediante una mirada objetiva en locaciones auténticas.

Primer Neorrealismo.

Representado por Roberto Rossellini con Roma Ciudad Abierta y Paisa (1946), en esta última, narra la invasión de Italia por tropas aliadas hasta pantanos próximos a Venecia. Y Alemania año cero (1948), trata sobre un niño que recorre las calles destruidas de Berlín en busca de su familia. También representado por Luchino Visconti con La tierra tiembla (1948). De Vittorio de Sica tenemos El Limpia botas (1945), y Ladrones de Bicicletas del mismo año, considerada como la obra cumbre del Neorrealismo ya que crea un cambio en el mundo del cine.

Existieron algunos continuadores directos que extienden esta escuela en el mundo, lo cual permite que esta escuela se difunda. Después aparece una segunda generación.

2ª Generación.

Esta estuvo integrada por varios creadores como Michelangelo Antonioni, Francesco Rosi, Bernardo Bertolucci, Marco Bellochio, Pier Paolo Pasolini y Federico Fellini quien es su representante mas conocido, fue el creador italiano provisto de mayor potencia imaginativa, La Strada y La Dolce Vita (1962) constituyen una búsqueda de los conceptos del neorrealismo al interior de la realidad romana mediante exageraciones imaginativas y oníricas.

Free Cinema 1956-1961

Escuela documental británica fundada por John Grierson en los años treinta. Su función era recoger la problemática social inglesa del periodo y que durante la segunda guerra mundial recogiera los hechos tal y como estaban sucediendo. Algunos de sus maestros fueron Lindsay Anderson, Karel Reisz, Tony Richardson, Alan Taner, quienes pasaron a ser grandes directores del cine hollywoodense después de militar brillantemente en las filas del Angry Young Men y bajo su vocación dieron sentido a este movimiento.

Nueva ola francesa 1959-1968

Cine de autor

El cine de autor constituyó la posibilidad de controlar todos los elementos de la cinemática para poder expresar, cada autor, sus preocupaciones personales e íntimas. Es un cine narcisista necesariamente personal, que da la oportunidad al autor de llevar a la pantalla su problemática existencial. Es el cine de la época, se filma en la calle. Sus representantes son cineastas neorrománticos narcisistas por lo que la pantalla se convierte para ellos en el espejo donde reflejan sus emociones personales.⁴⁸

New American Cinema

En 1960 en Nueva York ubicados en la revista Film Culture, críticos, realizan un cine con materiales baratos, cámaras ligeras, reflectores portátiles, grabadores manuales convirtiéndose en cineastas independientes y su cine se aboca a la problemática de la liberación sexual, drogadicción y rechazo a la guerra. Su

⁴⁸ Cfr.Barbachano, Ob. Cit., 157.

producción se distribuye a través de una compañía, la New American Cinema, fundada por Adolfo Mekas, se exhiben las cintas en art houses y cine clubs.⁴⁹

Cine directo

Conformado por documentales que recogen una rebanada de vida a través de cámaras ligeras, de iluminación elemental y de grabación flexible y directa. Traspasaban a la pantalla una problemática de interés social; trataban temas como la discriminación racial, el alcoholismo, las drogas, etc.

Cine de ficción. Underground Cinema

Cine que recogía problemáticas sociales de aquella época de una manera clandestina y original, por tratarse de la ficción este cine es menos sencillo y menos auténtico que el directo. Abordan temas relacionados con las drogas, sexo y homosexualidad.

Cinema verité –Cine verdad

Técnicamente es la búsqueda con la cámara de una manera artesana, de la problemática del hombre desde un punto de vista cultural y etnográfico que se realiza a través de encuestas e investigaciones. En 1959 en el museo del hombre de París, Jean Rouch y Edgar Morín trabajan en el cine verdad, la posibilidad de recoger con vocación documental (cine directo) la realidad del hombre africano. Cine antropológico y maximalista (preocupaciones del ser humano extensas e intensas). Jean Rouch es el primero en realizarlo con *Por los caminos de Africa*. Junto con Edgar Morín realizó *Chonique d'un été* (1961), que es la primera manifestación oficial del cine verdad.

Cinema Novo Brasileño

⁴⁹ Cfr. Barbachano, Ob. Cit., 158 y sigs.

En Brasil en los años sesenta no existe industria organizada, no hay sindicatos, no hay control gubernamental y no hay producción sistemática, es una producción aislada con temática menor.

En Latinoamérica, el nuevo cine va de la mano del despertar social del Tercer Mundo: Hacen la alianza entre estética y compromiso social. Este cine, juntamente con el que se hace en el resto de países subdesarrollados de los otros continentes –como consecuencia del proceso descolonizador de los años 60-, se conoce como "Cine del Tercer Mundo".

En aquellos países europeos bajo regímenes no-democráticos, una serie de cineastas defensores de las libertades aportan productos igualmente creativos.

Las últimas décadas

A finales de los años 70 y después de unos años de cine espectacular, se impone la recuperación de la superproducción desde el punto de vista de la calidad y de la rentabilidad. Concretamente de la mano de Georges Lucas -autor de "La guerra de las galaxias" (1977) y de Steven Spielberg, realizador de "Encuentros cercanos del tercer tipo" (1977).

En los años 80, la aparición e introducción del vídeo, y el aumento de los medios a través de los cuales se podía ver cine, entre ellos los canales televisivos y los reproductores de videocasetes, hacen posible que el público vea más cine que nunca, sin salir de casa. Por esta razón es preciso buscar de nuevo espectacularidad a través de películas con muchos efectos especiales prueban de atraer a los espectadores hacia la sala oscura. Son tiempos de grandes melodramas y de recuperación de la comedia; en ésta última destaca Woody Allen. La globalización de la economía afecta al cine norteamericano que se alía con la industria electrónica oriental.

En España, la transición política posibilitó el despegue de un nuevo cine sin censura que influyó en la aparición de la llamada "movida madrileña". Pedro Almodóvar enriquece la escena cinematográfica a través de sus films posmodernos.

Comenzada la década de los 90, la crisis de ideas se apoderó del cine norteamericano; así que decidió inspirarse en los héroes del cómic, aprovechándose de los nuevos procedimientos para la creación de efectos especiales. También algunas series históricas de televisión serán objeto de versiones para la gran pantalla. Así como temas tendientes a mostrar la realidad de ciertos sectores, como en el caso de las producciones de Ford Coppola, que en la serie de películas de El Padrino, muestra la mafia Italiana con un realismo impresionante, además de una realización excelente.

"Coppola ha ejemplificado en el cine americano reciente una madura asimilación de las leyes del gran espectáculo al servicio de la expresión personal y de la ambición autoral."⁵⁰

Géneros como la comedia clásica, los grandes dramas, los dibujos animados, el fantástico el western retorna; géneros tradicionales a los cuales se les ha de sumar la sexualidad como ingrediente importante en diversos films y la aparición de un nuevo grupo de actores jóvenes, además de actores infantiles intérpretes de películas familiares. Por otra parte, la comedia española y el resurgimiento del cine latinoamericano han marcado durante estos años la cinematografía hispanohablante.

Algunos países europeos reaccionan contra la enorme presencia comercial del cine norteamericano, mediante leyes que favorezcan a sus propios mercados.

⁵⁰ Gubern, Román; Ob. Cit., Tomo III, p. 296.

Llegados a los cien años de cine, el procedimiento basado en la fotoquímica se alía con las nuevas tecnologías electrónicas y de los estudios salen películas donde el ordenador ha tenido mucho que ver en el proceso de obtención o manipulación de las imágenes. De la mano de la electrónica aparece la realidad virtual.

b) Nacional:

Los propios hermanos Lumieré, interesados en comercializar mundialmente su invento, mandan a México en 1896, a su agente Gabriel Vayre, quien hizo una demostración de éste a los hombres de empresa de la ciudad y dejó después una representación en México, de esta manera se inaugura el cine en nuestro país.⁵¹

Claudio Bernardo Bon (Bon Bernard) realiza el 6 de Agosto de 1896 la primera exhibición privada, en el Castillo de Chapultepec con Profirio Díaz y sus amigos.

El 14 de Agosto de 1896 hay una exhibición privada para periodistas, que se ofreció en la Droguería "Plateros". El 23 se da una exhibición privada de tomas mexicanas como la llegada de la Campana de dolores a Palacio Nacional, de Profirio Díaz a caballo, El heroico Colegio Militar y El árbol de la noche triste entre otras. Del 27 de agosto de 1896 al 9 de enero de 1897 hay exhibiciones continuas de películas en la Droguería Plateros.

El cine en México en esta época se refería a diversos aspectos de la vida del país durante el Porfiriato y más adelante la Revolución Mexicana contribuyó enormemente al desarrollo del cine en nuestro país. Debido a que por razones cronológicas, ésta fue el primer gran acontecimiento histórico totalmente

⁵¹ Cfr. Maza, Maximiliano, Más de cien años de cine mexicano, <http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras//cc/cine-mex/font.html>. Sección: Introducción.

documentado en cine, registrado con movimiento. La vertiente documental y realista fue, por razones claras, la principal manifestación del cine mexicano de la Revolución. El conflicto armado mexicano constituyó la principal programación de las salas de cine nacionales entre 1910 y 1917. Estaban dotados de un valor noticioso, y se decía que algunos de los Grupos Revolucionarios tenían su propio Camarógrafo.

La Revolución marcó un gran paréntesis en la realización de filmes de ficción en México. Con la finalización oficial del conflicto, en 1917, pareció renacer esta vertiente cinematográfica, ahora en la modalidad del largometraje. De hecho, se considera que entre 1917 y 1920 hubo en México una Época de Oro del cine mudo, que nunca se volvió a repetir sino hasta los años cuarenta. Es curiosa la coincidencia de que la mejor época del cine mudo mexicano se inicie durante los años de la Primera Guerra Mundial, mientras que la mejor época de nuestro cine sonoro coincida con la Segunda Guerra. En ambas situaciones se presentó una disminución en la importación de películas, resultado natural de la disminución en el número de filmes producidos por los países en guerra durante esos años.⁵²

Francia e Italia fueron los patrones a seguir para la "reinauguración" del cine mexicano de ficción en 1917. Los primeros filmes de ficción realizados en México fueron: en Yucatán ¡Los libertadores de México! (1916) probablemente el primer largometraje de ficción nacional y en la Ciudad de México La luz, tríptico de la vida moderna (1917).

El automóvil gris (1919), es sin lugar a dudas el filme más famoso de la época muda del cine mexicano. Fue filmado por Enrique Rosas, el filme se conforma de una serie de episodios (doce) que cuenta las aventuras de una

⁵² Maza, Maximiliano, Más de cien años de cine mexicano. Página Internet. Sección: La Revolución

famosa banda de ladrones de joyas que se hizo célebre en la ciudad de México hacia 1915.⁵³

La sonorización en México:

Después de 1920, el cine mexicano existió mucha disparidad entre éste y el cine hollywoodense, hay muy pocas realizaciones que se pueden destacar en la etapa de transición del cine mudo al cine sonoro en nuestro país, sin embargo hay que destacar que se da la preparación de directores, técnicos y actores para que se crearan las precondiciones para lo que sería la época de oro del cine mexicano. Antes de la aparición del cine sonoro, ya se había dado el sonido indirecto sincronizado con las imágenes, sin embargo éste no tuvo mucho éxito.

El cine sonoro, comienza en 1927 con la película *The Jazz Singer* (1927) de Alan Crossland ya que es la primer película que muestra la novedad del sonido directo dentro del cine, sin embargo éste se presenta en México hasta el año 1931 con la producción de una nueva versión de *Santa* que fue la primera cinta sonora mexicana, en la que se incorporó el sonido grabado en una banda sonora paralela a las imágenes en la misma película. Esta técnica fue traída de Hollywood por los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido muy ligero y práctico. Se estrenó el 30 de marzo de 1932, en el cine palacio, su duración de 81 minutos.

La industria del cine mexicano nació en una época de gran efervescencia social, política y cultural en nuestro país, entre los años 1932-1934. En esta época se realizaron al rededor de 100 películas de las cuales varias son consideradas como clásicos del cine nacional La Revolución comenzaba a ser una etapa de la

⁵³ Cfr. Maza, Maximiliano, Más de cien años de cine mexicano. Página Internet. Sección: Inicios del Cine de Ficción en México.

Historia, y muchas de las manifestaciones culturales estaban al rededor de ésta. Cuando Lázaro Cárdenas llega al poder en 1934, la inestabilidad política del país comienza a desaparecer. El hecho de que fuera el primer presidente que se mantuvo en el gobierno por seis años, como estaba establecido por la Constitución de 1917, ayudó a que se dieran las condiciones para el desarrollo de la cultura en nuestro país. La tendencia del cine mexicano y del arte en general apuntaba hacia la Revolución como tema principal.

Literatura, música, poesía y pintura, fueron artes que tuvieron un gran desarrollo en la década de los treinta. Silvestre Revueltas, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Alfonso Reyes, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Frida Kahlo, Tina Modotti, Manuel y Lola Álvarez Bravo y muchos artistas más, conformaban el panorama artístico e intelectual del México moderno. Un común denominador en la temática de sus obras fue la revisión de la Revolución Mexicana.⁵⁴

Es importante destacar la gran influencia estética que representó el cine ruso para el cine nacional. La corriente cinematográfica Rusa de los veinte constituyó el primer movimiento artístico propio del cine. Influidos por las aportaciones al lenguaje cinematográfico de Griffith, de origen norteamericano, los rusos desarrollaron una propuesta ideológica a través del cine. Entre 1930 y 1932, Eisenstein estuvo en México con el fin de filmar una película que sería un vasto fresco sobre el país: ¡Que viva México!

El cineasta ruso venía patrocinado por algunos intelectuales norteamericanos, que finalmente le retiraron su apoyo, por lo que nunca pudo terminar su filme, sin embargo las imágenes tomadas para la realización de ¡Que viva México!, fueron la inspiración de los creadores Mexicanos, que exaltaron la belleza de los paisajes Mexicanos, así como de su cultura, costumbres, y folklore.⁵⁵

⁵⁴ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: El Cine Sonoro Mexicano.

⁵⁵ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: La influencia de Eisenstein.

El año de 1936 marcaría el inicio de la completa internacionalización del cine mexicano, con la filmación de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, quien además realizó otros dos filmes que se consideran precursores de la *Época de Oro*: *El compadre Mendoza*, *El prisionero 13* (1933), y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Estos Filmes demostraban una sobriedad increíble para la época en el tratamiento del tema de la Revolución. De hecho, son prácticamente los únicos realizados sobre ese tema que no exaltan en ningún momento la gesta revolucionaria y que incluso llegan a criticarla.⁵⁶

Existieron otras manifestaciones importantes dentro del cine, en el que se comenzaban a manejar otro tipo de temas para la realización cinematográfica *Janitzio* (1934) de Carlos Navarro, *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro y *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, son otros de los filmes destacados de la época anterior a la llamada época de oro del cine mexicano.

La época de oro del cine mexicano

Para 1939, el cine Mexicano ya había alcanzado un muy buen nivel, de hecho la época de oro surgió antes de que comenzara la Segunda Guerra Mundial.

Allá en el Rancho Grande (1936) fue la primera cinta mexicana que se estrenó en los Estados Unidos con subtítulos en inglés. También, tuvo el honor de ser la primera cinta nacional que ganó un premio internacional: el de Mejor Fotografía, otorgado a Gabriel Figueroa en el Festival de Venecia de 1938. El filme cautivó al público en todos los países de habla hispana, y abrió las puertas a las producciones futuras que consolidaron la *Época de Oro*.

⁵⁶ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Los primeros clásicos del cine mexicano.

La época que en estricto sentido se considera la época de oro, abarca el periodo comprendido entre 1939 y 1945, período en el que aconteció la Segunda Guerra Mundial. La decisión de unirse a los Aliados, favoreció las condiciones para el desarrollo del cine en México, ya que no se presentaba ningún problema en relación al suministro de equipo y material necesario para su realización. Además debido a la situación que imperaba en Europa y Estados Unidos la producción cinematográfica era muy baja lo cual daba como consecuencia que el cine en México tuviera poca competencia.⁵⁷

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores y actores, entre los primeros figuraba Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos y entre los actores más destacados estaban María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río.⁵⁸

En esos años, el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época, como obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas.

Sin embargo, el cine de Emilio Fernández fue el único de esa época que se refería abiertamente al tema revolucionario. Curiosamente, el cine mexicano de la Época de Oro tiene un fuerte rasgo estético revolucionario, no obstante lo anterior, fueron pocas las películas que se realizaron sobre la Revolución durante este periodo, y la mayoría fueron filmadas por este director. El cine de Emilio "El indio Fernández" es el que mejor asimiló la herencia estética de Eisenstein, *Flor silvestre* (1943), *María Candelaria* (1943), *Las abandonadas* (1944) y *Bugambilia* (1944) fueron los primeros éxitos de Fernández y su grupo. *La perla* (1945) con Armendáriz y María Elena Marqués, y *Enamorada* (1946) con Armendáriz y María

⁵⁷ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Por fin: La Época de Oro.

⁵⁸ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Los años dorados de la época de oro.

Félix, terminaron de consolidar al Indio Fernández como el director mexicano más importante durante la Época de Oro.

Entre 1946 y 1950 ocurrieron cosas importantes dentro del cine nacional: Emilio Fernández consolidó su fama mundial al obtener distintos premios internacionales; el director español Luis Buñuel inició la etapa mexicana de su filmografía; y Pedro Infante se convirtió en el actor más popular de nuestro país.⁵⁹

Después de la guerra comienza una etapa difícil para el cine mexicano, ya que las producciones estadounidenses y europeas comienzan a tener nuevamente presencia, y esto aunado a la aparición de la televisión, constituye una fuerte competencia para el cine mexicano lo que provoca que comiencen a realizarse producciones de baja calidad para aminorar los costos y para realizar más filmes en menos tiempo.

Durante el gobierno de Miguel Alemán, en el periodo comprendido entre 1946-1950 el cine se constituyó de películas de rumberas y arrabal. Lo anterior, debido tanto a la necesidad de hacer un cine más atractivo y menos costoso, que permitiera a la industria cinematográfica continuar.

Este tipo de cine mostraba, la realidad que se vivía en los barrios bajos, en los cabarets, y mostraba el proceso de urbanización que se había dado entre 1940 y 1950 que sin duda había sido el periodo en que más había crecido la población. Pedro Infante, figuraba como el actor más popular y representaba el modelo a seguir de muchísimos mexicanos. Ya fuera en *Los tres García* (1946), *Nosotros los pobres* (1947), *Ustedes los ricos* (1947), o *Los tres huastecos* (1948), Pedro Infante daba vida a las aspiraciones de millones de mexicanos.

La aparición de la televisión para 1950 y su rápido desarrollo dio como resultado que para 1956, la mayoría de las familias de la Ciudad de México ya

⁵⁹ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Por fin: La Época de Oro.

tuvieran televisión y que dejaran de ir a las salas cinematográficas. Además, la creciente industria Norteamericana, traía a México películas filmadas con la más alta tecnología y con una inversión muy superior a la de las producciones Mexicanas. Esto aunado a que el público iba perdiendo el interés por la temática del cine nacional, obligó a los productores a comenzar a tratar temas más fuertes, que no podían ser tratados en medios como la televisión. Sin embargo, la decadencia de la mejor época del cine mexicano ya estaba ocurriendo.

En estas condiciones lo más relevante por venir, serían las aportaciones de Buñuel al cine Mexicano, los filmes de luchadores que marcaron una etapa del cine en México y el nacimiento del cine independiente.

Luis Buñuel llegó a México en 1946, casi veinte años después de haber estremecido al mundo con sus filmes surrealistas *Un perro andaluz* (1928) y *La edad de oro* (1930). En México Buñuel sorprendió de nueva cuenta al mundo con *Los olvidados* (1950), filme que lo volvió a colocar en el panorama internacional. A los 50 años de edad, Buñuel comenzó en México la etapa más fructífera de su filmografía, de la cual destacan títulos como *Susana (Carne y demonio)* (1950), *Subida al cielo* (1951), *Él* (1952), *La ilusión viaja en tranvía* (1953), *Ensayo de un crimen* (1955), *Nazarín* (1958), *Viridiana* (1961) y *El ángel exterminador* (1962).

La transmisión de la lucha libre por televisión se convirtió en uno de los espectáculos más populares en México. El director Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores: *La bestia magnífica* (1952) iniciando así un género que no ha tenido equivalente en la cinematografía mundial. El cine de luchadores tuvo mucha popularidad tanto en México, como en el Mundo entre los años cincuenta y sesenta y personajes como *El Santo*, *Blue Demon* y *el Mil Máscaras* se convirtieron en estrellas del cine mexicano.⁶⁰

⁶⁰ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Máscara vs Cabellera.

Para 1953, surgía el nacimiento de un cine independiente, mediante los equipos de cine semi profesionales de 8mm y 16 mm, algunos cineastas profesionales, crearon buen cine a muy bajo costo. Un ejemplo de esto es el filme Raíces de Benito Alazraki que fue la primera incursión en un tipo de cine diferente, independiente a las grandes compañías productoras. La creación de Raíces, fue muy importante ya que mostró un camino a seguir para las personas que buscaban realizar cine de calidad.

La eliminación de la censura en Estados Unidos, permitía un tratamiento más realista y osado de muchos temas. En Francia, nacía una joven generación de cineastas educados en la crítica cinematográfica iniciaba el movimiento de la nueva ola. En Italia, aparecía el movimiento denominado el neorrealismo, al tiempo que en Japón surgía Akira Kurosawa. Mientras tanto, el cine mexicano, se había estancado. La producción se concentraba en pocas manos, y la posibilidad de ver surgir a nuevos cineastas era casi imposible, además tres de los estudios de cine más importantes desaparecieron entre 1957 y 1958. En este mismo año, debido a la falta de producciones de buena calidad, la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas decidió discontinuar la práctica de entregar el premio Ariel a lo mejor del cine nacional, la cual se había instituido desde 1946.⁶¹

Para 1960 Adolfo Ruiz Cortinez compra los principales centros de producción cinematográfica, provocando que la producción cinematográfica, quede en manos del estado. Sin embargo, a principios de los años sesentas, los críticos de cine Mexicanos promueven la renovación del cine en México ya que su situación frente al cine mundial es realmente desventajosa.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inició en los años sesenta un importante movimiento en favor del cine de calidad. La UNAM fue pionera en la creación de cine clubes en México y en 1963 fundó el Centro

⁶¹ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Los inicios de la crisis.

Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en nuestro país.⁶²

Dentro de ese panorama, surgió en México una importante corriente de cine independiente, cuyo primer antecedente había sido Raíces (1953). Un grupo de jóvenes críticos mexicanos y españoles-siguiendo un poco el ejemplo de sus colegas franceses- iniciaron este movimiento con la filmación de En el balcón vacío (1961), de Jomí García Ascot, filme que alentó la celebración del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje convocado por la Industria Cinematográfica. De este concurso - y del segundo; en 1967- salieron nombres como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Juan Orol, Carlos Enrique Taboada y Sergio Vejar, quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta.⁶³

Sin embargo, este cine independiente se encuentra muy alejado del público, ya que éste ha encontrado otras formas de entretenimiento, como algunos programas televisivos y las telenovelas, que resultan atractivos para un amplio sector de la población y que relega al cine de calidad de esta etapa, a pequeñas salas cinematográficas y a un grupo reducido de personas, ya que en general el cine de los sesentas es recordado por más cine de luchadores, películas de Mauricio Garcés, personajes como "Viruta y Capulina" y "el Piporro", y filmes influenciados por telenovelas populares como "Chucho el Roto", "Gutierritos" y "María Isabel" entre otras.⁶⁴

Para el año de 1968, muchas cosas han cambiado en México, el momento político y social que vivía nuestro país, se plasmó en las expresiones cinematográficas. Existía una crisis profunda que en todos los niveles de la sociedad se hacía evidente.

⁶² Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Los años del cine independiente.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Un cine alejado del público.

Echeverría hacía uso de los medios de comunicación y utilizaba el radio, la televisión y el cine como un canal de comunicación, esto dio al cine una cierta estatización ya que el estado se convierte en dueño de tres productoras cinematográficas y de otros medios de comunicación. Algunas acciones del gobierno de Echeverría, encaminadas a mejorar la producción cinematográfica, fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975.⁶⁵

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. El público mexicano respondió favorablemente a filmes como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo.

Aparte de los ya mencionados Ripstein, Cazals y Hermosillo, otros directores importantes de esta época fueron: José Estrada, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Entre los filmes, destacaron: *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), ambas de Felipe Cazals; *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons; *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac y *Actas de Marusia, Acta General de Chile*, (1975) del Chileno Miguel Littín.⁶⁶

Bastó un sexenio para que la industria cinematográfica apoyada por el Estado se desplomara, ante la inercia e indiferencia de los nuevos funcionarios encargados de continuar con la labor cinematográfica, lo anterior tuvo lugar durante la administración de López Portillo.

⁶⁵ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: El cine estatizado.

⁶⁶ Ibidem.

Con la idea de "propiciar un retorno al cine familiar" y "regresar a la Época de Oro", la administración de López Portillo desmanteló las estructuras de la industria cinematográfica estatal creadas un sexenio antes. Trata de internacionalizar al cine mexicano trayendo a directores extranjeros a filmar a nuestro país. Se dejó de apoyar a los directores que habían producido filmes de éxito en el sexenio anterior. A final de cuentas, el presupuesto oficial para el cine mexicano desapareció y aprovechando un cambio favorable en las políticas de exhibición, que se dio en este período surgió una nueva industria cinematográfica privada, la cual en pocos años se adueñó del mercado mexicano. Esta industria se caracteriza por producir películas de bajo costo, en muy poco tiempo y con nula calidad, sin embargo prosperó y se enriqueció a lo largo de la década de los ochentas. Este cine, se refiere a las ficheras y se da entre 1976 y 1982, conforma un cine vulgar rodeado de albuces, desnudos y lenguaje callejero y vulgar.⁶⁷

Se origina el cine Western en la frontera con Estados Unidos, la cual constituye una manifestación interesante de las producciones privadas del cine de los ochenta. Su tema central, contrabandos balaceras, traficantes de droga, etc. este tipo de cine tiene éxito en la provincia e independientemente de la calidad de este tipo de manifestación cinematográfica, este representa la realidad que vive un gran sector de la población que habita en la frontera y es una manifestación cultural importante. Filmes como Contrabando y traición (1976) de Arturo Martínez, Pistoleros famosos (1980) de José Loza Martínez, o El traficante (1983) de José Luis Urquieta, son algunos ejemplos de este tipo de cine.⁶⁸

En 1982, Miguel de la Madrid heredaba un país sumido en una de las más profundas crisis económicas y sociales. Y sumado al aumento de la deuda externa se sumaron tragedias como la de la explosión en San Juan Ixhuatepec, en 1984, y el terremoto de la ciudad de México, en 1985. Lo que provocó que el gobierno mexicano se olvidara del cine.

⁶⁷ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Los años de las ficheras.

⁶⁸ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: El Cabrito Western.

De 1982 a 1988, únicamente películas como *Frida*, *naturaleza viva* (1983) de Paul Leduc, o *Los motivos de Luz* (1985) de Felipe Cazals- fueron exhibidas en cines comerciales, pues prácticamente todas las películas ganadoras del Ariel fueron vistas exclusivamente por los miembros del jurado de la Academia.

En 1983, se creó el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), entidad pública encargada de encaminar al cine mexicano por la senda de la calidad. El IMCINE quedó supeditado a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) de la Secretaría de Gobernación hasta 1989, cuando pasó a ser coordinado por el nuevo Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).⁶⁹

Al trasladar la supervisión del cine de la Secretaría de Gobernación al nuevo organismo para la cultura, el gobierno mexicano actuó de manera congruente con la naturaleza del medio cinematográfico ya que el cine está más relacionado con las actividades propias de un ministerio de cultura, que con las de una secretaría política.

Los objetivos que ha pretendido cumplir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para apoyar a la industria cinematográfica han sido: crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de las escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año; participar en festivales internacionales de cine, entre otros.

Entre sus logros se encuentran: el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme que sufría un nunca confesado veto militar, lo cual había impedido su exhibición; la autorización para exhibir *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, filme que trata de manera directa los sucesos de Tlatelolco 68 y que

⁶⁹ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: El fondo de la crisis.

parecía sufrir el mismo destino del filme de Bracho; la coproducción de diversos filmes que han destacado por su calidad.⁷⁰

Como *Agua para Chocolate* (1992) de Alfonso Arau, tiene un éxito sorprendente, que hacía mucho tiempo no se alcanzaba con una producción nacional. Lo cual da inicio a una nueva etapa del cine mexicano que ya se había comenzado a gestar con *Rojo Amanecer* y que incluye filmes que alcanzaron gran éxito en la pantalla grande, como *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Danzón* (1991) de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, o *Mirolava* (1993) de Alejandro Pelayo, que poseen una mejor calidad, distinta a la que se le atribuía al cine mexicano hacía pocos años.⁷¹

Después de la crisis generalizada de 1994, la reducción del financiamiento al cine se ha extendió a las entidades privadas que recientemente habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar a filmes de buena calidad. Televisine que fue fundada en 1978, inició en 1994 una política destinada a producir cine de mayor calidad, con mayores recursos.

Para 1996, el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable. El éxito internacional de cineastas como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro alentó la esperanza de que, por primera vez en la historia, nuestra cinematografía pudiera sobrevivir dignamente a pesar de los embates de la crisis económica.⁷²

⁷⁰ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Una nueva esperanza.

⁷¹ Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Un reencuentro con el público mexicano.

⁷² Ibidem.

La aparición de nuevos directores como Roberto Sneider (*Dos crímenes*, 1995) y Juan Carlos de Llaca (*En el aire*, 1995), ha sido en realidad muy reducida, el grueso de la producción nacional ha estado en manos de las generaciones surgidas en los setentas y ochentas (María Novaro, Busi Cortés, José Luis García Agraz, Carlos Carrera, Luis Estrada y Gabriel Retes, entre otros). El cineasta mexicano más prolífico y apreciado por la crítica internacional en los últimos años, Arturo Ripstein, inició su carrera en 1965, y el director de la aclamada *El callejón de los milagros* (1995), Jorge Fons, tiene casi treinta años en la industria. Lo cual nos presenta un panorama tendiente a la búsqueda de nuevos talentos y al apoyo de aquellos que han emigrado a otros países en busca de posibilidades de desarrollo como, Alfonso Arau o Alfonso Cuarón y el cine-fotógrafo Emmanuel Lubezki y Luis Mandoki, director de *Motel* (1983) y de diversos documentales; quienes han tratado de combinar, con grandes dificultades, sus carreras en ambas naciones.⁷³

Así pues el cine nacional sigue en un proceso de desarrollo que requiere de la atención de sus creadores, para lograr un cine de alta calidad en cuanto a temáticas y tratamiento de los mismas, cosa que sin duda ha tratado de lograrse, pero que, desde mi punto de vista, aunque se ha alcanzado el objetivo hasta cierto punto, todavía queda mucho por avanzar.

3. La creación de la obra cinematográfica por etapas

Una vez habiendo conocido cual fue la cuna del cinematógrafo y su desarrollo y después de dar una reseña de como transcurrió a través de la historia el crecimiento de la cinematografía tanto en el mundo como en nuestro país; es de vital importancia conocer cuál es el proceso que se sigue para crear una película cinematográfica ya que esto permitirá entrar al mundo del cine y conocer tanto los elementos que lo conforman como a los sujetos que participan en su creación y

⁷³ Cfr. Maza, Maximiliano, Ob. Cit., Página Internet, Sección: Coda: Principio y Fin.

comprender así, por qué esta creación es considerada una obra de arte: La obra cinematográfica.

Para hacer una exposición un poco más sistematizada del proceso creativo de una obra cinematográfica he dividido este estudio en cuatro etapas, basándome en el estudio realizado por el Dr. Isidro Satanowsky connotado jurista argentino. Estas etapas son las siguientes:

- I. Determinación de la trama de la obra,
- II. Preparación de la obra,
- III. Realización de la obra y
- IV. Compaginación y fijación de la obra cinematográfica

Cabe mencionar que aunque el inciso primero podría incluirse en el segundo y que la determinación de la trama de la obra, podría tomarse como parte de la preparación de la obra, no se desarrolló de esta manera porque en el inciso primero, se desglosa todo lo relativo a la creación literaria dentro de la obra cinematográfica y este aspecto merece un tratamiento especial debido a su relevancia dentro de la obra cinematográfica.

A continuación se presenta el desarrollo de cada una de las etapas mencionadas con una explicación breve de cuáles son los pasos a seguir para crear una obra cinematográfica.

I. Determinación de la trama de la obra

Dentro de esta etapa, como ya se mencionó, se encuentra el desarrollo de lo que será la trama de la obra para lo cual es necesario tener una idea general del tema de la misma: Si será una obra de algún personaje o acontecimiento histórico, un tema de actualidad, una historia de amor o de algún otro tipo (laboral,

psicológico, etc.), o un acontecimiento real de interés general, entre otros. Lo más importante de la idea general es que se trate de un asunto interesante y posiblemente novedoso.

a) El argumento y su tratamiento:

El argumento es en si mismo el espíritu de la obra. Constituye el tema que brinda la inspiración para realizar en torno a éste, una obra cinematográfica.

El argumento es sin duda una parte muy importante de una obra cinematográfica debido a que constituye la esencia, el alma de la obra. Sin embargo depende de su correcto tratamiento y de la maestría de un buen director, el que este argumento que inspira para realizar la película, se convierta en una obra de arte o en una mala película.

En las primeras producciones cinematográficas era común que se fuera improvisando el argumento en el momento de filmarlas. Poco a poco esto fue cambiando dando lugar a que en la actualidad el argumento de una obra cinematográfica sea una de sus partes fundamentales ya que de la originalidad de este, depende el interés que él público pueda tener en una determinada obra cinematográfica. Por esta razón existen hoy en día personas que se especializan en hacer argumentos interesantes y originales, a estos sujetos se les denomina argumentistas y más adelante se hablará de ellos.

"Por lo tanto solo se puede hablar de argumento a propósito de aquella primera intuición que contiene, en germen, la posibilidad de su desarrollo en obra cinematográfica".⁷⁴

⁷⁴ Luigi Chiarini, Arte y técnica del film, Ediciones Península, Barcelona, 1968, p. 44.

Este puede provenir de la imaginación del director o de algún otro sujeto que tenga una idea de algún tema que considere que sea, en alguna forma, tanto original, como susceptible de ser tratado en el mundo visual- dinámico -sonoro.

El argumento también puede provenir de una obra literaria que fue escrita sin propósito cinematográfico, en la cual el director o creador encontró la inspiración para realizar su propia obra.

En el caso de la industria cinematográfica cuando se trata de una gran producción existe dentro del departamento literario un sujeto llamado director literario, quien es el encargado de seleccionar, conservar, archivar o eliminar los argumentos.

Dentro de la industria cinematográfica una vez que se ha encontrado el posible argumento un empleado del departamento literario, llamado generalmente lector, prepara un resumen o sinopsis del mismo con la finalidad de que lo lean el productor y director, para que en su caso, lo aprueben. La sinopsis, debe reunir concisión y poder emotivo, para transmitir la esencia del argumento que se propone filmar.

En esta sinopsis o resumen se esboza el desarrollo de la idea o de la trama, se traza el esquema de la obra, se determinan las personas y se indican someramente los lugares, las acciones, las aventuras de los personajes, etc. Con la finalidad de presentar al director y productor este esbozo con la intención de que determine si la obra es de su interés o no.

En muchas ocasiones la sinopsis no se lleva a cabo, únicamente el lector le transmite verbalmente al productor y director cuál es el argumento y sus principales rasgos. De hecho en general este es un paso que muy comúnmente se excluye pero es importante mencionarlo para saber si a la persona que realiza la sinopsis, le corresponden derechos de autor.

La creación de un buen argumento no depende de lo complicado que este pueda llegar a ser, sino de que logre mantener siempre el interés del espectador por medio de un desarrollo fluido y dinámico del mismo.

Sin embargo, esto se logra a partir del tratamiento que se le dé a este argumento; por esta razón se dice que:

“La verdadera elaboración cinematográfica empieza después con el tratamiento. Ya que hasta en la producción comercial corriente, se sabe que el mayor o menor éxito del film depende de la afortunada combinación de un argumento con un determinado director y en definitiva, de la posibilidad que este tiene de inspirarse en el material que se le propone y del cual extrae su argumento, o mejor dicho su película”.⁷⁵

El tratamiento tiene una importancia fundamental por que determina el planteamiento cinematográfico de la película con una visión bien determinada, mas no definitiva, de lo que será la obra cinematográfica, la cual cambia o puede cambiar más adelante con la conformación del guión. En éste se define únicamente, la trama y tomando en cuenta que el cine está dirigido a una gran cantidad de público, éste debe tener un sentido, es decir que debe proponer una situación que incluso entre los espectadores puede crear polémica por medio de su narración.

La narración debe de tener una estructura determinada en el desarrollo de la acción, es decir, el principio, el final y el desarrollo en sí de la obra, en los que se puede y de hecho debe mantener un equilibrio entre las sorpresas, momentos emotivos y pausas, para mantener el interés del público espectador, dando continuidad narrativa y claridad a la obra.

⁷⁵ L Chiarini, Ob. Cit, p. 47.

Para lograr esto hay muchos diferentes métodos. Uno es la narración a la inversa que se ha utilizado cada día con más frecuencia debido a la importancia que tiene para captar la atención del espectador desde el momento en que inicia la película.

También el tratamiento del final de la película, es fundamental para que el espectador se mantenga atento hasta la conclusión de la obra, que muchas veces puede producir una catarsis liberadora ante la tensión que se generó durante todo el relato y generalmente para que una obra tenga éxito, el final debe satisfacer las expectativas del público cualquiera que éstas sean.

"En el final de una película... a medida que se acerca la meta, aumenta la tensión del espectador, que espera la imprevista pero coherente conclusión. Es este el motivo que ha hecho tan popular el llamado final a la Griffith, que se basa en dos acciones interdependientes, de cuya conexión depende la solución."⁷⁶

Dentro del tratamiento también se establecen los tiempos y espacios cinematográficos, ya que si bien es cierto que en el cine no existen reglas específicas en cuanto al manejo del tiempo y del espacio, estos deben tener una secuencia lógica para evitar confusiones en el espectador debido a la falta de coherencia de la trama. Para hacer esto existe un método denominado "escalera" que constituye el esqueleto narrativo de la película liberándolo de todos los detalles que puedan ocultar una falla en la coherencia de la trama que más tarde puede resultar irreparable o muy costosa. Además es importante recordar que en el cine solo se conoce un tiempo, el tiempo en el que se desarrolla la acción: el presente.

Por último se determina cuál será el material plástico que se utilizará para la obra, es decir, el material visual, fotografiable que sea adecuado para que se transmitan las emociones deseadas y que la narración cumpla con su función.

⁷⁶ L Chiarini, Ob. Cit, p. 55.

b) La adaptación del argumento:

La adaptación del argumento aparece cuando se trata de una obra preexistente que fue realizada sin propósito cinematográfico y consiste en el ajuste que se efectúa a esta obra preexistente para trasladarla a un mundo visual - dinámico -sonoro.

Para poder lograr esto es importante cuidar muchos detalles, ya que, en el cine, la narrativa es mucho más concreta que en la literatura debido a que el uso de imágenes aglutina lo que en la literatura se describe por medio de palabras. Lo que supone un uso de un ritmo diferente en el desarrollo de la acción y por consiguiente una estructura distinta para su tratamiento en cada ámbito.

En el caso de obras escritas para su ejecución en teatro, como las obras dramáticas, un episodio del pasado o del futuro, que se relata por algún personaje en la obra teatral o por el narrador, en el caso de la novela debe de convertirse en una acción concreta. En general la mayoría de los episodios descriptivos de personas o paisajes se transforman en imagen.

Además, en el cine existe un lenguaje único y diferente porque debe lograrse un equilibrio entre lo que se ve y lo que se escucha, formando una fusión de dos formas diferentes de expresión lo cual implica prácticamente una reconstrucción de la obra preexistente para transportarla al mundo cinematográfico donde además de las posibilidades analíticas de la cámara (refiriéndonos a las imágenes) se suman las del micrófono (refiriéndonos tanto a diálogos, a sonidos como a la música).

“Adaptar es avenir, conformar, ajustar, aplicar convenientemente una obra a otra. Se conserva la idea fundamental, el cuadro general de la obra, la sustancia el esqueleto, pero se modifica la forma de exteriorización o expresión”.⁷⁷

"Concluimos que el término adaptación es materia cinematográfica debe usarse en un sentido distinto al general de esa palabra. Se refiere únicamente a la incorporación, aprovechamiento, uso, empleo o utilización de una obra literaria o artística, más o menos modificada, en el conjunto de la obra cinematográfica, como uno de los elementos indivisibles de esta obra".⁷⁸

La adaptación es la etapa intermedia entre la exposición del asunto y el guión (...) y el encuadre (...) final. La adaptación se escribe más o menos en la forma de una novela común con bastante diálogo para sugerir el tono y el espíritu de la producción. Se bosqueja la obra y se modifican los pasajes de la historia original, transformándolos en imágenes.⁷⁹

c) El guión cinematográfico o encuadre:

El guión cinematográfico o encuadre tiene como función dar forma cinematográfica a la trama (al argumento), es decir, transportar la trama del plano literario, al plano visual y auditivo; al mundo visual-dinámico-sonoro. En esta etapa se procura detallar el resultado ambicionado en la obra cinematográfica, para evitar en lo posible, la improvisación en la etapa de realización. Ya que depende de la precisión, claridad y detalle, con que éste se realice, el que exista la organización necesaria para evitar una perdida innecesaria de tiempo y dinero que en la mayoría de los casos es bastante considerable.

⁷⁷ Isidro Satanowsky, La obra cinematográfica frente al Derecho. Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948. Tomo I, p. 487.

⁷⁸ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 490.

⁷⁹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 348.

Por lo tanto, aquellas personas que lo realizan, deben trasladar el argumento a una serie de secuencias gráficas o fotografías transformando éste, en imágenes.

“Se llama encuadre a la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que ésta presente en la imagen...”⁸⁰

También se le denomina encuadre ya que en éste, se especifica el campo visual que abarcará la cámara, los planos y los ángulos que se utilizarán para lograr el resultado deseado.

Así pues, en el encuadre se especifican tanto los movimientos de la cámara con respecto al campo visual escogido, como los planos que serán utilizados y los ángulos que definen el lugar en el que se encuentra la cámara con respecto al ambiente; lo cual dota a la obra de una animación particular.

Para lograr una buena narración cinematográfica es necesario recurrir a estas especificaciones con el fin de conseguir que la obra cinematográfica, exprese aquello que se busca exponer con la misma. Todo esto tomando en cuenta, el valor del espacio y del tiempo, pues su manejo es particularmente relevante en la narración.

Es importante la elaboración del guión, ya que la realización de una obra cinematográfica requiere de ciertas exigencias técnicas, bastante complejas y el guión, sirve como una guía detallada en la que se reúne lo visual y lo sonoro, previendo las soluciones técnicas necesarias, para lograr una buena narración.

Estableciendo la manera en que se realizará cada pasaje, el guión, no solamente determina cuál será la sucesión de imágenes, sino también, la relación

⁸⁰ Deleuze, Guilles: La imagen movimiento, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1983. p. 27.

de estas con los diálogos para establecer su duración y lograr que tanto las primeras como los segundos, coincidan.

Por esta razón los diálogos adquieren un matiz diferente dependiendo de la imagen que los acompaña y complementa a la vez. Los diálogos son más concretos, propios de los personajes que los externalizan y armonizan con el ambiente que los rodea. En el cine los diálogos se aproximan más al habla común, cotidiana. Deben de ser sincronizados con las imágenes de manera que se complementen imagen y sonido, evitando de esta forma, que se opaquen entre sí.

"En el encuadre se prevén el cuadro de la acción, las escenas en detalle, su significado preciso, con toda su presentación escénica, su colocación exacta, su movimiento, su longitud aproximada, los efectos cinematográficos a producirse, los medios de realización, el campo visual, las lentitudes, los aligeramientos, la decoración, los accesorios, los efectos luminosos, los planos, las imágenes, las apariciones, las deformaciones, los personajes, las descripciones de sus caracteres físicos y psíquicos, los diálogos. Deberá dar todas las indicaciones necesarias para la realización de la obra cinematográfica, tan numerosas como sean necesarias".⁸¹

El guión debe evitar la improvisación y organizar todo lo relativo a la obra cinematográfica y dar todas las soluciones técnicas esenciales desde el punto de vista narrativo. Ya que constituye la guía que utiliza el director para hacer su labor creativa, debe prever todos los recursos que se utilizarán para enlazar las escenas.

En el guión debe aparecer todo lo que se verá y escuchará en la película, transformar el argumento en imágenes y sonidos para que de una manera armónica, se exprese aquello que se busca dentro de la obra y se mantenga el interés en la misma.

⁸¹ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 351.

En vista de que el guión es la base sobre la cual trabajarán no solamente el director, sino sus colaboradores y los actores, para lograr el resultado deseado muchas veces es el mismo director el que lo realiza íntegramente o por lo menos lo supervisa.

d) El lenguaje cinematográfico:

El cine ha dado lugar a diferentes formas de expresión. Ha creado un espacio para la comunicación y para el entretenimiento. Tanto los trucos, como los diferentes tipos de tomas, de iluminación, de ambientación, de montaje y la sonorización entre otras han conformado un lenguaje distinto, a través del cual se transmiten ideas, pensamientos y mensajes de todo tipo y sin duda la forma en la que se transmiten éstas es lo que hace de la cinematografía un arte.

Dentro de este capítulo se trata de dar la información necesaria para comprender cómo se conforma este nuevo lenguaje; sin embargo este apartado se refiere únicamente a aquellos términos utilizados dentro del mundo de la cinematografía y que permiten que la realización de la obra cinematográfica sea mucho más sencilla.

Debido a que la imagen es plana, se encuentra circunscrita dentro de parámetros perfectamente definidos, es decir está delimitada por un cuadro o encuadre que será el que se apreciará dentro de la pantalla. Para distinguir estos espacios fílmicos, en el cuaderno de cine dirigido por el maestro Miguel Barbachano Ponce,⁸² se les han organizado de la siguiente manera:

Campo: Se denomina campo al espacio contenido en el interior del cuadro o encuadre.

⁸²Cfr. Barbachano, Ob. Cit, Pp. 43 y sigs.

Fuera de campo: Aquellos elementos que el espectador no ve pero que imagina por el contexto del campo.

Contra campo: lo que se encuentra frente al campo y que el espectador puede ver.

Profundidad de campo: Es la zona de nitidez que se extiende hacia delante o hacia atrás del plano de campo y que permite tener simultaneidad de acciones en diferentes planos.

Plano, toma o shot: Es la unidad básica del cine, es un fragmento de película entre dos cortes o pizarrazos. Y se les relaciona con otros a través del montaje. Estos pueden ser:

- Según su talla o tamaño:

-Long shot (L.S.) o plano total corto: Es la escala de cercanía o lejanía a la cámara de la persona con relación al lente. Visión lejana, panorámica de algún paisaje.

-Plano de conjunto o total (P.C.): La cámara da una visión completa de una escenografía.

-Full shot (F.S.): Visión completa de la persona o del objeto.

-Plano americano (P.A.): Visión de la distancia del personaje de la rodilla a la cabeza.

-Medium shot (M.S.) o Medio plano corto: Toma del personaje de la cintura a la cabeza.

-Close up (C.U.), Primer plano o plano corto: Para los franceses es cuando la cámara toma al personaje de los hombros a la cabeza, para los norteamericanos de la barba a la frente.

-Semi close up (S.C.U.) o Medio plano: Abarca la figura hasta la altura del codo y puede comprender tres personajes.

-Big close up (B.C.U.) o plano muy corto: Cámara toma una parte determinante de la cabeza.

- Según la movilidad del plano:

-Panorámica: Cámara fija sobre un tripié que gira sobre su propio eje de derecha a izquierda o de izquierda a derecha con una amplitud de visión.

-Panear o paneo: Cámara en el tripié o fuera del tripié realiza movimientos cortos, íntimos o reducidos de izquierda a derecha o de derecha a izquierda.

-Till up: Cámara realiza movimiento vertical de abajo hacia arriba.

-Till down: La cámara realiza un movimiento vertical de arriba hacia abajo, pudiendo estar la cámara en un tripié, en los hombros (standing camp) o en una grúa.

-Travelling: La cámara montada en un carrito sobre rieles se desplaza de modo continuo de derecha a izquierda o de izquierda a derecha y puede realizarse en hombros o grúa.

-Dolly in: Cámara montada en carrito se acerca al personaje u objeto.

-Dolly back: Cámara montada sobre carrito se aleja del personaje u objeto.

-Dolly circular: La cámara montada sobre rieles circunda al personaje u objeto en un círculo de 360 grados, también existe la media circular y puede hacerse en hombros o grúa. Este tipo de movilidad es poco utilizado.

-Zoom in: Lente añadido a la cámara realiza un movimiento mecánico hacia adelante. Se utiliza como sustituto del dolly.

-Zoom back lente añadido a la cámara realiza un movimiento mecánico hacia atrás.

- Según su duración: Es cuando un plano, toma o shot está considerado como unidad de montaje:

Secuencia: Unidad del relato cinematográfico que da cuenta de una y única acción completa si se desarrolla en varios lugares en un tiempo no continuo.

Plano secuencia: Acción completa tratada en una sola toma, plano o shot durante la cual la cámara está en perpetuo movimiento, en un continuo cambio de angulación y puntos de vista. No hay corte.

Ángulo de toma:

Ángulo bajo el cual la cámara toma un conjunto de personas u objetos, las posibilidades de angulación son variadas y extensas pero hay dos fundamentales:

a) Picada: La cámara toma de arriba hacia abajo la persona u objeto.

b) Contrapicada: La cámara toma de abajo hacia arriba la persona u objeto.

Los planos⁸³ que se utilizan, como consecuencia de estos movimientos, son:

-Primer Plano o Plano corto (Close-up, C.U.): Cuando parte de un sujeto o toda parte relevante de la acción de un sujeto llena la pantalla. Abarca a las personas hasta los hombros. Un plano muy corto (very close-up) encuadra desde la sien hasta la barbilla. Este plano se utiliza para concentrar la atención en detalles expresivos o en objetos de significado especial. Cuando se distingue algo en el fondo se le denomina close shot.

-Medio Plano (semi close-up S.C.U.): Abarca la figura hasta la altura del codo y puede comprender tres personajes; También se denomina plano semi corto.

-Medio plano corto (medium shot M.S.): Encuadrado que llega hasta la cintura y en el que caben cuatro figuras.

-Plano o toma americana (intermediate shot I.S.): Que encuadra el cuerpo hasta las rodillas.

-Plano total corto (long shot L.S.): vista del conjunto del decorado, con todas las figuras de cuerpo entero que aparecen en el mismo.

-Plano total: Visión de conjunto, desde un paisaje exterior, hasta el interior de una habitación.

⁸³Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p.413.

-Reverso: En que se toma a dos figuras, frente a frente y desde posiciones opuestas; primero se fotografía a una desde la parte posterior de la que esta enfrente y a la inversa.

II. Preparación de la obra cinematográfica

Una vez que se ha llegado a este punto, teniendo el encuadre técnico o guión definitivo, se redacta lo0 que se conoce como "plan de trabajo" en el cual se procura determinar cuál será el presupuesto o costo aproximado, el orden de las escenas en la filmación y los días de filmación.

Para lograr esto el jefe de producción dispone que se realice lo que se llama comúnmente el "derrumbe" del encuadre o guión, es decir, su división para que los diferentes departamentos del estudio, lo examinen propongan mejoras y preparen un presupuesto aproximado, sin excederse, para que no haya necesidad de eliminar algunas escenas que resulten demasiado costosas.

Posteriormente se reúnen el jefe de producción, el productor adjunto y los directores de los departamentos para discutir el presupuesto, el orden de las escenas y los días que durará la filmación.

A continuación y para evitar la perdida de tiempo y dinero y en vista de que las escenas no pueden ser filmadas en el mismo orden en el que aparecen en el encuadre, éste se descompone en grupos de escenas que tratan el mismo asunto, en el que intervienen los mismos actores o se desarrollan en el mismo lugar y se hace una lista en la que se enumeran las escenas.

Una vez aprobadas las actividades preliminares, se diseña un plan de filmación que es una versión resumida del encuadre, realizada en una planilla donde se detalla el trabajo para la obra, se enumeran los pasos a seguir para

cumplir con las indicaciones del encuadre que en algunos casos, de ser necesario, puede ser modificado para obtener un mejor resultado.

Aprobado el plan de filmación, la oficina de producción se encarga de conseguir el personal, lugar y materiales necesarios para preparar (reconstruir) las escenas. Así el jefe de producción envía a cada departamento el plan de filmación para que preparen los elementos necesarios para la reconstrucción de las escenas. Cuando se trata de producciones en las que no están involucradas tantas personas, estas actividades pueden ser realizadas por el productor o por el director.

a) Elección de los actores:

"El actor debe ser, ante todo y sobre todo, hombre de ingenio capaz de observar, analizar, elegir y representar conscientemente... Genio, estudio, preparación, cultura, son las bases necesarias tanto para el poeta como para el actor".⁸⁴

En esta etapa de preparación de la obra cinematográfica también se eligen a los actores que caracterizarán a los personajes. Para llevar a cabo esta elección es necesario tomar en cuenta el físico del actor, ya que su figura y su rostro deben de ser los deseados para el personaje que éste representará. Logrando así, dar cierto perfil y expresividad al personaje, simplemente por su apariencia física.

También para la elección es importante tomar en cuenta que el actor posea los elementos necesarios para dar emotividad y responder a las necesidades que el personaje exige.

⁸⁴ L Chiarini, Ob. Cit, p. 87.

En las grandes producciones, para encontrar a los actores existe una oficina o departamento especial o casting office que tiene como función elegir al reparto; con excepción de las estrellas principales, las cuales son elegidas por el productor adjunto, el asistente general de producción o el director. Cuando se trata de producciones pequeñas generalmente esta elección la hace el director en conjunción con el productor.

Finalmente se elige, a través de diversas pruebas y ensayos a los actores más apropiados para representar un determinado papel. Por esta razón es tan importante que el actor tenga inteligencia, sensibilidad y talento para transmitir, por medio de su actuación, aquellas emociones que debe comunicar al espectador; esto, sin dejar de lado, que es de vital importancia que posea un hábil dominio de la técnica de la actuación así como que sea profesional y que esté comprometido con su papel.

Es común que en la actualidad, sobre todo en el cine comercial, los actores se elijan dependiendo de su popularidad y no de sus dotes histriónicas, sin embargo; lo ideal sería escogerlos basándose en la fuerza y emotividad que estos puedan dar al personaje.

"Según King Vidor, se tiene buen éxito cuando un argumento una personajes humanos y lógicos, interesantes y atrayentes, que se comportan de una manera habitual, con un encadenamiento coherente de sucesos. A su juicio, el realismo, o mejor dicho el humanismo, es el máximo elemento para el triunfo de una producción. Las obras que obtienen la aprobación general son aquellas en las que los personajes actúan de modo tan fiel a la auténtica vida que las interpretaciones conmueven directamente el corazón".⁸⁵

b) Escenografía y decoración:

⁸⁵ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 344.

La escenografía cumple con una importante función expresiva en el filme ya que influye decisivamente en el valor artístico de la obra cinematográfica. Esta debe encontrarse en perfecta armonía con las expectativas del argumento y debe formar una unidad junto con la decoración, los personajes y sus respectivos vestuarios y maquillajes para lograr, con ayuda de la fotografía, el resultado anhelado en la creación de la obra cinematográfica.

La escenografía forma parte integrante de la historia y de la narración confiriendo determinado estilo a la obra cinematográfica, por lo tanto, es muy importante que el escenógrafo siga el desarrollo de la obra, desde su inicio para conocer cuál es el resultado deseado o esperado.

La escenografía,⁸⁶ puede ser:

Suministrada por la naturaleza y tomada de la realidad tal cual es, en cuyo caso nos referimos a exteriores; paisajes hermosos naturales o creados por el hombre que no son susceptibles de ser reproducidos artificialmente. El problema de los exteriores radica en su deficiente iluminación y en que las filmaciones se pueden atrasar debido a los cambios climáticos, lo cual implica grandes pérdidas de dinero y tiempo.

Por otro lado están las creadas artificialmente, éstas se realizan dentro de los estudios cinematográficos en los sets tratando de dar la impresión de que son reales y en muchos casos lográndolo con éxito. Generalmente son realizadas dentro de un estudio cinematográfico, lugar donde se producen las obras cinematográficas. Los sets conforman lo más importante dentro de estos estudios,

⁸⁶ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 366 y sigs.

estos deben tener buena acústica, y están rodeados por grandes paredes, de gran altura y un ancho bastante considerable. Algunos estudios también cuentan con laboratorios.

En este caso el escenógrafo, que generalmente es un arquitecto, realiza bocetos y maquetas, calculando los materiales y presentando presupuestos.

Una vez aprobado el proyecto, éste se realiza materialmente en las dimensiones requeridas y utilizando materiales livianos e ignífugos para evitar incendios. En este proceso participan un gran número de personas especializadas en un área de trabajo como carpinteros, electricistas, herreros, armadores y montadores entre otros, todos bajo la dirección del escenógrafo que es quien determina si el resultado deseado se ha logrado o no. Para definir esto es importante tomar en cuenta las indicaciones generales del argumento en cuanto a color, iluminación, y a la movilidad del director dentro del set. Es importante mencionar que las escenografías se realizan sin techo para efectos de iluminación.

El mobiliario y los accesorios también forman parte de la decoración y sirven para complementar la imagen y dar un carácter determinado al ambiente. Es parte del material plástico de la obra cinematográfica y une al ambiente con los personajes y la acción.

Es importante que, tanto el mobiliario como los accesorios, sean escogidos con especial cuidado, ya que, de la armonía de estos en relación con el ambiente y los personajes, se logrará que la imagen sea homogénea.

Existe otra forma de decoración artificialmente creada: Los trucos, que "son procedimientos para apresurar el rodaje, abaratar el costo, eliminar peligros, causar sensaciones especiales reemplazar o realizar la decoración".⁸⁷

⁸⁷ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 371.

A través de estos se puede lograr una impresión de realidad que es totalmente diferente a la de los medios utilizados para su realización. Algunas veces se denominan "artificios fotográficos" ya que en ocasiones, el truco se realiza con miniaturas que se filman o fotografían.

Existen otros tipos de trucos que se realizan en el laboratorio, de los que se hablará, más adelante en lo que se refiere a la compaginación y fijación de la obra cinematográfica.

c) Preparación de la parte musical:

La parte sonora de la obra cinematográfica, colabora de la misma manera que la imagen a crear el efecto definitivo que produce la escena en el espectador. Por esta razón es importante, desde el momento de la creación del encuadre, determinar no solamente los diálogos, sino también los sonidos ambientales que se requieren en cada escena, para darle el efecto deseado a la obra. Para que, en la preparación de la obra, se consigan todos los elementos necesarios, para generar los requerimientos sonoros de la misma.

Por otra parte, aunque generalmente la musicalización de la obra se realiza en el momento en el que se lleva a cabo la compaginación de la misma, desde esta etapa de creación de la obra, ya se sabe generalmente, cuál será su acompañamiento musical, el cual puede ser integrado en el momento de la compaginación o bien, puede ser utilizado como música de fondo dentro de alguna escena, o como elemento primordial dentro del desarrollo de ciertas escenas.

En la preparación de la parte musical, se elige qué tipo de música se utilizará, se determina en qué momento se utilizarán obras musicales con letra y

en qué momento sin letra, si se empleará música rítmica, melancólica, alegre o estruendosa, dependiendo del resultado que quiera lograrse en cada escena.⁸⁸

La parte musical de la obra es, sin duda, uno de los elementos más importantes y estructurantes de la obra cinematográfica; por esta razón es fundamental darle la importancia que tiene desde el momento de la preparación de la obra, para tener todos los elementos necesarios a fin de darle a ésta, el efecto deseado a través de la música.

d) Vestuario y Maquillaje:

El vestuario y el maquillaje juegan también un papel muy importante dentro de la imagen. Estos deben integrarse completamente al ambiente que los rodea y deben de ir de acuerdo con el personaje al que caracterizan para lograr un efecto expresivo, unitario y armónico.

Es una regla general que, para realizar una obra cinematográfica, los actores utilizan atuendos acordes con sus personajes y el ambiente que los rodea. Ya sean atuendos de época o contemporáneos, estos deben de ayudar al actor a caracterizar al personaje dentro de un espacio y tiempo determinado.

Por lo antes dicho la persona que realiza el vestuario, debe comprender la psicología de los personajes ya que esto le permitirá realizar un vestuario que revelará su carácter, su personalidad y su condición social, entre otras de sus características; respondiendo así a las exigencias del director y de la obra en sí.

Por su parte el maquillaje también juega un papel importante dentro de la caracterización sobre todo cuando se trata de la búsqueda de un "tipo" especial, es decir, del realce de un rasgo fisonómico determinado, esencial para dar un cierto

⁸⁸ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 403.

carácter al personaje. Igualmente muchas veces la utilización de un tipo de peinado o su falta, o la falta de maquillaje puede producir un resultado similar.

III. Realización de la obra cinematográfica

En este punto, la obra cinematográfica no ha sido creada aún. Dentro de la realización se trata de fijar una composición nueva, dando lugar así a la constitución artística de la obra. En esta etapa se deberán cinematografiar las escenas preparadas en la etapa anterior, por lo que es indispensable, plasmar la concepción preparada, en la película.

Así pues, en esta etapa de la creación se cinematografían todas las escenas preparadas con anterioridad, buscando materializar lo que hasta el momento, todavía continúa en la mente de autores y realizadores: la obra cinematográfica.

Para llevar a cabo la realización de la obra cinematográfica se cuenta con el departamento de fotografía y su trabajo se concreta en la fijación en la película de las imágenes.

Este departamento se conforma por un Director de fotografía, un operador (cameraman o fotógrafo) uno o dos asistentes, un iluminador y un jefe electricista, que casi siempre trabajan juntos.

El director de fotografía vigila el efecto fotográfico que dará a la escena, indica el arreglo de las luces y rara vez toca la cámara, salvo para verificar el ángulo de toma. El operador se ocupa del manejo mecánico de la cámara. Los ayudantes llevan la cámara al set, la cargan y descargan, vigilan que funcione correctamente, miden la distancia entre el objetivo y los personajes, lo ponen en

foco, manejan el carrito, entre otras actividades. El iluminador, secundado por el jefe electricista, se encarga de la iluminación.⁸⁹

El operador elige el conjunto de la escena, la parte que puede encerrar en el marco del campo visual de su cámara. Así mismo determina el ángulo bajo el cual tomará la escena o elige su punto de mira. Esta composición deberá seguir el movimiento puesto que es móvil y esto es lo que la caracteriza. Por esta razón el aparato generalmente cambia de posición y a menudo hace viajes o travellings ya sea colocado sobre un carrito, trípode, plancha móvil o grúa o mediante los perfeccionamientos técnicos, sin necesidad de cambiarse de lugar. Esto sin duda alguna le da a la obra cinematográfica efectos artísticos muy particulares. Quiere decir que el operador toma una fotografía integral de la escena en que se mueven y hablan los actores, preocupándose del conjunto que abarca, acercándose o alejándose según quiera el tamaño y número de las imágenes.⁹⁰

El objetivo que generalmente se usa es el de 50 milímetros de distancia focal. Un objetivo de distancia focal más largo, abarca un ángulo menor y da una imagen más grande desde el mismo punto de toma; un objetivo de distancia focal más corta abarca un ángulo mayor y da una imagen más reducida pero abarca una superficie mayor dentro de la imagen.

La cantidad de tomas que se realizan de una escena varía según las circunstancias. La longitud de película para una toma también varía entre 15 y 300 metros. Hay directores que toman el mayor número de ángulos posible de toda la acción, juzgando que es útil tomar cuanto convenga y no repetir más tarde el rodaje.

a) La fotografía: su importancia

⁸⁹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, p. 409.

⁹⁰ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 411.

La importancia de la fotografía radica no solamente en que es a partir de ésta que se da lugar al descubrimiento o nacimiento de la cinematografía, lo cual le da una singular relevancia; sino en que además, ha constituido para el cine, a través del tiempo y en la actualidad, el elemento principal que da origen a la imagen cinematográfica.⁹¹

A través de la fotografía se impresiona en la película, con ayuda de la luz, la imagen hacia la que se encuentra dirigido el objetivo. Con los avances de la técnica, la fotografía ha adquirido, para fines cinematográficos, un elemento que es determinante para la aparición y el avance de la cinematografía: el movimiento.

Este movimiento abarca, tanto el movimiento de los actores y objetos dentro del encuadre, como al movimiento de la cámara en razón del ambiente que la rodea y que debe filmar (los llamados planos).

La fijación se obtiene por un medio análogo al de la fotografía, la diferencia es que en este caso el movimiento caracteriza a la cinematografía.

Además, el movimiento junto con la iluminación, aumenta el efecto de volumen en la película y dependiendo de como se utilicen estos dos elementos, se pueden dar ciertos matices expresivos dentro del espacio cinematográfico.

Más adelante se explicará más detalladamente cómo se da la resolución del espacio y tiempo para lograr una continuidad en el movimiento. Por el momento lo importante es saber, que la resolución del espacio se da al momento del rodaje y la del tiempo en el momento del montaje.

Es relevante para lograr el resultado deseado emplear todos los medios técnicos necesarios para conseguir buenos efectos fotográficos. A diferencia de lo

⁹¹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 409 y sigs.

que se podría pensar, cuando apareció el cine a color la realización de una buena fotografía se complicó más, ya que es muy importante dar al color el debido matiz para lograr el efecto óptico anhelado. La iluminación en este caso juega un papel importante ya que ayudará a lograr ese efecto.

Es necesario que exista fluidez en las tomas ya que esto dará credibilidad a la película, por lo tanto, ésta debe filmarse tomando en cuenta la escena anterior y la que le sigue para que se logre un equilibrio que dé como resultado tal fluidez.

Cuando se realiza un cambio de plano, es muy importante cuidar los detalles para que la escena no pierda continuidad expresiva en el ámbito visual; lo anterior, tomando en cuenta también, que este cambio de plano debe estar narrativamente justificado. Por esto, es importante elegir correctamente aquel detalle que ocupará la atención del espectador, de manera que éste, sea el necesario y significativo, encontrándose plenamente justificado. Ya que de no ser así un cambio de plano o de ángulo, puede saltar a la vista del espectador. Por esta razón es tan importante que técnicamente hablando, los movimientos de la cámara sean precisos, para poder lograr los fines expresivos que se buscan. El empleo técnico de los movimientos de la cámara lo realiza el operador o Cameraman.

En general el trabajo del operador es conducido por el director y éste le indica a aquél la elección de los ángulos de toma, de vista, el movimiento de la cámara, etc. Algunas veces ocurre que el director dirige el trabajo del operador incluso en lo que se refiere a la composición de la imagen y la disposición de la luz. En otras ocasiones, la creatividad del operador entra en juego.

El desplazamiento es la forma característica en que la cámara realiza las tomas, usualmente se llama travelling. Los movimientos mecánicos se llaman panorámicos o tomas panorámicas y son hacia arriba, hacia abajo u horizontales,

es el movimiento libre rotativo que se imprime con el cabezal que sujeta la cámara girando sobre un eje fijo.⁹²

Es común que se utilice el travelling y la panorámica simultáneamente, con el objeto de mantener en cuadro a un personaje que realiza varios movimientos. Como consecuencia de esos movimientos resultan diferentes tomas y planos. Los cuales ya fueron expuestos en el inciso d) (el lenguaje cinematográfico) de la primera etapa de creación de la obra cinematográfica referente a la determinación de la obra.

b) Resolución del espacio y el tiempo: La continuidad del movimiento

Como ya se mencionó anteriormente la resolución del espacio se da en el momento del rodaje y la del tiempo en el momento del montaje.

En primer lugar hablaremos de la resolución del espacio: Esta comienza en las etapas anteriores, donde se va resolviendo el asunto del espacio al escoger los lugares y locaciones naturales y artificiales en las que se realizarán las filmaciones. También se da, al analizar de qué forma se dará solución a cada una de las escenas dependiendo de lo establecido dentro del encuadre y dentro del plan de grabación.⁹³

Sin embargo, la resolución del espacio implica algunas cosas más, además del espacio físico como tal y de cómo se resuelva su decoración y el orden de su filmación.

"Una vez que el realizador está "ubicado" en el decorado debe hacer un análisis de descomposición en planos de acuerdo a las leyes de continuidad que el

⁹² Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 413.

⁹³ Cfr. Rose, Tony, Así se hace el cine, Instituto Paramon, Ediciones. Barcelona. 1973. pp. 59.

cine impone. Estas leyes tienen su lógica básica interna que provienen del pase de la tri dimensionalidad a la bi dimensionalidad junto con el análisis de la realidad que plantea necesidades de "alejar" o "acercar" la acción."⁹⁴

La resolución del espacio se da durante la filmación, ya que hay varias maneras posibles de solucionar una escena, dependiendo de como se mueva a los actores, del valor que se le de a los objetos, en definitiva, hay muchas formas de realizar un encuadre.

En la resolución del espacio convergen múltiples planos, ángulos, tomas etc., todo para lograr un resultado que refleje exactamente lo que se quiere plasmar en la obra cinematográfica.

"Por lo tanto es fundamental que un realizador cinematográfico desarrolle una intuición para buscar en cada lugar los ángulos más atractivos para reflejarlos en la pantalla."⁹⁵

Existen algunas reglas que se deben respetar para que la obra resulte lógica y que se traslade a la bi dimensionalidad, de una forma correcta sin que se pierda la continuidad.

En primer lugar se debe de respetar el eje de una acción que es "la línea que sigue la acción que se irá a desarrollar dentro de una escena", ⁹⁶ esto con la finalidad de garantizar la correcta continuidad visual, ya que de cruzarse esta línea la dirección del movimiento de la escena resultará invertido. Otro requerimiento de la continuidad es que el movimiento de un sujeto cuando es captado en una serie de tomas, debe conservar constantemente en la pantalla la dirección de dicho movimiento, esto es, debe registrarse el movimiento en una misma dirección con

⁹⁴ Kuhn, Rodolfo. Introducción a la realización cinematográfica. Ediciones J.C., Madrid, 1982. p 63.

⁹⁵ Kuhn, Ob. Cit., Pp. 66.

⁹⁶ Cfr. Kuhn, Ob. Cit., Pp. 64.

respecto a la cámara. Se puede decir que "el respeto por el eje de acción y el respeto por la dirección del movimiento son dos principios básicos de la continuidad."⁹⁷

Para resolver el espacio, hay que tomar en cuenta que la mayoría de las escenas están divididas en tomas por cortes. Hay filmes donde se decide hacer muy pocos cortes y se trabaja con planos, utilizando indistintamente planos generales, primeros planos y planos intermedios dependiendo del estilo del director. Resulta importante que éste se plantee en qué plano le interesa ver cada porción de la película y cuando haya dudas hará varias tomas con diferentes planos para elegir más adelante, cuál es la ideal para la obra cinematográfica. Por esta razón, otra cosa importante que hay que tomar en cuenta es el movimiento de la cámara.

Dentro de la filmación se deben tener en cuenta todos los detalles necesarios para que exista continuidad, el encargado de esto debe de solucionar los problemas de movimiento, prevenir el salto de eje, solucionar problemas de entradas y salidas en cuadro, de la repetición de una acción de manera idéntica para el plano que sigue, de la variación de la velocidad de la acción que según quiera frenarse o acelerarse, deberá de cambiarse lente ya que esto también debe considerarse para el corte y para que exista continuidad en el movimiento.

Lo anterior es muy importante ya que de esto depende que cuando existe un corte en la filmación, éste no se note en el momento del montaje, logrando así que se dé plenamente la continuidad del movimiento. Por esta razón cada vez que se realiza un corte la "script-girl" se encarga de tomar fotografías del decorado en todos sus ángulos así como de los actores y de sus vestimentas, peinados y maquillajes, para que cuando continúe la filmación todo se encuentre igual que en la toma anterior al corte y exista continuidad. ⁹⁸

⁹⁷ Cfr. Kuhn, Ob. Cit., Pp. 65.

⁹⁸ Cfr. Kuhn, Ob. Cit., Pp. 72 y sigs.

Para lograr el objetivo deseado en una película es fundamental dejar afuera del cuadro la porción de realidad que no es necesaria para cubrir el objetivo de la obra. Dependiendo de lo que se incluye en el cuadro y de cómo se incluye, la película tiene un estilo y una expresividad especiales. Lo que queda en el cuadro y el tipo de plano en el que está filmado, los decorados y el lugar en el que estos quedan dentro del cuadro, así como el ángulo desde el cual se filma a los personajes y los planos que se utilizan, conforman en sí la resolución del espacio.

La resolución del tiempo tiene que ver con la forma en la que todos estos fragmentos filmados se unen entre sí creando así una historia contada de un modo lógico, con un principio, un desarrollo y un final, evitando cualquier tipo de discrepancia o ruptura. Esto como ya se explicó antes comienza con la filmación, al seguir ciertas reglas. Sin embargo, la forma en la que estos fragmentos de cinta, que contienen las escenas que conformarán la película, se compaginen unos con otros, tiene mucho que ver con que la historia siga una secuencia determinada, según las expectativas del director y el productor.

Más adelante, dentro de la sección dedicada al montaje se analizará cómo es que estas escenas separadas terminan por conformar la obra cinematográfica. Lo importante aquí, es que nos demos cuenta que en el momento de la filmación todas las escenas comparten un tiempo, el presente. Es en el momento de la compaginación cuando las escenas se sitúan dentro de la obra cinematográfica en el tiempo que les corresponde tomar como partes integrantes de una historia. Así, sitúan cuáles escenas forman parte del pasado, del presente y del futuro de la historia que más adelante se presentará en la pantalla. Es así como se da la resolución del tiempo.

c) La iluminación: Natural y artificial

La iluminación es la acción de alumbrar, de dar luz, su importancia radica en que, sin luz no hay posibilidades de imprimir imágenes en la película, además de que a través del manejo de la luz, la oscuridad y las sombras, se consiguen ciertos efectos expresivos que tienen una influencia decisiva en la fotografía y en la decoración de la obra cinematográfica.

“Una buena y bien distribuida luz, es indispensable para obtener excelente fotografía. Además, es el factor que permite al director hacer resaltar detalles importantes y dar el adecuado ambiente a determinados momentos de la cinta.”⁹⁹

El departamento de electricidad se hace cargo de ésta y el director de iluminación o iluminador, ayudado por el jefe electricista y un capataz, rige este departamento.

Fuera del estudio la luz natural se regula y compensa por medio de aparatos. Dentro del estudio, la iluminación se obtiene mediante hilos, artefactos, lámparas, "spots" y reflectores muy potentes con condensadores y espejos que se colocan en la parte más alta de los decorados en puentes colgantes. Se usan también accesorios para regular la luz, como los difusores.¹⁰⁰

En la actualidad la luz no solo se usa para formar la imagen imprimiéndola sobre la película, sino que crea o destruye el efecto de los decorados y el trabajo de los actores e influye fundamentalmente en el espectador. La iluminación va más allá de las lámparas. Crea una ilusión de profundidad y de relieve en una película plana en la cual se fijan las imágenes, que será vista en una pantalla plana; es por esto que es importante que el iluminador, con las indicaciones y la ayuda del director, dé la iluminación indicada, para dar a la obra cinematográfica el efecto lumínico idóneo.

⁹⁹ Amich Bert, Julian, Como se hacen las películas, Manuales prácticos Molino, Argentina, 1974, p 82.

¹⁰⁰ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 416.

"La luz es la sustancia intangible de la que se nutre el cine. Ella es quien registra la imagen en la emulsión sensible, ella también quien la proyecta después en la pantalla."¹⁰¹

"La luz no solo tiene el poder de definir los objetos, sino también el de transformar todo cuanto nos rodea. La apariencia de dichos objetos, como la de las personas, depende del ángulo con que la luz incide sobre ellos, de su intensidad.

En síntesis, el tono y el carácter de la iluminación deben estar en estrecha relación con el ambiente dramático de la escena; con efectos sombríos si es trágica, uniformes si es una escena normal y brillantes si es una comedia alegre o cómica".¹⁰²

d) La filmación:

Se denomina filmación al "conjunto de operaciones que integran la reconstrucción y la reproducción artística de las escenas, a partir del encuadre, hasta obtener la copia positiva."¹⁰³

Antes de que ocurra la filmación de las escenas como tal, se ensayan éstas con todo aquello que las conforma: el diálogo, la luz, el movimiento de la cámara y los actores, el sonido, etc.

Una vez ensayado a satisfacción, se realizan las tomas necesarias. Se pide silencio y el director dice "listos"; así, los actores, el microfonista, el iluminador

¹⁰¹ Rose, Tony, Así se hace el cine, Instituto Paramon, Ediciones. Barcelona. 1973. pp. 59.

¹⁰² Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 417.

¹⁰³ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 419.

toman sus respectivas posiciones para comenzar la filmación; éste último pide "Luz". Cuando el director pide "cámara" se arrancan el mismo tiempo el motor de ésta y del aparato grabador de sonido el cual se encuentra en la cabina de sonido. En el momento en que todo esto se encuentra listo para comenzar la filmación el muchacho encargado de la claqueta cierra el "clap" y se retira rápidamente; a continuación, el director da la orden de "acción" señal con la que los actores inician su interpretación. Cuando la acción a llegado al límite de lo deseado por el director, éste la detiene con la palabra "corten". Se detiene entonces la cámara, el sonido y se apagan las luces. En caso de que la toma no salga perfecta se repite tantas veces como sea necesario.¹⁰⁴

Para regular el trabajo se confecciona un informe diario y una planilla de filmación que firman el gerente de producción y el asistente de director. En esta se lleva el registro de todo aquello que se ha hecho a lo largo de la filmación, en cuanto a espacios, tiempos, personal y costos.

Existe lo que se llama copia diaria que consiste en que una vez concluida la filmación, del negativo se seleccionan las tomas que el director considera más satisfactorias, se saca el positivo que se llama copia diaria y al día siguiente la examinan, el productor y el director. Aceptada la copia diaria y concluida la película, se pasa a la compaginación, de la cual hablaremos más adelante.

d) La interpretación

“Efectivamente, como en todas las artes, el oficio del actor no reside en una transcripción pura y simple, en una copia servil de la naturaleza (...) Quien dice arte, dice en el sentido más amplio de la palabra interpretación (...) para hacer vivir un personaje, un artista o tiene que recrear a su héroe partiendo de elementos reales que compone y utiliza según su propio temperamento. `A esta composición

¹⁰⁴ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 421 y sigs.

concurrer la cultura general, los dones naturales, el trabajo y la suerte, la inteligencia y la intuición, el físico y el maquillaje, la sinceridad y la capacidad de fingir, la espontaneidad y el control de sí mismo, lo natural y lo artificial,' etc. Tales elementos son tan difíciles de darse en una sola persona, que los grandes actores son muy raros en un país y una época"¹⁰⁵

Un actor debe procurar, para lograr una buena interpretación, representar aquello que el personaje debe expresar. El actor en pleno uso de su conciencia, debe adaptarse a los requerimientos del personaje.

Para representar, es necesario que el actor imagine cual sería el comportamiento del personaje, su carácter en las diferentes situaciones escénicas y lograr expresarlo a través de sus propios medios. La mímica y la dicción, los gestos, movimientos, acento y tono de voz son los elementos que hacen de la interpretación, algo subjetivo.

"El actor cinematográfico debe tener nítidamente definido y vivo el personaje en su imaginación, debe estar de acuerdo con el director acerca de la función de este personaje en la película y ser por consiguiente, tan dueño de él, que pueda representar diferentes momentos del personaje mismo, aislados y sin sucesión lógica. Puesto que la actuación del actor cinematográfico no se agota en tres horas, éste debe ser capaz de reasumir, después de 10 días una actitud armónica con la de 10 días atrás, cosa que implica que se mantenga siempre más en el plano de la fantasía y de la conciencia que en el de la sensibilidad".¹⁰⁶

Existe un íntimo vínculo entre el film y el actor ya que éste debe realizar la obra de principio a fin y por esto es importante que se mantenga en equilibrio, por que una buena o mala interpretación, comprometen el resultado de la obra.

¹⁰⁵ Cfr. Georges Sadoul, Las Maravillas del cine, FCE, 1960, México, p.75.

¹⁰⁶ L Chiarini, Ob. Cit, p. 97.

"Las exigencias técnicas de la filmación exigen del actor un control continuo de sí mismo: en primer lugar debe de estar atento a no salir del campo, determinado por el objeto empleado; en segundo lugar debe moverse de tal manera que quede siempre iluminado según como han establecido el director y el operador y finalmente debe regular su voz según el emplazamiento del micrófono, esto en relación con la técnica de la filmación por lo que hace referencia, después, al resultado expresivo de su actuación; el actor debe conocer su rendimiento en los diversos planos que se emplean".¹⁰⁷

Es importante que el actor realice su interpretación en razón del resultado final, para lograr así la continuidad de la acción. Dentro de la realización de la obra cinematográfica, existen diferentes tipos de personajes los cuales intervienen en la filmación según lo establecido por el guión y lo deseado por el director.

Los personajes que intervienen en el movimiento visual¹⁰⁸ son:

Los reales que son los que en la obra tienen igual función, actividad y presencia que en la vida corriente; es la persona misma la que se cinematografía, como ocurre en las obras documentales o pueden ser personajes históricos, vivos o muertos, según la producción de que se trate; que sean personajes reales, pero que son interpretados, por actores, por intérpretes y no por los personajes en sí mismos.

Los ficticios los caracterizan los actores según las ideas de los autores o del director. Estos pueden ser completamente imaginativos o tener algunos rasgos de algún personaje real, pero finalmente son personajes ficticios, esto es, no existen o no han existido en la realidad; son personajes creados que se caracterizan mediante personas que interpretan papeles asignados por el productor o el

¹⁰⁷ L Chiarini, Ob. Cit, p. 103.

¹⁰⁸ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 390 - 391.

director de acuerdo con el encuadre y que tienen el nombre genérico de actores. Su conjunto integra el reparto o elenco.

Los actores se dividen en cuatro categorías según su participación en la obra cinematográfica;¹⁰⁹ por importancia son intérpretes de:

Papeles principales: Estos los desempeñan el astro o la estrella y actores de renombre. Son las figuras centrales de una obra. Su trabajo es personal y no necesitan de la colaboración de otros actores para cumplirlo. Se llaman también primeras figuras o intérpretes principales. En cada producción figura uno, dos o más, según la importancia, pero en general no pasan de una docena. Vinculados a estos se encuentran los dobles que son personas con un físico semejante al de los actores principales y que actúan en su lugar en las escenas peligrosas. Estos son actores bajo contrato exclusivo, por cierto tiempo y para ciertas obras. Los actores que no tienen exclusividad tienen contratos que generalmente son por obra.

Los papeles secundarios están a cargo de actores que, sin llegar a la categoría de los anteriores, representan papeles fundamentales o de primer plano. Son figuras importantes, pero no desempeñan papeles decisivos.

Los papeles pequeños se encomiendan a personas que dicen ciertas réplicas o pasajes breves y reciben mayor remuneración que los extras.

Los extras o figurantes son los más numerosos e intervienen en los conjuntos sin destacarse y por lo común sin decir palabra. Integran el público de las ciudades, de los cafés, las grandes multitudes, los soldados, los mozos, mucamos, porteros, conductores, etc. No participan en el diálogo. Desempeñan papeles llamados de "atmósfera", están sentados en una mesa, bailan o caminan. Se mueven en el fondo de la acción principal. En los grandes centros de

¹⁰⁹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 392.

producción los extras se inscriben en oficinas especiales y se los llama de acuerdo con los tipos que se necesiten para tal o cual escena.

Los actores deben aprender y conocer a profundidad la obra, estudiar perfectamente el personaje y sus particularidades. Cada actor debe ensayar sus diálogos, sobre todo antes de la filmación.

Los ensayos duran varias semanas, aproximadamente ensayan unas cuatro semanas, según el presupuesto del cual se disponga, de siete a ocho horas por día, hasta que la interpretación se convierte en algo casi inconsciente.

Una vez iniciada la filmación el asistente de director pide a cada día al "regisseur" los intérpretes que necesita para la jornada siguiente y pasa lista de extras. Se prepara una planilla con el título de la producción, en que se indica detalladamente el reparto principal y partes importantes, o sea, el nombre del personaje y del actor, los papeles secundarios, con la claridad y tipos de extras. Al iniciarse el rodaje con el silencio del director, éste indica a los actores que se coloquen según unas marcas de tiza trazadas en el suelo por el operador. Comienza entonces el ensayo general que consiste en la rápida repetición de la escena. Se repite hasta que los actores se desenvuelven acertadamente. Se desechan las improvisaciones e inspiraciones momentáneas y se procura alcanzar un dominio completo de los procesos emocionales y físicos.¹¹⁰

El actor teatral interpreta una obra que por sí sola ya conforma una obra de arte. En el caso de la cinematografía es diferente porque tanto el tratamiento del argumento como el guión no constituyen una obra de arte terminada, sino solamente elementos que ayudarán a conformarla. Además en el caso del guión éste es una guía no definitiva y por lo tanto el director como el actor, tienen más libertad de acción dentro de esta etapa de realización de la obra cinematográfica.

¹¹⁰ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 394 -395.

IV. Compaginación y fijación de la obra

En esta etapa se da la organización de la narrativa cinematográfica. Como se explicó anteriormente la continuidad del tiempo dentro de la obra cinematográfica se produce con la compaginación.

Una vez fijadas las imágenes y el sonido en cintas de celuloide de distintos tamaños que unidas forman el negativo de la película, se realiza la compaginación o edición que es "el trabajo de composición del conjunto, por la selección del ritmo, del orden y de los ángulos."¹¹¹

Resulta importante saber que, para compaginar la obra primero se limpia el material eliminando los cuadros "técnicamente defectuosos". Se eligen las escenas que compondrán en la obra, para después empalmar las escenas filmadas en un orden sucesivo, generalmente siguiendo las indicaciones del encuadre. Procediéndose así, a la clasificación y unión de las escenas para que el argumento se desarrolle con claridad.

Para lograr este resultado debe observarse el ritmo de la compaginación, es decir, es muy importante cortar, ajustar la longitud, encadenamiento, unidad y continuidad de las tomas. Se deben utilizar recursos para agilizar o retardar la producción o cualquier parte de ella, para lograr el efecto psicológico que se quiera obtener en el espectador.

Hay que tomar en cuenta que este ritmo se prevé desde el momento de la filmación, en relación con la duración de cada toma, lo cual también determina el ritmo, en la medida en que éste, depende de la duración de las escenas. Sin embargo, con la compaginación se consigue que la acción sea rápida, acelerada, normal, moderada o lenta, según lo buscado en cada obra en particular.

¹¹¹ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 425.

a) El sustento material: La película: Tipos de películas

El soporte de la imagen permite, el registro sucesivo de imágenes y ofrece un punto de apoyo o sustento a éstas.

Entre 1895-1961 se utilizó nitrato de celulosa, llamado film-flam, inflamable a 150° centígrados. A partir de 1961 se utiliza el diacetato de celulosa o film no flam, creado para formatos menores: 8mm, super 8mm y super 16mm. En los años 60's se utiliza el triacetato de celulosa o safety film: no inflamable, seguro, estable y resistente. A partir de 1970, se utilizan soportes de poliéster Mylar, Cronard y prestard, éstos son materiales transparentes, estables y sólidos.

Para fijar las escenas, se utiliza cintas de película virgen y negativa, de una composición similar a la de las fotografías. Para la proyección de la película negativa una vez impresa, se saca el positivo de la misma, que es también una tira de película donde fijan las escenas que, a través de la luz, permiten que se exteriorice la obra cinematográfica.

El ancho de la película no es muy variado cuando se trata de la cinematografía industrial. Se ha adoptado universalmente el ancho de 35mm para las películas y la medida de 18 mm de alto, por 24mm de ancho para los fotogramas. Esta película tiene una serie de perforaciones que permiten que sea arrastrada con las ruedas dentadas de la cámara durante la filmación y del proyector, durante su proyección.

El ancho más común, fuera del de 35 mm, es el de 16 mm. La superficie de estas películas equivale a 1/6 de la película "standard" además son de material ignífugo. El costo tanto de las cámaras, proyectores y pantallas correspondientes

es menor. Son dispositivos de manejo sencillo que no requieren de gran intensidad en la fuente de luz, ni oscuridad absoluta del lugar en el que se proyectan.

La longitud de la película es variable, en algunas superproducciones en las que se impresionan 45.000 metros de película virgen o negativa, el positivo, suele tener 2.736 metros de longitud y su exhibición demora dos horas aproximadamente.

Existen diferentes tipos de películas y el material de éstas ha variado y se ha ido evolucionando con el tiempo; inicialmente era de nitrato de celulosa y resultaba sumamente inflamable; por esta razón se procuró desde un principio agregarle sustancias no inflamables, pero el producto carecía de la flexibilidad y transparencia del celuloide nuevo.

Después la aceto-celulosa o la película de acetato de celulosa se obtuvo una película semejante a la del celuloide, aunque no era enteramente no inflamable. Posteriormente se aplicaba a la cinta una capa sensible de una emulsión de sales de plata-bromuro. También existen las películas de emulsión pancromática que son sensibles a todos los colores.

Existen también las películas metálicas, (de hierro recubierto de aluminio o aleación de aluminio). Las nuevas cintas son ignífugas, lo cual permite utilizar más luz al proyectarlas y reproducir las imágenes con mayor brillo y tamaño. Además se requiere de un tiempo de exposición menor que con las películas de celuloide y la emulsión sensible es ligeramente distinta, no obstante, el procedimiento de revelación y fijación es igual.

"La impresión de positivos se obtiene por contacto. El negativo y el positivo se aplican el uno contra el otro y pasan así en un aparato especial donde se ha dejado una ventana por la cual filtran los rayos de la luz que, modificados por las

luces y sombras de diversos matices del negativo, impresionan la película virgen positiva.

Sobre el positivo de las escenas, ya impreso, se impresiona la banda sonora del negativo y queda concluido el proceso con el positivo que contiene escenas y sonidos y se repite el procedimiento de revelación con la máquina eléctrica. Así se obtiene la copia positiva. A esta se le hacen las perforaciones, las cuales son las mismas para todos los lugares ya que se dio su unificación".¹¹²

Los trozos se unen con una prensa. Estos se superponen sin alterar los "ojales", para después disolverse en contacto con acetato de amilo o acetona.

Una vez lavado, secado y teñido el positivo, se desarrolla en bobinas y se coloca en cajas metálicas cuyo fondo contiene el agua destinada a conservar la flexibilidad y humedad.¹¹³ Así, la película queda lista para la proyección.

Para multiplicar la película se toman los negativos de la copia original del montaje o compaginación, mismos que se reproducen inclusive, cientos de veces.

b) El montaje:

Se puede decir que el montaje consiste en la elección y unión de las escenas filmadas y su sonorización.

¹¹² Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 219.

¹¹³ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 221.

“El montaje da una imagen indirecta del tiempo, en la imagen-movimiento particular y en el todo del film. Es, por una parte, el presente variable, y por otra, la inmensidad del futuro y del pasado”.¹¹⁴

La persona que lo realiza es el montador o realizador del montaje, también se le conoce como editor. Lo realiza bajo la supervisión y colaboración del director. Desde el tratamiento y durante la filmación ya se está pensando en función del montaje que constituye el toque final de una obra cinematográfica.

Todavía durante esta etapa de la creación de la obra cinematográfica, se pueden proponer, una vez que se ha visto el material filmado, nuevas soluciones inesperadas que pueden resultar más eficientes que las planeadas.

En esta etapa se seleccionan los planos que se utilizarán para la edición, en función del efecto narrativo deseado, es decir que se toma en cuenta la celeridad, claridad y tono expresivo del relato, según el resultado que se pretenda obtener. Se escogen entre las tomas, ángulos y planos aquellos que se considera los mejores, no solo desde el punto de vista técnico, o de la actuación o fotografía, sino según la función que estos tendrán dentro de la estructura de la obra cinematográfica para que colaboren, a través del montaje, al desarrollo y a la profundización del relato, para lograr dentro del estilo del director, correspondencia en la forma y en el contenido es decir, unidad, cohesión de forma y contenido.

A través del montaje se determina la estructura de la obra de una forma definitiva. Es en este momento donde la imagen cinematográfica adquiere forma y se le da un cierto efecto dependiendo de como se fusionen las imágenes entre sí y de como se les relacione con el sonido; es decir, con los diálogos, los ruidos y la música que sin duda, le otorgan un matiz característico y determinado que finalmente logra el objetivo inicialmente fijado o en muchas ocasiones algo mejor.

¹¹⁴ Deleuze, Guilles, Ob. Cit., p.86.

Como ya se dijo, la búsqueda del ritmo es esencial ya que este tiene una función expresiva relevante para el resultado. Cada plano debe tener la longitud necesaria para que el espectador pueda apreciarlo en todo su valor. Debe procurarse estimular a través del ritmo, la atención y la emoción del espectador, de forma la continuidad permita que no se percate del pasaje o cambio entre cada uno de los planos y que resulte amena, digerible y no tediosa o incomprensible. Para lograrlo, es muy importante simbolizar la esencia claramente, sin dejar de expresar lo que se busca.

Además, en esta etapa se sincronizan las imágenes con los sonidos, es decir, con la música, los ruidos y los diálogos.-siendo posible incluso cambios en los diálogos-, sufriendo así, la banda sonora, también una edición para darle a la obra un mayor valor expresivo.

c) La imagen: La importancia del fotograma y su continuidad

Jean Luc Godard polémico cineasta de la nueva ola francesa que intentó reflejar la realidad del siglo XX, decía que la imagen es a la vez una figura inscrita materialmente sobre una superficie y es también una evocación, impalpable, singular, eterna, inscrita en el cerebro de los hombres.

La calidad de la imagen es el nivel de realismo que posee la imagen en comparación con el sujeto u objeto que ella representa. La imagen fija se presenta en fotografías, carteles, dibujos, pinturas, posters, etc. Las imágenes móviles son el cine, el vídeo y la holografía. El vídeo es una imagen electrónica de variaciones luminosas. La holografía permite reconstruir el relieve integral de un sujeto iluminado con luces coherentes que viene a ser proyectado en el espacio aéreo lejos de la pantalla ventana. No necesitan soportes.

La imagen en el cine es peculiar, ya que un film está constituido por un gran número de imágenes fijas llamadas fotogramas dispuestas en serie sobre una película transparente que al pasar con cierto ritmo (24 cuadros por segundo), por un proyector, da origen a una imagen ampliada y en movimiento. Evidentemente hay grandes diferencias entre el fotograma y la imagen en la pantalla porque ésta nos otorga la ilusión de movimiento y profundidad.

El fotograma es la unidad básica de la cinematografía que reproduce mecánicamente la realidad, mediante la impresión de las zonas iluminadas del objeto o sujeto que quedan impresas en una emulsión sensible adherida a un soporte de celulosa.

La imagen cinematográfica o fotograma tiene ciertas características. Tiene un carácter de realidad objetiva debido a que está incorporada a un soporte material a diferencia de la imagen mental. La imagen fílmica representa las relaciones espaciales de un objeto o sujeto en relación con la realidad que lo rodea. La imagen fílmica de lo real no es la realidad en sí, ya que por el uso de planos y ángulos, no posee ni su sustancia, ni su extensión, solo es una imagen de la misma.

La imagen fílmica es autónoma, independiente, porque está fijada en un soporte y es proyectada en una pantalla. La imagen fílmica de una persona subsiste aunque ésta muera. Ésta solo tiene dos dimensiones y es el movimiento y la iluminación lo que le otorga el efecto de profundidad.

La relación entre todas las imágenes fílmicas, es lo que le da significado al discurso fílmico, es decir, a lo que se quiere decir con el filme. La imagen fílmica propone una dualidad entre el ser y el parecer, ya que muchas veces con los adelantos tecnológicos, se logran imágenes que distan mucho de representar lo que realmente son. La imagen es el resultado de una búsqueda compositiva.

Diversas investigaciones de la imagen fílmica, se deben a Gilles Deleuze¹¹⁵, quien las clasifica así:

a) Imagen en movimiento.- Conjunto acendrado de elementos variables que actúan y reaccionan unos sobre otros. Movimiento cinematográfico a cargo de la cámara, movimiento de los personajes, movimiento rítmico -voz, música, ruidos-, movimiento de la corriente psicológica -odio, amor, egoísmo, envidia-.

b) El cine es imagen-percepción. Conjunto de elementos que actúan sobre un centro y que varían respecto a él (el espectador siempre dirige su percepción al centro de la pantalla).

c) El cine es imagen-acción. Reacción del centro al conjunto -posición del espectador-, también del conjunto hacia el centro -concepción del director-. Algunos directores toman en consideración lo que se encuentra fuera del campo abarcable por la cámara.

d) Imagen-afección. Lo que ocupa la desviación entre una acción y una reacción, en el espectador provoca una afección, lo que absorbe una acción exterior y reacciona por dentro (posición emocional del espectador y del actor).

e) Imagen-pulsión. Designa las cualidades o potencias referidas a un nudo imaginario. Un film puede provocar sentimiento ideológico, estético, ético, etc.

Hay veces que para formar una imagen, se utilizan ciertas representaciones que en conjunto, evoquen, tanto en la conciencia como en los sentimientos, determinada imagen. Así pues varios elementos aislados forman algo único: La imagen total.

¹¹⁵ Deleuze, Guilles, Ob. Cit., p.87 y sigs.

"Una obra de arte, concebida dinámicamente, consiste en ese proceso de ordenar imágenes en los sentimientos y en la mente del espectador.

Por lo tanto, la imagen de una escena, de una serie, o de una creación completa, no existe como algo fijo y ya hecho. Al contrario: tiene que surgir, tiene que desplegarse ante los sentidos del espectador."¹¹⁶

d) El sonido: La palabra y los ruidos: importancia

La sonorización es el "...procedimiento mediante el cual se incorporan a un film, total o parcialmente rodado en mudo, los diálogos, ruidos y músicas, al objeto de convertirlo en sonoro. La sonorización puede efectuarse antes del rodaje (play back), durante el rodaje (registro del sonido) y después del mismo, facultativamente para los diálogos (sonorización posterior o doblaje) si el film se ha rodado en mudo, y siempre para los ruidos y música."¹¹⁷

Las primeras manifestaciones de sonorización de una película comenzaron en 1880 con el descubrimiento del Kinetoscopio, ya que se da una cierta sincronización de imágenes en movimiento y sonido. En 1900, en París se da con el Fonocinetateatro, otro invento que tenía la misma finalidad era el Chronophono. En 1922 en Berlín uno grupo de ingenieros presentan dos horas de cantos recitados por las estrellas alemanas.

Entre 1923 y 1928 tienen lugar en Nueva York varios eventos destinados a la exhibición y perfeccionamiento del cine sonoro. Se crean inventos como el Phonofilm destinado a una mejor sincronización, el Vitaphones que realizaba sistemáticamente la sincronización. Comienzan los Largometrajes musicalizados.

¹¹⁶ Eisenstein, Sergei Mikhailovich. El sentido del cine. Editorial Lautauró. Buenos Aires. Argentina. 1941. pp. 23.

¹¹⁷ Enciclopedia Ilustrada del cine. Técnica e Industria cinematográfica. Editorial Labor S.A., Tomo II, pp. 313.

En 1927 un productor llamado William Fox, une dos inventos y crea el Fox movietone y comienzan las primeras entrevistas habladas en cortometrajes. En este mismo año se presenta The Jazz Singer reconocido como el primer film sonoro.

En 1928 con el sistema Vitaphone los hermanos Warner presentan la primera película hablada de la historia Lights of New York, es así como quedó formalmente presentado el cine sonoro.

Es de considerarse que el sonido, tiene un valor expresivo propio y no sirve únicamente para subrayar la imagen, sino para complementarla de la misma forma que ésta, complementa a aquél. Los sonidos y las voces tienen un valor expresivo propio, en combinación con las imágenes.

La palabra se puede manifestar mediante el diálogo y el monólogo, generalmente en la obra cinematográfica se utiliza el diálogo, como si ocurriera en la vida cotidiana. La palabra ocupa un lugar importante, aunque puntual y conciso dentro de la obra cinematográfica. Aparece cuando es indispensable y no con el propósito de sustituir la actuación u opacar la imagen sino para complementarla. Esta aparece algunas veces en forma de narración como cimiento o base a las imágenes, a través de la narración fundamenta aquello que aparece en forma de imagen. La inclusión de la palabra en el cine, provocó que éste se nacionalizara y para internacionalizarlo se crearon los subtítulos y el doblaje. Algo importante es, que en la palabra hablada tanto en los diálogos y monólogos en sí, como en los subtítulos y el doblaje; estos deben estar sincronizados con la imagen, ya que de lo contrario la obra cinematográfica podría resultar un fracaso por esta falta de sincronización al crear confusión en el espectador.

Por otro lado, están los ruidos como un elemento importante del sonido. Éstos pueden ser reales o creados artificialmente, lo cual es lo más usual, ya que si

se reprodujeran directamente los sonidos naturales, resultarían falsos al oído humano.

Lo anterior como consecuencia de complicados fenómenos producidos por deformaciones eléctricas, que se producen al momento de grabarlos. Por esta razón se realizan los ruidos con diferentes elementos que los hacen parecer como reales al oído humano.

Los ruidos no deben utilizarse indiscriminadamente, sino únicamente seleccionar aquellos, que puedan conseguir una particular eficacia en la narración cinematográfica. Puede generarse un ambiente óptimo para la acción, si se logra la correcta selección de los ruidos, por lo que es indispensable la correcta utilización de estos elementos.

d) La Música: su importancia y trascendencia en la obra cinematográfica.

La música, ocupa un lugar realmente importante dentro de la obra cinematográfica, pues forma parte integrante de la película, dándole a ésta un valor expresivo especial, como componente de la obra.

La música, como cualquiera otro de sus elementos, tiene una función dentro de la obra cinematográfica. Así pues, ésta debe influir en el ánimo del espectador, despertando sentimientos en él y creando ciertas atmósferas que contribuyan a que éste, se adentre más en la obra cinematográfica.

Además de las características comunes de armonía y ritmo que conlleva la música, ésta debe conformarse de acuerdo a las expectativas de la obra cinematográfica. Hay casos en los que la música se compone en forma especial para una obra determinada, es decir, se musicaliza la obra. Lo cual es más común cada vez, sin embargo, en otros casos el director del departamento musical busca

la música apropiada y se encarga de adquirir los derechos de autor de las piezas musicales o contratar con los compositores, para después ponerse estos, de acuerdo con el director y el productor en el uso que se hará de dichas piezas para la obra cinematográfica.

La música puede aparecer como una pieza musical completa que acompaña a la imagen o puede ser también un fondo o acompañamiento musical, según el efecto que se busque aportar a la obra por medio de ésta. Sin ninguna duda, en cualquiera de los dos casos la música debe fundirse con la imagen creando así un cierto efecto, puesto que dentro de la obra cinematográfica, la música debe apelar a la vista y al oído en forma simultánea, pues de esto depende que se logre el efecto deseado.

La música aparece como un acompañamiento musical, incluso cuando durante un diálogo, buscando darle un matiz especial que lo diferencie de los demás y a través de esta combinación el efecto expresivo se vuelve mayor. Este acompañamiento forma parte integrante de la obra, ya que resalta algunas escenas sobre otras y dándoles los rasgos precisos que lograrán hacer sentir ciertos efectos buscados.

La mezcla de los diálogos, los ruidos y la música, integra estos tres elementos en una concordancia sonora dando al film unidad sonora.

"La mezcla es una operación delicada, no solamente desde el punto de vista técnico, sino principalmente desde el artístico, puesto que exige una cultura y sensibilidad artísticas especiales".¹¹⁸

Esta función generalmente se hace en presencia y bajo las instrucciones del director quien da a la obra el matiz buscado, incluso en lo que respecta al elemento sonoro.

¹¹⁸ L Chiarini, Ob. Cit, Pp. 135.

La perfección en la técnica musical permite que sus potenciales expresivos broten, lo cual es muy útil para el artista creador, ya que a través de la técnica se pueden obtener sonidos más lentos o más rápidos que los reales, dotando a la obra de un toque personal. Por esta razón es importante que, la fusión armónica de imágenes y sonidos, se aproxime a la dimensión artística, del objetivo a lograr.

Es el director del departamento musical quien cumple con la función de buscar la música apropiada, adquiere los derechos de la misma o contrata a los compositores, como ya se señaló. En el caso de que esta figura no exista, generalmente esta búsqueda la hace el director. Para seleccionar la música, su calidad y duración se ponen de acuerdo el productor, el director escénico, los compositores y en su caso, el director del departamento musical.

e) El doblaje:

El doblaje constituye una de las formas de traducción de la obra cinematográfica, se puede decir que la traducción consiste en expresar más o menos fielmente, en otro idioma, el diálogo original.¹¹⁹

Para lograrlo existen varios métodos de los cuales destacan el doblaje y las leyendas sobre impresas o subtítulos.

Las traducciones sobreimpresas consisten en agregar frases escritas en otro idioma, que no son traducciones fieles de aquello que se dice en la obra, no obstante, buscan acercarse a la esencia de lo dicho en la obra, a efecto de lograr transmitir al espectador, en pocas palabras, el diálogo de la película. En realidad los subtítulos, no constituyen una traducción en el sentido estricto de la palabra,

¹¹⁹ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 396.

pues la obra no se traduce, quedando la parte oral tal cual está en la versión original.

El diálogo puede constituir una obra literaria, pero la adaptación traducida, salvo raras excepciones, no tiene valor fuera de la obra. Su único objeto es el de hacer comprender lo que ocurre en la pantalla y generalmente es incomprendible sin las escenas. Forma parte de la obra y no es una creación independiente adaptada o utilizada por aquélla.¹²⁰

Por otra parte se encuentra el doblaje o la post sincronización del diálogo y la imagen:

“La "postsincronización" implica la traducción del diálogo íntegro, pero no es completamente fiel, ya que como las escenas permanecen inmutables, es necesario hacer coincidir el movimiento de los labios con las palabras pronunciadas y a menudo el traductor se ve obligado a elegir expresiones que no están de acuerdo con los textos.

En la postsincronización hay dos cuestiones fundamentales: la traducción del texto y el reemplazo del diálogo original por otro traducido”.¹²¹

En estos casos, la traducción debe procurar ser fiel al original en lo que respecta al significado de las palabras y al número de vocablos utilizados en el diálogo, para que la longitud y sonoridad de estos, sea semejante a las del original, logrando una cierta equivalencia.

Las voces de los actores suelen elegirse también por semejanza, o en el caso de los dibujos animados, la voz que más represente a un determinado personaje. La interpretación debe buscar reproducir fielmente la original y ser

¹²⁰ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 399.

¹²¹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 401.

sincrónica con aquélla, para lograr lo más cercanamente posible la percepción de que los diálogos, son los de la obra original. Pudiera pensarse en el doblaje como una adaptación, ya que tiene mucho de ella por no ser apegado exactamente al original, pero hay más traducción, que en los subtítulos o leyendas sobreimpresas.

El doblaje presenta ciertas ventajas pues el espectador no pierde un alto porcentaje del film, de las expresiones de los intérpretes y de los detalles de la obra, para leer las leyendas sobreimpresas. Los subtítulos pueden originar que el diálogo no llegue al espectador al mismo tiempo y con el impacto, gracia o efecto que se busca en el original oral, además de que el diálogo escrito es una fracción del diálogo original. No obstante, hay quienes prefieren la traducción escrita para escuchar los diálogos con la voz original, aunque ello conlleve perder otros detalles.

Para que el doblaje resulte eficaz es preciso utilizar las formas del idioma corriente en el país, elegir con acierto las voces de los substitutos y cuidar la traducción de los diálogos.¹²²

Además, es importante cuidar la sincronización la vocalización de los dobladores con las imágenes de los intérpretes. Para esto se hacen diversas pruebas entre las personas que son candidatos para realizar el doblaje y se escoge a las personas que lo hacen mejor y que tienen un timbre de voz parecido o adecuado para efectuarlo.

Es cierto que lo mejor es siempre lo original, ya que la obra fue creada así por razones específicas que tienen que ver con la estética y la armonía e incluso con determinada cultura. El doblaje tiene la desventaja de que impide oír el diálogo de los actores que tienen la voz de su físico y el actor confunde ya que cuando el realizador del doblaje dice una palabra y el actor pronuncia otra.¹²³

¹²² Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 402.

¹²³ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 405.

Jurídicamente, el doblaje suscita el problema de la aparición de un nuevo participante: El que habla en idioma extranjero en lugar del intérprete que originalmente interpreta un personaje y utiliza su voz, junto con sus demás herramientas, para hacerlo. Asunto que se aborda en el siguiente capítulo.

El complemento técnico de la palabra y la sonoridad ha transformado profundamente la cinematografía. Ya no existen más imágenes áfonas; a veces, los sonidos o la voz eliminan o substituyen escenas, las completan o las realzan. La adición de la sonoridad es artísticamente la mayor conquista del cine.¹²⁴

4. Concepto de obra cinematográfica

Etimológicamente la palabra "cinematografía" y sus derivados vienen del griego "Kinema" que significa movimiento y "graphein", grabar, dibujar, representar.¹²⁵

Por lo tanto se puede decir que cinematografía significa "escribir, grabar o dibujar el movimiento". La obra cinematográfica constituye una "producción o creación para la pantalla", lo cual parece lo más apropiado.

Al realizar este proyecto, encontré varias definiciones de lo que es una obra cinematográfica. Las más acertadas, son:

La definición que presenta el autor Satanowsky que establece que: "La obra cinematográfica es una sucesión de hechos o acontecimientos materiales o escenas en movimiento, que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, reales, de apariencia real o simbólica, sonoros o mudos, cuyo autor al fijarlas, determina

¹²⁴ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo II, Pp. 397.

¹²⁵ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo III, Pp. 501.

el objeto y la distancia, así como el ángulo y el ritmo visual y auditivo bajo el cual se desarrollan, suceden y reproducen artísticamente en forma tal que integran un conjunto armonioso inmutable que atrae sin interrupción la mirada y el oído del espectador.¹²⁶

La definición de Ruszkowski, que señala:

RUSZKOWSKI: La obra cinematográfica es una sucesión de escenas artísticamente reproducidas, que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, presentadas al espectador desde un ángulo visual y un ritmo inmutables, impuestos por el autor que se expresa por su medio.¹²⁷

Ambas, denotan la originalidad de la obra cinematográfica impidiendo que se le equipare o asemeje a ningún otro arte, ya que los elementos que integran y determinan las definiciones, colocan a ésta obra, fuera de los grupos conocidos de las obras intelectuales, demandando, este tipo de obra, un régimen jurídico particular.

La originalidad proviene de la naturaleza artística absolutamente singular de la obra cinematográfica y no del mecanismo de una película impresionada por la luz y proyectada con la ayuda herramientas mecánicas. Actualmente los avances tecnológicos nos presentan nuevos y novedosos medio de materialización de una obra cinematográfica, que han revolucionado la cinematografía, a través de medios técnicos y mecánicos que han hecho de este tipo de arte, toda una industria. Hoy en día las imágenes se pueden digitalizar y una obra cinematográfica puede estar contenida en un disco compacto o DVD. Sin embargo, aun cuando los medios técnicos del cinematógrafo se utilicen en menor cantidad y en cierto momento cambien, es difícil que se deje de lado todas las novedades y singularidades, que éste ha traído como expresión artística. La obra cinematográfica subsistirá siempre

¹²⁶ Satanowsky, Ob. Cit, Tomo III, Pp. 505.

¹²⁷ *Ibíd.*

que se conserven los caracteres esenciales que la definen y que pueden y han sobrevivido a la película como sustento material.

En la Ley Federal del Derecho de Autor, no se hace distinción entre la obra cinematográfica y otra reproducida por medios distintos a los habituales, de hecho utiliza en forma genérica el término obras audiovisuales, equiparando, en cuanto a protección jurídica se refiere, tanto a la obra cinematográfica, como a cualquier obra expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento.

Lo anterior, se encuentra contemplado en el artículo 94 de la Ley Federal del Derecho de Autor y denota el hecho de que en nuestra legislación, no se distingue entre una obra cinematográfica y otra reproducida por medio de una película o por algún otro medio técnico idóneo; ya que no solo el autor de una obra cinematográfica puede utilizar el cinematógrafo para reproducir su obra.

Puede una obra de teatro o cualquier otra intelectual, ser reproducida por aparatos cinematográficos e inclusive cualquier aficionado, que cuente con los medios técnicos necesarios para crear una obra audiovisual, y que la cree, cuenta con esta protección, en virtud de que la originalidad es algo muy subjetivo y cualquier obra con las características, mencionadas anteriormente y contempladas en el artículo 94 de la Ley Federal del Derecho de Autor, goza de la protección que esta ley ofrece al autor o autores de la misma.

Podría ser una cuestión de hecho que se resuelve en cada caso particular, sin embargo como está establecido en la ley, no deja lugar a error ya que cualquier obra audiovisual goza de la protección.

Ahora bien, es de considerarse que una obra intelectual llega a ser una obra cinematográfica cuando reúne las características que hemos enunciado para esta

última y que no toda obra audiovisual es una obra cinematográfica. De hecho en mi opinión la cinematográfica, es la obra audiovisual por excelencia, ya que reúne la aportación creativa de varios autores y permite valorar la importancia de las diferentes categorías de creadores intelectuales, cuyas obras se utilizan en la producción de la pantalla.

El Cine se considera como la más joven de las formas artísticas y ha heredado mucho de las artes más antiguas y tradicionales. Como la novela, puede contar historias; como el drama, puede reflejar conflicto entre personajes vivos; como la pintura, compone el espacio con luz, color, sombra, forma y textura; como la música, se mueve en el tiempo de acuerdo a principios de ritmo y tono; como la danza, representa el movimiento de figuras en el espacio y es frecuentemente secundado por música; y como la fotografía, presenta una versión bidimensional de lo que parece ser una realidad tridimensional, usando la perspectiva, la profundidad y la sombra.¹²⁸

5. La industria cinematográfica: Concepto

Tratando de dar un significado a la Industria cinematográfica se puede decir que es la "Actividad original y compleja a la cual concurren en estrecha interdependencia, la conjugación de la creación artística con el producto comercial, debe conceptuarse la verdadera importancia de la cinematografía tanto en el terreno cultural y social, como en el estrictamente económico."¹²⁹

a) Producción

¹²⁸ Raez Luna, Mario, Historia del Cine, <http://www.geocites.com/m-raez/index.html>.

¹²⁹ Heder, Federico, La Industria Cinematográfica Mexicana, Editores "Policromía", México, 1964, p 3.

La producción de la obra cinematográfica es el conjunto de actividades tendientes a crearla, exponerla y fijarla, está compuesta por distintas etapas en que participan gran número de personas de varias profesiones, habilidades y categorías.

Es complejo establecer la diferencia entre los aspectos artístico, técnico y comercial, de la producción. No es fácil determinar el límite entre el trabajo técnico de realización, el artístico de creación y el comercial de costo y rendimiento económico de una obra, sin embargo se puede decir que¹³⁰:

En el ámbito artístico, la producción consiste en la sucesión de actividades intelectuales que tienen por finalidad crear, manifestar y fijar la obra, con la finalidad de llevar a cabo una creación intelectual como tal.

En el aspecto técnico, está integrada por las operaciones que tienden a realización y fijación de las escenas y sonidos en la película. En otros términos, comprende las actividades necesarias para obtener las copias positivas.

Finalmente en el aspecto comercial, la producción constituye una serie de operaciones económicas tendientes a financiar las actividades artísticas, técnicas e industriales, en forma tal que los participantes sean debidamente remunerados y el productor obtenga la restitución de lo que aquélla le ha costado y una ganancia razonable, mediante la explotación de la obra.

b) Distribución: en el ámbito nacional o internacional

Tanto ésta (la distribución), como la exhibición, forman parte de la exteriorización de la obra, para poder llevar a cabo la distribución de una obra cinematográfica es necesario que esta se reproduzca. La reproducción es la acción

¹³⁰ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit, Tomo I, Pp. 102.

material de volver a producir, una obra intelectual igual a otra ya existente y fijada en forma definitiva, terminada.

“La naturaleza económica y tecnología de una película obliga al fabricante y a su agente, el distribuidor, a tratar de lograr su mayor distribución posible.”¹³¹

El productor comercializa la obra para recuperar el costo y obtener un beneficio lógico por su inversión, por esto, es indispensable, que el mayor número posible de espectadores tenga acceso a la misma, haciendo circular la mayor cantidad posible de copias a los cinematógrafos. Para lograr este fin, es común que se recurra a intermediarios llamados distribuidores o agencias de distribución, que se encargan de realizar las actividades necesarias para hacer llegar al exhibidor las copias positivas, con la finalidad de que éstas se exhiban. Económicamente hablando, una adecuada distribución es una de las actividades más importantes para las productoras, ya que del éxito de esta operación depende la generalizada y oportuna exhibición de la obra. Pues la eficiente distribución, permite exhibir una obra, simultáneamente, en centenares de salas y obtener, rápidamente el dinero invertido en la obra y las ganancias que la misma genera. Los distribuidores se encargan de contratar la exhibición con los empresarios de salas, les hacen llegar las copias y los elementos de propaganda, para dar difusión a las películas.

c) Exhibición:

Mientras no se exhibe, la producción de la pantalla carece de trascendencia económica o artística, ya que es prácticamente inédita, pues el espectador no puede apreciar la obra y muy pocos son los que pueden estimar en que consiste el trabajo artístico y la intención del autor. Ésta es la última fase para dar a conocer la obra, sin embargo la obra ya existe como tal, aunque no se le haya dado difusión.

¹³¹ Guback, Tomas H., La Industria Internacional del Cine, Editorial Fundamentos, 1980, p 38.

La exhibición es la exteriorización completa de la obra, impresa en la película o registrada por otros medios, de manera que se perciba claramente por el espectador.¹³² Al realizar la proyección de la película se da la ejecución pública de la obra, de esta manera se exterioriza esta obra artística, la obra cinematográfica.

¹³²Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo II, Pp. 124.

CAPÍTULO TERCERO

SUJETOS QUE COLABORAN EN LA CREACIÓN DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA Y SUS CORRESPONDIENTES DERECHOS DE AUTOR

INTRODUCCIÓN

Como se ha expuesto en el capítulo segundo para la realización de una obra cinematográfica participan un gran número de personas, pero sus actividades y funciones son distintas y de importancia diversa para la concreción de la obra. En este capítulo se clasificarán a los sujetos participantes en la obra en diferentes categorías:

- a) Aquellos que participan como autores
- b) Aquellos que participan como realizadores
- c) Aquellos que participan como intérpretes o ejecutantes
- d) Aquellos que participan como ejecutores

La importancia de este capítulo es determinar a cuáles de las personas que participan en la elaboración de la obra cinematográfica, les corresponden derechos de autor por realizar una labor creativa y original que constituye en sí misma una

obra artística, por la que se les reconoce como autores de la misma y en consecuencia, gozan del derecho de autor.

Aunque ya se han presentado algunas definiciones de lo que es el autor de una obra artística, para los efectos de este capítulo presentamos la definición de Isidro Satanowsky en la cual establece que se consideran autores a aquellas personas que "desarrollan una actividad tendiente a elaborar una obra intelectual, o sea, una creación completa e independiente, que tiene vida y existencia por sí sola, con prescindencia de otras y aún de la que contribuye a producir. La obra revela la personalidad del autor, que pone en ella su talento artístico y su esfuerzo creador".¹³³

Por otra parte, se considera que los realizadores son aquellas personas que "desarrollan una actividad intelectual de carácter artístico. Pero a pesar de que aquella es original y novedosa, no es autónoma, ni completa como para constituir una obra. Colaboran en la realización de la obra cinematográfica, en la transformación de las obras adaptadas, pero su trabajo no se concreta en una creación de vida independiente, fuera de la cinematográfica, por más inteligencia, habilidad o arte que hayan puesto. Llevan a cabo una actividad, un trabajo imponderable que no se cristaliza en una obra. Tienen ciertos derechos, pero de naturaleza y caracteres distintos a los autores, pues su concurso es de otra índole".¹³⁴

Los intérpretes "intervienen en la realización de la obra cinematográfica, sin crear ninguna obra integral, interpretan, llevan a cabo y representan los papeles asignados y aparecen en las escenas fijadas en la película. (...) Tienen cierta categoría de derechos con motivo de interpretación, pero no sobre la obra".¹³⁵

¹³³ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 442.

¹³⁴ Ibidem.

¹³⁵ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 443.

Los ejecutores como su nombre lo dice "Ejercen un oficio y no un arte, o sea, un trabajo técnico que puede ser perfecto, aún artísticamente; pero su actividad, carece de originalidad ya que obedece a las instrucciones del autor o del realizador (...). Son los técnicos, empleados y obreros. Carecen de derechos intelectuales (...)"¹³⁶

Es importante que a los ejecutores se les distinga de los ejecutantes, que son equiparados legalmente a los intérpretes. Los ejecutantes así como los artistas intérpretes, son aquellas personas que interpretan o ejecutan una obra artística o literaria. La diferencia en realidad no existe, pero se puede decir que se le denomina intérprete a aquel que representa una obra por medio de la actuación y se le denomina ejecutante a aquel que ejecuta una obra de carácter musical.

Así pues, se toma la estructura del capítulo segundo para que, a través de las etapas de creación de la obra cinematográfica y del reconocimiento de los participantes en su creación, podamos determinar a qué categoría pertenece cada uno de ellos en la obra cinematográfica y definir a quienes le corresponden derechos de autor y a quienes no.

Además se distinguirá a aquellos que gozan de derechos de autor en sentido estricto y de quienes gozan de derechos conexos o vecinos, ya que en virtud del tipo de obra que la persona física crea, se determina que tipo de derechos puede hacer valer el creador de la misma, con relación la obra que produjo.

I. Trama de la obra

Dentro de la conformación de la trama de la obra, se encuentra como creador de la misma, un escritor o varios escritores en las grandes producciones. De hecho podría decirse que se encuentran únicamente escritores concibiendo la

¹³⁶ Ibidem.

parte artística de esta etapa, de la creación de la obra cinematográfica. La única persona que participa con una función relativa a la organización es el director literario, que en las grandes producciones, coordina la conformación de la trama de la obra, con la supervisión del director y productor de la obra cinematográfica, para conseguir, que la trama, tenga los elementos necesarios para ser el sustento y la base de lo que finalmente constituirá la obra cinematográfica.

Por lo tanto, las creaciones de estos escritores tienen el carácter de obra literaria y, en consecuencia, cuentan con la protección de los derechos autorales, siendo éstas objeto de la protección, prevista en el artículo 13, Fracción I de la Ley Federal del Derecho de Autor; en el que se establece que el derecho de autor al que se refiere la ley citada se reconoce respecto de las obras de diversas ramas, entre las cuales se encuentra la literaria.

Por esta razón, los sujetos que crean estas obras literarias, son considerados autores, ya que son personas físicas que han creado una obra como tal. Sin embargo, en el caso de la adaptación, siendo que la obra objeto de protección no tiene el carácter de primigenia, sino de obra derivada por basarse la misma en una obra preexistente, la obra adaptada, cuenta con la protección del derecho de autor en sentido estricto, sólo en lo que tiene de original, como se expone más adelante.

Para analizar estas diferencias se presentan uno a uno los sujetos que participan en la determinación de la trama para ver cuáles son autores, cuáles no y sus respectivos derechos de autor.

a) El argumentista:

El argumento es una obra literaria independiente de la obra cinematográfica y, por lo tanto, se le protege por su calidad de creación original sustentada en un medio material; éste tiene vida propia fuera de la obra cinematográfica. Además constituye una obra original, no solo por su contenido, que se puede o no considerar como original -desde un punto de vista subjetivo en relación con la cualidad de originalidad o novedad-, sino por el hecho de que es una obra originaria o primigenia; esto en virtud de que el escritor tiene una idea, elabora y concibe su obra, para finalmente expresarla. La obra literaria, en este caso el argumento, es una obra primigenia ya que es absolutamente original tanto en la composición de la obra, es decir, en su concepción, como en su expresión; por lo tanto, es protegida por el derecho de autor en sentido estricto.

La persona que lo crea, el argumentista, tiene el carácter de autor de esta obra literaria, ya que ésta es fruto de su creatividad y tiene aspectos novedosos y originales. Independientemente de que reciba influencias de otros autores y realizadores, -lo cual es hasta cierto grado común-, tanto de los que participan en la obra cinematográfica, como de otros ajenos a ésta; la obra por él concebida, tiene el carácter de original y primigenia puesto que él, es el creador de la obra literaria y, por lo tanto, su autor.

Es importante que no se confunda el argumento con la idea general, ya que ésta no constituye una obra intelectual; pues no debe pasar desapercibido que constituye una indicación del tema, sujeto o asunto en general sobre el cual versará la obra. Así pues, en vista de que las ideas son libres y universales y que éstas sirven como base para la realización de obras intelectuales, pero no lo son, la persona que aporta la idea general no goza de protección alguna, a menos que utilice su idea para la creación de una obra intelectual, artística o literaria, convirtiéndose en su autor; en este caso del argumento.

Así pues, el argumento constituye una obra literaria primigenia, que está protegida por el derecho de autor en sentido estricto. El autor, es un escritor

denominado generalmente argumentista, el cual es sujeto de los derechos de autor, por lo que los puede hacer valer respecto de su obra.

El argumentista goza del derecho de autor como titular originario, tanto del derecho moral, como de los derechos patrimoniales, los cuales, como ya analizamos con anterioridad son susceptibles de ser transmitidos, no así los derechos morales.

Dentro de la Ley Federal del Derecho de Autor, en el Título IV, correspondiente a la Protección al Derecho de Autor, Capítulo III: de la Obra Cinematográfica y Audiovisual, el artículo 97, que establece quienes son considerados, autores de las obras audiovisuales señala en la fracción II, lo siguiente:

Artículo 97

“Son autores de las obras audiovisuales:
(...)
II. Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo;
(...)”

Lo que sin lugar a dudas deja de manifiesto que el creador del argumento es un autor ya que específicamente, se establece así en la fracción segunda del artículo citado. Sin embargo, por la redacción del artículo 97, no queda claramente establecido, si el autor del argumento, es también autor de la obra audiovisual, o si sólo lo es en lo que corresponde a su aportación a la obra cinematográfica.

Sin lugar a equivocación, se puede decir que es autor con respecto a su aportación, es decir, con respecto al argumento y puede disponer de éste, dentro de los parámetros establecidos en la propia Ley Federal del Derecho de Autor.

En relación con los derechos patrimoniales, en el artículo 96 de la Ley en la materia, queda establecido que:

Artículo 96

“Los titulares de los derechos patrimoniales podrán disponer de sus respectivas aportaciones a la obra audiovisual para explotarlas en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de dicha obra.”

De lo anterior se desprende que el titular de los derechos patrimoniales sobre el argumento; ya sea el autor del argumento u otra persona física o moral, en el caso de que el autor haya transmitido estos derechos u otorgado licencias de uso; puede disponer de éste para explotarlo en forma aislada, siempre y cuando no perjudique la normal explotación de la obra audiovisual.

b) El autor de la adaptación del argumento:

Como se explicó en el capítulo segundo en algunas ocasiones cuando se elige como argumento de una obra cinematográfica, una obra literaria preexistente, ésta tiene que ser adaptada para efectos cinematográficos y dicha adaptación resulta ser también, una obra literaria creada por un escritor.

Cuando hay una obra preexistente, que puede ser una novela, un cuento o cualquier otra obra literaria preexistente que sirva como la base para el argumento, ésta constituye la obra originaria o primigenia sobre la cual se hará la adaptación, para que se pueda crear la obra cinematográfica. El hecho de que la adaptación sea una obra literaria, basada en una ya existente, le da el carácter a ésta nueva, de obra derivada.

Cualquier obra que lleve implícita la transformación de una obra anterior, de la que resulta una obra distinta, se considera una obra derivada. A este respecto el artículo 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor, establece que:

Artículo 78

“Las obras derivadas, tales como arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones, colecciones y transformaciones de obras literarias o artísticas, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia, previo consentimiento del titular del derecho moral, en los casos previstos en la Fracción III del Artículo 21 de la Ley.

(...)”

Quando las obras derivadas sean del dominio público, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma.”

Como se establece en este artículo, la obra derivada se protege en lo que tiene de original, ahora bien, cuando la obra primigenia se encuentra en el dominio privado, la obra derivada de ésta, no podrá ser explotada, salvo cuando así lo autorice el autor de la obra primigenia, o el titular tanto del derecho moral como del derecho patrimonial.

La obra derivada siempre será protegida en lo que tenga de original, sin embargo, esta protección no comprende, el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni tampoco dará derecho a impedir que otros autores hagan otras versiones de la misma, siempre que el titular de los derechos de autor de la obra originaria dé su permiso para ello, cuando la obra se encuentre en el dominio privado.

Por otro lado, se considera que cuando la obra primigenia se encuentra en el dominio público, no se requiere autorización alguna para realizar obras derivadas siempre que se respete el derecho moral del autor de la obra primigenia, lo anterior en virtud de que la Ley Federal del Derecho de Autor en su artículo 152, establece que:

Artículo 152

“Las obras del dominio público pueden ser libremente utilizadas por cualquier persona, con la sola restricción de respetar los derechos morales de los respectivos autores.”

Las obras derivadas, tienen sin duda un alto grado de creatividad y esfuerzo por parte del autor, es por esta razón que gozan de protección en lo que tienen de originales, sin embargo, están protegidas sin perjuicio de la protección que se le da al autor de la obra originaria y, en el caso de que, un tercero, quiera utilizar la obra derivada, se requerirá la autorización tanto del autor de ésta como del autor de la obra preexistente. Esto, en virtud de que la obra derivada contiene en sí misma los elementos creativos de la obra anterior y de la nueva obra creada a partir de ésta.

“Las obras derivadas son obras compuestas. Se considera obra compuesta la obra nueva que incorpora una obra preexistente sin la participación del autor de esta última. Si eventualmente el autor de la obra originaria colabora en la elaboración de la obra derivada, esta última será una obra compuesta creada en colaboración, del mismo modo que si es elaborada por más de un autor, aunque ninguno de ellos sea el autor de la obra preexistente.”¹³⁷

Así pues, dentro de la adaptación del argumento, puede participar una sola persona o más en coautoría, creando una obra en colaboración. Aunque dentro de

¹³⁷ Lipszyc, Ob. Cit., Pp 112.

nuestra legislación no existe la figura de la obra compuesta, creo que es acertada ya que esta última se compone de una obra anterior a ella y de lo aportado por el autor o autores, a ésta nueva.

La adaptación debe respetar la obra originaria; en principio el autor de la obra derivada debe ceñirse a la obra que adapta y efectuar una adaptación fiel; la medida en que puede apartarse de la obra preexistente mediante la introducción de elementos ajenos a aquella y realizar una adaptación libre e incluso utilizarla solo como inspiración en la nueva obra, depende de la autorización que para ello le otorgue expresamente el autor de la obra primigenia.¹³⁸

Adaptar es ajustar, favorablemente una obra a otra. Se debe conservar la idea fundamental, la esencia de la obra, procurando únicamente modificar la forma de exteriorización o expresión de la obra que quiere transformarse o ajustarse al plano visual-dinámico-sonoro, del cual ya hablamos en el capítulo segundo.

Finalmente, la adaptación del argumento al ser una obra derivada, es protegida por la Ley Federal del Derecho de Autor, tutelándose únicamente aquello que tiene de original. Su autor, goza de la protección del derecho de autor en lo que respecta a su adaptación y puede hacer valer su derecho moral en lo que respecta a su obra, sin detrimento, de la primigenia y puede hacer valer sus derechos patrimoniales, únicamente si el autor de la obra primigenia lo autoriza. En realidad, puede explotar su obra, solo cuando haya sido autorizada por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia. Sin embargo, constituye una obra literaria protegida por el derecho de autor en sentido estricto, aunque por ser derivada tiene las restricciones anteriormente mencionadas.

Su creador, el autor de la adaptación del argumento, es considerado, autor de una obra literaria. Lo anterior, tiene fundamento en el artículo 97, fracción II, de

¹³⁸ Lipszyc, Ob. Cit., Pp 113.

la Ley Federal del Derecho de Autor el cual ya habíamos mencionado y establece que:

Artículo 97

“Son autores de las obras audiovisuales:

(...)

II. Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo;”

(...)

Por lo cual es claro que, el creador de la adaptación es un autor, pues específicamente, se establece así en la fracción segunda del artículo citado.

En el caso de la adaptación de cualquier obra, la originalidad de la nueva obra se encuentra tanto en su composición como en su expresión, ya que al adaptarla cambia la manera en la que está compuesta y su expresión, también es distinta. Así pues, la adaptación del argumento constituye una obra literaria derivada, protegida únicamente en lo que tiene de original. Su autor, el autor de la adaptación del argumento, es sujeto de derechos de autor, con el carácter de titular derivado, con ciertas restricciones para hacer valer sus derechos patrimoniales y pudiendo hacer valer su derecho moral sólo en lo que respecta a su adaptación, sin detrimento o perjuicio de los derechos del autor de la obra primigenia.

c) Guionista o autor del encuadre:

El guión también es una obra en sí misma. El autor puede ser un escritor independiente o alguno de los autores o realizadores de la obra cinematográfica.

El guión constituye una obra nueva en la que conserva el sentido y las intenciones del autor de la obra primigenia, pero la transporta al plano visual-dinámico-sonoro. Tiene una función específica y una característica esencial: Que se escribe únicamente con la finalidad de preparar el trabajo de la presentación escénica de la obra cinematográfica.

Por su parte, el maestro Satanowsky considera que al guión cinematográfico, no se le puede considerar como una obra literaria, ya que:

"La circunstancia de que el encuadre sea siempre un manuscrito, que exteriorice la idea por medio de la palabra, no le da carácter literario. No tiene por objeto producir un placer estético en el lector, ni se propone formar en su mente las imágenes que desea expresar. Es un intermediario entre el autor literario (...) y el director, que sólo sirve a este último para desarrollar la obra cinematográfica. El director no lo lee para recrearse artísticamente, sino para utilizarlo como medio de trabajo".¹³⁹

Si bien es cierto, como lo manifiesta el autor Satanowsky, que el carácter del guión es más cinematográfico que literario, es de considerarse que el creador del guión utiliza su creatividad y su intelecto para crearlo y que de esta manera pueda realizarse la película cinematográfica de forma ordenada, sistematizada, previendo los detalles para el óptimo desarrollo y conclusión de la obra cinematográfica. El autor del guión cinematográfico, aporta originalidad a la estructura de la misma. Por esta razón, la mayor parte de los autores consideran el guión como una obra protegida por el derecho de autor pues en la medida que es original y creativo en su concepción y expresión, es creado por una persona física, es correspondiente al ámbito de la creación intelectual y se manifiesta por un medio perceptible a los sentidos, es objeto del derecho de autor.

¹³⁹ Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 449

“En la película el estilo evidentemente lo da el director. Es algo personal. Pero en la disección de los buenos guiones encontramos un estilo más sutil, que en realidad no es más que el germen, el embrión de estilo sobre el cual el realizador imprimirá su peculiar personalidad. Es como si dijéramos que al guionista corresponde suministrar el estilo en bruto, y al director, refinarlo y darle forma tangible.”¹⁴⁰

El papel del autor del guión es, pues, el de transformar la obra al plano visual-dinámico-sonoro, la trama que se desarrollará en la obra cinematográfica. Sirve de vínculo, de unión, entre el argumento y el resto de la obra cinematográfica.

La función del guionista o autor del encuadre, sin duda es creativa, ya que éste tiene que estudiar la obra adaptada, entenderla, proponer supresiones, en su caso, ampliar las partes que consideré necesitan ser aumentadas con nuevos hechos y equilibrarlos sin modificar la trama del argumento y a la par, lograr transportarla al plano visual y auditivo. Debe conseguir un libreto que exprese el contenido de la obra y que de la estructura más adecuada para la interpretación de los actores, para la correcta composición de las escenas, reuniendo convenientemente los diálogos, la música, la fotografía de la que será, a futuro, la obra cinematográfica, es decir, que a través de su creatividad, concibe la obra con anticipación.

Dentro de la Ley Federal del Derecho de Autor sólo se menciona el guión, cuando se hace referencia a las personas que son autores de la obra cinematográfica, en el artículo 97, fracción segunda que ya mencionamos con anterioridad.

¹⁴⁰ Gómez, Enrique. El guión cinematográfico, su teoría y su técnica, Editor M. Aguilar, Madrid España, 1944, p.p. 62 y 63.

Así pues, el guión constituye una obra en sí misma, su autor, es comúnmente denominado guionista, y se le considera como autor de una obra; derivada cuando se basa en otra ya preexistente u originaria cuando el guión es creado como una obra nueva y original en todos sentidos. Cuando es una obra derivada, compuesta, se le da el mismo tratamiento jurídico que a las demás obras derivadas que ya mencionamos. Cuando es una obra en sí misma en la que el creador del guión, se basa para hacerlo en una idea, crea una obra primigenia u originaria.

d) Dialoguista:

En muchas ocasiones existe además del guionista o autor del guión, otra persona que se denomina dialoguista y que es el autor de los diálogos. Este es el encargado de la realización de los diálogos entre los personajes de la obra y sin duda su actividad, la mayoría de las veces suele ser original y lleva el sello particular de quien los crea. Sin embargo, casi siempre el guionista y el dialoguista son la misma persona pero independientemente de esto, la figura del dialoguista como tal, sí tiene carácter de autor y, por lo tanto, debe gozar de derechos de autor en sentido estricto ya que su obra, constituye una obra literaria.

En el caso de que el guionista y el dialoguista fueran personas diferentes, en realidad trabajan juntos, en este caso, se les puede considerar como coautores del guión, de hecho en la Ley Federal del Derecho de Autor se les menciona, a ambos en el artículo 97, fracción II, el cual ya habíamos mencionado y que establece:

Artículo 97

“Son autores de las obras audiovisuales:

(...)

II. Los autores del argumento, adaptación, guión o Diálogo;”

(...)

En este sentido, el diálogo, también es protegido como una obra literaria. Y sí puede darse el caso, aunque no es común, de que sean dos personas diferentes, las que creen el guión y el diálogo. Una que realice los diálogos y otra que transfiera el argumento al plano visual – dinámico - sonoro.

Por lo tanto, cuando el diálogo y el guión es creado por personas distintas el dialoguista, al igual que el guionista, tiene el carácter de autor, siendo que ambas creaciones conforman una unidad que se concreta en el guión como tal, es de considerarse que ambos son coautores de una misma obra, que es el guión cinematográfico. Quedando éste, como una obra en colaboración, ya que se crea a partir de la colaboración de dos o más personas, que trabajan unidas, bajo una inspiración común.

Aunque trabaje de acuerdo a indicaciones de terceros, el dialoguista debe ser considerado como autor, pues da carácter definitivo y originalidad a los textos que deben decir los actores, a menos que la subordinación intelectual al productor, director u otras personas sea absoluta.

Así pues, el dialoguista, es considerado autor del diálogo en lo particular. Sin embargo, rara vez ocurre así, generalmente, el diálogo constituye una parte del guión y en esa medida la colaboración del dialoguista es, en su calidad de coautor del guión, como ya se explicó anteriormente. En la mayoría de los casos se considera al diálogo y al guión una misma cosa, una sola obra denominada de diferentes maneras. Sin embargo, si se llega a dar el caso, de que sea una persona distinta al guionista, sí le corresponden derechos de autor.

Es considerado como autor de una obra original y primigenia, ya que si bien se inspira en el argumento para crear un diálogo, finalmente este último es original y creativo. Por lo tanto, el autor del diálogo puede hacer valer sus derechos de autor en sentido estricto ya que es un titular originario de los mismos.

e) El Director literario:

En los casos en los cuales se trata de grandes producciones, generalmente, existe la figura del director literario, que es el encargado de la búsqueda o de encargar la creación del argumento y de vigilar sus transformaciones, es un realizador, pues no crea nada independiente de la producción. Este sólo halla, elige, organiza, coordina, pero no crea; por lo tanto, en su carácter de realizador de una tarea que no es meramente creativa sino administrativa y de organización, a éste no le corresponden derechos de autor.

f) Otros colaboradores:

Existen otras personas que colaboran en el proceso de definición y creación de la trama de la obra, no obstante, a la muchos no les corresponden derechos de autor, ya que realizan actividades de carácter técnico, que carecen de originalidad o del sello singular que hace que los creadores, sean considerados autores.

Sin embargo, en ciertos casos, hay tareas que pueden convertirse en obras, en la medida en que aportan originalidad a la obra ya realizada. Por ejemplo, la sinopsis la cual ya fue mencionada en el capítulo segundo y que no obstante el hecho de que es simplemente un resumen; en algunos casos puede rebasar su carácter de extracto y convertirse en una obra literaria, a cargo de un escritor que a través de su palabra y su particular composición o expresión de la síntesis, le da un carácter distinto de las demás etapas de conformación de la trama.

En este sentido, si la persona encargada de hacer este resumen es un empleado del departamento literario y su trabajo carece de originalidad, este se considera solamente, un instrumento de trabajo. Pero si por el contrario esta

sinopsis cuenta con el carácter de original y creativa entonces constituye una obra literaria, sobre la cual su autor tiene derechos.

No obstante, esta situación rara vez se presenta, ya que la sinopsis, generalmente, es un mero resumen, y muchas veces se transmite verbalmente al director o productor, y a veces también, con fines publicitarios y de difusión de la obra.

Sin embargo, siempre cabe la posibilidad de que una labor u obra que generalmente no es considerada como objeto de protección del derecho de autor, por su originalidad y creatividad, pueda ser reconocida como una obra artística, susceptible de ser protegida por el derecho de autor.

II. Preparación de la obra

a) Escenógrafo, decorador o diseñador:

Como ya se explicó con anterioridad existen dos tipos de decoraciones: La tomada de la realidad y la que es especialmente creada para la obra cinematográfica.

En el caso de que las escenas se tomen de la realidad surge el problema jurídico de qué es lo que se puede cinematografiar y emplear como decorado. En términos generales se puede cinematografiar, sin necesidad de autorización, todo lo que sea del dominio público, lo que contiene dos tipos de elementos:

1. Las cosas que por su naturaleza no deben ser objeto de una apropiación y todos tienen derecho a usar como decorado o ambientación, como mares, ríos, lagos, bosques, etc.; y

2. Los objetos muebles o inmuebles que, por su destino, son consagrados al servicio de todos y están fuera de comercio, como monumentos, edificios públicos, objetos de museo, etc.

Se entiende que siempre que no haya oposición expresa del propietario y no perjudique al dueño de un lugar, ni al prestigio del establecimiento no es indispensable la autorización de aquel, pues la utilización cinematográfica, en la mayoría de los casos, sirve como publicidad y beneficia al establecimiento. Sin embargo, se hace generalmente, con la autorización de la persona propietaria del bien mueble o inmueble que se pretende cinematografiar como decoración o escenografía.

Por su parte la decoración imaginaria, específicamente creada para la realización de la obra, constituye, en sí misma una obra artística, pues es creada especialmente para la realización de la obra cinematográfica y es original. En este sentido, el creador de los decorados es considerado autor de una obra.

Es importante distinguir entre el caso de que la persona o personas que la realizan, trabajen en forma dependiente o estén subordinados a las órdenes de alguien más, que finalmente es el creador de la misma, aunque no su ejecutor.

En el caso de que lo realice un arquitecto, un escenógrafo, un decorador o un diseñador es importante saber si este actúa como un profesional independiente, aunque con ciertas indicaciones generales de la obra, ya que de ser así este sería considerado como el autor de la decoración.

Cuando esta persona o conjunto de personas trabajan como empleados del productor, o director, más que por la remuneración que percibe, porque aquellos le indican las normas artísticas e intelectuales a que debe atenerse, ya no es autor, sino ejecutor.

En el caso de que el decorado o escenografía sea realizada por varias personas, éstas serán coautoras de la obra, a menos que la parte realizada por cada uno pueda ser distinguida, en este caso se tratará de una obra en colaboración, y se maneja como está previsto en la ley.

El escenógrafo debe ser una persona creativa, y se le considera un creador de una obra, en virtud de que utiliza diversos materiales, atendiendo las pretensiones relativas al ambiente que se busca generar, el resultado que se espera para la obra cinematográfica en sí, para lo cual, entra en juego no solo la iluminación, sino también, el manejo de la forma y del color, tomando en consideración el contexto del argumento, para que la escenografía lo complemente. Por lo anterior es importante que se busque ubique el fin a lograr con una determinada decoración, como aquellos detalles que puedan dar, un efecto no deseado a la obra.

La escenografía con todos sus decorados, es una obra independiente de la obra para la cual son creados. Aún siendo pensados y creados para la obra cinematográfica, constituyen en sí mismos una creación. Que es protegida cuando la misma es original, o en lo que tiene de original. Generalmente, esta, es creada por un arquitecto y los decorados complementarios, por artistas que en colaboración con técnicos y ayudantes, quienes crean el ambiente necesario para que el escenario quede exactamente como se espera, para el óptimo desarrollo de la obra cinematográfica.

Como se especifica en el artículo 13, de la Ley Federal del Derecho de Autor, en sus fracciones V, VI y VIII, los derechos de autor se reconocen respecto de las obras de las ramas pictórica o de dibujo, escultórica y de carácter plástico y arquitectónica; en consecuencia, los artistas como pintores, dibujantes, artistas plásticos, escultores, y arquitectos o creadores de obras arquitectónicas, son reconocidos como autores de estas obras.

Así pues, los creadores de la escenografía en la medida que constituye una obra arquitectónica, y los creadores de los decorados, en la medida que conforman obras creativas de carácter plástico, u obras escultóricas o pictóricas, son considerados como autores de las mismas. Estos pueden hacer valer sus derechos de autor y sus obras son objeto de protección en del derecho de autor en sentido estricto.

Son titulares originarios, ya que su obra es independiente a la obra para la cual fue creada y tienen las cualidades de original, creadas por personas físicas, que corresponde al ámbito de la creación intelectual y, evidentemente se manifiestan por un medio que las hace perceptibles a los sentidos.

Sin duda, estos autores se hacen ayudar por ejecutores: Ayudantes y técnicos que los auxilian en la tarea creativa, pues realizar solos una escenografía, les llevaría demasiado tiempo, que generalmente no se tiene en este tipo de producciones.

b) Compositor de la música:

En una obra cinematográfica sonorizada, se da la exteriorización de una obra musical, que constituye una creación artística.

“Las obras musicales comprenden todo tipo de combinaciones originales de sonidos, con o sin palabras. Los elementos constitutivos de las obras musicales son la melodía, la armonía y el ritmo.

La melodía es la noción, muy general, que se refiere, de manera amplia, a todas las relaciones sonoras posibles en orden sucesivo. Es una sucesión coherente de notas. A partir de ella se desarrolla una obra musical, simple o compuesta, con independencia de su acompañamiento.

La armonía es la combinación de sonidos simultáneos diferentes pero acordes.

El ritmo es la proporción guardada entre el tiempo de n movimiento y otro diferente.

La originalidad de las obras musicales resulta del conjunto de sus elementos constitutivos. Sin embargo puede residir en la melodía, en la armonía o en el ritmo.”¹⁴¹

La protección de la obra musical ya sea con letra o sin ella está contemplada en el artículo 13, fracción II, que reconoce las obras de la rama musical, con o sin letra como obras objeto de la protección del derecho de autor; por lo tanto el autor de la música, su compositor es autor y es titular de derechos de autor en sentido estricto, por ser autor primigenio de la obra.

La protección de la composición musical se da sobre la melodía de la misma, ya que ésta constituye la composición y es algo complicada la adquisición de los derechos exclusivos, ya que éstos no se pueden adquirir sobre la armonía ya que es formada por acordes y el número de éstos es ilimitado, tampoco se pueden adquirir sobre un ritmo.

La autora Delia Lipszyc lo equipara al hecho de que tampoco se pueden adquirir derechos exclusivos sobre los géneros literarios como la novela, la poesía etc. Sin embargo, para los efectos de este trabajo, lo importante es saber que el derecho de autor protege la obra musical con o sin letra y en consecuencia, el compositor de la misma, puede hacer valer los derechos de autor en sentido estricto, en relación con su composición. Es considerado un titular originario de los

¹⁴¹ Lipszyc, Ob. Cit., Pp 74.

derechos de autor y por lo tanto goza plenamente de los derechos morales y patrimoniales de los que es sujeto en virtud de su creación.

c) Autor de la letra:

Si la obra musical tiene letra, ésta también constituye una obra y su autor es quien la escribe. En realidad, la obra se encuentra protegida como obra musical, con o sin letra, la mayoría de las veces, el autor de la melodía y el de la letra recaen en la misma persona física, sin embargo, también ocurre con frecuencia que el autor de la melodía sea una persona y el autor de la letra, otra.

En relación con esto y sus posibles problemas, la Ley Federal del Derecho de Autor, regula en su Título IV, referente a la protección al derecho de autor, en el artículo 81, el caso de que el autor de la armonía sea un autor y el de la letra otro, a saber:

Artículo 81

“Salvo pacto en contrario, el derecho de autor sobre una obra con música y letra pertenecerá, por partes iguales al autor de la parte literaria y al de la parte musical. Cada uno de ellos, podrá libremente ejercer los derechos de la parte que le corresponda o de la obra completa y, en este último caso, deberá dar aviso en forma indubitable al coautor, mencionando su nombre en la edición, además de abonarle la parte que le corresponda cuando lo haga con fines lucrativos.”

Por lo que se puede decir que la obra es realizada en coautoría, de conformidad con lo establecido por el artículo 80 de la Ley Federal del Derecho de Autor, que establece:

Artículo 80

“En el caso de las obras hechas en coautoría, los derechos otorgados por esta Ley, corresponderán a todos los autores por partes iguales, salvo pacto en contrario o que se demuestre la autoría de cada uno.

Para ejercitar los derechos establecidos por esta Ley, se requiere el consentimiento de la mayoría de los autores, mismo que obliga a todos. En su caso, la minoría no está obligada a contribuir a los gastos que se generen, sino con cargo a los beneficios que se obtengan.

Cuando la mayoría haga uso o explote la obra, deducirá de la percepción total, el importe de los gastos efectuados y entregará a la minoría la participación que corresponda.

Cuando la parte realizada por cada uno de los autores sea claramente identificable, éstos podrán libremente ejercer los derechos a que se refiere esta Ley en la parte que les corresponda.

Salvo pacto en contrario, cada uno de los coautores de una obra podrán solicitar la inscripción de la obra completa.

Muerto alguno de los coautores o titulares de los derechos patrimoniales, sin herederos, su derecho acrecerá el de los demás.”

En este sentido, cuando se realiza una obra en coautoría, se debe contemplar lo previsto en el artículo 80, no obstante si participan dos personas en la creación de la obra musical, que unifique la música y la letra, se debe contemplar lo previsto en el artículo 81 de la ley en la materia, para este caso en particular.

Ahora bien, en relación con lo mencionado por el artículo 81, se considera al autor de la letra, autor de la parte literaria de la obra, es titular originario y en consecuencia goza de los derechos de autor en sentido estricto, con la salvedad de cumplir con lo estipulado en la Ley Federal del Derecho de Autor y en el artículo 81, en lo particular, en caso de que no haya pacto en contrario.

d) Director artístico:

El director artístico no es autor, sino realizador ya que no crea obra alguna. Este tiene por función dentro de la obra cinematográfica, proporcionar una orientación tanto artística, como técnica, a los autores y plantear transformaciones que sus conocimientos del ramo y experiencia le permitan aportar, para que se logren resultados idóneos y evitar posibles rectificaciones ya sobre la marcha de la filmación. No tiene carácter de autor por que para ello se requiere una labor creadora individual y autónoma, que dé forma y vida a una idea. Organiza a todos los demás participantes y autores, pero su función es más dirigida a supervisar y organizar lo necesario, con el objeto de que toda la preparación de la obra vaya en tiempo y esté correctamente realizada.

e) Otros colaboradores

En la preparación de la obra intervienen otros colaboradores, de los cuales ya se ha hablado, que intervienen en la realización de la escenografía, o en algunos aspectos técnicos de la creación de los decorados o de los vestuarios.

Por ejemplo, quienes se encargan de la realización de los vestuarios, son generalmente diseñadores de modas, que se apoyan en costureras para llevar a cabo sus creaciones, sus obras. Aunque se pudiera llegar a considerar que el trabajo de un diseñador no es el de un autor, lo cierto es que la labor de un modisto o diseñador encargado del vestuario que se utilizará en la obra, pueden en algunos casos ser autor de una obra de arte, en el caso de que las vestimentas creadas por éstos, constituyan obras originales y de algún valor artístico. Si los vestidos carecen de estas características, los modistos serán únicamente ejecutores de un trabajo para el cual se les ha contratado.

La realización material de la escenografía y decoración, está a cargo del departamento de construcción y tapizado en las grandes producciones, que dispone de técnicos decoradores, carpinteros, herreros, armadores, montadores, empapeladores, tapiceros y electricistas; quienes son considerados ejecutores, pues se limitan a seguir las indicaciones de los creadores o realizadores.

III. Realización de la obra

Dentro de la realización de la obra cinematográfica se tiene que, en ésta etapa, es donde se efectúa el movimiento visual-dinámico-sonoro. Es aquí donde se filma la obra cinematográfica y entran en acción los intérpretes que participan en la misma. Para que una persona pueda ser filmada, esta debe dar su autorización ya que el derecho a la propia imagen, les otorga el derecho a decidir si desean o no ser filmadas.

Esto se debe a que, el cinematógrafo puede afectar el derecho del individuo sobre su fisonomía y cada uno tiene derecho de impedir la reproducción de sus propias facciones o la publicación de su retrato.

Esta protección elaborada tanto por los autores, como por los tribunales y las legislaciones para el resguardo de los individuos contra la divulgación de sus rasgos por el dibujo, la pintura o la fotografía, deben aplicarse también a la cinematografía, que está integrada por una serie de imágenes.

Toda persona tiene sobre su imagen, su figura, su retrato, un derecho de propiedad imprescriptible y consecuentemente, el derecho de impedir su exhibición. Si la ejecución se produce contra su voluntad y le causa perjuicio, puede reclamar daños y perjuicios. Por lo tanto, una imagen no puede, en principio, ser difundida con un fin lucrativo sin autorización del sujeto fotografiado

o cinematografiado. Lo anterior se prevé en la Ley Federal del Derecho de Autor, en la que se establece en el artículo 118, lo siguiente:

Artículo 118

“Los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de oponerse a:

- I.** La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;
- II.** La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y
- III.** La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales, efectúen el pago correspondiente.”

Sin embargo, es por esta razón que todos los participantes en la obra cinematográfica, están de acuerdo con que su imagen sea filmada para la misma y generalmente, desde los actores principales hasta los extras, reciben una remuneración por su participación en la obra cinematográfica.

En relación con los ejecutantes, estos pueden, también, oponerse a que se les filme realizando alguna de sus ejecuciones. Esto se refiere a los músicos, ya que el término ejecutante se utiliza en la práctica y en la doctrina más que para interpretaciones artísticas dramáticas, para interpretaciones artísticas musicales.

Los intérpretes y ejecutantes son protegidos por los derechos conexos o vecinos a los derechos de autor, éstos también reciben la denominación de derechos afines y como lo señala el autor Dr. David Rangel Medina, en estricto sentido, los derechos conexos no deberían de incluirse dentro de la legislación

encargada de regular los derechos de autor. Sin embargo, esta inclusión ya es un hecho:

“Como quiera que sea, es un hecho que en nuestros días se reconoce y acepta tanto por la doctrina cuanto por la legislación lo mismo que en la terminología jurídica de la materia, que son objeto de la protección autoral no sólo las creaciones intelectuales propiamente dichas, sino también un gran número de actividades y sus resultados que guardan cercanía con los auténticos frutos del quehacer intelectual.”¹⁴²

Mas adelante, se exponen más ampliamente, por el momento es importante decir que la Ley Federal del Derecho de Autor los reconoce y protege. Sin embargo, la protección que se le otorga a estos, no perjudica en nada a los autores de las obras propiamente dichas, que gozan del derecho de autor en sentido estricto. Lo anterior se estipula en el Título V, Capítulo I, artículo 115 de la ley de la materia, que a la letra dice:

Artículo 115

“La protección prevista en este título dejará intacta y no afectará en modo alguno la protección de los derechos de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones del presente título podrá interpretarse en menoscabo de esa protección.”

Considerando que la gran mayoría de los participantes en esta etapa de la realización de la obra son los intérpretes y ejecutantes, se exponen las normas generales bajo las cuales se rigen los derechos conexos en relación con los intérpretes y ejecutantes.

¹⁴² Rangel Medina, Derecho Intelectual... Ob. Cit., pp. 115 y 116.

En su artículo 116, la Ley Federal del Derecho de Autor, establece quiénes son considerados como intérpretes o ejecutantes:

Artículo 116

“Los términos artista intérprete o ejecutante designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín, o a cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.”

En el artículo 117 de la ley en la materia, el legislador, establece algunos de los derechos de los cuales goza como sujeto protegido, por los derechos conexos, en el artículo 118, citado con anterioridad, menciona otros.

El artículo 117 de Ley Federal del Derecho de Autor, señala:

Artículo 117

“El artista intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones así como el de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.”

En la Ley Federal del Derecho de Autor en su artículo 119, se hace referencia expresa al caso de grupos de intérpretes y ejecutantes que quieren hacer valer sus derechos de oposición establecidos en el artículo 118, ya mencionado.

El artículo 119 de la Ley Federal del Derecho de Autor, establece:

Artículo 119

“Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, tales como grupos musicales, coros, orquestas de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.

A falta de tal designación se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.”

Cualquier tipo de contrato de interpretación o ejecución deberá precisar los tiempos, períodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.

Establecer esto, es muy importante, ya que marca la pauta para que los contratos con intérpretes y ejecutantes, sean lo más claros posibles y para que se establezca la forma en la que se podrá fijar, reproducir o comunicar su ejecución o interpretación.

En el artículo 121 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se establece algo muy interesante para los efectos de este trabajo, ya que establece, una posible salvedad, relativa al contrato entre este tipo de artistas y un productor de obras audiovisuales, lo que tiene relación con lo establecido en el artículo anterior. El artículo 121 señala que:

Artículo 121

“Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.”

Esto es importante ya que, si se realiza un contrato para llevar a cabo una obra tan costosa para el productor como lo es la obra cinematográfica, cuyo medio

para crear la obra es la fijación de imágenes sería ridículo que los artistas se negaran a que sus interpretaciones o ejecuciones se fijaran, reprodujeran o comunicaran, ya que la esencia de la obra es la fijación de imágenes y su reproducción y comunicación, son esenciales para la explotación de la misma.

Desde luego, lo anterior se relaciona con el artículo 118 ya citado, que como ya mencionamos en su párrafo segundo, especifica que el derecho de oposición queda agotado, en el momento en el que, el artista haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual.

Finalmente, se determina cuál es la duración de la protección concedida a estos artistas, en el artículo 122 de la Ley Federal del Derecho de Autor, que a la letra dice:

Artículo 122

“La duración de la protección concedida a los artistas será de cincuenta años contados a partir de:

- I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma;
- II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, o
- III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio”

Es decir que esta protección es temporal. Así pues, podemos empezar a determinar a cuáles de las personas que participan en la realización de la obra cinematográfica, le corresponden derechos de autor y a cuáles no.

a) Actores:

El actor es un colaborador del movimiento escénico, de la obra, ya que su trabajo, su labor al interpretar un determinado personaje, que es reproducido constantemente, se incorpora a la producción que no puede existir sin esa actividad.

Hay que recordar que el trabajo del actor cinematográfico queda registrado en forma definitiva y permanente en la obra. No actúa frente a un público como el actor teatral sino frente a una cámara cinematográfica, crea un papel a través de su actuación, interpretación que es única y que otro no representará en la misma forma. La película reproduce ese papel perpetuamente en la forma en que se haya interpretado y con el actor que lo haya interpretado.

El actor cinematográfico realiza un trabajo creador, que integra la obra cinematográfica y como intérprete, obtiene un pago por dicha interpretación y también merece tener un porcentaje de las ganancias en cada reproducción.

Solo podría decirse que no le corresponde ningún tipo de derecho, si fuera un empleado, si su trabajo y actividad se subordinaran en los más mínimos detalles al productor o director, convirtiéndose en un sujeto sin ninguna personalidad, lo cual es algo casi imposible. O que sus derechos se vieran reducidos, como en el caso de la obra por encargo y la realizada bajo relación laboral.

La naturaleza de toda interpretación y en especial de la cinematográfica, quiere que el actor se sujete al pensamiento del autor del guión y del director. Pero eso, no impide que los actores pongan su sello personal en el papel que les toca y por consecuencia, en la obra entera. Ya que después de la compaginación definitiva, el trabajo del actor llega a ser parte integrante de la obra, siendo muchas veces su trabajo preciso para el éxito de la obra y la mayoría de las veces se les contrata precisamente por este sello personal que dejan en la obra cinematográfica.

La mayoría de los autores consideran que el actor es un intérprete, no un autor, coautor, o colaborador del movimiento escénico y menos aún de la obra cinematográfica.

"Su labor no es creadora, sino interpretativa. Representa y exterioriza materialmente lo prescrito en el "encuadre", obedeciendo a las indicaciones o por lo menos esperando asentimiento del director. Sirve para componer el elemento visual bajo la dirección del creador verdadero del movimiento visual, es decir, el director."¹⁴³

Según los métodos de trabajo empleados en la cinematografía, el actor no puede interpretar el guión sin seguir las instrucciones y consejos del director y su talento y capacidad interpretativos se ponen al servicio de la presentación escénica.

La libertad que se tiene en la interpretación, depende más que nada de las condiciones en las que trabaje el actor. Hay ocasiones en que tanto el argumento como el guión y todo el trabajo cinematográfico se realizan para un intérprete en especial, hay ocasiones en que los contratos se hacen acordando libertad de interpretación, tomándose en cuenta la calidad, eficacia histriónica y el prestigio del intérprete. En algunas ocasiones, el intérprete puede ser también el director de la obra, esto no resulta muy frecuente, sin embargo, se ha llegado a presentar.

Así pues, es importante aclarar que el actor no crea una obra, la interpreta. Los que han creado y realizado un trabajo original son, el escritor del argumento, el autor del encuadre en el que el actor se basa para su interpretación y el autor del movimiento escénico o director. El actor interpreta y representa las ideas y las indicaciones de aquellos. Es pues intérprete del autor o autores.

¹⁴³ Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 468.

"...Intérprete es quien hace conocer el pensamiento de otro y, por lo tanto, se encuentra subordinado al que piensa, no pudiendo imponer al espectador la presentación de una parte de la obra que el autor juzgue inútil y perjudicial. El actor en los detalles de la ejecución, debe manifestar su arte, bajo la vigilancia, la dirección y la crítica del autor, cuyas instrucciones debe acatar. El actor no puede adoptar actitudes, gestos ni ademanes que expresen algo contrario al espíritu del que ha concebido la obra cinematográfica, ya que está subordinado al productor y al director".¹⁴⁴

La actividad del director en el trabajo del actor, no sólo es precisa para que aquél interprete la obra, sino también para coordinar la representación de los diversos actores. El actor sigue las instrucciones del director, interpreta el guión, tomando en consideración el argumento y participa en el movimiento de las escenas para contribuir, a la creación de la obra.

"El actor debe ser, ante todo y sobre todo, hombre de ingenio capaz de observar, analizar, elegir y representar conscientemente... Genio, estudio, preparación, cultura, son las bases necesarias tanto para el poeta como para el actor".¹⁴⁵

Un actor debe procurar, representar aquello que el personaje debe expresar, pues de eso depende que la suya, sea una buena interpretación. El actor debe adaptarse al personaje, así el resultado de su interpretación en la obra, será el exacto para conseguir el fin anhelado.

Para representar, es necesario que el actor imagine cuál sería el comportamiento del personaje, su carácter y reacciones en las diferentes situaciones escénicas y lograr expresarlo a través de sus propios medios, de su cuerpo, de su capacidad histriónica.

¹⁴⁴ Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 470.

¹⁴⁵ L Chiarini, Ob. Cit, Pp. 87.

El trabajo del actor en la obra cinematográfica, resulta diferente al del actor teatral, el actor teatral interpreta una obra que por sí sola ya conforma una obra terminada, concluida. En el caso de la cinematografía es diferente por que tanto el argumento y su tratamiento, como el guión, no constituyen una obra terminada, sino solamente elementos que ayudarán a conformarla. Pero además en relación al guión, se debe considerar que éste es una guía no definitiva y por lo tanto el director como el actor, tienen más libertad de acción, en esta etapa de realización de la obra cinematográfica. El actor debe mantener el equilibrio y tener presente la responsabilidad que implica su representación del personaje, porque una buena o mala interpretación, comprometen el resultado de la obra.

"El actor cinematográfico debe tener nítidamente definido y vivo el personaje en su imaginación, debe estar de acuerdo con el director acerca de la función de este personaje en la película y ser por consiguiente, tan dueño de él, que pueda representar diferentes momentos del personaje mismo, aislados y sin sucesión lógica. Puesto que la actuación del actor cinematográfico no se agota en tres horas, éste debe ser capaz de reasumir, después de 10 días una actitud armónica con la de 10 días atrás, cosa que implica que se mantenga siempre más en el plano de la fantasía y de la conciencia que en el de la sensibilidad".¹⁴⁶

"Las exigencias técnicas de la filmación exigen del actor un control continuo de sí mismo: en primer lugar debe de estar atento a no salir del campo, determinado por el objeto empleado; en segundo lugar debe moverse de tal manera que quede siempre iluminado según como han establecido el director y el operador y finalmente debe regular su voz según el emplazamiento del micrófono, esto en relación con la técnica de la filmación por lo que hace referencia, después, al resultado expresivo de su actuación; el actor debe conocer su rendimiento en los diversos planos que se emplean".¹⁴⁷

¹⁴⁶ L Chiarini, Ob. Cit, Pp. 97.

¹⁴⁷ L Chiarini, Ob. Cit, Pp. 103.

Es importante que el actor realice su interpretación en razón del resultado final, tomando en cuenta para su representación actual, la que se encontrará antes y después; para lograr así la continuidad de la acción y la congruencia del carácter que imprime al personaje.

En la Ley Mexicana, se considera a los actores como intérpretes o ejecutantes de una obra artística o literaria, en este sentido, considerando que lo que se protege en este caso es una actividad relacionada con una obra protegida por los derechos de autor, a estos intérpretes se les protege mediante los derechos conexos o afines a los de autor.

“...existen trabajos de naturaleza intelectual que aún cuando no pueden considerarse una creación en sentido estricto, se asimilan a ella por revelar un esfuerzo de talento que les imprime una individualidad derivada ya sea del conocimiento científico, de la sensibilidad o de la apreciación artística de quien los realiza. Se dice de estos trabajos que son obras consideradas como objeto de los derechos afines al derecho de autor.”¹⁴⁸

Así pues, los actores son considerados, intérpretes, sin embargo, participan en el movimiento fílmico de la escena para contribuir a la creación de la obra cinematográfica. Están protegidos por los derechos conexos a los del autor.

b) Músicos:

Los que interpretan la música, que pueden ser solistas, cuartetos o incluso orquestas, son intérpretes o ejecutantes, ya que en la medida en que no crean una obra propiamente dicha, sino que ejecutan una obra musical previamente creada

¹⁴⁸ Rangel Medina, Derecho Intelectual... Ob. Cit., pp. 115.

por el compositor de la misma, únicamente disfrutan de derechos con respecto de esa actividad interpretativa.

En la doctrina mexicana, si se hace una distinción, en lo relativo a quiénes se consideran intérpretes y quiénes ejecutantes:

“Se considera intérprete a quien valiéndose de su propia voz, de su cuerpo o de alguna parte de su cuerpo, expresa, da a conocer y transmite al público una obra literaria o artística. Y ejecutante a quien manejando personalmente un instrumento transmite e interpreta una obra musical. La interpretación consiste en la comunicación de obras orales como las creaciones vocales, dramáticas, poéticas y las de danza. La ejecución, comprende toda comunicación de obras musicales a través del empleo de instrumentos.”¹⁴⁹

Por lo tanto y con base en esta interpretación, la cual se considera muy acertada, el músico, es un ejecutante en la medida que, a través de instrumentos diversos, transmite una obra musical ya compuesta. En el caso de que el músico sea a la vez, el compositor de la creación musical, éste es, además de ejecutante, autor en razón de su composición. En realidad, haciendo referencia a las funciones de músico y compositor; el primero es ejecutante y el segundo es autor. En esta medida, el músico ejecutante está protegido por los derechos conexos a los derechos de autor.

c) Cantantes y recitadores:

Los que cantan o los que recitan la letra, son intérpretes. Existe la creencia de algunos autores, de que sólo son intérpretes en el caso de que aparezcan en escena y en caso contrario son realizadores, pero en realidad, cualquier músico y

¹⁴⁹ Rangel Medina, Derecho Intelectual... Ob. Cit., pp. 124.

cantante pone su sello personal en la parte que interpreta, por lo tanto es un ejecutante o intérprete independientemente de si aparece en escena o no.

Según la definición presentada en el punto anterior referente a los intérpretes y ejecutantes; la interpretación también consiste en la comunicación de obras orales como las creaciones vocales, por lo tanto, los cantantes o recitadores de una obra oral, son intérpretes de la misma y están protegidos por los derechos conexos a los derechos de autor.

Puede darse el caso de que un músico sea a la vez cantante, en este caso gozará de los derechos conexos como intérprete y ejecutante. En realidad en la ley, estos dos se equiparan como uno solo y ambos términos se utilizan indistintamente. Sin embargo constituyen, participaciones artísticas distintas y por lo tanto deben protegerse como tales.

El ejecutante de una obra musical, con o sin letra, y su intérprete o cantante, realizan una función de intermediarios entre el autor de la obra y el público. Sin embargo, su interpretación o ejecución, le da un toque característico, singular y personal, de aquel que la ejecuta o interpreta, no siendo el mismo resultado si lo interpreta una persona u otra; es por esta razón, que en su calidad de intérpretes y ejecutantes gozan de la protección de los derechos conexos.

d) Director de orquesta:

Respecto del director de orquesta podemos decir que la función que éste realiza, no constituye la creación de una obra artística, no es autor, ya que aunque sí es una persona física éste no crea una obra literaria o artística.

Tampoco se puede decir que sea un intérprete, ya que el intérprete, según la definición que anteriormente presentamos, es aquel que valiéndose ya sea de su

cuerpo o de su voz, expresa, da a conocer y transmite al público una obra literaria o artística. En un sentido estricto el director de orquesta, aunque sí efectivamente, utiliza partes de su cuerpo para cumplir con su función de director de un grupo de ejecutantes, éste no trasmite, ni da a conocer al público, en forma directa, una obra artística que en el caso concreto, sería una obra musical.

En el artículo 119 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se le enviste del carácter de representante del grupo que en este caso sería la orquesta, que constituye un grupo de músicos ejecutantes, con relación al ejercicio del derecho de oposición, en el caso expreso de que no se designe a entre ellos a otro que cumpla con esta función.

Lo anterior es muy importante, ya que dentro de la Ley se le reconoce implícitamente en este artículo como parte de este grupo de ejecutantes.

Ahora bien, según la definición de ejecutante que ya se expuso con anterioridad, se considera ejecutante a aquel que manejando personalmente un instrumento transmite e interpreta una obra musical. Sin duda en lo que respecta a esta definición, el director de orquesta no maneja personalmente un instrumento musical, sin embargo, a través de un instrumento como la batuta, el cual si maneja personalmente transmite una obra musical. Es cierto que no la interpreta directamente, ya que éste no maneja ningún instrumento musical. Sin embargo, de la maestría con la que el director de orquesta maneje su instrumento (la batuta), mediante el cual dirige al grupo de músicos ejecutantes, depende el éxito de la ejecución, ya que una mala dirección podría provocar, que la ejecución de una obra musical sea un fiasco, un fracaso. Así pues, sí depende en gran medida del director de una orquesta el que se ejecute una buena o mala interpretación de una obra musical.

Además, considerando que "La ejecución, comprende toda comunicación de obras musicales a través del empleo de instrumentos"¹⁵⁰. Sin duda la participación del director de orquesta, dentro del conjunto o grupo de músicos ejecutores, es relevante y tiende a la comunicación de obras musicales a través del empleo de instrumentos.

Por lo anteriormente expuesto, considero que efectivamente el director de orquesta es un ejecutante, ya que imprime su sello personal, independientemente de la orquesta a la cual dirija. Y realiza una actividad técnica que requiere mucha maestría tendiente a externar una obra artística musical.

e) Operador o camarógrafo:

El realizador o creador de la reproducción artística de la parte visual es el operador o camarógrafo, pero cuando el director escénico colabora con el operador, dándole indicaciones, ambos deben ser considerados como creadores de la reproducción.

La reproducción artística de las escenas reconstruidas en la obra cinematográfica, consiste en darle, al conjunto de elementos creados para la obra cinematográfica, una forma y una expresión nuevas, que resulta ser, la que el artista quiere darles. En este caso, el artista sería el director, con la ayuda del operador.

"Es el operador quien tiene en su mano los medios técnicos que le ponen en condiciones de realizar plenamente, lo concebido por el director. Y el campo de sus posibilidades es infinito."¹⁵¹

¹⁵⁰ Idem.

¹⁵¹ V.I. Pudovkin, "La técnica del cine y el actor en el film", CUEC, México, 1986, p.57.

Si el director escénico dirige todo el trabajo del operador o camarógrafo, él, es el verdadero creador de la imagen obtenida y el operador resulta un ejecutante técnico. Entonces, la actividad que el operador realiza carece del carácter personal necesario, para el nacimiento de un derecho de autor. La reproducción no es, en ningún caso, una expresión de la personalidad artística del operador, sino del estilo del director escénico. Si este es el caso, al operador, no le pertenece ninguna iniciativa artística.

En la opinión del autor Isidro Satanowsky "El operador no decide acerca de las sobreimpresiones, encadenamientos, etc. Formula algunas sugerencias técnicas al director y nada más. El operador realiza lo que le indica el director. La impresión artística de las imágenes requiere cualidades superiores a las de un gran fotógrafo y el mérito se atribuye al director escénico, que guía a los intérpretes y al operador, reduciendo a este último a la categoría de un obrero calificado."¹⁵²

En la Ley Federal del Derecho de Autor, en el artículo 13, fracción XII, se reconocen derechos de autor respecto de la rama Fotográfica. Esta mención sin duda se refiere a la fotografía fija.

"Hasta hace muy poco tiempo la fotografía fue considerada como un arte. Se juzgo demasiado 'artesanal' o mecánica como para que pudiera despertar emociones estéticas. Los hechos se han encargado de rectificar tan torpe error. Si detrás de una cámara fotográfica se encuentra un artista, la relación que existe entre la cámara y la realidad no es diferente a la relación que existe entre cualquier otro instrumento y esa misma realidad. La cuestión es absolutamente obvia: la realidad será tratada artísticamente con una cámara, con un pincel o con una máquina de escribir."¹⁵³

¹⁵² Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 475.

¹⁵³ Revueltas José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas, Ediciones Era, México, 1981, p. 23.

Ahora bien, esto aunado a lo mencionado en el artículo 97 de la ley de la materia, que a la letra dice que:

Artículo 97

“Son autores de las obras audiovisuales:

(...)

IV. El fotógrafo, y”

(...)

Nos da la pauta para considerar que el fotógrafo al cual se refieren es el operador de la cámara mediante la cual se fijan las imágenes, lo que quiere decir que se le reconoce como autor de la obra audiovisual. Sin embargo, también es cierto que si bien su labor es técnica, del buen manejo de la cámara, depende el que se realicen buenas tomas, técnicamente hablando. No obstante lo anterior, el director es quien le da al operador, la pauta bajo la cual se deben realizar la tomas. Sin duda, dependiendo del caso concreto, el camarógrafo puede ser una artista o puede no serlo y ser únicamente un muy buen técnico. Sin embargo, en la Ley Federal del Derecho de Autor se le reconoce como coautor de la obra cinematográfica.

f) Iluminador:

Como ya se señaló en el capítulo segundo, la iluminación tiene una importancia en verdad relevante, ya que una iluminación adecuada permite que la obra se fije correctamente en la película y dependiendo del matiz que se le dé a lo filmado, por medio de la iluminación, se consiguen efectos distintos que van de lo muy brillante a lo sutil, e inclusive a lo sombrío.

El iluminador, debe colaborar en la formación de un cierto clima, de manera que el espectador tenga la sensación de participar en la escena o de sustraerse según la intención del director. Se puede decir que, dos escenas con la misma

acción, diálogo, decorado y actores, por medio de un hábil manejo de las luces y de la cámara, pueden llegar a tener significado dramático distinto.

Pero además, para crear una cierta atmósfera visual, la luz interviene de manera definitiva, así se puede hacer resaltar lo que se quiere de la imagen, o poner el conjunto de la escena en la penumbra o en la claridad, dependiendo del efecto que quiere lograrse en cada escena.

Este manejo de sombras y de luces, muy característico del cinematógrafo, es producto del trabajo del iluminador, pero sin duda es supervisado por el director e inclusive se puede decir que lo realiza técnicamente el iluminador, pero que es el director quien le da a la iluminación su carácter artístico, su toque personal.

“El personal electricista especializado lo aporta el estudio y trabaja bajo la dirección del operador tomavistas, el cual recibe las indicaciones del director acerca del trabajo a realizar en cada escena.”¹⁵⁴

Para lograr una buena iluminación se necesita no sólo conocimientos técnicos, sino también un talento artístico particular. En algunas ocasiones este talento artístico es aportado por el iluminador; sin embargo, la mayoría de las veces, quien lo aporta es el director escénico.

Además en la Ley Federal del Derecho de Autor no se le concede ningún reconocimiento, desde el punto de vista del derecho de autor, a su función. Así pues, se considera que el iluminador es un realizador, de un trabajo para el cual fue contratado, que participa de manera importante en la realización de las filmaciones de la obra cinematográfica.

g) Director escénico o director realizador:

¹⁵⁴ Amich Bert, Julian, Ob. Cit., p.83.

Su papel es de tanta importancia para la creación de la obra cinematográfica, que muchos autores lo consideran como el verdadero creador, autor de la obra cinematográfica.

Algunos otros como el maestro Satanowsky consideran que no lo es "el director no es tal autor, sino uno de sus realizadores, creador del movimiento de la escena".¹⁵⁵

Esto esta muy lejos de ser real ya que el director realiza una tarea que requiere de su talento y de su originalidad para poder elaborar una película que tenga su sello personal.

"El director realiza un trabajo nuevo, original, pues por más detallado que sea el encuadre debe poner su sello individual. Más aún su capacidad se manifiesta en el estilo y así se habla corrientemente de los "suspensos" de Hitchcock".¹⁵⁶

El director es, en toda la expresión de la palabra un creador, participa en todas las etapas de creación de la obra cinematográfica, trabaja de manera conjunta con el argumentista, con el adaptador del argumento, el guionista o dialoguista, con el escenógrafo, diseñadores, compositores y músicos, actores, cantantes, camarógrafos, iluminadores etc. A través de su trabajo, se vinculan todas las creaciones artísticas que en su conjunto integran la obra cinematográfica. Su labor artística es fundamental en la creación de la misma y supera, la mayoría de las veces, los límites señalados en el guión.

En el artículo 97 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se le reconoce como uno de los autores de la obra audiovisual, en su fracción I, en la que menciona al director realizador como autor de la misma. Sin embargo, en el

¹⁵⁵ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo II. Pp. 454.

¹⁵⁶ Ibidem.

capítulo cuarto, se define quién es el sujeto que detenta la titularidad del derecho de autor respecto de la obra cinematográfica, se retoma el tema del director escénico en el próximo capítulo, para finalmente definir qué carácter tiene.

h) Otros colaboradores:

En este apartado se pueden incluir a los colaboradores del director escénico que no se han mencionado con anterioridad:

Por un lado tenemos al maquillador y al peluquero quienes también pueden llevar a cabo un trabajo que tenga la categoría y originalidad de una obra artística. Sin embargo, esto es muy raro, en realidad a estos participantes se les contrata para realizar un trabajo específico y no se les reconoce como sujetos del derecho de autor.

En algunos casos cuando la obra cinematográfica lo amerita, se requiere de la participación de otro especialista: el coreógrafo, quien crea y dirige danzas, ballets y bailes, que en la mayoría de los casos constituyen verdaderas obras de arte y entonces el creador de las mismas, resulta un autor.

En algunas películas, en ciertas escenas se suelen emplear algunas obras pictóricas, escultóricas o de carácter plástico, desde luego los creadores de estas obras tienen derechos de autor en sentido estricto, ya que sus obras constituyen obras independientes a la obra cinematográfica, dotadas de originalidad, creadas por personas físicas, correspondientes al ámbito del arte y manifestadas por un medio que las hace perceptibles a los sentidos.

También se encuentra al ingeniero de sonido, cuya función es sólo técnica, aún cuando éste tenga buen gusto artístico, un manejo técnico impecable del

sonido y su labor presente ciertas dificultades y hasta cierto punto creatividad, es solamente un ejecutor.

Los ruidos de la naturaleza, no son por sí mismos obras protegidas. Pero la combinación de los ruidos de la naturaleza puede presentar los caracteres de una creación y constituir un elemento de la composición cinematográfica. En este caso forman parte de la presentación escénica y generalmente es el director escénico el que los imagina y arregla. Pero no integran por sí mismos una obra, a menos que presenten las características de originalidad y que puedan ser distinguidos, como una obra independiente, en caso contrario el director o aquel que los realice tendrá carácter de realizador y no el de autor.

Los ruidos creados, tampoco son por sí mismos obras protegidas y las personas que los producen son únicamente ejecutores, ya que realizan una labor básicamente técnica.

IV. Compaginación y fijación de la obra

La Compaginación o edición tiene el carácter de una verdadera creación, no obstante ha sido desconocida como tal por la mayoría de los autores al tratar los derechos del autor en la obra cinematográfica. No es una simple función técnica, sino una de las funciones artísticas más delicadas para la creación de la obra, pues de la maestría en su ejecución depende en una parte importante el resultado final de la obra cinematográfica. Antes de la edición lo único que se tiene, son fragmentos de película, y el guión donde se encuentran las instrucciones que prevén la compaginación o edición de la obra.

"La compaginación es el procedimiento de selección, sucesión, combinación y duración de las escenas. (...) La compaginación significa eliminar algunas escenas y dejar otras, unir las de determinada manera, dar idea del tiempo que las

separa, su relación simbólica. Sólo después de la compaginación hay obra cinematográfica, tal como ha de proyectarse. La compaginación es armazón e hilo conductor de la obra, no sólo de la trama, sino también de la reproducción artística. La continuidad (o lo que es igual, la unión de las escenas o "secuencias"), secreto del movimiento cinematográfico, se obtiene principalmente por este trabajo de traslado de las partes de la obra que la cámara registra por separado".¹⁵⁷

Es hasta después de la edición que es posible protegerla como obra cinematográfica, porque antes no hay más que elementos parciales, que finalmente al unirse, integran la obra, pero que mientras permanezcan disgregados no susceptibles de protección, como una obra cinematográfica.

a) Realizador del doblaje:

Como ya se expuso en el capítulo segundo, el doblaje constituye una de las formas de traducción de la obra cinematográfica, se puede decir que la traducción consiste en expresar, más o menos fielmente, en otro idioma, el diálogo original.

El doblaje constituye una post sincronización, que se compone de la traducción del diálogo íntegro sin que sea fiel al original, pero que dé la idea general de lo que se dice por los intérpretes, ya que, como las escenas permanecen inmutables, es necesario hacer coincidir el movimiento de los labios con las palabras pronunciadas por los actores.

Hacer esto correctamente, no es sencillo, ya que el realizador del doblaje, debe mostrar a través de su medio, que es su voz, todas las expresiones y sentimientos que se ven en la pantalla, logrando que dé la sensación de que es la voz del personaje que aparece en la imagen proyectada y logrando coincidencia y

¹⁵⁷ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I. Pp. 477.

unidad entre la imagen y la voz. En realidad, en el momento de las grabaciones del doblaje, prácticamente lleva a cabo una interpretación, para que su voz exprese exactamente aquello que debe expresar para que esté en sincronía con lo visto en la pantalla y con los movimientos vocales de los actores de la obra cinematográfica.

Los dobladores se escogen entre las personas que hacen mejor esta tarea interpretativa y se procura buscar personas que tengan un timbre de voz parecido al del intérprete original o adecuado para interpretarlo.

El doblador es un nuevo participante de la obra cinematográfica traducida, es aquel que habla en idioma extranjero en lugar del intérprete y desde mi punto de vista tiene derecho a que se le proteja como intérprete, ya que utiliza su voz, como medio de expresión, lo que le da un carácter personalísimo a la interpretación del diálogo que ejecuta. Por lo tanto, deja su sello personal en la obra cinematográfica. Es intérprete por que se vale de su voz para expresar o transmitir al público una obra literaria o artística.

Considerando que el diálogo se protege como una obra, el doblador interpreta esta obra a través de su voz, por esta razón le corresponde contar con la protección de los derechos conexos o vecinos a los de autor, porque si bien su actividad no está dirigida a crear una obra en toda la extensión de la palabra, si está relacionada directamente con una obra artística, en la cual interviene interpretando, mediante su voz, utilizando ésta como su instrumento.

b) Jefe de montaje o compaginador:

La compaginación consta de dos etapas, la previa no es creadora, sino puramente técnica, en ésta se procura eliminar lo superfluo y facilitar la realización de la segunda, la definitiva; en la cual se unen las escenas filmadas de tal forma

que se logre dar continuidad temporal a la obra. Es creador de la compaginación o edición, el que la concluye de manera armoniosa, a base del traslado preliminar, pues entonces la obra adquiere su ritmo artístico.

El proceso de compaginación se efectúa, generalmente, en presencia del director y del productor; son ellos quienes le dicen al compaginador la manera en la que se deben editar las escenas para así conseguir el resultado deseado, que hasta el momento, se encuentra únicamente en la mente del director escénico.¹⁵⁸

Aún siendo la compaginación un paso tan importante para la creación de la obra cinematográfica, ésta no es en su conjunto una obra, sino una fase, una etapa, una actividad de la producción de la misma. Carece de autonomía y fuera de la obra que contribuye a crear no tiene valor alguno. Por lo tanto, el autor de la compaginación es un realizador y no un autor.¹⁵⁹

c) Otros colaboradores:

Los trucos, se realizan mediante procedimientos técnicos y por lo tanto, no constituyen obras intelectuales independientes, aunque contribuyen a completar y realizar la obra, no conforman en si mismos una obra de existencia independiente y por ello, a la persona o personas que los realizan no le corresponden derechos autorales. Se dice que los maneja el director artístico o personas a su cargo, que en su caso actúan éstos como ejecutores.

Finalmente podemos dar una clasificación de las personas que participan en la obra cinematográfica de la siguiente manera:

¹⁵⁸ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I. Pp. 478.

¹⁵⁹ Ibidem.

Son considerados autores participantes de la obra cinematográfica:

- a) El argumentista.
- b) El adaptador del argumento.
- c) El guionista, autor del encuadre.
- d) El escenógrafo, decorador o diseñador.
- e) El dialoguista.
- f) El compositor de la música.
- g) El autor de la letra.
- h) El Operador, camarógrafo o fotógrafo.

Por excepción y en casos muy raros, pueden llegar a ser obras protegidas por el derecho de autor la sinopsis, los vestidos, los cortes y peinados, los maquillajes, entre otros, si el trabajo creativo cumple con los requisitos para que sean considerados como obras artísticas. En este caso también serían autores: el modisto, el maquillista, el peluquero u otros más.

En este apartado no incluimos al director escénico ya que él no realiza una obra independiente que sea identificable fuera de la obra cinematográfica, sino que más bien tiene una participación fundamental que sirve para crear la obra cinematográfica en sí y por lo tanto es de considerarse autor de la obra cinematográfica: Su caso será tratado en el siguiente capítulo, donde se definirá quién detenta la titularidad de la obra cinematográfica.

Son considerados realizadores, los siguientes participantes en la obra cinematográfica:

- a) El director literario: Encargado de la búsqueda y control de la acción o trama.
- b) El director artístico: Encargado de la dirección de la decoración.
- c) El Iluminador: Encargado de la Iluminación.

d) El Compaginador: Encargado de la compaginación o montaje.

Se consideran intérpretes o ejecutantes dentro de la obra:

- a) A los actores.
- b) Al director de orquesta.
- c) A los músicos.
- d) A los cantantes.
- e) A los recitadores.
- f) Al realizador del doblaje.

Todas las demás personas que intervienen en la creación de la obra cinematográfica que no han sido enumeradas precedentemente son considerados ejecutores.

Se subdividen, según la categoría y autoridad en directores, jefes, asistentes, ayudantes, empleados, obreros, entre otros. Pero jurídicamente tienen como característica uniforme la de no crear, ni realizar ninguna obra intelectual nueva, original y personal, sino que llevan a cabo en forma más o menos técnicamente perfecta lo que los autores, realizadores e intérpretes han creado.

Es importante saber que más que las personas nos interesan las funciones, las actividades, pues por ellas se distingue y señala la naturaleza jurídica, los caracteres, los derechos, deberes y privilegios sin detenerse a considerar en cuántas personas físicas recaen esas funciones.

CAPÍTULO CUARTO

DETERMINACIÓN DEL SUJETO QUE DETENTA LA TITULARIDAD DEL DERECHO DE AUTOR RESPECTO DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

1. Planteamiento del problema

Como ya se ha expresado anteriormente, la obra cinematográfica constituye una obra artística, independiente y original. Es una obra artística distinta de los medios y demás obras artísticas, que se han empleado para su realización.

Para la producción de esta obra se utilizan obras intelectuales de diversa índole, además de la actividad de un conjunto de personas que contribuyen, a través de distintas etapas, en la creación de lo que será finalmente, la obra cinematográfica.

Se han recorrido las etapas necesarias para realizar esta obra y analizado de qué forma contribuye cada una de estas personas para la creación de la misma. Además, se ha definido y analizado cuáles de estas personas son consideradas autores, realizadores, intérpretes, ejecutantes y ejecutores de las obras que en su conjunto conforman la obra cinematográfica, así como sus correspondientes derechos de autor.

Es necesario saber quién o quiénes son legalmente los autores o creadores del conjunto elaborado. Es claro que existe un gran número de personas que participan en la creación de la obra cinematográfica, de los cuales sólo algunos cuentan con la protección del derecho de autor según se analizó en el capítulo tercero. Por lo tanto, lo importante ahora es intentar definir si todos ellos en su conjunto merecen tener la autoría de la obra, como coautores de la misma o si sólo una o algunas de las personas que participan en la creación de la obra merece, por alguna razón, el derecho de autor y de ser este el caso, definir si goza del ejercicio de este derecho en forma total o limitada y porqué.

Para la solución de esta situación se han expuesto diferentes teorías que han dado lugar a la creación de leyes que lo resuelven hasta cierto punto, tratando de establecer quiénes son los autores de la obra cinematográfica. Sin embargo, esta protección varía mucho dependiendo del sistema y el criterio jurídico aplicado en cada país. Lo importante es que la solución jurídica sea de simple aplicación y se apegue a las necesidades y exigencias de la realidad que presenta la obra, respetando los principios del derecho de autor.

Debido a que la industria cinematográfica tiene cada vez alcances más grandes y que la obra cinematográfica es también un objeto de comercio con un gran campo de explotación, es necesario que las soluciones dadas sean justas, prácticas y sencillas. Esto se menciona, porque es importante que los derechos de autor se determinen con la amplitud necesaria para hacerse cargo de solucionar las cuestiones de la vida real.

Actualmente se encuentra ya definido que los autores, intérpretes y ejecutantes que participan en la obra cinematográfica tienen la protección de los derechos de autor, en forma particular con respecto a la aportación que hacen a la obra cinematográfica. Se han visto ya cuales son los derechos de cada una de estas personas y si disfrutan del derecho de autor en sentido estricto, o de los derechos conexos o vecinos.

Más adelante se plantea y analiza la teoría que establece que todos los participantes de la obra tienen derechos sobre ésta. Sin embargo, otras teorías plantean, la disyuntiva entre el director y el productor de la obra cinematográfica. En algunas doctrinas el derecho sobre la nueva obra pertenece al director y en otras pertenece al productor. Por esta razón y debido a que no se ha analizado ni la función del productor ni la del director, se analizará en este capítulo para que, con conocimiento de causa, podamos comprender cada una de las teorías y decidir cuál es la más adecuada, para la solución de este problema.

Es importante, aclarar que debido a que hay personas que dentro de una obra cinematográfica, realizan una o varias funciones, en el análisis de los posibles titulares de los derechos de autor sobre la obra cinematográfica, se analizarán las funciones y no los sujetos. Así, en el caso de una obra en la que el director también sea el productor, nos referiremos a cada función u ocupación a realizar, a fin de analizar y definir a cuál de las funciones, que cubra determinadas características, le corresponde la titularidad de los derechos de autor.

2. El productor

En cuanto al productor se procurará ubicar cuáles son las funciones que éste desempeña y cuáles las características que inviste. Para lograr cumplir con este objetivo daremos algunas definiciones de la figura del productor.

Para muchos el productor es la persona física o moral que asume la responsabilidad económica de la creación de la obra cinematográfica.

El maestro Isidro Satanowsky considera que el productor "es el que organiza el trabajo técnico, industrial y artístico concerniente a la realización material e intelectual de la obra".¹⁶⁰

La Ley Federal del Derecho de Autor en su artículo 98, determina quién es el productor:

Artículo 98

“Es productor de la obra audiovisual la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina”.

Por un lado el productor cumple la función de hombre de negocios, ya que provee el capital necesario para la realización de una obra que, la mayoría de las veces, requiere de una gran inversión monetaria. Además se encarga de reunir a todas aquellas personas que participan en la creación de la obra cinematográfica, ya sea que cumplan con una función técnica, que no es protegida por el derecho de autor o que cumplan con alguna función creativa en la obra, es decir, se encarga de reunir a todos los autores, intérpretes, ejecutantes y ejecutores que participan en la creación de la obra cinematográfica.

Debido a su función de organizador, él se encarga de proveer de todo lo necesario para la creación de la obra, pues tiene la responsabilidad del negocio y se ocupa de abastecer y en cierta forma ordenar, la creación de la obra hasta que se encuentra lista para su exhibición. Para esto se encarga de contratar personal eficiente para el trabajo técnico; de alquilar y comprar lo necesario para instalar un estudio, así como de contratar servicios y locaciones para la obra.

¹⁶⁰ Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 315.

También supervisa el trabajo de aquellos que participan en el manejo de las instalaciones eléctricas, laboratorios, vestuario, maquillaje, aparatos de registro de sonidos e imágenes. En muchas ocasiones no lo hace él directamente sino que contrata personal calificado para que lleven a cabo esta supervisión, quienes cuidan que el personal empleado cumpla correctamente con su función y que vigilan todos y cada uno de los detalles del área que les corresponde, para que la realización de la obra cinematográfica, pueda efectuarse sin contratiempos y tal como fue planeada.

Por todo esto, la presencia del productor es indispensable dentro de la obra cinematográfica, ya que su realización exige tal cantidad de personas y actividades, que es necesario un órgano de impulso o de freno, alguien que organice y tenga el control de la misma; que puede ser una persona física, pero generalmente es una persona moral.

Todas estas actividades y funciones, la mayoría de las veces, son realizadas por varias personas, porque sería casi imposible que la empresa se lograra con éxito mediante la actividad de una sola persona encargada de cumplir con estas funciones.

"Una película no puede ser obra de una sola persona, aunque esta persona sea el mayor genio y esté dotado de una competencia ilimitada. Para realizar una película, se necesitan múltiples recursos, desde el más ilustre hasta el más humilde". ¹⁶¹

3. Formas y clases de productores

Así pues, el productor puede ser una persona física o moral. Generalmente adopta esta última forma ya que la mayoría de las producciones son realizadas por personas morales y no por personas físicas.

¹⁶¹ Satanowsky, Ob. Cit., Pp. 318.

Nos ocuparemos en primera instancia del productor como persona física. Es bastante raro que sea un solo hombre el que se encargue de todas las funciones del productor. Sin embargo, se llega a dar el caso de que sea una sola persona física, la que se ocupe de todo el trabajo de producción, pero cuando esto ocurre generalmente el productor lleva a cabo sólo una producción cinematográfica.

Dentro del engranaje de la persona moral, hay varias personas físicas que se encargan de realizar y coordinar el trabajo de creación de la obra. Tienen funciones de distinto tipo. Se caracterizan por ser quienes ordenan y armonizan un trabajo complejo. La diferencia proviene de la cantidad y calidad de las producciones que realiza la productora, que es una persona moral. Esta diferencia es más pronunciada, cuando las obras que se realizan son más.

Es importante mencionar que cuando se trata de personas morales que producen obras cinematográficas, se dice que el productor ejecutivo cubre las funciones del jefe general de producción y del productor adjunto, que a continuación se describen y el productor asociado realiza las funciones de los coproductores. Las respectivas características y funciones de producción son¹⁶²:

a) Jefe general de producción

Este localiza toda la producción y dispone de un conjunto de productores adjuntos. "El productor general dirige, armoniza, aprueba o desaprueba el trabajo de los productores que se hallan a sus órdenes. Es el encargado de aplicar una política coherente de producción, es decir, elegir colaboradores capaces y repartir las responsabilidades entre los ayudantes más diversos, cada uno de los cuales es tan importante en el conjunto."¹⁶³

¹⁶² Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 320 y sigs.

¹⁶³ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 320.

El trabajo de sus colaboradores, lleva su sello personal. Dentro de las funciones del productor general están: Coordinar e integrar el esfuerzo del conjunto para que exista unidad en el resultado, el elige y reúne a aquellos que colaboraran con él, estudia el proyecto, hace el programa de producción y determina el presupuesto de inversión que se le dará a la obra. Se pone en contacto con distribuidores y exhibidores con relación a la cantidad de obras necesarias para la explotación de la misma, aprueba y determina junto con el director, los actores y actrices con que cuenta¹⁶⁴.

Además, se reúne con los jefes de diversas secciones del estudio tales como: El director literario, el jefe del personal de producción y los productores adjuntos, entre los cuales distribuye el trabajo de acuerdo con sus cualidades. Organiza y fija las fechas en que comenzarán las filmaciones, elige a los colaboradores que las llevarán a cabo, vigila la labor de todo el estudio y prevé en lo posible cualquier contingencia, todo esto la mayoría de las veces lo hace de la mano del director ya que éste es quién le imprimirá el toque creativo y artístico a la obra.

b) Productor adjunto

Tiene como funciones¹⁶⁵: Elegir el asunto y el argumento, así como encomendar la adaptación y la elaboración de los diálogos, guión y encuadre. Distribuye los papeles de la obra junto con el asistente general de producción, que es el colaborador del productor general y se encarga de ejecutar sus órdenes y mantiene la relación entre aquél y las demás personas que participan en el rodaje de la obra cinematográfica.

¹⁶⁴ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 320.

¹⁶⁵ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 321 y sigs.

El productor adjunto también establece el presupuesto de cada uno de los departamentos que intervienen en la realización de la obra, para ajustarlo dentro del presupuesto general, ya sea suprimiendo escenas u obteniendo un aumento de recursos.

Por otra parte, examina los proyectos de decorados, se pone de acuerdo con el departamento de trajes y vestidos y consulta al jefe del departamento musical sobre la música de fondo; presenta las pruebas, adquiere los derechos musicales, así como de los arreglos y orquestación.

Además, regula la filmación, colabora con el director y examina las copias diarias. Finalmente, vigila la compaginación y la publicidad y hace preparar la propaganda, determina el título y la "presentación" de la obra, o sea, la lista de personas responsables de cada departamento artístico y técnico que figuran en la película.

c) Coproductores

Los coproductores son aquellas personas que se unen para la producción de la obra cinematográfica. Cabe destacar que en algunos casos la aportación de los coproductores es en especie y no necesariamente pecuniaria.

Ellos determinan la dirección técnica, la duración de la filmación, el monto de las inversiones, quién será el delegado ejecutor y quién el director de producción, quién el propietario del negativo, cómo se adoptarán las resoluciones con respecto a la producción, qué cuales serán las menciones que contendrá la obra con respecto a las personas que intervienen en su creación, cómo se administrarán las aportaciones, los recursos y la publicidad, también se define cuál será la forma de recuperar las inversiones y distribuir las ganancias o las pérdidas.

- Organización del productor

La oficina de producción está compuesta por una serie de colaboradores, funcionarios y empleados que ayudan al director general de producción y el productor adjunto a cumplir su misión de distribución y supervisión de las actividades a realizarse para la creación de la obra cinematográfica¹⁶⁶.

Además fuera de los principales creadores y realizadores de la obra, existen varios departamentos que se encargan de las diferentes funciones industriales, técnicas y artísticas, necesarias para la creación y fijación de la obra.

El número, designación e importancia de los departamentos aumenta o disminuye según la productora. Sin embargo, se puede decir que los departamentos más importantes son: El departamento técnico que reúne luz, cámara, sonido y laboratorio. El departamento de decorados que concentra carpintería, pintura y mecánica. El departamento de utilería y el de compaginación. Cada departamento cuenta con un jefe o director del mismo, ayudantes, empleados y obreros.

4. El director

El director o director escénico es quien "gobierna el movimiento de la escena. Convierte el 'encuadre' en una presentación escénica, traduce los pensamientos en imágenes".¹⁶⁷

Se encarga de dirigir la realización de la obra, desde el guión hasta la compaginación y muchas veces su participación comienza desde la determinación

¹⁶⁶ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 324 y sigs.

¹⁶⁷ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 379.

de la trama. Aprovecha todos los elementos que tiene a su alcance, para a partir del guión, obtener una obra nueva. Básicamente, es él, quien realiza la fusión de la técnica y el arte cinematográfico, coordina los esfuerzos de cada uno de los autores y casi siempre da a la obra su sello personal.

Se encarga de la filmación escena por escena, decide el tipo de toma, el ángulo y el plano que se tomará de cada escena, de qué manera se desenvolverán dentro de la misma los personajes, como director escénico, sugiere a los actores cuestiones relativas a su interpretación, se preocupa por el tipo de iluminación que deberá llevar cada escena, atiende el sonido, revisa la acción y el diálogo y se encarga de cuidar hasta los más mínimos detalles.

Está en contacto en todo momento con los demás creadores, realizadores y ejecutores y principalmente con los autores del argumento, del guión y del diálogo. En lo relativo a las escenas prevé cuál ha de ser el efecto preciso y elabora, mediante numerosos ensayos, el ambiente, el estado de ánimo y demás matices necesarios.¹⁶⁸

Es importante precisar que el director, no sigue con exactitud el encuadre a filmar, sino que lo modifica cuando lo juzga necesario o conveniente para lograr el efecto deseado en la creación cinematográfica. Además es él quien estudia y resuelve los múltiples problemas que se presentan antes y durante la filmación, para crear la obra deseada.

En cuanto a la dirección de los actores la mayoría de ellos aprovechan sus dotes artísticas y creativas para lograr un conjunto a la vez afinado, equilibrado y expresivo.

¹⁶⁸ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 379 y sigs.

Más claramente "...el director debe adaptar la interpretación del libreto al estilo y personalidad de los actores, conduciéndolos sin anularlos".¹⁶⁹

Por otra parte, el director no debe permitir ninguna falla, pues de la calidad de cada una de las escenas depende el resultado final de la obra, por lo que hará repetir las escenas todas las veces que sea necesario para que la obra final resulte tal y como se espera.

El director rueda las escenas con un orden diferente al que aparece al final de la producción, ya que generalmente se agrupan las escenas que llevan los mismos decorados e intérpretes. Aprovecha el estado del tiempo requerido para rodar los exteriores. Por otra parte, el rodaje de los interiores tienen lugar en el estudio.

Además, el director tiene como función observar diariamente la proyección del trabajo de la jornada anterior para juzgarlo, elegir las que considera las mejores tomas y repetir las mal realizadas, además de discutir con el compaginador el sentido y el ritmo que hay que dar a la coordinación final.

Por lo anterior, no hay duda de que la función que realiza es esencial. Por esta razón debe reunir cualidades artísticas e intelectuales, tener nociones de todos los tipos de expresiones artísticas; además de conocer los medios utilizados por las otras artes para intuir y visualizar eficazmente las ideas plasmadas en el encuadre.

Debe tener conocimientos de pintura y arquitectura, del manejo del color y de los sentimientos y emociones que éstos producen, ya que a través del cine es posible crear la atmósfera correspondiente a un estado anímico preciso, por medios visuales, los cuales deberán ser los buscados para dar a la obra el carácter deseado: Así pues, el tipo de decorados, de iluminación, los ángulos de toma y los

¹⁶⁹ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 380.

efectos de la cámara, sirven al director, para expresar el contenido del encuadre y dar su estilo a la creación.¹⁷⁰

Finalmente, debe conocer los efectos que determinados sonidos pueden producir en el espectador, como el tipo de música, los fondos musicales, los ruidos y los diálogos. Además de todo lo concerniente al ritmo de la obra, pues al ser la obra un desfile de impresiones, si la misma está mal coordinada en ritmo, podría cansar al espectador o hacer que éste desvíe su atención de la película.

"En una palabra, debe ser cineasta, es decir, un artista, pero sabedor al mismo tiempo de los medios originales que la ciencia y la práctica de la técnica cinematográfica suministran para sus obras".¹⁷¹

5. Planteamiento sobre las diferentes teorías respecto de la determinación del autor de la obra cinematográfica.

Considerando la obra cinematográfica como una obra artística protegida por el derecho de autor, existen dos teorías con respecto de quién, es el titular de este derecho, independientemente del derecho que corresponde a los creadores de las obras que la componen¹⁷².

La primera doctrina sostiene la multiplicidad o divisibilidad de los derechos de autor y considera que todos los colaboradores gozan de los derechos de autor sobre el conjunto de la obra. Esta teoría se basa en que para su creación intervino el esfuerzo creador de varias personas.

¹⁷⁰ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 380.

¹⁷¹ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo I, Pp. 382.

¹⁷² Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pps. 15.

La segunda doctrina alega la indivisibilidad de los derechos de autor y afirma el principio de la unidad, tanto artística como jurídicamente. Esta teoría sostiene que hay diferencia entre aquellas obras de los que participan en la creación de la obra cinematográfica y su conjunto, como obra terminada. Ya que esta última es una producción distinta. Por lo anterior, se considera que por ser indivisible, no existe más que un titular de la obra cinematográfica. Sin embargo, sobre este punto hay divergencias, definidas en tres corrientes:

a) El titular del derecho es el director;

b) El titular es el productor, por cesión de la parte pecuniaria de los derechos de los demás autores y como representante de los demás colaboradores respecto a sus derechos morales; o

c) El productor es lisa y llanamente el autor de la obra por su actividad original tendiente a crearla, realizarla y producirla.

I. Teoría de la multiplicidad o divisibilidad de los derechos de autor

Esta teoría es la clásica en la materia. Como se mencionó anteriormente, la misma sostiene que los creadores de los diferentes elementos artísticos empleados por la obra cinematográfica, tienen un derecho de autor directo sobre el conjunto de la producción.

Existen diferentes tendencias en cuanto a definir, dentro de esta teoría, cuáles y cuántos son los coautores de la obra cinematográfica. Esta teoría se sostiene sobre los siguientes fundamentos¹⁷³:

- a)** Sólo es autor quien ha suministrado el verdadero esfuerzo creador intelectual.

Debido a que la creación, presupone una capacidad especial, cultural y vivencial, se considera inadmisibile una paternidad que no sea la del propio creador de la obra, a quien debe de atribuirse el carácter de autor.

Este trabajo creativo personal, requiere de una persona física creadora ya que las obras artísticas son un producto de la personalidad del autor, de la persona física que lo crea.

Por lo que, entre los individuos que participan en la creación de la obra cinematográfica, únicamente realizan una actividad creadora quienes son considerados autores de los elementos que la conforman, y por lo tanto son ellos los únicos que se deben considerar autores del conjunto, de la obra cinematográfica.

- b)** La obra resulta de la colaboración intelectual de varios creadores de sus elementos.

En el caso de la obra en colaboración, se dice que, los autores de las partes de la obra trabajan en colaboración para crearla. Se les considera verdaderos colaboradores de una obra compuesta, obra común de todos ellos. Para analizar

¹⁷³ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 19 y sigs.

este fundamento, es necesario saber en qué consiste y cuáles son las características de la colaboración.

Se dice que la colaboración es un trabajo común en la producción de una obra intelectual, que implica cierta compenetración - identificación en ideas y creatividad - en el esfuerzo realizado por cada uno de los creadores de la misma.

"La obra en colaboración debe hacerse con una inspiración común, con un cambio de ideas tan íntimo y tan continuo, que sea imposible distinguir en la obra terminada la parte de trabajo de cada uno".¹⁷⁴

"Romero sostiene que `para que haya colaboración es necesario el cumplimiento de los siguientes requisitos: 1º Que la obra hecha en colaboración sea indivisible o simple; 2º Que los colaboradores estén de acuerdo en la creación de una obra común; 3º Que los colaboradores trabajen por sí y para sí y no como dependientes, asalariados o empleados de otros."¹⁷⁵

El autor Isidro Satanowsky¹⁷⁶ menciona algunos requerimientos necesarios para que se presente el trabajo en colaboración, los cuales se presentan a continuación por parecernos importantes para el análisis de esta teoría. La colaboración requiere:

- Un trabajo común de naturaleza idéntica;

Esto incluye una colaboración para una tarea común que comprenda artes diferentes. Se puede decir que identidad de naturaleza significaría, un fin común, que los coautores se proponen alcanzar por medios diferentes o semejantes, pero complementarios, en el que predomina siempre el carácter puramente intelectual.

¹⁷⁴ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 22.

¹⁷⁵ Idem pp. 23

¹⁷⁶ Ibídem.

Aunque en algunos casos, como en el de la ópera, puede haber colaboración en dos obras de carácter diferente que se complementen.

"Los trabajos del pintor, del escultor, del arquitecto, del músico, del autor literario, son distintas expresiones de un solo móvil y propósito, que es la búsqueda de la belleza y de la verdad. Así considerados, todos los trabajos intelectuales tienen una naturaleza común, sobre la cual se establece la cooperación."¹⁷⁷

- Un trabajo creador;

Necesariamente, el trabajo realizado por el colaborador debe de ser creativo y novedoso, independientemente de su importancia, en términos de su grado de cooperación para el resultado de la obra intelectual, ya que aunque éste no sea proporcional, al de otros colaboradores, es suficiente con que aporte a la obra en común, algo de originalidad.

- Un trabajo libre;

El trabajo debe ser libre, debido a que, es un trabajo creador, pues de no ser así, la persona no sería un autor en colaboración, sino un empleado, que obedece las órdenes de otra persona.

- Un trabajo aportado con la intención de crear la obra;

En este caso, la obra en colaboración debe de conformarse por trabajos creados con el propósito de crear una obra indivisible en particular. Aún cuando en sus concepciones particulares sean diferentes los trabajos aportados, deben crearse con la finalidad de generar la obra para la cual están siendo elaborados.

¹⁷⁷ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 24.

- Una intención común de las partes;

Esta característica atiende a la organización y simultaneidad de los trabajos, de los colaboradores tendientes a formar una obra común; además de una conciencia y acuerdo de voluntades de todos los coautores de formar una obra indivisible en particular, y

- La indivisibilidad de la obra creada.

Por último se encuentra la indivisibilidad de la obra, que constituye un elemento fundamental cuando se trata de la obra en colaboración, ya que solamente aparece la obra en colaboración cuando, el trabajo de todos los coautores esta dirigido hacia una obra única e indivisible, estando tan bien integrado que, es imposible determinar quien de los coautores apporto, una parte determinada de la obra, debido a la conexión y carácter inseparable de los elementos que la integran. En este caso, el resultado no permite que puedan ser identificadas, aquellas partes que en su conjunto la conforman, como producción de diferentes personas.

Esto da origen a la diferenciación entre la colaboración perfecta: cuando la obra creada es indivisible, y la imperfecta, en la que las partes con las que contribuye cada coautor pueden ser fácilmente identificadas y pueden ser, inclusive separadas de la obra para la cual fueron creadas, sin alterar su naturaleza¹⁷⁸.

¹⁷⁸ Cfr. Lypszyc, Ob. Cit, Pp. 131.

- c) Excepto las personas que aportan sus elementos, nadie proporciona creación alguna a la obra cinematográfica.

Según esta teoría, la obra cinematográfica no constituye nada más que los elementos artísticos aportados por los autores correspondientes, que con sus aportaciones artísticas la crean. Fuera de éstos, no es posible pretender el título de autor conjunto, si no se ha demostrado alguna actividad creadora, en el más estricto sentido.

- d) Necesidad de protección del derecho moral y de una participación en el rendimiento de la obra por parte de los creadores de sus elementos integrantes.

Toda vez que la teoría que se estudia, supone la multiplicidad o divisibilidad de los derechos de autor, es indispensable asegurar la protección del derecho moral de sus autores, a fin de evitar que éste se viole al momento de la edición, reproducción y distribución. Siendo igualmente importante el respeto del derecho pecuniario, que supone la entrega de una parte proporcional de las ganancias que genere la obra que se ha creado y que está incorporada en la cinematográfica, ya que el trabajo particular de los autores, favorece a la obra completa y, en consecuencia, el reconocimiento que ésta obtenga, debe favorecer a todos los que la crearon y que gozan de la protección del derecho moral y pecuniario.

II. Teoría de la indivisibilidad o unidad de los derechos de autor

Como ya se mencionó anteriormente esta teoría sostiene que hay diferencia entre aquellos trabajos de los que participan en la creación de la obra cinematográfica y su conjunto, como obra terminada. Ya que ésta es una producción distinta a la suma de las obras de los artistas. Por lo anterior, ésta teoría, considera que no existe más que un titular de esta obra indivisible. Sin embargo, a éste respecto hay distintas posturas sobre a quién le corresponde la autoría de esta obra. A continuación se presentan los fundamentos¹⁷⁹ sobre los que se sostienen cada una de estas posturas:

a) El titular del derecho de autor es el director

En este caso se considera al director como autor de la obra cinematográfica en su forma originaria, ya que, si bien muchos otros creadores han participado en la realización de la obra, es el director quien de una manera artística integra los elementos de los que la obra esta compuesta, para finalmente fijarlos en forma de imágenes y sonidos, imprimiendo su sello personal y su estilo en ella, siendo el resultado una obra nueva, diferente en su conjunto, a aquellas otras que son utilizadas para su creación.

Debido a que es el director quien se encarga de transformar el encuadre en imágenes y sonidos, se considera que él es el autor de la obra, puesto que le da su toque personal, cambiando en algunas ocasiones, partes del guión y llevando un seguimiento de la realización de la obra desde la elección del argumento, hasta la compaginación de la película.

Denise Raigel, en su obra *Le cinématographe et le droit d' auteur* sostiene que "el derecho de autor originario corresponde esencialmente al que podría ser considerado como el creador por excelencia de la obra, es decir, al director

¹⁷⁹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 71 y sigs.

artístico, sin dejar de reconocer la función ni la importancia de los colaboradores que ejerzan una actividad creadora. El productor, socio capitalista, en compensación por el riesgo asumido, se hace ceder los derechos patrimoniales sobre el 'film', sólo por razones de orden práctico, por la necesidad de invertir capitales considerables, sin los cuales no puede aquél realizarse."¹⁸⁰

Esta postura resulta muy acertada, ya que da a cada cual lo que le corresponde.

b) El productor es el titular de derechos limitados o exclusivos de autor de la obra cinematográfica ¹⁸¹

Se considera que el productor realiza una actividad intelectual, pero principalmente industrial y comercial, por esta razón la teoría de que el productor es el titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica pero no en forma originaria, sino indirectamente, tiene mucha fuerza. Se dice que es titular en forma indirecta, por la cesión de los derechos de todos los creadores intelectuales de los diversos elementos que dan origen a la obra cinematográfica.

Desde luego esta cesión es únicamente sobre el derecho de autor que es susceptible de transmisión, es decir, sobre el derecho patrimonial. El derecho moral del autor o autores primigenios debe ser respetado en todo momento.

Según esta teoría el productor tiene el ejercicio exclusivo de algunos derechos y del goce económico de la obra cinematográfica. Además de que cumple la función de representante de esos derechos por mandato expreso o tácito de los autores.

¹⁸⁰ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 72.

¹⁸¹ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 74 y sigs.

Tanto el autor como los colaboradores tienen derechos morales los cuales no pueden ser cedidos, por esta razón, según esta teoría, el productor actúa como representante necesario irrevocable de los otros coautores en la parte que afecta a los privilegios o prerrogativas morales de los mismos¹⁸².

Lo anterior apunta a que, el productor, aparecería en forma restringida, como el autor exclusivo de la obra cinematográfica.

Dentro de esta teoría existen dos corrientes. La primera considera al productor como mero cesionario y representante de los derechos autorales de los creadores de los diversos elementos sin tener ningún carácter de autor, coautor o colaborador de la obra.

La segunda estima que además de cesionario o representante, el productor es coautor de la obra.

- El productor como cesionario o representante:

Esta corriente reconoce que las necesidades reales exigen una centralización en el productor de los verdaderos autores, lo cual atiende a razones prácticas. En este caso el productor no tiene derechos intelectuales, pero sí el ejercicio exclusivo del derecho pecuniario de la obra. Se atribuyen al productor los más importantes derechos sobre la utilización económica y deja a los autores intelectuales el derecho moral y la posibilidad del disfrute económico de su trabajo en campos distintos al cinematográfico.

¹⁸² Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 75.

Además sólo considera autores de la obra, a los colaboradores directos, que realizan una obra creativa especialmente realizada para la obra cinematográfica, pero no a aquellos de obras ya existentes que son utilizados como elementos artísticos del film. "El derecho a ser nombrados en el film, no implica, para los autores de las citadas obras preexistentes, un reconocimiento de paternidad en cuanto a ese film".¹⁸³

Por lo tanto, esta corriente niega al productor, como autor originario o coautor. Sin embargo, existe una derivación a esta teoría que sostiene que éste debe considerarse autor o coautor de la obra cinematográfica, por la única razón de que es el titular del derecho de explotación económica de aquella. Es decir que, aún prescindiendo de la aportación de una actividad intelectual creadora, puede portar el título de autor.

- El productor como colaborador o coautor:

Esta corriente reconoce al productor como coautor originario. Esto en el caso de que el productor realizara una labor intelectual y artística, trabajando con el director y colaborando en forma activa en la creación artística de la obra. Sin embargo, si sólo aporta los capitales sin tener participación artística, no merece el carácter de coautor. Por lo tanto, la calidad de coautor se le otorga, no por ser el productor, sino por tener una participación de índole artística e intelectual que lo amerite.

Haciendo un recuento de lo que propone esta teoría, debe tomarse en cuenta que el productor está investido de un doble derecho: Con respecto a la obra cinematográfica, el productor puede llegar a ser considerado coautor, disfrutando de un derecho original moral y pecuniario. Por otra parte, en relación con los elementos artísticos creados por los demás autores, aquél tiene un derecho

¹⁸³ Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 78.

cedido por éstos, que comprende más que nada los derechos pecuniarios, pero también la representación en cuanto a los derechos morales. No obstante, es de considerarse una postura bastante injusta ya que, en este caso, el productor no tiene ninguna participación de tipo artística o creativa.

c) El productor es el autor único originario de la obra cinematográfica

Esta teoría apunta hacia el reconocimiento del productor como autor, único, directo, originario e inicial de la obra cinematográfica y se sostiene sobre los siguientes argumentos:¹⁸⁴

- De índole económica:

Como ya se ha mencionado a lo largo del trabajo, la realización de una obra cinematográfica requiere de medios técnicos y financieros considerables. Por lo tanto, cuando la obra tiene una adecuada explotación y resulta una obra exitosa las ganancias son cuantiosas y en el caso contrario, las pérdidas también lo son.

Así pues, la actividad artística que conlleva una obra cinematográfica necesita de grandes sumas de dinero. Por lo tanto, el que suministra el dinero no sólo permite que la obra se realice, sino que, además corre todos los riesgos del negocio.

Es importante mencionar que el productor casi nunca suministra personalmente el capital, generalmente tiene socios, prestamos bancarios y adelantos de capital en función de la explotación de la obra. Así, en muchas

¹⁸⁴ Cfr. Satanowsky, Ob. Cit., Tomo IV, Pp. 94 y sigs.

ocasiones, éste cuenta con créditos que no reembolsa, sino con dinero procedente de la explotación de la obra.

Por lo tanto, los autores de las obras que constituyen los elementos que componen la obra final, dependen por completo de una gran inversión de capital para la realización de la obra cinematográfica.

- De índole artística:

Para definir si el productor debe ser reconocido como autor, es importante plantear esta cuestión desde la perspectiva de la actividad artística. Existen algunos doctrinarios que atribuyen al productor el carácter de autor, debido a que consideran que no existe persona alguna, que sea susceptible de ser reconocida como tal.

Lo anterior, pues consideran que los autores de los elementos que la conforman, no son autores del conjunto y por lo tanto, consideran al productor como tal, ya que es necesario que exista un sujeto de los derechos de autor.

En los artículos 14, 14 Bis y 15 párrafo 2), de la Convención de Berna, según el Tratado Internacional firmado en París en 1971, se hace referencia a los derechos cinematográficos. La doctrina tradicionalmente reconoce tres sistemas para regular el estatuto jurídico de la obra cinematográfica:

1º El llamado Copyright, donde el productor es considerado como único titular originario del Derecho de Autor. En este caso el productor debe celebrar contratos con los autores de las obras originales adaptadas para la obra cinematográfica, con los adaptadores de las mismas, y los compositores de las obras musicales especialmente creadas para la obra cinematográfica. Los autores

de estas obras disfrutan de su Derecho de Autor sobre sus correspondientes aportaciones y ceden sus derechos mediante un contrato al productor. Este al estar investido con el carácter original del Derecho de Autor sobre el conjunto de la obra cinematográfica, tiene entera libertad para explotarla salvo estipulación en contrario.

2º En éste caso, se considera a la obra cinematográfica como una obra en colaboración, teoría a la que ya se ha hecho referencia y cuyas características ya han sido descritas.

3º Por último está el sistema de la cesión legal. Sistema en el cual se considera a la obra cinematográfica una obra en colaboración, y consecuentemente se supone que se ceden los derechos pecuniarios, a través de un contrato con el productor, lo cual le da el derecho de explotación de la obra cinematográfica.

6. Sistema de la ley mexicana en vigor

Durante muchos años no se encontró definido dentro de la ley, quién era considerado el titular de los derechos de autor, en lo que a la obra cinematográfica como tal se refiere. En realidad en la Ley Federal de Derechos de Autor de 1956, anterior a la Ley Federal del Derecho de Autor de 1996, que es la actualmente vigente en nuestro país - que ha sido objeto de algunas reformas posteriores- se mencionaba únicamente como una de las obras protegidas, sin embargo, no se trataba nada referente a la autoría de la misma.

Actualmente, en la Ley Federal del Derecho de Autor, se le da un tratamiento bastante amplio a varios aspectos relacionados con la obra cinematográfica, lo cual sin duda ayuda a discernir fácilmente la postura de la ley

Mexicana en relación con la obra cinematográfica en lo que respecta al derecho de autor.

Por principio, es importante decir que la obra cinematográfica, es considerada como una obra artística con carácter de primigenia, ya que aunque para su realización se requiere de las aportaciones artísticas de muchos otros creadores, ésta constituye en sí misma una obra artística protegida en lo individual por el derecho de autor.

La obra cinematográfica tiene la característica, de que desde su nacimiento, su fin o destino de comunicación pública, está determinado. Es decir, es una obra creada para poder ser conocida a través de medios de proyección o de transmisión.

Lo anterior se encuentra establecido en el artículo 95 de la Ley Federal del Derecho de Autor, que a la letra dice:

Artículo 95

“Sin perjuicio de los derechos de los autores de las obras adaptadas o incluidas en ella, la obra audiovisual, será protegida como obra primigenia.”

El hecho de que esta obra sea protegida, sin perjuicio de los derechos de los autores de las obras incluidas en ella, se fortalece con lo estipulado en el artículo siguiente, que habla de que los titulares de los derechos patrimoniales pueden disponer de sus respectivas aportaciones a la obra audiovisual para explotarlas en forma aislada. Así el artículo 96 de la Ley de la materia, permite al escritor creador del argumento explotar su obra literaria separadamente, lo mismo al músico sus composiciones e indistintamente a todos los autores participantes de la obra cinematográfica, siempre que esta explotación, no perjudique la normal explotación de la obra cinematográfica.

En la obra cinematográfica participan varias personas. El primer punto que hay que señalar es, si la obra cinematográfica es una obra hecha en colaboración, si es una obra colectiva, o si es una obra en la que, aunque participen varios autores, solamente corresponde la titularidad a uno de ellos.

Básicamente se considera que cuando las aportaciones de los autores pueden identificarse, estamos ante una obra en colaboración, cuando no, estamos ante una obra colectiva.

Sin embargo, como ya mencionamos antes, se consideran muchos otros factores, para determinar si se trata de una obra en colaboración o no.

En la actual legislación mexicana el artículo 4º , define cuáles son las obras objeto de protección. En la letra D, dónde se clasifican éstas según los creadores que intervienen, se mencionan las obras de colaboración y las colectivas en los incisos II y III respectivamente, definiéndolas de la siguiente manera:

Artículo 4º

“Las obras objeto de protección pueden ser:

(...)

D. Según los creadores que intervienen:

I. Individuales: Las que han sido creadas por una sola persona;

II. De colaboración: Las que han sido creadas por varios autores, y

III. Colectivas: Las creadas por la iniciativa de una persona física o moral que las publica y divulga bajo su dirección y su nombre y en las cuales la contribución personal de los diversos autores que han participado en su elaboración se funde en el conjunto con vistas al cual ha sido concebida, sin que sea posible atribuir a cada uno de ellos un derecho distinto e indiviso sobre el conjunto realizado.”

En este sentido, tratándose de la obra cinematográfica, dentro de la Ley en la materia, se establece expresamente quiénes son considerados autores de las obras audiovisuales, se considera que, por la manera en que esta redactado el artículo 97 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se ubica a la obra audiovisual, como una obra en colaboración, en la que varias personas, son sujetos del derecho de autor con respecto a ésta:

Artículo 97

“Son autores de las obras audiovisuales:

- I. El director realizador;
- II. Los autores del argumento, adaptación, guión o dialogo;
- III. Los autores de las composiciones musicales;
- IV. El fotógrafo, y
- V. Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados.

Salvo pacto en contrario, se considera al productor como el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto”.

Este último párrafo es muy claro y resuelve una situación importantísima que soluciona de tajo el problema de que el productor debe tener una protección con respecto a la alta inversión que realiza en la creación de la obra cinematográfica; situación que resulta muy justa en virtud de que, es él quien lleva el riesgo en caso de que la obra no resulte ser exitosa.

Como ya lo dijimos con anterioridad, el productor es la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina; así pues, la persona, ya sea física o moral que realice estas funciones, será el titular de los derechos patrimoniales salvo pacto en contrario.

Relacionado con lo anterior, el artículo 68 de la misma Ley, establece que:

Artículo 68

“Por el contrato de producción audiovisual, los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtítulo de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario. Se exceptúan de lo anterior las obras musicales”.

Lo anterior con la finalidad de que el productor no tenga problema para ejercer los derechos patrimoniales referentes a la reproducción, distribución, comunicación pública y subtítulo de la obra audiovisual. De esta manera se asegura que el productor pueda disponer, sin ninguna dificultad, de la obra para llevar a cabo su explotación.

Es de considerarse sin duda, que el factor económico es de los más importantes para la obra audiovisual, ya que este tipo de obras requieren de grandes capitales para poder ser realizadas, además de mucha organización y apoyos técnicos.

En cuanto a la autoría de la obra como tal debemos asumir que ésta se encuentra regulada en el artículo 97 de la Ley Federal del Derecho de Autor, considerando al director realizador, a los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo; a los autores de las composiciones musicales, al fotógrafo, y a los autores de las caricaturas y de los dibujos animados, como autores de una obra en colaboración imperfecta, en la que todos aportan de manera voluntaria su

participación en la creación de la nueva obra, siendo distinguibles las aportaciones propias de cada autor en particular.

Sin embargo, en el artículo 71 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se determina que:

Artículo 71

“Se considera terminada la obra audiovisual cuando, de acuerdo con lo pactado entre el director realizador por una parte, y el productor por la otra, se haya llegado a la versión definitiva.”

Este precepto sin duda crea confusión en relación con la autoría de la obra audiovisual pues si los autores de la obra audiovisual, en este caso de la obra cinematográfica, son los mencionados en el artículo 97, debería tomárseles a todos ellos en consideración, para determinar el momento en el que la obra ha quedado concluida y no solamente al director realizador y al productor.

Pues, de ser una obra en colaboración, todos ellos son autores de la misma. Estando compenetrados en su creación, bajo una inspiración común, debiendo así existir entre éstos, un acuerdo respecto a cómo la aportación de cada uno, se verá integrada a la obra común y respecto a la conclusión de la misma.

No obstante, esta decisión se toma a través de acuerdo entre el director realizador y el productor. Cuestión que resulta entendible, pues es el director la persona que realiza, que crea la obra como tal. Es mediante su participación que la obra adquiere el carácter de visual-dinámica-sonora. La obra cinematográfica es su creación, en la medida que es él quien verifica que todo este adecuadamente dispuesto para que la filmación sea un éxito. Supervisa y se encuentra presente en todo el desarrollo del proceso de creación de la obra. Su labor es importantísima, fundamental.

Ahora bien, si la obra se considera terminada cuando se da un acuerdo entre el director y el productor de que se ha llegado a la versión definitiva, pareciera que envisten al director realizador de la obra cinematográfica como el único autor de la misma; ya que de los participantes mencionados como autores en el artículo 97, es en él donde recae la decisión de cuándo se considera terminada la obra, por parte de los demás autores. Por otra parte, está el productor de la obra, titular de los derechos patrimoniales, que en forma conjunta con el director, determina cuándo se da por concluida la obra.

Sin duda el artículo 71, tiene como función evitar problemas en relación con la premura que pueden llegar a tener cualquiera de los dos, en relación con la conclusión de la obra cinematográfica. Este artículo, ayuda a que exista un equilibrio entre la parte creativa, artística y la parte económica, organizativa, de la obra. Sin embargo, crea confusión en lo relativo a la determinación de quién o quiénes son considerados autores.

No obstante lo anterior, la ley en este sentido es lo suficientemente clara y determina que los autores de la obra audiovisual son los mencionados en el artículo 97 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Con respecto a los derechos patrimoniales, el legislador en su artículo 99 establece que:

Artículo 99

“Salvo pacto en contrario, el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, y el productor, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual.

Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.

Sin perjuicio de los derechos de los autores, el productor puede llevar a cabo todas las acciones necesarias para la explotación de la obra audiovisual.”

Finalmente, se puede decir que:

1. Son autores de la obra; el director realizador, los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo; los autores de las composiciones musicales, el fotógrafo, y los autores de las caricaturas y de los dibujos animados.

2. El titular de los derechos patrimoniales es el productor de la obra en su conjunto. A él le corresponde la explotación de la obra y puede hacer valer los derechos patrimoniales relativos a la obra cinematográfica, salvo pacto en contrario.

7. Opinión personal

Es de considerarse que el hecho de que se reconozca al productor como el titular de los derechos patrimoniales es un verdadero acierto, lo anterior en virtud de que el productor, que puede ser una persona física o moral, es quien patrocina la obra y aporta los elementos de producción para que ésta sea posible. Su labor

organizativa es muy importante y su participación en la elección de los elementos creativos, artísticos y técnicos, también es fundamental.

Pues si bien es cierto que el productor realiza una labor importantísima, pues escoge ciertos elementos artísticos y técnicos; coordina y proyecta la creación de la obra, en sí, no la crea, pues no aporta ningún elemento de carácter artístico a la misma. No es autor literario, ni artístico. No crea el guión, ni el argumento, ni lo adapta, ni dirige las escenas, ni las filma, ni crea obras musicales para la obra. En conclusión, su labor no es artística y creativa, sino de organización, coordinación y elección de diversos elementos.

Pues aún en el caso de que apruebe el argumento de la obra y exprese ideas para el proyecto, reclute colaboradores y autores para la creación de la obra, sugiera y critique el guión, los decorados y el vestuario, algunos aspectos de la realización y la música, no implica que ello le dé el título de autor de la obra cinematográfica y se le pueda considerar creador, pues finalmente no compone, ni exterioriza una obra.

Es por lo anterior que, el productor, cuenta con el carácter de titular derivado y no de titular primigenio u originario, pues adquiere los derechos de explotación de la obra.

Así pues, el productor no puede ser considerado autor de la obra, sin embargo, es titular derivado de la misma, en virtud de que se le otorga la titularidad de los derechos patrimoniales.

Por otra parte, en cuanto al autor de la obra, se considera que es una obra en colaboración, ya que en la concepción final, en la forma última de la misma, se integra por un argumento, que pasó por una adaptación, que se filmó mediante un guión, que se encuentra acompañado por una composición musical y que se compuso por interpretaciones, ejecuciones y creaciones plásticas que se plasman

en cada toma, que en su conjunto forma la obra cinematográfica. Todas las participaciones son identificables, por lo menos todas las que constituyen una creación artística y por esta razón es que se considera una obra en colaboración. Esta se encuentra compuesta por varios autores.

Sin embargo, todos los autores pueden hacer uso de su obra en forma independiente, cuando ésta pueda ser explotada por su cuenta. Esto no ocurre con el director realizador, ya que su creación se encuentra específicamente fijada en la obra, él es la persona que compone cada toma y cada escena, transformando en imagen, una historia. Trasladándola, al campo sonoro-dinámico-visual. Por esto, la teoría que considera que el autor de la obra cinematográfica es el director, resulta coherente. No porque los demás no tengan derecho a que se les reconozca como coautores de la obra, sino porque el director aporta evidentemente, en lo que a la obra cinematográfica se refiere, más que los demás autores participantes.

Hay algunas legislaciones que lo consideran como el autor primigenio de la obra cinematográfica, como la Ley Ecuatoriana que establece en su artículo 75 que: Corresponde al director de la obra cinematográfica la titularidad de los derechos morales "sin perjuicio de los derechos correspondientes a los diversos autores, artistas, intérpretes o ejecutantes que hayan intervenido en la misma con respecto a sus contribuciones".

CONCLUSIONES

PRIMERA.- Entre los sujetos que colaboran en la creación de la obra cinematográfica, les corresponden derechos de autor en sentido estricto al argumentista o creador del argumento, al adaptador del mismo en lo que esta adaptación tenga de original, al guionista o autor del encuadre, al dialoguista, al escenógrafo, al compositor de la música y al compositor de la letra y los creadores de las caricaturas y los dibujos animados.

SEGUNDA.- El argumentista goza del derecho de autor como titular originario, tanto del derecho moral, como de los derechos patrimoniales, los cuales sí son susceptibles de ser transmitidos, no así los derechos morales.

El argumento constituye una obra literaria primigenia, que está protegida como tal por el derecho de autor en sentido estricto; el autor de éste, es un escritor denominado generalmente argumentista, el cual es sujeto de los derechos de autor, por lo que los puede hacer valer respecto de su obra.

TERCERA.- La adaptación del argumento constituye una obra literaria derivada, protegida únicamente en lo que tiene de original. Su autor, el autor de la adaptación del argumento, es sujeto de derechos de autor, con el carácter de titular derivado, con ciertas restricciones para hacer valer sus derechos patrimoniales y pudiendo hacer valer su derecho moral sólo en lo que respecta a su adaptación, sin menoscabo o perjuicio de los derechos del autor de la obra primigenia.

CUARTA.- El guión constituye una obra en sí misma, a su creador se le denomina guionista o creador del encuadre; se le considera como autor de una obra derivada

cuando se basa en otra ya preexistente, u; originaria cuando el guión es creado como una obra nueva y original en todos los sentidos. Cuando es una obra derivada, compuesta, se le da el mismo tratamiento jurídico que a cualquier obra derivada. Cuando basándose el creador del guión en una idea, crea una obra en si misma, éste crea una obra primigenia u originaria.

QUINTA.- El dialoguista, al igual que el guionista, es autor del diálogo que forma parte del guión. Cuando son personas distintas y siendo que ambas creaciones conforman una unidad que se concreta en el guión como tal, es de considerarse que ambos son coautores de una misma obra, que es el guión cinematográfico. Quedando éste, como una obra en colaboración, ya que se crea a partir de la colaboración de dos o más personas, que trabajan juntas, bajo una inspiración común. Esta puede ser originaria o derivada.

SEXTA.- Los creadores de la escenografía en la medida que constituye una obra arquitectónica, y los creadores de los decorados, en la medida que constituyen obras creativas de carácter plástico, u obras escultóricas o pictóricas; son considerados como autores que pueden hacer valer sus derechos de autor y sus obras gozan de la protección del derecho de autor en sentido estricto. Son titulares originarios, ya que su obra es independiente a la obra para la cuál fue creada y tienen las cualidades de original, creadas por personas físicas, que corresponde al ámbito del arte y evidentemente se manifiestan por un medio que las hace perceptibles a los sentidos.

SÉPTIMA.- El derecho de autor protege la obra musical con o sin letra y en consecuencia, el compositor de la misma, puede hacer valer los derechos de autor en sentido estricto, en relación con su composición. El compositor de la música, es considerado un titular originario de los derechos de autor y por lo tanto goza plenamente de los derechos morales y patrimoniales de los que es sujeto en razón de su creación.

OCTAVA.- Se considera al autor de la letra que en ocasiones acompaña a la música, creador de la parte literaria de la obra musical, es titular originario y en consecuencia, goza de la protección de los derechos de autor en sentido estricto con relación a su creación.

NOVENA.- Al fotógrafo u operador de la cámara mediante la cual se fijan las imágenes, se le reconoce como coautor de la obra audiovisual, aún cuando el director le da al operador, la pauta bajo la cual se deben realizar la tomas. Dependiendo del caso concreto, el camarógrafo puede o no ser una artista y ser únicamente un muy buen técnico. Sin embargo, en la Ley Federal del Derecho de Autor, se le reconoce como coautor de la obra cinematográfica.

DÉCIMA.- Entre los sujetos que colaboran en la creación de la obra cinematográfica, les corresponden derechos de autor conexos o vecinos a los actores, al director de orquesta en su caso, a los músicos, a los cantantes y cuando los hay, a los recitadores y al realizador o realizadores del doblaje.

DECIMOPRIMERA.- Los actores son considerados, intérpretes del encuadre, sin embargo, participan en el movimiento fílmico de las escenas para contribuir a la creación de la obra cinematográfica. Están protegidos por los derechos conexos a los del autor.

DECIMOSEGUNDA.- El director de orquesta es un ejecutante, ya que imprime su sello personal, independientemente de la orquesta a la cual dirige. Y realiza una actividad técnica para la cual requiere mucha maestría tendiente a externar una obra artística musical.

DECIMOTERCERA.- El músico, es un ejecutante en la medida de que a través de instrumentos diversos, transmite una obra musical previamente compuesta. En el caso de que, el músico sea a la vez el compositor de la creación musical éste es autor en razón de su composición. En realidad, refiriéndonos a las funciones de

músico y compositor y no a las personas, el compositor es autor y el músico es ejecutante. En esta medida, el músico ejecutante, esta protegido por los derechos conexos a los derechos de autor.

DECIMOCUARTA.- El ejecutante de una obra musical, con o sin letra, y su intérprete o cantante, solo realizan una función de intermediarios entre el autor de la obra y el público. Sin embargo, su interpretación o ejecución, le da el toque característico de aquel que la ejecuta o interpreta, no siendo el mismo resultado si lo interpreta una persona u otra; es por esta razón, que en su calidad de intérpretes y ejecutantes gozan de la protección de los derechos conexos o vecinos a los de autor.

DECIMOQUINTA.- El doblador interpreta el diálogo a través de su voz, por esta razón le corresponde contar con la protección de los derechos conexos o vecinos a los de autor. Pues, considerando que el diálogo se protege como una obra y que su actividad esta relacionada directamente con una obra artística, en la cual interviene interpretando, mediante su voz, utilizándola como su instrumento; éste goza de la protección del derecho conexo, toda vez que, aunque no crea una obra en toda la extensión de la palabra, si interpreta un diálogo con una especial entonación.

DECIMOSEXTA.- La obra cinematográfica, es considerada como una obra artística realizada en colaboración de varios autores, con carácter de primigenia, ya que, aunque para su creación se requiere de las aportaciones artísticas de muchos autores, ésta constituye en si misma una obra artística protegida en lo individual por el derecho de autor como obra primigenia.

DECIMOSÉPTIMA.- Al ser una obra en colaboración imperfecta, en la que todos aportan de manera voluntaria su participación en la creación de la nueva obra, siendo distinguibles las aportaciones propias de cada autor en particular, son autores de la misma; el director realizador, los autores del argumento, adaptación,

guión o diálogo; los autores de las composiciones musicales, el fotógrafo, y los autores de las caricaturas y de los dibujos animados, siendo el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto el productor, a quien le corresponde la explotación de la obra y puede hacer valer los derechos patrimoniales relativos a la obra cinematográfica, salvo pacto en contrario.

DECIMOCTAVA.- El director realizador es en toda la expresión de la palabra un creador, ya que participa en todas las etapas de creación de la obra cinematográfica, trabaja de manera conjunta con el argumentista, con el adaptador del argumento, el guionista o dialoguista, con el escenógrafo, diseñadores, compositores y músicos, actores, cantantes, camarógrafos, etc. Su labor artística es fundamental en la creación de la obra cinematográfica. A él le corresponde la autoría primigenia de la obra cinematográfica, puesto que él es quien logra transportar una trama en imágenes. Es al director realizador a quien, le corresponde como sujeto que goza de la protección del derecho de autor, la fase moral del mismo, en relación con la obra cinematográfica.

BIBLIOGRAFÍA

Amich Bert, Julian, "Como se hacen las películas", Manuales prácticos Molino, Buenos Aires, Argentina, 1974.

Barbachano Ponce, Miguel; Cuaderno de cine, Apuntes, 1996.

Chiarini, Luigi, "Arte y técnica del film", Ediciones Península, Barcelona, 1968.

Deleuze, Gilles: La imagen movimiento, Buenos Aires, Paidós Comunicación, 1983.

Diccionario Jurídico Mexicano, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Décima Segunda Edición, Editorial Porrúa, UNAM, México, 1998, tomo IV, p. 1635.

Enciclopedia Ilustrada del Cine, "Técnica e Industria cinematográfica". Editorial Labor S.A. Tomo II, Madrid, 1979.

Gómez, Enrique, "El guión cinematográfico, su teoría y su técnica", Editor M. Aguilar, Madrid, 1914.

Guback Thomas H. "La Industria internacional del cine", Editorial Fundamentos, 1980.

Gubern, Román; Historia del cine, Editorial Baber S.A., Barcelona, España, 1995, Tomo I y III.

Hever, Federico, "La industria cinematográfica mexicana", México, 1964.

Kuhn, Rodolfo, "Introducción a la realización cinematográfica", Ediciones J.C., Madrid, 1982.

Lindgren, Ernest, "El arte del cine", Editorial Artola, 1986.

Lipszyc, Delia, "Derecho de autor y derechos conexos", Ediciones UNESCO, CERALALC, ZAVALIA, Buenos Aires, 1993.

Maza, Maximiliano. Más de cien años de cine mexicano, <http://www.mty.itesm.mx/dcic/carreras//cc/cine-mex/font.html>. sección: La Revolución.

Mikhailovich Eisenstein, Sergei, "El sentido del cine", Editorial Lautaro, Buenos Aires, 1941.

Pudovkin, V.I. "La técnica del cine y el actor en el film", CUEC México, 1986.

Raez Luna, Mario, Historia del Cine, <http://www.geocites.com/m-raez/index.html>.

Rangel Medina, David, "Derecho Intelectual", Universidad Nacional Autónoma de México, Mc GRAW-HILL INTERAMERICANA EDITORES, S.A. de C.V., México, D.F., 1998.

Rangel Medina, David, "Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual", Universidad Nacional Autónoma de México, México 1992.

Revueltas, José, "El conocimiento cinematográfico y sus problemas", Ediciones Era, México, 1981.

Rose, Tony, "Así se hace el cine", Instituto Paramon Ediciones, Barcelona, 1973.

Sadoul, Georges "Historia del cine mundial" Ed. Siglo XXI, México, 1983.

Satanowsky, Isidro La obra cinematográfica frente al derecho, Tomos I, II, IV p. 487. Editorial.