



UNIVERSIDAD DE CHILE
Facultad de Derecho
Departamento de Derecho Comercial

**LA FACULTAD DEL PRODUCTOR PARA MODIFICAR EL GUION
CINEMATOGRAFICO DE FICCION EN VIRTUD DEL ARTICULO 32 DE LA LEY DE
PROPIEDAD INTELECTUAL, Y EL DERECHO A LA INTEGRIDAD DEL GUIONISTA**

Tesis para optar al grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales

Gabriel Arancibia Mora

Profesor Guía: Santiago Schuster Vergara

Santiago de Chile

2018

AGRADECIMIENTOS

Manifiesto mi más sincera gratitud a todos quienes hicieron posible la realización de esta investigación, que implicó un trabajo dedicado, que requirió la compañía y el apoyo de muchas personas.

Destaco en primer lugar a mi familia, que con su incondicional presencia y cariño han facilitado enormemente el avance y término de esta etapa académica tan importante. Mención especial también requieren mis amistades universitarias, con quienes he compartido innumerables jornadas de investigación, y me han prestado su permanente compañía y apoyo.

Finalmente, destaco especialmente, con enorme gratitud, las innumerables enseñanzas y aportes de mi profesor guía, quien con su constante dirección como maestro en lo académico y profesional, me permitió adquirir los conocimientos y habilidades para llevar a cabo este trabajo.

Muchas Gracias por todo.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO I: EL GUION LITERARIO DE FICCIÓN COMO OBJETO DE LA NORMA	6
1- El guion literario como obra intelectual	6
1.1- La naturaleza y las características propias del guion literario de ficción.....	6
1.1.1- El guion cinematográfico	6
1.1.1.1- Estructura del guion.....	12
1.1.1.2- El guion literario.....	13
1.1.2- El guion literario de ficción como <i>Obra Intelectual</i>	14
1.2- El texto de la Ley de Propiedad Intelectual	15
2- La Producción Cinematográfica como instancia de utilización del guion literario.	15
CAPÍTULO II: LA MATRIZ DE ANÁLISIS DE LA NORMA.....	17
1- Respecto a la naturaleza jurídica de la norma.....	17
1.1- Uso de la voz “facultad”	17
1.2- Una Excepción de Derecho de Autor	18
2- Respecto de la modificación.....	19
2.1- Respecto al Autor de la Modificación	20
2.2- Respecto a la forma especial de modificación permitida por la norma: la adaptación al arte cinematográfico	20
2.2.1- ¿Qué es adaptar, para estos efectos?	21
2.3- Respecto a la expresión “ <i>en la medida que requiera</i> ”	23
2.4- ¿Es necesaria una excepción para que se entienda permitido tal uso?	24
3- Respecto al carácter gratuito o remunerado de la excepción	26
4- Esquema de análisis de la excepción.....	27
CAPÍTULO III: LA TRANSFORMACIÓN DEL GUION LITERARIO EN GUION TÉCNICO COMO UN USO QUE SE ACOGE A LA EXCEPCIÓN	28
1- El resultado de esta modificación: el guion técnico	28
1.1- El Storyboard.....	29
2- El arte cinematográfico en el guion técnico	29
2.1- El arte cinematográfico	30
2.1.1- Los elementos narrativos: el argumento	30

2.1.2-	Las Técnicas Cinematográficas y el Sistema Estilístico.....	31
2.1.3-	La forma del cine de ficción como una interacción entre sistemas: la relación entre el argumento y el estilo	32
2.2-	El guion técnico como una adaptación al arte cinematográfico del guion literario	33
3-	El guion técnico como una transformación necesaria.....	35
4-	Las acotaciones técnicas como una transformación que se acoge a la excepción	36
	CAPÍTULO IV: LA MODIFICACIÓN DE ARGUMENTO COMO UN USO QUE NO SE ACOGE A LA EXCEPCIÓN	38
1-	El arte cinematográfico y el argumento	38
2-	La forma narrativa dominante: El cine clásico de Hollywood	39
2.1-	Características.....	40
3-	Otras formas narrativas.....	41
3.1-	El surrealismo francés	41
3.2-	El montaje soviético.....	42
3.3-	El neorrealismo italiano.....	42
3.4-	La nouvelle vague	42
4-	La libertad de la forma narrativa en el arte cinematográfico	43
5-	La irrelevancia del potencial lucrativo y el costo del argumento	43
6-	La modificación del argumento como un uso que no se acoge a la excepción	44
	CAPÍTULO V: EL DERECHO A LA INTEGRIDAD DE LA OBRA COMO UN LÍMITE A LA EXCEPCIÓN EN ANÁLISIS Y EL CONTRATO	45
1-	La regla general: el carácter patrimonial de los actos de transformación	46
2-	El derecho irrenunciable a oponerse a toda deformación y mutilación de la obra	47
2.1-	Los artículos 14 N°2 y 16 de la LPI.....	47
2.2-	La deformación y la mutilación como formas de transformación desnaturalizantes de la obra.....	48
2.3-	La deformación y la mutilación como atentados al derecho fundamental a la libertad creativa y el acceso a la cultura	49
2.4-	La deformación y la mutilación como atentados contra el derecho fundamental a la libertad de expresión.....	52
3-	El derecho irrenunciable del guionista a oponerse a toda deformación y mutilación del guion literario de ficción	55

CONCLUSIONES	57
ANEXOS	61
Anexo I: guion técnico	61
Anexo II: <i>Storyboard</i>	62
BIBLIOGRAFÍA	63

RESUMEN

El presente trabajo aborda la Excepción al derecho patrimonial de autor del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y su aplicabilidad a dos hipótesis de modificación del guion literario de Ficción: la adaptación a guion técnico, y la modificación del argumento de aquella obra. Complementariamente, se analizan los efectos del Derecho a la Integridad del guionista, como límite al derecho o privilegio que pueda ostentar el productor para modificar el guion

La investigación implicó la creación de una matriz o esquema para la aplicación de la norma, que permite determinar si una hipótesis de uso de una obra en la producción cinematográfica se acoge a esta excepción. Su utilización permitió demostrar que la adaptación del guion literario de ficción a guion técnico es un uso que se acoge a esta excepción, mas no la modificación del argumento de la obra.

Respecto al derecho a la integridad, se concluyó que otorga al guionista, y a todo autor, un derecho irrenunciable a oponerse a toda deformación y mutilación de su obra.

INTRODUCCIÓN

El derecho de autor otorga al creador de la obra intelectual el monopolio para la explotación de esta, como titular originario del derecho patrimonial. Así, el artículo 19 de la Ley de Propiedad Intelectual (o LPI, indistintamente, en adelante) establece la regla general a este respecto, señalando que *“Nadie podrá utilizar públicamente una obra del dominio privado sin haber obtenido la autorización expresa del titular del derecho de autor.”*¹

Tal regla admite excepciones. La referida ley incluye normas que consagran casos especiales en los que es permitida la utilización de una obra sin necesidad de requerir autorización del titular de derechos y, en varios de estos, sin siquiera existir deber de remunerar. Entre tales normas se encuentra aquella que es objeto de la presente investigación: el artículo 32 de la LPI, que contiene el siguiente texto:

“Artículo 32.- El productor tiene la facultad de modificar las obras que utilice en la producción cinematográfica, en la medida que requiera su adaptación a este arte.”

Esta es una excepción a la regla general consagrada por el artículo 19, ya que admite que el productor, sin necesidad de requerir autorización del titular de derechos, modifique las obras que utilice en la producción cinematográfica, uso que consiste en una de las formas de explotación a las que el artículo 18 se refiere.

La norma es de un interés obvio. Permite al productor modificar las obras utilizadas en la producción cinematográfica, lo que pareciera dotarlo de un control sobre la película que va más allá de la organización y la explotación económica.

Especial relevancia cobra respecto del guion de ficción, de fundamental importancia para el film de tal tipo, por constituir la obra que determinará en gran medida cuál será su contenido.² Es por tal razón que la presente investigación analizará la facultad del artículo 32 de la LPI respecto del guion de ficción.

¹ Artículo 19 Ley de Propiedad Intelectual

² A diferencia del cine documental, en que, como señalan Bordwell & Thompson (2003), el guion tiene una importancia relativa menor. *“Por ejemplo, al entrevistar a un testigo presencial de un hecho, el director, por lo general, decide la labor de la cámara y el montaje, pero no le dice al testigo lo que tiene que decir o cómo actuar”* (pág. 29).

Pero la delimitación del objeto de la investigación no puede darse por completa tan sólo en la elección del guion cinematográfico de ficción. Como señala la doctrina especializada, las etapas de realización del guion en la producción cinematográfica dan lugar a dos versiones de éste: el guion literario y el guion técnico³; siendo aquel el producto de la labor de guionista, y éste el resultado de las alteraciones que realiza en el mismo el director, en orden a adicionar “*las indicaciones técnicas necesarias para la realización efectiva de la producción*” (Fernández & Martínez, 1999, pág. 219).

Por lo tanto, existiendo más de una versión del guion, es menester que este trabajo defina claramente respecto de cuál de estos se estudiará el poder de modificación otorgado por el art. 32. La respuesta es que se analizará tal facultad en relación al trabajo realizado directamente por el guionista, esto es, el guion literario.

Respecto a éste, la literatura constata la existencia de dos grandes formas en que, en la práctica desarrollada en la industria, comúnmente se le modifica:

- 1- La introducción de explicaciones respecto a cómo se utilizarán en la película a crearse las técnicas cinematográficas. Cuando este trabajo es realizado sobre la totalidad del guion, el resultado recibe la denominación de “guion técnico”. (Fernández & Martínez, 1999, pág. 219)
- 2- La modificación del contenido del argumento. Es usual y aceptado en la práctica cinematográfica actual que el argumento del guion literario pueda ser profundamente alterado. En este sentido, se afirma que “*un guion, mucho más allá del primer día de rodaje de una película, siempre es susceptible de ser modificado, reelaborado, para cambiar tal diálogo, sea tal escena (porque se los considera algo débiles), sea también, incluso, el curso de los acontecimientos.*” (Carrière, 1991, pág. 93).

La presente investigación pretende examinar ambas formas de alteración del guion literario a la luz del contenido de la excepción del art. 32 de la LPI. ¿Son estos usos permitidos por la norma? ¿Se ajustan al caso especial señalado por esta? ¿Permitirá la disposición al productor decidir cuál será la historia contada en la película? ¿Podrá convertirla en una obra que prometa un mayor éxito comercial, cuidando sus intereses económicos? Este trabajo perseguirá dar respuesta a tales interrogantes.

³ Se refieren a la existencia de estas dos versiones del guion, entre otros, Fernández & Martínez (1999, pág. 219), Baylos Corroza (como se cita en Valdés, 1997, pág. 30) y el Tribunal Supremo de España (Recurso , 1995).

Con el objeto de permitir un análisis que, de la forma más pulcramente posible, pueda determinar si la excepción en análisis constituye título suficiente para que el productor pueda llevar a cabo las formas de transformación identificadas, esta investigación asumirá el supuesto de que éste sólo cuenta con la facultad de transformar el guion en la película, en virtud de una relación contractual que no licencie o ceda el derecho a transformar la obra. Por lo tanto, se descarta cualquier hipótesis que permitiera dar por entendido que el productor pueda estar facultado por acto jurídico alguno para realizar las transformaciones que serán objeto de análisis.

Adicionalmente esta investigación determinará qué límites impone el derecho a la integridad del guionista a la facultad que el productor pueda tener para realizar cualquier transformación al guion en el ámbito de la producción cinematográfica. Este análisis prescindirá de los supuestos tenidos en cuenta para el examen llevado a cabo previamente, considerándose esta vez cualquier supuesto de modificación del guion, y en virtud de cualquier título que pueda tener el productor a estos efectos, ya sea producto de la ley o el contrato. El objeto de este examen final será precisar si existen barreras infranqueables que imponga el ordenamiento jurídico a las prerrogativas que en la práctica pueda tener el productor para alterar el producto del trabajo del guionista. Siendo un uso común el que se le otorgue a éste, por la vía contractual, el derecho a transformar el guion a gusto, es importante determinar si el derecho a la integridad impone algún límite ajeno a toda posibilidad de renuncia.

Frente a todas estas interrogantes, la presente investigación plantea la siguiente hipótesis compuesta:

- 1- La transformación consistente en incorporar al guion literario de ficción explicaciones respecto a cómo se utilizarán en la película a crearse las técnicas cinematográficas, dando lugar al guion técnico; se acoge a la excepción del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual.
- 2- La modificación consistente en la alteración del argumento no se acoge a tal excepción.
- 3- En virtud del derecho a la integridad, ningún título faculta al productor deformatar o mutilar lícitamente el guion.

El Objetivo General de esta investigación será demostrar la efectividad del contenido de la hipótesis. Para estos efectos, en el capítulo I se probará que el guion literario de ficción es

una de las obras utilizadas por el productor en la producción cinematográfica. Así, se demostrará que tal creación es una obra intelectual, lo que implicará primeramente esclarecer qué es un guion, y qué es el guion literario de ficción en particular; haciendo el nexo con el concepto de *obra intelectual*. A continuación, se probará que éste es utilizado por el productor en la producción cinematográfica.

Luego, en su capítulo II, la investigación se encargará de realizar un análisis teórico de la disposición, con el doble objeto de confirmar su naturaleza jurídica de excepción al derecho de autor, y esclarecer si como tal es libre y gratuita o sujeta a remuneración; y construir el esquema o matriz de análisis en base al cual será posible determinar si una determinada hipótesis de modificación se acoge o no a la excepción. Tal es la matriz que será utilizada en los dos capítulos sucesivos para dilucidar si las formas de transformación identificadas son permitidas por la norma.

Posteriormente, el capítulo III se encargará de demostrar que la transformación consistente en incorporar al guion literario de ficción explicaciones respecto a cómo se utilizarán en la película a crearse las técnicas cinematográficas, dando lugar al guion técnico, es permitida por la norma en análisis. Así, utilizando la matriz de análisis, se comprobará que este uso se ajusta al caso especial de la excepción, siendo por tanto lícito llevarlo a cabo sin autorización especial del guionista.

Luego, el capítulo IV hará lo propio respecto de la modificación consistente en la alteración del argumento, demostrando, en base a la matriz, que este uso no se acoge a la excepción en análisis.

Finalmente, cerrando esta investigación, el capítulo V se encargará de dilucidar el papel que juega el derecho a la integridad del guionista como límite al poder de modificar que pueda tener el producto en virtud de cualquier título que pueda asistirle. Se demostrará que el productor no puede deformar o mutilar lícitamente el guion literario de ficción, producto de lo establecido tanto por la normativa de Derecho de Autor, como por distintos estatutos de derechos fundamentales del autor.

El examen a realizarse implicará una labor investigativa multidisciplinaria, debiendo no sólo dilucidarse correctamente el contenido normativo preciso de la disposición; sino que además abordarse la disciplina artística cinematográfica, tratándose el guion y la obra cinematográfica misma. Se espera que tal labor genere conocimientos que serán útiles al

aplicar esta norma a otras hipótesis de alteración del guion cuya existencia puedan constatar futuras investigaciones, así como a transformaciones a otras obras utilizadas en la producción cinematográfica que puedan justificarse en esta disposición.

Adicionalmente, se pretende que la investigación a llevarse a cabo respecto al Derecho a la Integridad de la Obra que asiste al guionista genere conclusiones que resulten de utilidad al estudiar los límites del derecho de transformación respecto de otras clases de obras.

CAPÍTULO I: EL GUION LITERARIO DE FICCIÓN COMO OBJETO DE LA NORMA

El presente capítulo tiene por objeto demostrar que efectivamente el guion es una de las obras a las que se refiere el artículo 32 de la LPI, esto es, una de aquellas utilizadas por el productor en la producción cinematográfica. Esto implicará probar, primeramente, que el guion es efectivamente una obra. Luego, que es utilizado por el productor en la producción cinematográfica.

1- El guion literario como obra intelectual

¿Es el guion literario de ficción una obra intelectual? La respuesta es positiva, y es posible plantear tal afirmación con base en los siguientes focos de estudio:

1.1- La naturaleza y las características propias del guion literario de ficción

La calidad de obra del guion puede deducirse de su propia naturaleza, en concordancia con el concepto de *obra intelectual* y los elementos que entiende la literatura especializada forman parte del mismo.

1.1.1- El guion cinematográfico

El guion, a diferencia de la generalidad de las obras escritas, no constituye un fin en sí mismo. Como señala Carrière (1991) su meta fundamental no es servir autónomamente para su directa apreciación, para su difusión directa al público en general (pág. 14). No puede decirse lo mismo respecto de la generalidad de las obras literarias. Están hechas para leerse, difundirse y apreciarse como creación acabada.

El guion, por su parte, es una obra creada para el medio audiovisual. Es pensado desde su inicio para ser transformado en otro tipo de creación intelectual: la obra cinematográfica. No está hecho para durar, para permanecer como tal (Carrière, 1991, pág. 13). Su fin fundamental es ser el primer paso creativo a la realización la película.

Así, salvo que el guionista asuma todas las labores creativas de la producción cinematográfica, el guion es un instrumento al que deberá recurrir una multiplicidad de otros individuos que participan en este proceso. Éste está dirigido, según Ríos (2007) “*a todo el cuerpo técnico encargado de llevar a cabo las distintas labores del proyecto: actores, iluminadores, montajistas, vestuaristas, maquilladores, etcétera*”.

Siendo tal, su contenido deberá ser comprensible para tales individuos, “las lecturas que nacen desde allí [del guion] tenderán a hacer una concreción visual que apele a las posibilidades de llevar lo escrito a ese medio de representación [audiovisual]” (Ríos, 2007). Por lo tanto, el lenguaje, la forma de narración del guion debe cumplir con determinadas directrices que no están presentes normalmente en un texto literario del género narrativo. Tomemos como ejemplo el siguiente fragmento de la novela “Pubis Angelical”, de Manuel Puig, llevada posteriormente al cine mediante un guion hecho por el propio escritor:

Hoy sábado 9. Retorno estas hojas, sin animarme a leer lo ya escrito. Me da miedo. ¿De qué? [...]

Ah, lo anoto antes de olvidarme. Anoche antes de dormirme, me di cuenta de cuál fue el momento exacto en que a Fito lo deshaucí. Porque a pocos meses de casada amanecía a veces con dolor de cabeza, y no sabía qué me podía haber hecho mal, alguna comida, me devanaba los sesos pensando qué podría ser. Y un día me di cuenta que el dolor me venía desde la mañana si esa misma noche me tocaba dar una comida en casa, porque Fito me había pedido que invitásemos a algún ejecutivo con la mujer. Fito estaba empeinado en que convenía invitar al presidente de tal compañía, al gerente de tal otra, etc., etc. Un día, inolvidable, me mostró una lista que había hecho, con nombres de ejecutivos importantes de toda la República. Ya no se conformaba con Buenos Aires. Su plan era abarcar todo, estar en buena con todo el país. Casi me desmayo al leer la lista, estaba escrita a máquina, por la secretaria, colocada en una carpeta con título. Sr. y Sra. Lucarelli. Y salió con la suya, todos lo estiman, y está al tope de su ramo.

Y ese día tuvimos la primera pelea, la primera discusión seria. Me prohibió que volviera a quejarme de la estupidez de nuestros invitados, ejecutivos y consortes. Yo no podía dar crédito a mis oídos, ¿por qué lo ofendía tanto que yo criticara a esa gente? ¿acaso no era todo un jueguito comercial y nada más? Qué feo es eso, la primera vez que pasa, ahí encerrada en un dormitorio, como en un ring de box, o peor, la arena de los romanos, con la fiera ahí delante, que por fin muestra los dientes. Durante años me pregunté por qué se había enojado tanto. (como se cita en Ríos, 2007)

Resultará bastante ilustrativo imaginar cómo podrá un director interpretar y llevar a la realización cinematográfica el relato transcrito. El ejercicio permite dilucidar que el texto reproducido no resulta preciso en lo absoluto a la hora evocar imágenes determinadas.

Por el contrario, cómo se ha señalado, la narración podría ser adaptada a la imagen en movimiento de múltiples formas diferentes. Así, sólo a modo de ejemplo, es posible concebir, a partir del texto transcrito, las siguientes escenas:

- a. El personaje escribiendo un diario, mientras se oye su voz *en over*⁴ relatando el texto de la novela.
- b. El mismo personaje relatando estos hechos a otro.
- c. Una secuencia de escenas en las que se muestren los distintos hechos relatados por el personaje en la narración.

Pero, como fue señalado, el guion debe ser capaz de dar instrucciones precisas al equipo de producción respecto a cómo realizar la obra cinematográfica. Este constituye “*la primera forma de la película. Debe imaginarse, verse, oírse, componerse y por consiguiente escribirse como una película*” (Carrière, 1991, pág. 14).

Y ¿cómo podría un productor saber si será de su conveniencia financiar tal proyecto, si de él no se observa aún ni un ápice de concreción, que permita conocer el riesgo de su inversión? ¿cómo podría saber qué director será el más adecuado para la obra? Y ¿cómo podría el realizador, a partir de un texto novelesco común, como el transcrito, imaginar una película a filmar?

Piénsese igualmente en la labor del actor intentando trabajar con un guion con un contenido tal. ¿Cuáles serán sus diálogos? ¿En qué momento deberá pronunciarlos? ¿Qué deberá hacer mientras los dice? El texto, para estos efectos, no significa para el intérprete nada más preciso que una invitación a improvisar. Lo mismo puede decirse respecto del equipo de escenografía, elección de locaciones, vestuario, etc.

Por lo tanto, el guion debe valerse de una forma de expresión particular, un lenguaje propio del rubro cinematográfico, que se aleja del embellecimiento propio de la forma común

⁴ “Sonido en over” es “Cualquier sonido representado como no directamente audible dentro del espacio y el tiempo de las imágenes en la pantalla” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 497)

literaria. ¿Qué resulta esencial en este lenguaje, para poder ser efectivamente el primer paso de la cadena creativa que llevará a la realización de la obra cinematográfica?

La respuesta es que el guion es una historia contada en imágenes. Las palabras hacen una descripción de los acontecimientos, permitiendo visualizar imágenes. La lectura del guion debe permitir hacer una proyección lo que se verá luego a través de la cámara. (Field, 1996, pág. 22) Ríos (2007), lo expresa de la siguiente forma:

[D]ebe [el guion] ser capaz de expresar ese único tiempo posible en el cine que es el presente, mediante el uso de verbos en presente del indicativo, evitando los condicionales o los subjuntivos, pues los textos acotacionales del guion deben describir imágenes, ya sea estáticas o dinámicas, que están sucediendo al mismo tiempo que el lector lee, como si pasaran frente a sus ojos en el visionado de la película que se planea.

Por eso se sostiene que en el guion las palabras no valen por sí mismas, sino que deben sugerir una escenificación, remitir a planos, sonidos, imágenes, actuación, etc. (Carrière, 1991, pág. 103) Así, realizando el mismo ejercicio anterior, podemos afirmar que, para efectos de un guion, la oración “*El termómetro marcaba 33° en el boulevard Bourdon*” no significará mucho. Nos encontramos nuevamente con un contenido narrativo con el que difícilmente podría el equipo realizador trabajar. ¿Cómo expresar audiovisualmente que en tal lugar hay tal temperatura? Las respuestas son prácticamente infinitas y, como fue visto, el guion requiere de mayor concreción.

Por lo tanto, el guionista deberá preocuparse de traducirlo a imágenes. “Tendrá que buscar, en el abanico de las posibilidades, un termómetro en un escaparate, o un transistor a la hora de las informaciones meteorológicas, una placa esmaltada, etc. O acaso la sucesión de los acontecimientos:

<<Boulevard Bourbon, día>

Los viandantes van en mangas de camisa. Caminan despacio, bajo la luz violenta del mediodía. Uno de ellos se ha dejado caer sobre un banco, con su chaqueta junto a él, enrollada como una bola. Se seca la frente cubierta de sudor>>” (Carrière, 1991, pág. 103)

Aún más ilustrativo resultará el ejercicio de atender a cómo el fragmento de *Pubis Angelical*, anteriormente transcrito, fue llevado al guion:

ANA (voz en off): Es la primera vez que voy a escribir mi diario. ¿No sería mejor escribir una carta? Tengo ganas de contarle todo a alguien, pero ¿a quién? [...] (Imagen de novio en la casa. FITO es muy atractivo de un modo convencional) a mi de novios me gustaba, físicamente, tanto, el toqueteo, claro que de eso no pasaba [...] Y después llegó la verdad del amor, por fin (se podría ver un traje de novia en una silla), que superó todos mis cálculos, agarrar el cielo con la mano.

Comedor casa FITO y ANA, a la mesa sentado un ejecutivo y su mujer.

FITO: Creo que los ejecutivos estamos ante una encrucijada.

EJECUTIVO: No hay duda.

ESPOSA (a Ana): ¿A usted le asusta cuando hablan así?

ANA MARÍA: Un poco... (Al ejecutivo, tratando de hallar conversación.) Pero ustedes que fabrican televisores, ¿en qué los afecta el lío del petróleo?

FITO (molesto): El señor es ejecutivo en el ramo lácteo, querida.

ESPOSA (para salir de la gaffe): ¿Pero no tienen otro tema? Nosotros el otro día fuimos a ver a los bailarines rusos. ¡Una desilusión!

ANA MARÍA: ¿No les gustó?

EJECUTIVO: Porque son extranjeros la gente enloquece

ESPOSA: En el Colón hay iguales o mejores.

ANA MARÍA: Pero una Plisiétskaia no hay en la Argentina.

ESPOSA: Porque a los de acá no les dan la oportunidad. Acá tenemos de todo y de lo mejor.

ANA MARÍA: Pero ningún teatro de ópera del mundo pueden cubrir la temporada con gente del país. Hay que admitir que necesitamos algo de afuera.

ESPOSA: Eso es un vicio argentino, que todo lo de afuera es mejor.

ANA MARÍA: Sí, pero irse al otro extremo y decir que somos lo mejor puede ser... bueno, que queremos tapar un complejo de inferioridad... (Se produce silencio pesado, los esposos invitados se miran entre ellos. Corte a la salida de las visitas. Al quedar solos junto a la puerta de calle FITO mira a ANA MARÍA con severidad)

ANA MARÍA: ¿Metí la pata?

FITO: Qué barbaridad, decirle que fabricaba televisores.

ANA MARÍA: Me confundí con el de anoche, o de antes de anoche, qué sé yo, son tantos tus ejecutivos.

FITO: Y después llevarles la contra, qué estupidez la tuya...

ANA MARÍA: Bueno, perdoname, no me di cuenta... ¿Pero está mal decir lo que se piensa?

FITO: Hay que saber hacer relaciones públicas, (levantando presión) ¿de qué sirve invitar gente a comer si después salen furiosos?

ANA MARÍA (sumisa, realmente sintiendo haber contrariado a su esposo): Perdóname, te dije...

VOZ DE ANA MARÍA (en off, proveniente de un diario): Esa noche, la verdad el amor no se hizo presente, en otras palabras no sentí nada.

[...] Dormitorio de Ana María y Fito. FITO entra en el baño con pantalón de pijama, ANA MARÍA se cepilla el pelo frente a su toilette. Los muebles son modernos, afrancesados pero de buen gusto, sobrios. FITO le pone una carpeta con tapa de plástico al alcance de la mano.

ANA MARÍA (abre la carpeta y lee el título, "Lista Completa de los principales Altos Ejecutivos en el Interior de la República"; siguen listas enormes, todas muy bien dictalogradas): ¿Qué es esto?

FITO: Mi secretaria te preparó esa carpeta.

ANA MARÍA (dejando caer la carpeta casi en son de guerra): ¿Ya no te conformás con los de Buenos Aires? Ahora es toda la República. (Se acuesta.)

FITO: Quiero que empieces a informarte, (se acuesta también) así no hay metidas de pata en la mesa.

ANA MARÍA (seriamente preocupada): Se te ha vuelto una enfermedad.

FITO (abrazándola): Vos sos mi enfermedad.

[...] Corte a ANA MARÍA en el sanatorio, sola en su cuarto, toca el timbre de la enfermera. Una enfermera muy mexicana de aspecto, aparece.

ANA MARÍA: El calmante por favor, me está empezando la molestia. (como se cita en Ríos, 2007)⁵

La comparación de ambos textos resulta sumamente ilustrativa. Frente a la novela, el guion ocupa un lenguaje mucho más preciso, que permite hacer una descripción rigurosa de lo que ha querido el guionista que sea vea en la pantalla.

Los creativos y técnicos ya no tienen una infinidad de opciones de cómo llevar al medio audiovisual el texto. El lenguaje cinematográfico ha acotado enormemente las posibilidades. El guionista ha tomado decisiones como cineasta para llevar la historia a la realización fílmica. Porque, en este sentido, como señala Carrière (1991) el guionista necesita ser un cineasta (pág. 14).

1.1.1.1- Estructura del guion

Ríos (2007) señala que la unidad mínima del guion es la escena, dando lugar cada cambio de espacio o tiempo a una nueva, lo que se vincula con las potenciales necesidades de producción de modificar el lugar o las condiciones de filmación.

Los conjuntos de escenas encuentran relaciones espaciales, temporales o temáticas entre estas, formando las secuencias, unidades cuya coherencia posibilita el desarrollo de una situación dramática. Constituyen el desarrollo completo de una acción que resuelve el argumento total de forma parcial. Normalmente el guion no indica el comienzo o cierre de una secuencia. (Ríos, 2007)

⁵ Mónica Ríos (2007) realiza el ejercicio de comparación de ambos textos de Puig, que se ha replicado en esta investigación.

Finalmente, como unidad dramática mayor, integrados por secuencias, se encuentran los actos. El número de actos que conforma el guion es variable. Tradicionalmente han sido tres (introducción, desarrollo y conclusión del conflicto), pero pueden haber casos en que la acción se componga de menos o más de éstos. (Ríos, 2007)

1.1.1.2- El guion literario

Habiéndose expuesto los elementos y características más distintivas del guion, se han tratado los aspectos necesarios para poder pasar a tratar su definición más prolijamente. Así, respecto de la definición del concepto “guion cinematográfico”, el Tribunal Supremo de España ha señalado lo siguiente:

El Diccionario de Casares define (...) <<<guion>>>, como argumento para una obra de cinematógrafo con todos los pormenores para su realización, y similar definición ofrece el Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia. También María Moliner, en su Diccionario conceptúa (...) el <<<guion>>> como texto que contiene todo el desarrollo de una película: plano, decorado, personajes, luces, diálogos, etc., el cual sigue el director durante el rodaje. (Recurso , 1995)

Como se adelantó en la introducción, es necesario efectuar una distinción que permita reconocer distintos tipos de guion, o, más precisamente, distintas etapas en su elaboración. Así, es posible distinguir entre guion literario y guion técnico⁶, donde el primero corresponde a *“la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el futuro filme o programa. Incluye la acción y los diálogos pero sin ninguna indicación técnica.”* (Fernández & Martínez, 1999, pág. 219)

Así, dentro de los formatos de guion existentes, lo que distingue al guion literario es la ausencia de las indicaciones técnicas que se seguirán para la realización de la película; por lo que contiene esencialmente el argumento y diálogos de la película, manifestado de forma tal que permita evocar imágenes.⁷

⁶ La definición y características del guion técnico son tratadas en el N°1 del capítulo III de este trabajo.

⁷ La distinción entre los tipos de guion que se ha hecho presente, lleva a concluir que las definiciones de esta obra aportadas por el Tribunal Supremo Español se refieren más bien al guion técnico. Éste mismo lo reconoce, señalando que *“el argumento [o guion literario, según lo entiende como sinónimo en la misma sentencia] constituye un texto previo al guión, mientras que éste, incorpora aquél completándolo con los elementos técnicos propios del lenguaje fílmico a utilizar”* (Recurso , 1995).

1.1.2- El guion literario de ficción como *Obra Intelectual*

Habiéndose expuesto qué es el guion, y en particular el guion literario de ficción, y cuáles son sus características distintivas, saber si es una obra intelectual por derecho propio implicará conocer qué es una *obra intelectual*. A este respecto, la ley chilena no ha entregado una definición. Por lo tanto, es necesario acudir a aquella que la doctrina ha entregado. Así, Delia Lipszyc (1993) ha entendido que consiste en “*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*” (pág. 61).

Por tanto, una creación humana, un producto de la inteligencia, apto para ser difundido y reproducido, como es el guion literario de ficción, constituirá una obra intelectual si tiene las características de originalidad e individualidad.

La originalidad o individualidad significa “que [la obra] exprese lo propio de su autor, que lleve la impronta de su personalidad (...) que tenga algo de individual y propio de su autor.” (Lipszyc, 1993, pág. 65)

En tal sentido, Sainz García sostiene que “*en principio, toda expresión creativa exteriorizada al mundo sensible es original en tanto que ha sido obra de su autor; es decir, ha sido por él realizada de modo independiente y es fruto de su esfuerzo personal e individual*” (como se cita en de la Parra, 2001, pág. 5).

El guion literario de ficción, como texto que narra una historia con un lenguaje que permita imaginar una película, conteniendo la acción, los diálogos, los personajes, entre otros elementos del filme, no puede sino constituir una creación original del guionista.

Ya sea una obra originaria o adapte el contenido de otra narración, el guion literario de ficción, en tanto no sea una copia, constituirá una creación que manifiesta la impronta de su autor. Éste deberá, incluso cuando su trabajo adapte otra narración de ficción previamente existente, traducir el lenguaje literario a las imágenes, en orden a conseguir la concreción que el medio audiovisual exige de texto del guion. Por lo tanto, como expresión creativa exteriorizada, el guion literario de ficción constituye una obra intelectual.

1.2- El texto de la Ley de Propiedad Intelectual

El propio texto de la LPI permite plantear un fuerte argumento a favor de considerar, al menos para efectos de la norma en estudio, al guion como una obra intelectual. Así, el estatuto de la obra cinematográfica dentro de tal cuerpo normativo se refiere al guion en dos ocasiones. La primera, en el artículo 27. La disposición señala, en su inciso segundo, que *“Salvo prueba en contrario, se presumen coautores de la obra cinematográfica hecha en colaboración, los autores del argumento, de la escenificación, de la adaptación, **del guion** y de la música especialmente compuesta para la obra, y el director”*⁸ (énfasis agregado).

La segunda referencia se encuentra en el artículo 30 de la LPI:

Artículo 30.- El productor cinematográfico está obligado a consignar en la película para que aparezcan proyectados, su propio nombre o razón social, y los nombres del director, de los autores de la escenificación, de la obra originaria, de la adaptación, **del guion**, de la música y de la letra de las canciones, y de los principales intérpretes y ejecutantes.⁹ (Énfasis agregado).

Por lo tanto, es evidente que la LPI considera al guionista uno de los coautores de la obra cinematográfica. El artículo 27 presume en él tal calidad, a la vez que el artículo 30 defiende su derecho a la paternidad sobre tal creación, obligando al productor a mencionarlo dentro de la obra misma.

Por lo tanto, la ley entiende que el guionista es uno de los individuos que, mediante su aporte, ha dotado a la obra cinematográfica de su forma de expresión original. Siendo el aporte del guionista el guion literario, pareciera lo más razonable estimar que esta es una creación, desde la mirada del legislador, dotada de una forma de expresión original, es decir, una obra intelectual.

2- La Producción Cinematográfica como instancia de utilización del guion literario

Establecido que el guion literario de ficción es una obra intelectual, resta demostrar, para poder tener por entendido que es objeto de la norma en análisis, que éste es utilizado por el productor en la Producción Cinematográfica.

⁸ Artículo 27 LPI.

⁹ Artículo 30 LPI.

La Producción Cinematográfica constituye “*el proceso de creación de una película*” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 497). Éste se divide en tres etapas, según señalan Bordwell & Thompson (2003, pág. 9):

- a- Preparación: Se desarrolla la idea de la película, para luego escribirla en el guion, y se consigue financiamiento para el resto de las etapas de la producción, la promoción y la distribución de la película.
- b- Rodaje: Se crean las imágenes y sonidos en la tira de la película.
- c- Montaje: Normalmente los planos se ruedan en el orden más conveniente para el rodaje. Por tal razón, será necesario, a continuación, unir las imágenes y sonidos de forma definitiva.

El guion literario es utilizado por el productor en todo el proceso de la Producción Cinematográfica. Éste está conformado por un conjunto de actividades en las que tal obra es objeto de uso, entre las que se encuentran las siguientes:

- a- El guion literario será objeto de múltiples actos de reproducción, toda vez que tendrá que obtenerse copias del mismo para ser entregadas al personal de la película.
- b- Si se entregan reproducciones análogas, también se estarán realizando actos de distribución.
- c- En las etapas de Rodaje y Montaje tiene lugar la principal utilización de esta obra, en la que se le integra en la obra audiovisual definitiva.

Por lo tanto, el guion literario es una obra utilizada por el Productor en la Producción Cinematográfica. Esto tiene como consecuencia que, facultado por el artículo 32, podrá modificarlo, siempre que pueda entenderse cumplido el siguiente supuesto indicado por la disposición, esto es, que requiera su adaptación al arte cinematográfico.

CAPÍTULO II: LA MATRIZ DE ANÁLISIS DE LA NORMA

El presente capítulo tiene por objeto principal determinar cuál es la matriz o esquema de análisis que permitirá dilucidar si un determinado uso se acoge a la excepción en análisis. Para este fin, se procederá a seccionar el contenido de la norma, analizando cada una de sus partes, determinando su naturaleza jurídica y contenido normativo preciso, de forma tal de comprender cómo se aplica a un caso concreto.

1- Respecto a la naturaleza jurídica de la norma

La determinación del contenido normativo del artículo 32 de la LPI debe partir por descifrar cuál es su naturaleza jurídica. Sólo así podrá tenerse en vista adecuadamente las reglas que rigen esta disposición.

1.1- Uso de la voz “facultad”

La correcta aproximación a la naturaleza jurídica de la norma objeto de la presente investigación puede tener como punto de partida el concepto de “facultad”, nomenclatura utilizada por la disposición para referirse al poder de modificar que entrega al productor.

El concepto de “facultad” es utilizado por diversos cuerpos normativos del ordenamiento jurídico chileno, con propósitos distintos. Es ocupado por el legislador para referirse a poderes de actuar de variada índole, tanto en el ámbito del derecho público como del derecho privado. Así, por ejemplo, se ocupa tal palabra en el ámbito de las capacidades físicas, mentales o materiales de una persona, como cuando el Código Civil habla de la evolución de las facultades del niño, en los artículos 222 y 229, o cuando se refiere a las facultades económicas de los padres o cónyuges, en los artículos 134 y 160. Igualmente, tal cuerpo normativo ocupa el término para hacer referencia a un poder jurídico en el contexto de un derecho subjetivo¹⁰, como cuando, en el artículo 760, habla de la facultad de gozar de una cosa, en el contexto del derecho de usufructo.

También es ocupado por normativa de derecho público, para referirse a potestades o poderes públicos, como cuando la Constitución Política de la República se refiere a la facultad del Presidente de denunciar un tratado o retirarse de él (art. 54, N°1); o el Código de Procedimiento Civil habla de la facultad del tribunal para decretar las medidas tendientes a

¹⁰ Conforme señalan Alessandri & Somarriva (2011, pág. 297).

dejar sin efecto todo lo hecho en contravención a lo ejecutado en cumplimiento de una resolución (art. 240).

Por lo tanto, dada la diversidad de contextos en que el derecho chileno ocupa la acepción, para esclarecer la naturaleza jurídica de una facultad otorgada en virtud de la ley es necesario atender a su contenido.

1.2- Una Excepción de Derecho de Autor

La norma en análisis es una excepción al derecho exclusivo del titular del derecho de una obra a modificarla. Permite al productor introducir en esta variaciones no autorizadas, lo que altera, en este caso especial, la regla del art. 19 de la LPI.

Así, dado que el art. 32 de la LPI establece una hipótesis en la que, sin necesidad de requerir autorización del titular del derecho, es lícita la utilización de una obra, es menester reconocer el carácter de excepción de tal norma.

Respecto de la naturaleza jurídica de las excepciones del derecho de autor, este es un tema que rebasa con creces los límites de la presente investigación, por lo que sólo se dirá a este respecto que este trabajo apoya la tesis de que estas consisten en meros intereses o libertades, concedidas por el ordenamiento a su beneficiario¹¹, en este caso el productor cinematográfico.

No debe considerarse que el uso de la voz “facultad” en la disposición implique que se le concede al productor un derecho subjetivo a alterar el guion, toda vez que no existe un deber u obligación correlativa exigible de su autor. No hay, en virtud de la norma, un derecho personal respecto del este, o real respecto de guion.

Además, tan nomenclatura es utilizada por el ordenamiento jurídico en el caso de otras normas permisivas, tales como la que faculta a los trabajadores dependientes que se desempeñan como voluntarios del cuerpo de bomberos para acudir a llamados de tal institución durante su jornada laboral (Art. 66 ter Código del Trabajo).

¹¹ Tesis explicada por Córdoba (2015, pág. 83).

2- Respecto de la modificación

Satanowsky (1954, págs. 418-420) distingue las siguientes situaciones en las que se realizan alteraciones a una obra intelectual:

- El que modifica sólo altera detalles intrascendentes. Tal caso constituye más una reproducción que una modificación.
- El autor sólo extrae de la obra inicial su tema, su idea general, despojándola de toda forma exterior, para luego desarrollarla novedosamente y creando una nueva obra. En este caso no hay modificación, sino que reminiscencia, recuerdo inconsciente o inspiración.
- El autor modifica la obra inicial, aportando elementos propios, originales. En este caso hay una vocación de creador.

Para este autor, entonces, *“Hay modificación (...) cuando se crea una obra nueva sobre la base de otra que se modifica en uno o varios de sus elementos, pero cuyos rasgos originales subsisten”* (Satanowsky, 1954, pág. 417). Consiste, por lo tanto, en una forma de utilización de la obra intelectual que implica alterar su forma, sin prescindir completamente de sus rasgos originales, y aportando elementos originales nuevos.

En este sentido, la LPI, en la letra w) de su artículo 5, señala al definir “Transformación” que consiste en *“todo acto de modificación de la obra, comprendida su traducción, adaptación y cualquier otra variación en su forma de la que se derive una obra diferente.”*

Por lo tanto, la excepción en análisis permite al productor efectuar un acto de modificación o transformación de las obras utilizadas en la producción cinematográfica, dando lugar a obras derivadas o de segunda mano.

Sin embargo, no debe entenderse que es una exigencia de la norma el que la modificación realizada tenga la altura creativa de la originalidad, dando lugar a una obra derivada. Si el productor sólo requiere realizar un cambio menor en la obra, no hay razón para entender que deba ir más allá. Como dice el viejo adagio, *“quien puede lo más, puede lo menos”*. Además, normalmente será más conforme al interés del autor el que su creación se mantenga lo más inalterada posible.

2.1- Respecto al Autor de la Modificación

Si bien el sujeto beneficiado por la excepción en análisis es el productor cinematográfico, no debe entenderse que es necesario, para que el uso referido se acoja a la excepción, que sea éste personalmente quien realice el acto creativo de modificar la obra intelectual.

El productor es entendido por la ley como una figura organizativa y económica, no como un autor o un sujeto que realice aportes creativos a la obra cinematográfica. Es la persona, natural, o jurídica, que toma la iniciativa y la responsabilidad de realizar la obra cinematográfica. El legislador lo ha reconocido con este carácter, el que ha diferenciado de forma clara de las figuras creativas en la producción cinematográfica. Así, en un artículo inmediatamente posterior a aquel en que se le identifica y define (art. 27 LPI), se hace lo mismo respecto de los autores de la película (art. 28 LPI). Estos son las personas naturales que realicen la creación intelectual de la película.

Por lo tanto, estando ambas figuras y labores, la del productor y los creativos, claramente distinguidas, debe entenderse que si la ley ha facultado al productor para modificar una obra, podrá hacerlo por sí mismo o por medio de una persona calificada para la realización de labores creativas propiamente tales.

Entender lo contrario, además, implicaría sostener que el productor que constituya una persona jurídica no tiene esta facultad, dado que en marco de nuestra tradición jurídica, sólo se entiende que puede ostentar la calidad de autor, y por tanto efectuar labores propias de tal, una persona natural. A todas luces sería incorrecto preferir esta interpretación, dado que asume que la norma hace discriminaciones que no pueden ser justificadas en la razón, y por tanto pasa por alto que la igualdad ante la ley es un principio que informa el ordenamiento jurídico nacional completo.

2.2- Respecto a la forma especial de modificación permitida por la norma: la adaptación al arte cinematográfico

La excepción en análisis no admite sin más cualquier forma de modificación. Esta debe realizarse en una modalidad y en un sentido determinado: la adaptación de la obra al arte cinematográfico. Cabe, por lo tanto, la siguiente pregunta:

2.2.1- ¿Qué es adaptar, para estos efectos?

A este respecto, Satanowsky (1954) ha señalado que adaptación “*consiste esencialmente en utilizar una obra por medios distintos que aquel que ha sido originalmente previsto, haciéndole sufrir las modificaciones necesarias a este efectos.*” (pág. 421) Por su parte, el Profesor Santiago Schuster señala que puede darse en dos modalidades: “*aquella que modifica la obra original a tal punto de transformarla de un género a otro, y aquella que, sin cambiar de género, le introduce variaciones que la hacen accesible a un público al que inicialmente no estaba dirigida la obra original.*” (pág. 27)

Luego, es pertinente resolver a qué tipo de adaptación hace referencia la norma. En este sentido, es posible plantear los siguientes tipos de adaptaciones a los que podría aludir la norma:

- Se refiere una transformación que sufre la obra para dar lugar a la obra cinematográfica como producto final, pasando la aquella de su medio propio al audiovisual.
- Se refiere a una transformación que tiene por objeto que la obra sea apta para el arte cinematográfico desde una etapa previa a su utilización para crear la obra cinematográfica como producto final. Esta alternativa se ilustra claramente mediante el siguiente esquema:
 - A: obra o aporte creado por el coautor. Ej. el guion literario de ficción.
 - AB: obra derivada, producto de la adaptación de A en virtud del artículo 32. Ej. el guion técnico, creado por el director a partir del guion literario.
 - C: obra cinematográfica, creada en base a AB.

La respuesta correcta es que la norma se refiere sólo al segundo escenario planteado, es decir, a la modificación de una obra previamente a su posterior incorporación al film, y no a un acto que la transforma en la obra audiovisual definitiva. Esta idea se fundamenta en las siguientes razones:

- a. Entender que el artículo 32 permite la transformación de las obras del equipo creativo del film en la obra cinematográfica, implicaría asumir que esta nace de tal forma: producto de una transformación de obras preexistentes, teniendo por tanto esencialmente el carácter de obra derivada o compuesta. Esta tesis no estaría tomando en cuenta la realidad de que la obra cinematográfica no se crea a partir de

obras preexistentes, sino que de aportes realizados con miras a integrar la película¹², (lo que no obsta a que estos en sí mismos puedan ser consideradas obras); tal como constituye un aporte, y no una obra preexistente, la instrumentación creada para formar parte de una obra musical, a la que otro coautor dará la letra que terminará la creación, que no por esto constituirá una obra derivada. En este sentido Valdés (1997), señala que *“la creación de la obra audiovisual comienza desde el momento que cada uno de los autores está realizando su contribución de manera preordenada a un fin. Existe siempre la representación mental de la obra final, al contrario de lo que ocurre con las obras preexistentes en que la pretérita creación de la misma se encuentra absolutamente desvinculada de la obra audiovisual”* (pág. 18). Así, la obra cinematográfica no nace producto de un acto de transformación de las creaciones del equipo creativo de la película, no teniendo por tanto el carácter de obra derivada.

Por el contrario, constituye una obra en colaboración, ya que, en plena conformidad con la definición de “Obra en Colaboración” de la letra b) del art. 5 de la LPI, la obra cinematográfica se produce *“conjuntamente, por dos o más personas naturales cuyos aportes no pueden ser separados”*. Confirma esta idea el artículo 27 de la LPI, que identifica como coautores de la obra cinematográfica a diversos miembros del equipo creativo.

- b. De igual manera, Satanowsky (1954) entiende que la voz “adaptación cinematográfica” no se refiere a transformar una obra de género diverso en Obra Cinematográfica. El autor señala que no cabe el uso del concepto “adaptación” para obras que pertenecen a dominios artísticos completamente diferentes, como son la obra cinematográfica y las creaciones previas a esta (pág. 423). La película *“es diferente de las obras que han servido para su creación, pero sin que sea igual a la suma de ellas, sino algo completamente nuevo y que pertenece a un género totalmente distinto”* (Satanowsky, 1954, pág. 423).

Por lo tanto, la forma de adaptación que la excepción en análisis está permitiendo al productor es la de la modificación de las obras entregadas por los autores, previa su utilización definitiva en la obra audiovisual, para efectos de darle una forma más apta al arte

¹² Sin perjuicio, por supuesto, del frecuente caso de que el film se cree producto de la adaptación de una obra previa, ideada para constituir una obra autónoma (como la novela que luego es llevada al cine). En tal caso, tal obra sí es preexistente, y la obra cinematográfica tendrá el carácter de obra derivada.

cinematográfico. La obra producto de la adaptación, más ajustada al arte cinematográfico, será aquella que, en definitiva, será utilizada en la realización de la película. Esta es la forma de utilización que está permitiendo al productor la excepción en análisis.

2.3- Respecto a la expresión “*en la medida que requiera*”

La excepción en análisis permite al productor la modificación de las obras que utilice en la producción cinematográfica “***en la medida que requiera***” que sean adaptadas al arte cinematográfico. ¿Qué significado debe darse a la forma verbal *requiera* en la disposición? . Al respecto, la RAE entrega las siguientes definiciones del término “requerir” (Real Academia Española):

- a) Intimar, avisar o hacer saber algo con autoridad pública.
Intimar, a su vez, significa “Requerir, exigir el cumplimiento de algo, especialmente con autoridad o fuerza para obligar a hacerlo” (Real Academia Española).
- b) Reconocer o examinar el estado en que se halla algo.
- c) Necesitar.
- d) Dicho de una persona: Solicitar, pretender, explicar su deseo o pasión amorosa.
- e) Inducir (mover a algo).

Por su contenido, pareciera ser que las únicas definiciones susceptibles de enmarcarse en el contenido de la disposición son las de las letras a) y c).

- Requiera como “exija”

La correspondencia de la primera definición implicaría que la norma establece como condición de la modificación la sola voluntad o capricho del productor: su sola exigencia en este sentido es condición suficiente para adaptar la obra al arte cinematográfico. En tal caso, la excepción facultaría al productor para modificar las obras utilizadas en la producción cinematográfica, “*en la medida que*” exija su adaptación al arte cinematográfico. En este caso, la excepción permitiría la modificación, tanto, o en el grado en que, el productor exija que sea adaptado al arte cinematográfico, lo que carecería de todo sentido, ya que la norma le daría tanto poder de modificar al productor como éste exija la realización de tal acto, es decir, le dice “podrá modificar tanto como lo pida”. Evidentemente sería una fórmula demasiado artificiosa para, simplemente, dar al productor un poder irrestricto de adaptar al arte cinematográfico.

- Requiera como “necesite”

Si, por el contrario, el sentido de “requerir” en la disposición fuera el de “necesitar”, la norma estaría facultando al productor para modificar las obras en la medida que le resulte necesario adaptarlas al arte cinematográfica. De esta forma, el caso especial de la excepción se constituiría de una doble exigencia: sólo le permite modificar las obras en el sentido de adaptarlas al arte cinematográfico; en la medida que le resulte necesario.

Esta interpretación no sólo da a las voces *en la medida que* y *requiera* un sentido armónico; sino que además resulta coherente con los principios del derecho de autor, al perseguir un equilibrio razonable entre los intereses del autor, de conservar íntegra su obra; y del usuario, el productor, de poder darle a las obras con que trabajará una forma más *ad hoc* al género cinematográfico, si esto le resulta necesario.

Por estas razones, es claro que esta es la forma en que debe entenderse el verbo “requerir” en la disposición: se refiere a una necesidad, cuyo grado o medida determinará la extensión de su facultad de adaptar al arte cinematográfico las obras que utilice.

2.4- ¿Es necesaria una excepción para que se entienda permitido tal uso?

Es posible plantear a la conclusión a la que se ha arribado en los puntos 2.2 y 2.3 del presente capítulo la objeción de que tal uso no requeriría en caso alguno de una excepción que lo permita, ya que ya habría sido autorizado tácitamente por el autor, o se habría cedido esta modalidad de explotación; en virtud del contrato entre el autor y el productor cinematográfico. En este sentido, podría argumentarse que este contrato otorga al productor la facultad de modificar la obra, en caso que no esté apta para utilizarse directamente para el medio cinematográfico.

Esta investigación no concuerda con tal conclusión, en virtud de las siguientes razones:

- a. Como señala la doctrina, los contratos de Propiedad Intelectual deben ser objeto de interpretación restrictiva, no debiendo entenderse que se otorga al usuario más derechos que aquellos que expresamente se hayan manifestado. En este sentido, Antequera señala lo siguiente:

Toda interpretación de los contratos en el ámbito de los derechos intelectuales, debe partir del principio del “*in dubio pro auctoris*” de manera que “*la interpretación de los negocios jurídicos sobre derechos de autor será*

siempre restrictiva” por lo que *“no se admite el reconocimiento de derechos más amplios de los expresamente concedidos por el autor en el instrumento respectivo”*, como lo han dispuesto muchas legislaciones. (Antequera, 2001, pág. 230).

En Chile, este principio ha sido manifestado en el inciso final del artículo 20 de la LPI, el que señala que *“A la persona autorizada no le serán reconocidos derechos mayores que aquellos que figuren en la autorización, salvo los inherentes a la misma según su naturaleza.”*.

- b. La interpretación sistemática de la Ley 17.336 lleva a concluir que el legislador ha querido que usos como el que entiende esta investigación que está permitiendo el artículo 32, deban figurar expresamente en el contrato, o ser permitidos por una excepción, para poder realizarse lícitamente. Así, otras excepciones, cuyos casos especiales suponen contratos entre el beneficiario y el titular de derechos, permiten usos que podría entenderse fueron tácitamente autorizados en virtud de tal contrato; entre las que es posible encontrar las siguientes:
 - i. El artículo 71 D permite a los alumnos de instituciones educativas la reproducción de las lecciones dictadas en estas. Podría haberse entendido en este caso que el solo contrato entre el profesor y la institución respectiva conlleva una licencia para que los estudiantes reproduzcan para uso personal tales exposiciones, siendo esta una utilización que resulta en la práctica esencial para que se cumplan los fines educativos para los que fue contratado el docente. Sin embargo, el establecimiento de una excepción permitiendo expresamente tal uso, lleva a entender que éste, aunque tenga que darse necesariamente para el cumplimiento de los fines del contrato, debió pactarse expresamente para que formara parte del mismo.
 - ii. La letra a) del artículo 71 Ñ permite la adaptación y la reproducción de un software, cuando esta sea esencial para su uso. Podría entenderse que el contrato por el que se adquirió la licencia de uso personal del programa, conlleva una autorización para realizar tales utilidades, dado que resultan esenciales para poder hacer uso del software. Sin embargo, tal como en el caso anterior, el legislador estimó necesario que una excepción expresamente permitiera este uso.

Así, tanto el contenido del artículo 32 como el de otras excepciones de la LPI permite entender que los contratos de Propiedad Intelectual deben ser sumamente amplios o exhaustivos en la identificación de los usos permitidos, no quedando comprendidos en la autorización explotaciones que no formen parte inequívocamente del contrato. De lo contrario el legislador no habría considerado necesario, en casos como los señalados, introducir excepciones que expresamente permitieran tales usos.

- c. Las partes del contrato por la que el productor adquiere la facultad de utilizar una obra para la creación de una película pueden libremente pactar fórmulas amplias que le permitan a éste introducir en la obra las modificaciones que sean necesarias según el medio cinematográfico, o incluso sus objetivos estéticos y/o económicos. Por lo tanto, la ausencia en el acto de una autorización o cesión en tales términos, debe hacer presumir que las partes no quisieron pactarla.

Si bien en este contrato tal comportamiento evidenciaría falta de diligencia de parte del productor, la norma viene a asegurar que esto no le signifique un problema de gravedad.

3- Respecto al carácter gratuito o remunerado de la excepción

Las excepciones sustraen de los márgenes del derecho patrimonial, en un caso especial, el derecho exclusivo de autorizar o no un determinado uso. El deber de remunerar, que por regla general en los negocio respecto a activos de propiedad intelectual se entiende presente¹³, puede o no también sustraerse de tal margen por esta clase de normas. La excepción en análisis nada dice respecto del deber de remunerar, silencio que debe entenderse hace aplicable la regla general: el uso que no forme parte expresamente del contrato pactado, no ha sido contemplado en el precio del acto, y requiere de una remuneración adicional. El productor, al contratar para el uso de la obra, debió prever la necesidad de introducirle modificaciones, las que debieron ser pactadas y consideradas en la remuneración fijada.

¹³ La licencia se presume onerosa, conforme señala Antequera (2001): “Esa presunción surge del carácter patrimonial del derecho cedido, concedido o licenciado, según los casos, el cual implica, necesariamente, una contraprestación económica, a menos que conste explícitamente lo contrario. Interpretar de otro modo la situación sería tanto como considerar que, en forma implícita, el cedente, concedente o licenciante ha renunciado a su derecho y la renuncia de un derecho no se presume” (pág. 228).

La excepción en análisis viene a remediar una conducta contractual poco diligente del productor, quien deberá recurrir a esta en caso de no pactar que la obra podrá ser objeto de modificaciones adicionales en caso de que el arte cinematográfico lo requiera; y elimina el riesgo de que el autor no autorice estas modificaciones. Sin embargo, no lo libera del deber de remunerar al autor por hacer un ejercicio del derecho de transformación que no ha sido objeto expreso de la licencia.

4- Esquema de análisis de la excepción

La presente investigación ya ha dado dilucidado los aspectos de la norma en análisis que permiten construir el esquema o matriz a seguirse para efectos de determinar si un acto de modificación se acoge a esta excepción. Éste consiste en el siguiente triple examen:

- a) Examen de objeto de la excepción: Dilucidar si la creación modificada corresponde a una obra utilizada por el productor en la producción cinematográfica.
- b) Examen de forma de utilización permitida: Determinar si la modificación adapta la obra al arte cinematográfico.
- c) Examen del caso especial o de necesidad: Determinar si tal transformación era necesaria para el productor.

Si el examen de cada una de estas interrogantes arroja una respuesta positiva, la modificación acogerá a la excepción en análisis, por lo que el productor podrá lícitamente llevarla a cabo; naciendo el deber de remunerar al autor por este uso adicional, en caso de llevarlo a cabo.

En base a este esquema, los dos capítulos sucesivos resolverán si las formas de transformación del guion literario de ficción tratados por esta investigación se acogen o no a la excepción en análisis. Dado que el capítulo I ya se ha encargado de responder afirmativamente al “examen de objeto de la excepción”, éstos sólo se referirán a los dos pasos siguientes del examen.

CAPÍTULO III: LA TRANSFORMACIÓN DEL GUION LITERARIO EN GUION TÉCNICO COMO UN USO QUE SE ACOGE A LA EXCEPCIÓN

Como ya se ha señalado, el guion literario es el “la narración ordenada de la historia que se desarrollará en el futuro filme o programa. Incluye la acción y los diálogos **pero sin ninguna indicación técnica**” (Fernández & Martínez, 1999, pág. 219) (el destacado ha sido incorporado). Sin embargo, el guion es una herramienta a partir del cual director, productor, intérpretes y técnicos han de efectuar la obra cinematográfica, según señalan Fernández & Martínez (1999, pág. 251).

Por lo tanto, en virtud de la facultad otorgada por la norma en análisis, el guion podrá ser modificado por el productor llevándolo al lenguaje de las técnicas cinematográficas, de modo que éste pueda ser utilizado por su equipo.

1- El resultado de esta modificación: el guion técnico

El resultado de esta alteración, como señala la doctrina especializada del ámbito audiovisual, lleva el nombre de “guion técnico”. Así, se sostiene que *“a partir de la disposición de un guion literario, (...) se produce su adaptación a guion técnico, el cual recoge las indicaciones técnicas necesarias para la realización efectiva de la producción”* (Fernández & Martínez, 1999, pág. 219).

El guion técnico es una nueva versión del guion, que realiza una descripción de las técnicas cinematográficas a utilizarse en la película a filmarse. Se crea mediante las anotaciones complementarias que realiza el director sobre el texto del guionista. Así, como señalan Fernández & Martínez (1999), éste realizará una descripción más acabada de los elementos de la puesta en escena. Igualmente, identificará cada plano y lo numerará, además de señalar los detalles de los encuadres respectivos. Respecto del sonido, el guion técnico apuntará a constituir una guía más pormenorizada de la música, los efectos sonoros y los diálogos, describiéndolos y sincronizándolos con el plano respectivo. (págs. 253-254)

Este trabajo de adaptación, para conseguir que el guion exprese las soluciones audiovisuales a utilizarse en la filmación de la película, es llevado a cabo por el director. Siendo un experto en el rubro, es la persona adecuada para efectuar este cambio de código en el guion. (Fernández & Martínez, 1999, pág. 253)

En el Anexo I se observa un ejemplo de guion técnico.

1.1- El Storyboard

Es posible, para obtener una descripción “en papel” aún más pormenorizada del contenido audiovisual de la obra cinematográfica a filmarse, crear un *storyboard*. Esta clase de guion técnico constituye el resultado de la adición de viñetas dibujadas que representan el contenido visual del plano. A través de éste se identifican con mayor precisión cómo serán los encuadres, ángulos de cámara, posición de los personajes en la escena y sus miradas, entre otros detalles. (Fernández & Martínez, 1999, pág. 254)

Normalmente, los cineastas no hacen un *storyboard* por cada escena. Se utilizan frecuentemente para las secuencias de acción y los planos de efectos especiales y movimientos de cámara complicados, permitiendo al equipo de cámara y de efectos especiales tener una idea preliminar del contenido de los planos a rodar. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 14).

En el Anexo II se observa un ejemplo de *storyboard*.

Habiéndose identificado correctamente la forma de modificación objeto del presente apartado, corresponde evaluar si éste es capaz de pasar el triple examen de la matriz de análisis construida en el capítulo anterior. Así, ya habiéndose abordado la primera interrogante, resta plantear las siguientes dos:

- a) ¿Constituye tal modificación una adaptación del guion literario al arte cinematográfico?
- b) ¿Es la transformación del guion literario a guion técnico necesaria para el productor?

2- El arte cinematográfico en el guion técnico

El guion literario deberá transformarse en una versión escrita de la obra cinematográfica: el guion técnico. Porque si debe ser efectivo en lograr que el equipo de producción pueda, a partir de éste, imaginar y componer una película, no debe tan sólo exponer un argumento, sino que además deberá considerar los elementos y las técnicas propias del medio cinematográfico. Como señalan Bordwell & Thompson (2003), tal sistema de relaciones, la interacción entre un argumento y el uso de técnicas cinematográficas, es propia del arte del cine de ficción (pág. 42).

2.1- El arte cinematográfico

Las obras artísticas ofrecen grupos de elementos que llevan al observador a experimentar una reacción (emoción, sorpresa, espanto, admiración, etc.). *“Una pintura utiliza el color, las líneas y otras técnicas para invitarnos a imaginar el espacio reflejado, a recordar el momento anterior a lo descrito o anticipar el siguiente, a comparar el color y la textura, a recorrer con la mirada la composición en una dirección determinada. Las palabras de un poema pueden orientarnos a la hora de imaginar una escena, advertir una ruptura del ritmo o esperar una rima. La forma, el volumen y los materiales de una escultura nos sugieren determinados cambios de posición con respecto a ella para advertir cómo llena su masa el espacio que ocupa”* (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 42). Tales elementos no son accidentales, no son establecidos con un criterio puramente azaroso, sino que están organizados como sistemas, esto es, grupos de elementos dependientes entre sí, afectados mutuamente, y que determinan la forma de una obra artística (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 42).

El arte cinematográfico no escapa a tal regla. Los elementos que componen la obra cinematográfica no son elegidos y dispuestos accidentalmente, sino que con la intención de darle su forma propia. En este sentido, tal forma es *“el sistema global de relaciones que podemos percibir entre los elementos de la totalidad de un filme”*. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 42). Tales elementos, en el cine de ficción, pueden ser narrativos, los que conforman el argumento de la película; o estilísticos: la forma en que se mueve la cámara, el diseño del color y de la imagen, la utilización de la música, y en general el uso de las técnicas cinematográficas en el film. (Bordwell & Thompson, 2003, págs. 42-43)

2.1.1- Los elementos narrativos: el argumento

Los films de ficción tienen un argumento: presentan una serie de acontecimientos al espectador, alentándolo a la construcción de una historia. El argumento es *“la organización real y la representación de la historia en la película...es la denominación que empleamos para la arquitectura de la presentación de la historia por partes del filme”* (Bordwell, 1996, pág. 50). Da las claves para la construcción de la historia, guiando al espectador a que su aproximación a esta se dé de una forma determinada, generando reacciones en éste. Así, por ejemplo, en *Psicosis* (Hitchcock, 1960), el espectador no se entera de la muerte de la madre de Norman sino hasta el final de la película, si bien éste es un hecho de la historia que cronológicamente tiene lugar antes que el resto de los sucesos mostrados. Pero tal

forma de organizar la información de la historia genera curiosidad en el espectador, lo invita a formular hipótesis respecto a la historia, y finalmente genera sorpresa en éste, al revelársele tal hecho. Todo esto, producto de la forma en que el artista pensó el argumento de la película. Así, como señala Bordwell, *“el objetivo del argumento no es permitirnos construir la historia en algún estadio lógicamente prístino, sino más bien guiarnos para construirlo en una forma específica, haciéndonos crear expectativas concretas en este o aquel punto, provocando nuestra curiosidad o suspense, y creando sorpresas a lo largo del camino”* (Bordwell, 1996, pág. 52).

Los elementos que integran el argumento –los sucesos de la historia y la exposición de los asuntos- están organizados como sistema: interactúan entre sí conforme a criterios concretos. (Bordwell, 1996, pág. 50) Así, no se sitúa un suceso A en el argumento, con absoluta desconsideración del suceso B dispuesto anteriormente, y del evento A' que ocurrirá al final del film. Cada parte del argumento interactúa con el resto, dándose forma así a uno de los dos grandes sistemas que integran el film de ficción.

2.1.2- Las Técnicas Cinematográficas y el Sistema Estilístico

La comprensión del de la forma del cine de ficción quedará incompleta si el conocimiento se limita sólo a los elementos narrativos. El cine se expresa por un medio. Tal como el de la literatura es la palabra, y el de la pintura los colores, la forma y la composición, el del cine es la técnica cinematográfica. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 144) La técnica cinematográfica consiste en *“Cualquier aspecto del medio cinematográfico que se puede elegir y manipular al hacer una película.”* (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 497).

Algunos ejemplos de técnicas cinematográficas son:

- a. La puesta en escena: Consiste en “Todos los elementos situados delante de la cámara que se van a fotografiar: los decorados y el atrezzo, la iluminación, el vestuario y el maquillaje, y el comportamiento de los personajes” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 496). Así, el clásico baile de Hynkel (Charles Chaplin) interactuando con un globo terráqueo en *El Gran Dictador* (Chaplin, 1940), así como todo el escenario visible, corresponde a la puesta en escena de la célebre escena.
- b. Los distintos aspectos fotográficos y cinematográficos del plano: El plano consiste en *“una imagen ininterrumpida con un único encuadre móvil o estático”* (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 497). Su análisis abarca sus aspectos fotográficos, su

encuadre y duración. Así, mientras la puesta en escena se refiere a aquello a fotografiarse, los aspectos fotográficos y cinematográficos del plano definen cómo se fotografiará tal contenido. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 185) Por ejemplo, respecto de *El Chacal de Nahueltoro* (Littin, 1969), uno de sus aspectos fotográficos característicos corresponden a haber sido filmada en blanco y negro.

- c. El montaje: Como señalan Bordwell & Thompson (2003, pág. 495), se refiere tanto al “trabajo de seleccionar y unir las tomas de las cámaras”, como a “el grupo de técnicas que gobiernan las relaciones entre los planos”. Por ejemplo, en la escena clímax de *El Padrino* (Ford Coppola, 1972), vemos a Michael Corleone (Al Pacino) en el bautizo de su sobrino, prestando los juramentos con que asume el rol de padrino de éste; con cortes a las ejecuciones de sus más importantes enemigos. Esta escena tiene una memorable y significativa planificación del *montaje*.
- d. El sonido: Abarca todo sonido que forma parte de la película, ya sea de diálogos, música o efectos sonoros. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 298) Por ejemplo, en una de las primeras escenas de *Una Mujer Fantástica* (Lelio, 2017), podemos ver y escuchar a Marina (Daniela Vega) interpretando una canción en el pub en que trabajaba. Los aspectos puramente audibles de tal escena, incluida la interpretación musical, forman parte del *sonido* de la escena.

Cada técnica ofrece, dentro de los límites permitidos por el estado de la tecnología al momento de ser utilizadas, infinitas posibilidades de uso. Las elecciones concretas que se hagan a este respecto definirán el estilo de la película. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 335) El **estilo**, por tanto, consiste en “este uso unificado, desarrollado y significativo de las elecciones técnicas concretas” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 144).

Constituye un sistema, ya que moviliza sus componentes –utilizaciones específicas de las técnicas fílmicas- conforme a principios de organización. (Bordwell, 1996, pág. 50) Esto es del todo lógico, toda vez que toda elección respecto a la utilización de una técnica convive con otras dentro del mismo film.

2.1.3- La forma del cine de ficción como una interacción entre sistemas: la relación entre el argumento y el estilo

Como afirma Bordwell (1996) al igual que el argumento y el estilo están organizados como sistemas, la globalidad de la obra cinematográfica está organizada como un gran sistema.

En éste, sus subsistemas, argumento y estilo, están en permanente interacción, dando forma al film. (pág. 50)

Así, mientras el argumento concibe al fenómeno cinematográfico como un proceso dramático, el estilo lo hace como un proceso técnico. Porque, dada la esencia del arte cinematográfico, la materialización de un *argumento* deberá tener lugar mediante el uso que el director hará de las técnicas cinematográficas, lo que determinará el *estilo* de la película. (Bordwell, 1996, pág. 50)

Por ejemplo, en una emotiva escena de *El Chacal de Nahueltoro* (Littin, 1969), se ve como Jorge (Nelson Villagra), siendo preparado para su fusilamiento, pide que no se le cubra el rostro, decidido a mirar los sucesos de su final. Pero luego se le explica que el observar su rostro descubierto causará un significativo daño emocional a sus ejecutores, quienes tan sólo cumplen su deber; ante lo que éste, en un loable acto de compasión hacia ellos, decide renunciar a este deseo aún en los últimos momentos de su vida, aceptando se cubra su cara. Esta misma escena también puede verse como una sucesión de técnicas cinematográficas: se aprecia al protagonista y el resto de los personajes de la escena (puesta en escena); vemos que el encuadre sigue de cerca al pañuelo mientras pasa de mano en mano, y luego se aleja al llegar éste al hombre que lo colocará en el rostro de Jorge (aspectos fotográficos y cinematográficos del plano). La toma termina mientras se oye la objeción del protagonista (sonido), y corta al rostro del hombre que lo disuadirá de insistir en su deseo; y todo esto luego de una toma en que los ejecutores cargan y preparan las armas con que realizarán el fusilamiento (montaje).¹⁴

Así, en el cine de ficción, argumento y estilo son ambos sistemas que forman, a su vez, un sistema global de relaciones, en que el primero está permanentemente expresándose por medio del segundo, dándose de esta manera forma a la obra. (Bordwell, 1996, pág. 50)

2.2- El guion técnico como una adaptación al arte cinematográfico del guion literario

Como se señaló en el capítulo I, el guion literario contiene una narración ordenada de la historia a desarrollarse en el futuro film, incluyendo acción y diálogos pero no indicaciones técnicas. El guion técnico sí incorpora tales indicaciones, señalando de qué manera se utilizarán las técnicas cinematográficas en la película.

¹⁴ Este mismo ejercicio de exponer separadamente las dimensiones argumentales y estilísticas de una escena es realizado por Bordwell (1996, pág. 50).

Así, en conformidad a lo señalado por Fernández & Martínez (1999), el guion técnico trata todas las técnicas a las que el presente capítulo ha hecho referencia. Respecto a la puesta en escena, éstos indican que éste incorpora *“una serie de anotaciones referidas a iluminación, atrezzo, decorados, maquillaje, vestuario, etc... Se determinarán, también, las condiciones de rodaje, interiores y exteriores, si es de día o de noche... Se hará, asimismo, una descripción sintética de la acción que tendrá lugar en el plano, tanto si se trata de un actor o actores, como si los protagonistas de la acción son otros sujetos y objetos. Se especificará el movimiento interno del personaje dentro del cuadro.”* (Fernández & Martínez, 1999, págs. 253-254).

En lo que al sonido refiere, señalan que *“se describirán (...) sus componentes: palabras, ruidos, efectos sonoros ambientales y música.”* (Fernández & Martínez, 1999, pág. 254)

En cuanto al plano, y sus propiedades fotográficas y cinematográficas, indican que *“deberá aparecer con claridad la posición de la cámara y el objetivo que se utilizará así como la perspectiva de la toma, es decir, todos los detalles que conforman el encuadre, especificando el tipo de plano.”* (Fernández & Martínez, 1999, pág. 254)

Finalmente, en lo que se refiere al montaje, señalan que *“cada plano del guion ha de estar perfectamente identificado, con una numeración correlativa respecto a los planos anteriores y posteriores.”* (Fernández & Martínez, 1999, pág. 253).

Así, mientras el guion literario trata el subsistema argumento de la obra cinematográfica, el trabajo de transformación a guion técnico aporta la parte estilística, completando y ensamblando el sistema de relaciones que constituyen la obra cinematográfica. El guion técnico indica como interactuarán argumento y técnica, expresando no sólo un argumento, sino que también puesta en escena, sonido, plano y sus características, y montaje.

Por lo que el guion técnico constituye una adaptación al arte cinematográfico del guion literario, toda vez que, mediante la incorporación de indicaciones técnicas que se hacen parte integrante de la obra, importa un acto de transformación que lo amolda a la forma del cine de ficción. La obra que contenía sólo uno de los sistemas que integran la obra cinematográfica de ficción pasa componerse de ambos, indicando cómo estos interactuarán en el film.

Así, esta forma de modificación se ajusta a las dos formas en que señala el profesor Schuster debe entenderse este concepto¹⁵. Transforma la obra, que sólo manifestaba un argumento, tal como lo podría hacer un libreto teatral, llevándola al género cinematográfico. Además, la hace accesible a un público distinto al que estaba inicialmente dirigido: como señalan Fernández & Martínez (1999), el guion literario es un texto preparado principalmente para quien evaluará la viabilidad del proyecto propuesto, normalmente el productor. El guion técnico, por su parte, es el producto del cambio al código audiovisual efectuado por el director sobre aquel, y está dirigido al mismo realizador y a todo el equipo técnico y artístico encargado de llevar las letras a las imágenes. (págs. 252-253)

Debe descartarse cualquier hipótesis que plantee que tal trabajo es puramente técnico, y que por tanto no requiere de autorización alguna para poder llevarse a cabo legítimamente, toda vez que, a todas luces, la planificación para llevar al medio audiovisual una obra escrita implica un esfuerzo intelectual que alcanza la altura creativa de la originalidad. El pensar parte de una puesta en escena, el aspecto y los contornos de la imagen, cada corte, y en general, los aspectos técnicos de una obra cinematográfica, es un trabajo que da lugar a una nueva obra.

3- El guion técnico como una transformación necesaria

El guion técnico contiene las indicaciones necesarias para la creación de la obra cinematográfica. Constituye, en palabras de Fernández & Martínez (1999), “*una herramienta para la puesta en marcha efectiva del proyecto*” (pág. 256). En este sentido, sostienen que “*Para los técnicos, el guion técnico es la referencia obligada de trabajo, significa aquello que deben conseguir*” (Fernández & Martínez, 1999, pág. 216).

Este contiene los datos que deberá consultar todo el equipo de producción: el contenido narrativo de la obra (escenas, diálogos, personajes, etc.), localizaciones, ambientación, *atrezzo*, entre otros. Cada técnico lo estudiará desde su respectivo campo, permitiendo analizar “*las necesidades de encuadre, provisión de elementos de captación de sonido y de imagen, concreción de la iluminación, desplazamiento de grúas o carros, etc.*” (Fernández & Martínez, 1999, pág. 257). Así, “*todos los guiones literarios han de ser transformados y*

¹⁵ “Aquella que modifica la obra original a tal punto de transformarla de un género a otro, y aquella que, sin cambiar de género, le introduce variaciones que la hacen accesible a un público al que inicialmente no estaba dirigida la obra original.” (Schuster, Sociedad Chilena de Derecho de Autor, pág. 27)

adaptados a términos que permitan su comprensión por los equipos técnicos y artísticos que intervienen en su realización y, sobre todo, por un director de producción que, con su equipo técnico, deberá organizar el tiempo y la participación de todos los medios precisos para llevar a buen término el proyecto” (Fernández & Martínez, 1999, pág. 253).

Así, concluyen afirmando que *“Sin un guion técnico convenientemente desarrollado y definitivo la concreción del proyecto en obra audiovisual se convertiría en una arriesgada y previsiblemente fatal aventura”* (Fernández & Martínez, 1999, págs. 256-257).

En el mismo sentido, Baylos Carroza destaca también la necesidad de contar con el guion técnico, señalando que *“[el] film tiene que contar forzosamente con una obra literaria previa que sirva de pauta para la ordenación y realización de las escenas a rodar y pueda transformarse en esa especie de planificación de las tomas de la cámara, que se denominará guion técnico”* (como se cita en Valdés, 1997, pág. 30).

Por lo tanto, siendo el productor la persona que *toma la iniciativa y la responsabilidad* de realizar la obra cinematográfica (conforme señala textualmente el artículo 26 de la LPI) es evidente que para éste la transformación del guion literario en el guion técnico resulta necesaria. El cambio de código al lenguaje de las técnicas cinematográficas es esencial para llevar a cabo el proyecto, por lo que el productor *requiere* que tal modificación tenga lugar.

El productor es, en el estatuto de la obra cinematográfica de la LPI, esencialmente una persona interesada en la realización del film. Tal normativa lo entiende como la figura encargada de impulsar el proyecto y de llevarlo a buen término. Será el titular del derecho patrimonial de la película (arts. 25 y 29), y compromete su responsabilidad frente a los coautores en el evento de que no logre terminarla en un plazo de dos años (art. 33); por lo que, siendo el guion técnico una herramienta de gran relevancia para la realización del film, el productor requiere la adaptación del guion literario para permitir su creación.

4- Las acotaciones técnicas como una transformación que se acoge a la excepción

La modificación objeto del presente capítulo ha pasado el triple examen de la matriz de análisis. Se ha demostrado satisfactoriamente que se dirige a una obra utilizada por el productor en la producción cinematográfica (Examen de Objeto de la Excepción). Igualmente, que constituye una adaptación de esta al arte cinematográfico (Examen de Forma de Utilización Permitida). Finalmente, se ha comprobado que es una transformación necesaria para el productor (Examen de Necesidad).

Por tanto, habiendo pasado el triple examen de la matriz de análisis de la norma, queda demostrado que la introducción al guion literario de ficción de explicaciones respecto a cómo se utilizarán en la película a crearse las técnicas cinematográficas, transformándolo en guion técnico; es un uso que se acoge a la excepción del art. 32 de la LPI; por lo que el productor podrá llevar a cabo esta modificación sin requerir la autorización del guionista, cuyo derecho patrimonial de transformación se ve limitado por la disposición en este sentido.

CAPÍTULO IV: LA MODIFICACIÓN DE ARGUMENTO COMO UN USO QUE NO SE ACOGE A LA EXCEPCIÓN

El presente capítulo resolverá si la segunda forma de modificación del guion literario de ficción identificada por la presente investigación, la modificación del argumento, se acoge a la excepción en análisis.

Utilizando nuevamente la matriz construida en el capítulo II, se demostrará que esta forma de modificación no pasa el “Examen de Forma de Utilización Permitida”, por lo que es posible concluir que el uso no se acoge a la excepción, sin necesidad de pasar al “Examen de Necesidad”.

El artículo 32 de la LPI faculta al productor para modificar el guion en la medida que requiera su adaptación al arte cinematográfico. Por lo que, al evaluar si es posible, en virtud de tal facultad, la alteración del contenido narrativo del guion de ficción, es pertinente plantear la siguiente pregunta: ¿establece el arte cinematográfico limitaciones en cuanto al contenido narrativo que puede tener una película? Si la respuesta es positiva, significará que el productor se encuentra facultado por la norma en análisis para modificar los guiones que se alejen de los límites establecidos por la disciplina, en orden a situarlos dentro de tales contornos.

El presente capítulo demostrará que el arte cinematográfico admite la existencia de cualquier contenido narrativo en la película, por lo que el productor no tendrá la facultad de modificar tal dimensión del guion literario de ficción en virtud de la facultad objeto de la presente investigación.

1- El arte cinematográfico y el argumento

El cine puede contar cualquier historia, de cualquier manera, a cualquier ritmo. Esta puede tener mayor o menor coherencia o sentido. Podrá ser disfrutable por una enorme cantidad de espectadores, y que por tanto la película sea un éxito comercial. También podría resultar de difícil comprensión y disfrute para la mayoría del público, lo que llevará, probablemente, a que la película no provea de los réditos suficientes al productor para devolverle su inversión. En cualquier caso, sea cual sea el relato, podrá ser narrado por el cine.

La forma del cine de ficción se caracteriza por la interacción entre elementos estilísticos y el argumento. Por lo que cualquier historia que sea susceptible de ser contada mediante técnicas cinematográficas, podrá integrar la forma de una película.

Para demostrar la efectividad de tal aseveración, el presente capítulo se valdrá del siguiente método: primeramente, se expondrán las características de la forma narrativa dominante y de éxito comercial por excelencia: el cine clásico de Hollywood, tratando uno a uno sus elementos esenciales. A continuación, se expondrá respecto a otras formas narrativas que han estado presentes en la historia del cine, haciendo hincapié principalmente en los elementos que las diferencian de las obras de Hollywood.

El proceder de esta forma permitirá comprender no sólo que la forma cinematográfica clásica de Hollywood, de extendido éxito y utilizada mundialmente, no es una fórmula sacra en el arte cinematográfico; sino además, que en la historia del cine han existido corrientes narrativas que desafían las convenciones al punto de permitir afirmar que no existe regla o convención alguna en la materia cuya transgresión no sea admisible.

2- La forma narrativa dominante: El cine clásico de Hollywood

Como afirman Bordwell & Thompson (2003), en la historia del cine es posible constatar el predominio de una forma narrativa: “el cine clásico de Hollywood”, denominación que obedece a su amplia y larga data, y a su origen en las películas de estudio de Estados Unidos. (pág. 82)

Tal estilo de narración se ha impuesto categóricamente. Hollywood ha favorecido la adopción de técnicas narrativas que tiendan al éxito rápido, siendo relevante para el contenido del film el cálculo comercial de las empresas del entretenimiento. Se le asocia a la estructura de tres actos en el guion y al desarrollo narrativo del viaje del héroe, de Joseph Campbell. (Dittus, 2015, págs. 238, 246)

Si bien tiene su origen en las películas de estudio de Estados Unidos, el formato ha sido exportado, gobernando la forma de muchas obras de otros países, las que siguen el patrón clásico de Hollywood. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 82) En este sentido, señala Bordwell (1996) que *“En virtud de su importancia dentro del comercio internacional cinematográfico, el cine de Hollywood ha influido de forma importante en la mayoría de las otras cinematografías nacionales. Después de 1917, las formas dominantes de*

cinematografía en el exterior estaban profundamente influidas por los modelos presentados por los modelos americanos.” (pág. 166).

2.1- Características

Bordwell & Thompson (2003, págs. 82-84) identifican como características de la forma narrativa del *Cine Clásico de Hollywood* las siguientes:

a- Los personajes individuales como el principal agente causal:

La narración se desarrolla en torno a personajes individuales, y sus causas psicológicas personales: decisiones, elecciones y rasgos de carácter. El deseo es el principal catalizador de la narración: un protagonista busca conseguir una meta, lo que motivará los principales acontecimientos de la historia.

A su vez, las causas naturales (terremotos, inundaciones, erupciones volcánicas, etc.) o sociales (guerras, problemas económicos, etc.) no alcanzarán mayor importancia sino como condición previa o catalizador para la acción.

La consecución del deseo o meta del personaje se verá dificultado por una fuerza de oposición que dará lugar a un conflicto, en torno al cual se desarrollará el argumento.

b- El tiempo se encuentra, en muchas formas, subordinado a la cadena causa-efecto:

Así, el argumento no muestra importantes lapsos de tiempo de los hechos de la historia, para presentar sólo aquellos acontecimientos que tengan relevancia causal.

Además, la obra se valdrá de recursos para unir el tiempo del argumento con la cadena causa- efecto, tales como la cita (para motivar el encuentro de personajes en un momento concreto) y el plazo límite (que subordina la duración del argumento a la cadena causa-efecto).

c- La narración es predominantemente objetiva:

La narración será objetiva cuando sólo informe respecto a los acontecimientos de la historia, lo que comprende el comportamiento externo de los personajes. Por el contrario, será subjetiva, cuando se ponga en su punto de vista, permitiendo al espectador ver y oír desde la perspectiva del personaje, e incluso conocer lo que éste piensa e imagina. Difícilmente dominará de forma absoluta sólo uno de estos grados de profundidad. Lo común

es la presencia de ambos. (Bordwell & Thompson, 2003, págs. 78-79) En el cine clásico de Hollywood, la tendencia apunta fuertemente a la objetividad de la historia, con grados menores de subjetividad perceptiva o mental.

d- El grado de conocimiento del espectador suele ser ilimitado:

El grado de conocimiento es limitado cuando la narración sólo sigue los sucesos desde la perspectiva de un personaje. Es ilimitado cuando sigue todos los hechos relevantes de la historia, otorgándole al espectador más conocimiento que a los personajes. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 76)

En el cine clásico de Hollywood, la tendencia es a que el conocimiento del espectador sea ilimitado, salvo en géneros que dependen del misterio, como en las películas de detectives.

e- Finales cerrados:

La mayoría de las películas del cine clásico de Hollywood tienen un alto grado de clausura en sus finales. Las cadenas causales concluyen con un resultado concreto.

3- Otras formas narrativas

Puede surgir la interrogante respecto a si no tienen todas las películas las mismas características del cine clásico de Hollywood. La respuesta afirmativa sería un importante indicio de que tales son elementos propios del arte cinematográfico, y que, por lo tanto, el productor está facultado para modificar los guiones de ficción que no los incorporen.

Pero la respuesta es categóricamente negativa. La narración en el cine puede tener elementos que difieran mucho de tal grupo de características, no teniendo ninguna de estas un carácter sacro dentro de este arte.

Los siguientes son algunos movimientos que nacieron en el cine o lo influenciaron, dando lugar a películas que rompen con los paradigmas hollywoodenses respecto a la narración en el cine:

3.1- El surrealismo francés

El surrealismo en el cine ataca la causalidad. Exhibe eventos que no parecen tener sentido o nexos causales algunos unos con otros. Se combate la racionalidad, por lo que las

conexiones causales entre los hechos desaparecen. En esta corriente, “*la causalidad es tan evasiva como un sueño*”. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 465)

Se pretende que no haya lógica o razón alguna, lo que pareciera constituir, por lo tanto, la única regla dentro de esta corriente. Por lo tanto, no respeta ningún principio o convención respecto a lo que es la narrativa en el cine, la que se entiende debe funcionar como un libre flujo del pensamiento. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 466)

3.2- El montaje soviético

Como afirman Bordwell & Thompson (2003, pág. 469), esta corriente cinematográfica de la Unión Soviética desafía una de las principales características del cine clásico de Hollywood: la importancia de los personajes individuales y su psicología y deseos como causa de los hechos de la narración. En este cine, por el contrario, “*las fuerzas sociales proporcionan las causas principales*” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 469). El interés que pueden despertar los protagonistas deriva de cómo tales causas afectan sus vidas. Incluso, en el montaje soviético se podía dejar de lado al protagonista individual para constituir la colectividad el personaje principal. En esta línea, algunos cineastas recurrieron a la *tipificación*: la práctica de valerse, para representar a la colectividad, de personas que no fueran actores profesionales, evitando así las personalidades individuales.

3.3- El neorrealismo italiano

Este cine italiano de posguerra, afirman Bordwell & Thompson (2003, págs. 478-479) desafía las convenciones narrativas de Hollywood en más de un sentido. No resultaba extraño que introdujera detalles sin conexión causal en el film, ya sea por su ausencia de motivación o por no tener consecuencias en la narración. Igualmente, el grado de conocimiento del que gozaba el espectador tendía a ser limitado, “*como si se reconociera que la totalidad de la realidad es simplemente impenetrable*” (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 479). Igualmente, no resultaba extraño que los finales de estas películas fueran abiertos.

3.4- La nouvelle vague

El cine de la *nouvelle vague* se separa de la narrativa hollywoodense en importantes puntos, teniendo conexiones causales bastante libres y que dejan al espectador en la

incógnita, protagonistas carentes de metas determinadas y finales ambiguos. (Bordwell & Thompson, 2003, pág. 482)

4- La libertad de la forma narrativa en el arte cinematográfico

La pregunta respecto a si es posible encontrar en la historia del cine una forma narrativa dominante tendrá, categóricamente, una respuesta afirmativa: el modelo narrativo del cine clásico de Hollywood se ha impuesto hegemónicamente. Sin embargo, no es esa la pregunta que es necesario plantear a la hora de determinar si la modificación del argumento es un uso que pueda pasar el Examen de Forma de Utilización Permitida por la Excepción. Tal interrogante deberá apuntar a resolver si tal contenido es tan fundamental para la forma del cine, que su ausencia excluirá a la obra de la pertenencia al género.

Y la respuesta es, como este estudio lo demuestra, que es perfectamente posible que el film tenga un contenido narrativo que se aleje por completo de los parámetros hollywoodenses, lo que no lo excluirá de participar del arte cinematográfico. La investigación constata la existencia de múltiples movimientos cinematográficos que incumplían algunas o todas las convenciones narrativas del cine clásico de Hollywood.

Por lo tanto, ¿existe alguna norma de la narrativa cinematográfica cuya violación condene a la narración transgresora a quedar excluida de la forma cinematográfica? La respuesta de la presente investigación es que tal dogma no existe. Existiendo corrientes cinematográficas que han desafiado toda convención narrativa, llegando incluso a desechar toda causalidad o razón dentro del argumento, como lo hace el surrealismo francés, no parece razonable sostener que pueda existir regla o parámetro alguno a este respecto, sino que tan sólo convenciones.

Por lo tanto, esta forma de modificación del guion literario de ficción no aprueba el Test de Forma de Utilización Permitida por la Excepción. El arte cinematográfico, en el género de la ficción, no excluye de su forma contenido narrativo alguno, por lo que no es posible sostener que la modificación de argumento constituirá un acto de adaptación al arte cinematográfico.

5- La irrelevancia del potencial lucrativo y el costo del argumento

Si bien es una conclusión evidente de lo ya antes argumentado, y este tema podría formar parte más bien del test de necesidad, no está demás explicitarlo: el potencial lucrativo del contenido argumento del guion es absolutamente irrelevante para efectos de la facultad

otorgada por el artículo 32 de la LPI al productor. Pudiendo cualquier argumento que sea susceptible de expresarse mediante técnicas cinematográficas integrar la forma de una película, no es relevante si esta asegura la recuperación de la inversión realizada y la obtención de ganancias, o si promete salas vacías. No interesa al arte cinematográfico tal factor.

Tampoco constituye una causal para alterar el guion el costo de llevarlo a la realización cinematográfica. Si la obra resultara excesivamente costosa, tampoco es tema que interese al arte cinematográfico, por lo que no es relevante para efectos de la facultad en análisis.

Naturalmente sí será tema de cuidado para el productor, quien no estará indiferente a si logrará al menos recuperar la inversión realizada. Pero no podrá, acogiéndose a la facultad otorgada por la norma en análisis, alterar el contenido narrativo del guion de ficción. La disposición le permite trabajar con obras que no resulten ajenas al arte cinematográfico, pero no le otorga facultad alguna que mire tan directamente a su interés económico.

6- La modificación del argumento como un uso que no se acoge a la excepción

El presente capítulo ha demostrado que la modificación del argumento es un uso que no pasa el segundo test del esquema de análisis de la norma. Como se señaló, tal matriz se compone de un triple examen, debiendo la forma de modificación que se someta a esta prueba resistir tales tres análisis para poder considerarse que se acoge a la excepción.

No habiendo el uso pasado el segundo test, la conclusión necesaria es que éste no se acoge a la excepción del art. 32 de la LPI, siendo innecesario pasar al el examen de necesidad.

Por lo tanto, la norma del art. 32 no permite al productor modificar el argumento del guion literario de ficción; siendo entonces menester que éste cuente con la autorización del guionista en tal sentido para poder llevar a cabo tal forma de transformación.

CAPÍTULO V: EL DERECHO A LA INTEGRIDAD DE LA OBRA COMO UN LÍMITE A LA EXCEPCIÓN EN ANÁLISIS Y EL CONTRATO

El derecho a la integridad de la obra, en la legislación chilena, es un atributo de orden moral de todo autor por el que pueden oponerse a cualquier deformación, mutilación o cualquier otra modificación realizada sobre su obra sin mediar la licencia pertinente. Siendo el guion literario de ficción una obra intelectual, su creador es autor, y por tanto es titular de tal prerrogativa moral.

Este capítulo final tiene por objeto aclarar qué papel juega este derecho del guionista con respecto a los actos de transformación que pueda llevar a cabo el productor en su obra, amparado por cualquier título, ya sea la facultad que le otorga el artículo 32 de la LPI, la licencia o la titularidad respecto del derecho patrimonial de transformación. ¿Qué límites establece respecto a las facultades que puedan asistir a éste para ejercer el derecho de transformación?

El artículo 16 de la LPI establece una norma que consagra el carácter irrenunciable del derecho moral:

Artículo 16.- Los derechos numerados en los artículos precedentes son inalienables y es nulo cualquier pacto en contrario.

En el mismo sentido, la doctrina sostiene unánimemente el carácter irrenunciable del derecho moral. Así Antequera (2001) ha señalado que “*Los derechos de orden moral son, por lo menos, inalienables e irrenunciables*” (pág. 17). En el mismo sentido, Villalba (1997) señala que como contrapartida a su carácter inalienable, el derecho moral es irrenunciable (pág. 6).

Por lo tanto, pareciera no ser lícito que el productor realizara, en caso alguno, actos que vulneren el contenido del artículo 14 de la LPI, del que forma parte el derecho a la integridad de la obra. Luego, no podría éste deformar, mutilar, ni transformar la obra *sin expreso y previo consentimiento* de su autor.

Si bien tal forma de entender el carácter irrenunciable del derecho a la integridad es a grandes rasgos correcta, la comprensión más precisa de esta característica de tal derecho moral implica una aproximación a éste que permita plantear las distinciones que resultan

pertinentes. Así, es necesario comprender que esta prerrogativa tiene un carácter dual, en el que una parte no otorga al autor un derecho en todo evento irrenunciable, y la otra sí.

1- La regla general: el carácter patrimonial de los actos de transformación

En cuanto a su posibilidad de renuncia, el derecho a la integridad tiene un contenido bipartito, pudiendo exponerse su contenido de la siguiente forma:

El autor, como titular exclusivo del derecho moral de integridad de la obra, tiene de por vida las siguientes facultades:

- i. Oponerse a toda forma de modificación de su obra hecha sin su expreso y previo consentimiento
- ii. Oponerse a toda deformación o mutilación de la obra

Así por lo tanto, dentro de esta división del derecho en análisis, el segundo tiene un carácter absolutamente irrenunciable, no así el primero. El derecho del autor a oponerse a modificaciones a su obra que no cuenten con su expreso y previo consentimiento es, por regla general, parte integrante del derecho patrimonial. Por lo tanto, es esencialmente transferible y renunciable, o incluso puede haber operado una cesión legal o presunta de este derecho. Por lo tanto, el autor tendrá el derecho a oponerse a toda modificación a su obra, hecha sin su expreso y previo consentimiento, siempre que otra persona no ostente la titularidad del derecho patrimonial de transformación.

Esta parte del derecho a la integridad de la obra, por lo tanto, no es sino la dimensión positiva del derecho patrimonial de transformación. Mientras éste constituye el derecho a *“Adaptarla [la obra] a otro género, o utilizarla en cualquier otra forma que entrañe una variación, adaptación o transformación de la obra originaria, incluida la traducción”*¹⁶, aquel permite al autor oponerse a que terceros realicen tales actos sin contar con su autorización. Pero este derecho no asiste permanentemente al autor, ni es irrenunciable, ya que su titularidad puede estar en patrimonio ajeno, pudiendo incluso no haber sido jamás de propiedad del autor, en casos como el de la cesión legal establecida en el artículo 88 de la LPI; por lo que su consentimiento para la transformación de la obra puede ser absolutamente innecesario.

¹⁶ Letra c) del artículo 18 de la LPI.

Frente a tales antecedentes, es posible sostener que esta parte N° i del derecho a la integridad de la obra tiene un carácter discutible de prerrogativa moral. La doctrina ha señalado que el derecho moral tiene las características de inalienabilidad e irrenunciabilidad. No cumpliendo esta parte del derecho a la integridad con tales atributos, no resulta clara su calidad de tal.

2- El derecho irrenunciable a oponerse a toda deformación y mutilación de la obra

La segunda sección (N° ii de la división *ad supra* realizada) del derecho a la integridad de la obra consiste en la facultad de oponerse a toda deformación y mutilación a esta. Esta parte de la prerrogativa moral tiene el carácter de irrenunciable, ostentando indudablemente la calidad de atributo moral.

La irrenunciabilidad que establece el artículo 16 de la LPI, en lo que respecta al derecho de la integridad de la obra, no se refiere a cualquier forma de transformación. La regla general, como se señaló, es la contraria: el derecho de transformación es comerciable, y por tanto transferible. El derecho a la integridad, en su formulación chilena, ampara al autor para oponerse en todo evento a dos formas específicas en que puede ser su creación objeto de modificación: la deformación y la mutilación. Son sólo estas dos modalidades de transformación las que permitirán al autor ejercer un derecho a oposición que no admite renuncia.

Es posible fundamentar esta idea en base a argumentos puramente de derecho de autor, así como en razones propias del derecho constitucional o derecho de las garantías fundamentales.

2.1- Los artículos 14 N°2 y 16 de la LPI

El artículo 16 de la LPI establece que los derechos morales, consagrados en el artículo 14, son irrenunciables, señalando que son estos inalienables¹⁷, y que es nulo cualquier pacto en contrario. Respecto al derecho a la integridad de la obra, ya se ha demostrado que a este respecto tiene un carácter dual, dadas las características del derecho de transformación, el que sí se encuentra en el comercio.

¹⁷ Como se señaló, para Villalba (1997) la irrenunciabilidad del derecho moral está asociada a su inalienabilidad (pág. 7).

Es posible también fundamentar este carácter bipartito del derecho a la integridad en el propio texto del N°2 del art. 14 de la LPI:

Artículo 14.- El autor, como titular exclusivo del derecho moral, tiene de por vida las siguientes facultades:

2) Oponerse a toda deformación, mutilación, u otra modificación hecha sin expreso y previo consentimiento.

El análisis gramatical del texto permite concluir que se ha hecho una distinción entre la generalidad de las formas de modificación, por una parte, y la deformación y la mutilación, por otra. La forma en que las comas se han dispuesto en la oración permite concluir que la frase "*u otra modificación hecha sin expreso y previo consentimiento*" es independiente del resto del enunciado, estando la facultad de oposición del autor, frente a la generalidad de las formas de modificación, condicionada a que no haya prestado, de forma previa y expresa, el consentimiento para incurrir en tal uso.

Por el contrario, el consentimiento es irrelevante en los casos de deformación y mutilación de la obra. La facultad de oposición, en tal caso, es inalienable, conforme al artículo 16 de la LPI, no estando condicionada por la voluntad que previamente pueda haber manifestado el autor a este respecto.

Por lo tanto, el consentimiento previo y expreso dado por el autor lo priva del derecho a oponerse a la generalidad de las modificaciones que pueda sufrir su obra, pero no así de las deformaciones y mutilaciones de que pueda ser objeto, respecto de las que la facultad de oposición reviste el carácter de inalienable e irrenunciable.

2.2- La deformación y la mutilación como formas de transformación desnaturalizantes de la obra

La deformación y la mutilación constituyen formas de modificar la obra reñidas con la identidad originaria de esta, así como con el trabajo intelectual llevado a cabo por su autor, cuya creación original constituye una manifestación o extensión de su impronta o personalidad.

El Glosario OMPI de Derecho de Autor y Derechos Conexos define de la siguiente forma estos conceptos:

Deformación de una obra: Es una distorsión del verdadero significado o forma de expresión de una obra; constituye una lesión de los derechos morales. (OMPI, 1980, pág. 87)

Mutilación de una obra: Cualesquiera cambios introducidos en una obra por supresión o destrucción de una parte de ella: todo acto de esta clase constituye infracción de los derechos morales. (OMPI, 1980, pág. 169)

Así, la deformación de la obra distorsiona su verdadero significado o forma de expresión. Constituye claramente, en conformidad a la definición del glosario de la OMPI, una modificación con efectos de gran magnitud en la obra, torciendo su significado y/o la manera original en que este se ha expresado.

Por su parte, la mutilación implica prescindir de una fracción de la obra, de la que por tanto sólo quedará una parte remanente, y no el todo. Atendido a que, como señalan Bordwell & Thompson (2003), la forma de una obra artística depende de todos los elementos que la conforman, y la manera en que cada uno interactúa con otro (págs. 42-43); es evidente que la supresión de cualquier elemento de una obra influirá en el producto total, dando lugar a una versión distinta, incompleta, de esta, en que la ausencia del elemento eliminado significará que el sistema de relaciones que ocurra entre los restantes sucederán de forma distinta.

Por lo tanto, ambas formas de transformación de la obra implican su desnaturalización, dando lugar a una creación distinta a la concebida por el autor. Esta idea no sólo refuerza por sí misma la tesis de que el autor tiene un derecho irrenunciable a oponerse a toda deformación y mutilación de su obra, sino que también en relación a los fundamentos de derechos fundamentales que se exponen a continuación.

2.3- La deformación y la mutilación como atentados al derecho fundamental a la libertad creativa y el acceso a la cultura

El Derecho a la Cultura, o derecho a la libertad creativa y acceso a la cultura¹⁸, es protegido por el sistema jurídico chileno como derecho fundamental. En su formulación en la

¹⁸ La Corte Suprema de México, en sentencia de 2 de mayo de 2009 ocupa esta denominación para el Derecho a la Cultura, con fundamento a su contenido bipartito. (Amparo Directo, 2012)

Constitución, encuentra su tutela en el N°25 del art. 19, el que protege la libertad de crear y difundir las artes, así como el derecho de autor, incluida la integridad de la obra.

A su vez, encuentra protección el Derecho a la Cultura en tratados internacionales de derechos fundamentales a los que Chile ha adherido, entre los que es posible mencionar los siguientes:

- La Declaración Universal de Derechos Humanos, en su artículo 27:

Artículo 27

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

- El Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, que consagra el Derecho a la Cultura en su artículo 15:

Artículo 15

1. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen el derecho de toda persona a:

a) Participar en la vida cultural;

b) Gozar de los beneficios del progreso científico y de sus aplicaciones;

c) Beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

2. Entre las medidas que los Estados Partes en el presente Pacto deberán adoptar para asegurar el pleno ejercicio de este derecho, figurarán las necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia y de la cultura.

3. Los Estados Partes en el presente Pacto se comprometen a respetar la indispensable libertad para la investigación científica y para la actividad creadora.

4. Los Estados Partes en el presente Pacto reconocen los beneficios que derivan del fomento y desarrollo de la cooperación y de las relaciones internacionales en cuestiones científicas y culturales.

Así, este derecho forma parte del sistema jurídico chileno, tanto en la dimensión personal del autor, tutelando su derecho a la producción y difusión cultural, como en su dimensión social, protegiendo el derecho de la sociedad a acceder a los productos culturales.

La deformación y la mutilación son formas de modificar la obra que dan como resultado un producto cultural esencialmente distinto al querido y creado por el autor, según lo señalado *ad supra*. Por lo tanto, no es posible entender que el autor tiene derecho a la libre creación y difusión cultural, cuando su obra puede ser objeto de tales atentados. No existe libertad creativa cuando el producto de la creatividad puede ser alterado tan radicalmente, dando lugar a que el bien cultural sea finalmente tan disímil al originalmente creado. La libertad creativa implica un respeto básico por el resultado de la creación.

De igual manera, la sociedad no tiene garantizado su derecho a participar en la vida cultural, accediendo a la cultura, cuando los productos del trabajo intelectual creativo pueden ser objeto de atentados que los alteren radicalmente. En tal caso, el público se verá impedido de acceder al bien cultural en su versión íntegra.

Por lo tanto, la tutela del Derecho a la Cultura implica la protección de la integridad de la obra, impidiendo su deformación y mutilación. Alterar la obra original en tal sentido, y especialmente la divulgación del producto de esta modificación, repercute en los intereses culturales jurídicamente protegidos, tanto del autor como del público receptor del producto cultural.

La Corte Suprema de México ha manifestado tal conclusión en sentencia de fecha 2 de mayo de 2012 (Amparo Directo, 2012), respecto de un caso de radiodifusión en televisión de una obra cinematográfica, suprimiéndose escenas de la película, y superponiéndose a esta animaciones publicitarias que ocultaban parte de su contenido, incluidos subtítulos, entre otras formas de alteración que para la Sociedad de Gestión Colectiva demandante constituían deformaciones y mutilaciones de la obra. Conforme a lo alegado por esta, tales

actos vulneraban no sólo el derecho a la integridad de la obra del autor, sino que también el derecho fundamental a la libertad creativa y a la cultura.

Frente a estas alegaciones el tribunal decidió dar lugar a la demanda interpuesta, atendiendo, entre otras razones, a que “*el derecho a la cultura implica —entre otras cuestiones— una protección a la libertad de las expresiones creativas de carácter cultural, que a la vez también contiene una dimensión en cuanto al acceso a la misma por parte de la sociedad en general; y esta conlleva en principio —más no de manera general o absoluta— la protección integral de la manifestación cultural, y su difusión en su forma originaria*” (Amparo Directo, 2012) (el destacado es agregado).

La circunstancia de que la deformación y la mutilación de la obra lesionen el derecho fundamental del autor a la libertad creativa, implica que este tiene un derecho irrenunciable a oponerse a tales actos, como consecuencia del carácter irrenunciable de los derechos constitucionales¹⁹.

2.4- La deformación y la mutilación como atentados contra el derecho fundamental a la libertad de expresión

El la Libertad de Expresión es un derecho fundamental consagrado en el N°12 del artículo 19 de la Constitución Política, que protege “*La libertad de emitir opinión y la de informar, sin censura previa, en cualquier forma y por cualquier medio...*”.

En su formulación en la Convención Americana de Derechos Humanos, o Pacto San José de Costa Rica, del que Chile es parte, es protegida de la siguiente forma:

Artículo 13. Libertad de Pensamiento y de Expresión

1. Toda persona tiene derecho a la libertad de pensamiento y de expresión. Este derecho comprende la libertad de buscar, recibir y difundir informaciones e ideas

¹⁹ Al respecto, Lizana (2003) explica claramente la imposibilidad de renuncia del derecho constitucional:

En cuanto al derecho [constitucional] mismo, resulta evidente que no es posible su renuncia como acto abdicativo que separe al derecho de su titular: no existe la posibilidad de un acto jurídicamente válido en virtud del cual una persona renuncia a su derecho a la vida de tal manera que, bajo la vigencia de la Carta, esa persona en particular siga viva pero sin la protección del artículo 19 N° 1. (pág. 200)

de toda índole, sin consideración de fronteras, ya sea oralmente, por escrito o en forma impresa o artística, o por cualquier otro procedimiento de su elección.

2. El ejercicio del derecho previsto en el inciso precedente no puede estar sujeto a previa censura sino a responsabilidades ulteriores, las que deben estar expresamente fijadas por la ley y ser necesarias para asegurar:

a) el respeto a los derechos o a la reputación de los demás, o

b) la protección de la seguridad nacional, el orden público o la salud o la moral públicas.

3. No se puede restringir el derecho de expresión por vías o medios indirectos, tales como el abuso de controles oficiales o particulares de papel para periódicos, de frecuencias radioeléctricas, o de enseres y aparatos usados en la difusión de información o por cualesquiera otros medios encaminados a impedir la comunicación y la circulación de ideas y opiniones.

4. Los espectáculos públicos pueden ser sometidos por la ley a censura previa con el exclusivo objeto de regular el acceso a ellos para la protección moral de la infancia y la adolescencia, sin perjuicio de lo establecido en el inciso 2.

5. Estará prohibida por la ley toda propaganda en favor de la guerra y toda apología del odio nacional, racial o religioso que constituyan incitaciones a la violencia o cualquier otra acción ilegal similar contra cualquier persona o grupo de personas, por ningún motivo, inclusive los de raza, color, religión, idioma u origen nacional.

Al igual que el Derecho a la Cultura, la Libertad de Expresión tiene una doble dimensión: personal y pública. Así, como ha señalado la Corte Interamericana de Derechos Humanos, en sentencia de fecha 5 de febrero de 2001, *“Esta [la libertad de expresión] requiere, por un lado, que nadie sea arbitrariamente menoscabado o impedido de manifestar su propio pensamiento y representa, por tanto, un derecho de cada individuo; pero implica también, por otro lado, un derecho colectivo a recibir cualquier información y a conocer la expresión del pensamiento ajeno.”* (como se cita en Amparo Directo, 2012).

La deformación y la mutilación son atentados a la obra que vulneran el derecho a la Libertad de Expresión en ambas dimensiones, afectando el derecho del autor a la libre

divulgación de sus ideas, y el del público a acceder a estas. La obra es un medio de expresión de la idea tutelado por esta garantía. En este sentido, el N°12 de la Constitución establece la libertad de emitir opinión y de informar “*en cualquier forma y por cualquier medio*”, no excluyendo, por tanto, la forma de expresión original, es decir, la obra intelectual. En el mismo sentido, el texto del Pacto San José de Costa Rica establece expresamente la protección de la libertad de expresión en forma artística, de lo que se concluye que las ideas expresadas mediante una obra intelectual también son objeto de tutela.

Si la obra intelectual es difundida en una versión deformada o mutilada, se priva a su autor del derecho a expresar sus ideas tal como las concibió, y en la forma particular en que eligió manifestarlas, vulnerándose la dimensión individual de la libertad de expresión. Respecto al público receptor de la obra, al encontrarse con un derivado producto de estos atentados, se ven privados de su derecho a acceder a las ideas y el pensamiento original del autor, lesionando la dimensión pública de la libertad de expresión.

Por lo tanto, cualquier usuario que realice estos atentados contra la obra para su divulgación, está incurriendo en un acto de censura previa, proceder que se opone a la libre divulgación de las ideas.²⁰

La Corte Suprema de México ha resuelto en este sentido en el fallo al que ya se ha hecho referencia. Habiendo la parte recurrente manifestado que la deformación y mutilación de que fue objeto su obra vulneraban el derecho a la Libertad de Expresión, el tribunal estimó que “*la responsable violó lo dispuesto por los artículos 6º y 7º de la Constitución General de la República*²¹, *al considerar válido que mediante un contrato privado se puedan mutilar o cercenar las expresiones artísticas y las ideas sociales de los directores, ya que se afecta la*

²⁰ Tal como lo señala la Corte Interamericana de Derechos Humanos en Opinión Consultiva OC-5/1985, la censura previa es un acto susceptible de ser realizado tanto por el Estado como por privados, teniendo en ambos casos aquel el deber de restablecer el derecho a la libertad de expresión conculcado. En este sentido, señala que:

“la violación de la Convención en este ámbito [la libertad de expresión] puede ser producto no sólo de que el Estado imponga por sí mismo restricciones encaminadas a impedir indirectamente “la comunicación y la circulación de ideas y opiniones”, sino también de que no se haya asegurado que la violación no resulte de los “controles... particulares” mencionados en el párrafo 3 del artículo 13.” (como se cita en Amparo Directo, 2012)

²¹ Normativa relativa a la Libertad de Expresión y el Acceso a la información en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

libre manifestación de las ideas y obstruye la expresión en materia cultural así como la autorrealización de los creadores de obras.” (Amparo Directo, 2012).

Por lo tanto, frente a actos de deformación y mutilación a la obra, el autor está facultado para ejercer el derecho irrenunciable a exigir el respeto por su libertad de expresión, la que se ha visto conculcada por un acto de censura previa.

Recapitulando, las ideas precedentemente expuestas permiten llegar a la conclusión ya adelantada: el autor tiene el derecho irrenunciable a oponerse a toda deformación o mutilación de que su creación sea objeto. Para fundamentar tal propuesta, es posible esgrimir razones desde el derecho de autor: el texto de los artículos 14 N°2 y 16 de la LPI, que consagran el carácter inalienable del derecho a la integridad, excluyendo de tal calidad la generalidad de las modificaciones, que pueden ser previamente autorizadas; y los efectos desnaturalizantes que tienen en la obra tales atentados. Así mismo, en relación a tales efectos, es posible sostener tal propuesta en el carácter irrenunciable de los derechos fundamentales que se ven conculcados como consecuencia de la deformación y la mutilación de la obra: el Derecho a la Cultura, y la Libertad de Expresión.

3- El derecho irrenunciable del guionista a oponerse a toda deformación y mutilación del guion literario de ficción

El objeto concreto de este capítulo es el contenido del Derecho a la Integridad del guionista respecto del guion literario de ficción, como limitante a las modificaciones que el productor pueda realizar en este. Por tanto, corresponde exponer las conclusiones a las que se ha arribado en los puntos 1 y 2 de este capítulo, aplicadas a este caso particular. Así, es correcto afirmar que el productor puede ejercer, contando con un título que lo ampare, el derecho de transformación respecto de esta obra. Por lo que podrá, dentro de los límites de tal título, realizar una generalidad de actos de modificación, entre los que se encuentran, en principio, la transformación en guion técnico, la alteración del argumento, entre otras.

Sin embargo, en virtud del derecho a la integridad de la obra, en su parte irrenunciable, no será lícito que se realice modificación alguna en el guion que signifique su deformación o mutilación. Por lo tanto, incluso contando el productor con la autorización más amplia para efectuar cualquier clase de modificación en esta obra, o siendo titular del derecho de transformación, el guionista contará con el derecho a oponerse a cualquiera de estos atentados contra su creación.

La generalizada práctica de transformar de la forma más absoluta esta obra, por tanto, es ilícita. El guion literario de ficción es una obra intelectual, independiente para efectos jurídicos, asistiendo por tanto a su autor todos los derechos derivados de su creación, entre los que se encuentra el derecho a la integridad de la obra, que le permite, conforme a toda justicia, confiar en que podrá tomar acciones contra los actos que deformen o mutilen su creación intelectual.

CONCLUSIONES

La presente investigación ha tenido por objeto determinar si la facultad otorgada por el artículo 32 de la LPI al productor le permite efectuar en el guion literario de ficción dos clases de modificación de que es objeto usualmente en la práctica, según consigna la doctrina: la transformación en guion técnico, y la alteración del argumento de la obra. Así mismo, con el objeto de realizar un análisis concluyente respecto del derecho de transformación de esta obra, se planteó el objetivo de determinar los límites que el derecho a la integridad impone a este respecto.

Para cumplir con el primer objetivo, primeramente este trabajó demostró que el guion literario de ficción es objeto de la norma en análisis, acreditando que corresponde a una obra intelectual utilizada por el productor en la producción cinematográfica. Para esto, a modo introductorio, fue necesario destacar las características principales del guion, identificando claramente al guion literario de ficción, y haciendo evidente su calidad de obra intelectual. Luego, se abordó brevemente el proceso de producción cinematográfica, demostrando que el guion es objeto de utilización dentro de éste.

El capítulo II se avocó a la tarea de realizar un análisis teórico del artículo 32 de la LPI, con el objeto de generar un esquema o matriz de análisis que permitiera determinar si un determinado uso se acoge a esta excepción. Para esto, primeramente se abordó su naturaleza jurídica, demostrando su calidad de Excepción al derecho de autor.

A continuación, el análisis se concentró en la forma de explotación permitida por esta disposición: la modificación de la obra, en la modalidad particular de la adaptación. Se descartó que la adaptación al arte cinematográfico mencionada por la norma pudiera referirse a transformar las obras en la película definitiva, en atención principalmente a la naturaleza jurídica de obra en colaboración de la obra cinematográfica, la que excluye que pudiera tener el carácter de obra derivada. Así, se explicó que esta forma de utilización se refiere a la alteración de aporte del coautor, con el objeto de darle una forma más acorde al arte cinematográfico, previo a su incorporación a la obra cinematográfica.

Además, se demostró que la expresión “*en la medida que requiera*”, usada por la norma, debe entenderse como otro elemento del caso especial en que opera por esta excepción: el productor sólo podrá llevar a cabo el uso permitido por la norma, en la medida en que éste le

resulte necesario; no bastando, por tanto, su mero capricho como antecedente suficiente a estos efectos.

Se demostró también que esta forma de entender esta excepción es acorde con la naturaleza del derecho patrimonial y la extensión de los efectos de los actos jurídicos respecto de activos de propiedad intelectual, ya que el contrato entre el productor y el autor no otorga a aquel necesariamente el derecho de efectuar este uso sobre la obra. Este análisis permitió comprender que la facultad en análisis sólo opera frente a casos en que el productor tenga una conducta contractual poco diligente, no pactando todas las explotaciones que requiera realizar en la producción cinematográfica.

Se comprobó también que esta excepción tiene el carácter de remunerada, ya que no sustrae expresamente el derecho a la remuneración por el uso permitido del margen del derecho patrimonial, no pudiendo entenderse que remuneraciones previas pactadas comprendan esta utilización en particular.

Finalmente, sobre la base de estas conclusiones, el capítulo II construyó el esquema de análisis que deberá tenerse en cuenta al determinar si un determinado uso se acoge a la excepción en análisis, el que se compone del triple examen de objeto de la excepción, forma de utilización permitida, y caso especial o necesidad.

El capítulo III, por su parte, demostró que la transformación del guion literario de ficción en guion técnico sí constituye un uso que se acoge a la excepción en análisis. Habiéndose ya el primer capítulo encargado de situar al guion literario de ficción como obra que pasa el primer examen de la matriz, resta determinar si el uso puede pasar los dos test restantes. Con este objeto, primeramente se definió y caracterizó el guion técnico, tratando además una especie particular de esta clase de texto: el *storyboard*. A continuación, se sintetizaron las principales ideas de Bordwell & Thompson (2003) respecto a la forma del cine de ficción, la que se manifiesta, según señalan estos autores, en un sistema global de relaciones entre un subsistema narrativo y un subsistema estilístico. Esta explicación permitió demostrar, a continuación, que la transformación a guion técnico adapta al guion literario al arte cinematográfico, en conformidad a la forma en que Schuster ha señalado debe entenderse el concepto “adaptar”, ya que lo acerca al género cinematográfico, al permitir se vislumbre en el texto el sistema de relaciones que gobernará la película; y lo dirige a un nuevo público, el equipo técnico encargado de la creación de la obra cinematográfica. De esta forma, se

demonstró que este uso pasa el examen de forma de utilización permitida del esquema de análisis.

A continuación, se expusieron razonamientos de la doctrina especializada en la obra audiovisual y cinematográfica, que permitieron tener por entendido que la creación de un guion técnico es necesario para la elaboración del film, lo que lleva a concluir que el productor efectivamente *requiere* la adaptación del guion literario de ficción a guion técnico. Así, la utilización pasó el examen de necesidad del esquema de análisis, completándose de esta forma el triple examen que lleva a la conclusión que la adaptación del guion literario de ficción a guión técnico es un uso que se acoge a la excepción en análisis.

El capítulo IV demostró que la modificación del argumento del guion no es un uso que se acoja a la excepción en análisis, ya que no pasa el examen de forma de utilización permitida de la matriz de análisis. Con este objeto, se expusieron las características principales del Cine Clásico de Hollywood, fórmula predominante a nivel internacional de realizar películas, prácticamente desde los albores de este arte. Luego, se trataron los principales elementos distintivos de otras tradiciones cinematográficas, cuyas formas se alejan de las convenciones del Cine Clásico de Hollywood, destacándose el surrealismo francés, caracterizado por la evasión de toda causalidad y la lógica. Así, esta apreciación de distintas corrientes cinematográficas permitió concluir que no existe convención narrativa alguna en el cine cuya transgresión no sea admisible. Por tanto, no siendo posible efectuar alteración alguna en el argumento de un guion que lo acerque aún más al arte cinematográfico, ya que no hay ningún argumento más apto a este arte que otro, se concluyó que el productor no puede modificar el argumento del guion literario de ficción amparado en esta norma.

Este capítulo permitió el cumplimiento de uno de los objetivos más importantes de esta investigación: discernir si la norma en análisis permite al productor tener control sobre el argumento de la obra cinematográfica, pudiendo adaptarlo a sus preferencias estéticas y expectativas económicas. Se comprendió que no es así, ya que la disposición no le permite alteración alguna en este sentido.

Finalmente, el capítulo V demostró que el derecho a la integridad otorga al guionista una facultad irrenunciable a oponerse a cualquier deformación o mutilación de que su obra sea objeto. Esta constatación conllevó realizar un análisis de disposiciones de la LPI y de derechos fundamentales con el objeto de discernir qué posibilidad de renuncia admite el derecho a la integridad de la obra, en su formulación chilena. Así se concluyó que, a tal

respecto, esta facultad de oposición solo es irrenunciable frente a formas particulares de modificar la obra: las que devengan en su deformación o mutilación. El derecho a realizar cualquier otra forma de alteración a la obra forma parte del derecho patrimonial, y está por tanto en el comercio, y a disposición de su titular.

Esta conclusión, aplicada al guionista, permitió comprender que ningún contrato previamente celebrado permitirá lícitamente al productor efectuar deformaciones o mutilaciones al guion. En virtud del derecho a la integridad de la obra, éste siempre tendrá derecho a oponerse a tales atentados.

El análisis realizado, al ser abstracto, resulta aplicable a cualquier clase de autor y obra, por lo que no sólo es útil al medio cinematográfico. De esta forma, se espera pueda ser de utilidad a futuras investigaciones que analicen hipótesis de transformación de obras.

En síntesis, se estima que esta investigación ha sido exitosa, ya que ha llevado efectivamente a comprender el contenido y los efectos de la norma en análisis, pudiendo así evaluar su aplicabilidad respecto de importantes formas de modificación del guion literario de ficción. El análisis multidisciplinario realizado fue esencial, ya permitió comprender las características del guion, sus distintas variantes, y qué es lo que la forma del cine de ficción puede o no requerir de este.

Constatándose durante el desarrollo del trabajo el rol residual de esta excepción, el análisis del derecho a la integridad realizado en el capítulo final cobró aún más relevancia, permitiendo comprender los límites que el acuerdo de voluntades no puede traspasar, en materia de modificación de obras intelectuales.

Las conclusiones a las que se ha arribado en el análisis de esta norma y el arte cinematográfico, permitieron analizar efectivamente su aplicabilidad respecto de dos formas de modificación del guion literario de ficción. Se estima podrían ser de suma utilidad al evaluar si otras hipótesis de modificación de esta obra se acogen a la excepción. Mas la determinación de si alteraciones a obras de distinta naturaleza, utilizadas en la producción cinematográfica, se acogen a esta excepción, queda a investigaciones posteriores. Para estas, se espera que la matriz de análisis aquí construida sea provechosa.






ANEXOS

Anexo I: guion técnico²²

Nº Plano	Video	Audio	Tiempo Plano	Tiempo Total
42	P.G. EXTERIOR DÍA Un coche deportivo rojo avanza solitario por una carretera sobre un paisaje pelado. El coche viene hacia cámara y la rebasa.	Motivo musical indicador del programa fundiéndose con ruido creciente del motor del coche.	10"	6'10"
43	P.G. EXTERIOR DÍA CONTRAPLANO DEL 42 El coche se aleja de cámara. Se descubren, en el horizonte, los edificios de una ciudad	Ruido del motor que funde con motivo musical indicador del programa que finalmente se impone.	8"	6'18"
44	G.P.G. EXTERIOR DÍA La ciudad está desierta. El sol cae a plomo sobre sus calles sin apreciarse rastro de vida.	Motivo musical indicador del programa	6"	6'24"
45	P.M. EXTERIOR DÍA Los dos ocupantes del coche con expresiones que indican preocupación. El conductor aferrado al volante. El acompañante fuma, con energía, un cigarrillo.	Ruido del motor del coche.	6"	6'30"

²² Imagen extraída de (Fernández & Martínez, 1999, pág. 254)

Anexo II: Storyboard²³

PLANO	IMAGEN	AUDIO
1		<p>PROMETIDO – Hildy, ven conmigo ahora mismo. ELLA – Déjame ahora, no ves que esto es lo mejor que me ha ocurrido nunca. PROMETIDO – Pensaba que lo mejor era yo. ¿Qué soy? ¿un mueble? EDITOR – (En off) – Sí. PROMETIDO – No me quieres. ELLA – Sólo por eso ya dices que no te quiero. PROMETIDO – Creí que deseabas vivir como una persona decente.</p>
2		<p>EDITOR – Sebastián, como te llames, intento concentrarme. (Al teléfono) – ¿Me has enviado ya a los muchachos?</p>
3		<p>ELLA – Gracias por tu comprensión. PROMETIDO (Off) – Sólo quiero saber una cosa... ELLA – ¿Cómo se llama la mujer del alcalde?</p>
4		<p>EDITOR – Fanny (Al teléfono) – ...¿Qué dices Duffy?</p>
5		<p>PROMETIDO – Hildy, tú no me has querido nunca. Me voy en el tren de las diez. ELLA – (Off) – Si me aceptases tal como soy..., soy una rata de periódico.</p>

²³ Imagen extraída de (Fernández & Martínez, 1999, pág. 255)

BIBLIOGRAFÍA

I- Doctrina:

- 1- Alessandri, A., & Somarriva, M. (2011). *Tratado de Derecho Civil* (Vol. I). Santiago: Editorial Jurídica .
- 2- Antequera, R. (2001). *Manual para la enseñanza virtual del derecho de autor y los derechos conexos*. Santo Domingo: Escuela Nacional de la Judicatura.
- 3- Bordwell, D. (1996). *La Narración en el Cine de Ficción*. Barcelona : Paidós.
- 4- Bordwell, D., & Thompson, K. (2003). *El Arte Cinematográfico*. Barcelona: Paidos Comunicación.
- 5- Carrière, J. C. (1991). *Práctica del Guion Cinematográfico*. Barcelona: Paidos Comunicaciones.
- 6- Córdoba, J. (2015). *El Derecho de Autor y sus Límites*. Bogotá: Universidad de la Sabana.
- 7- de la Parra, E. (2001). *Revista del Instituto de la Judicatura Federal, N°18*. Ciudad de México: Instituto de la Judicatura Federal.
- 8- Dittus, R. (2015). Fundamentos para un estudio del guion en el cine chileno: notas preliminares. *Aisthesis N°58*, 237-254.
- 9- Fernández, F., & Martínez, J. (1999). *Manual Básico de Narrativa y Lenguaje Audiovisual*. Barcelona: Paidos Comunicaciones.
- 10- Field, S. (1996). *El Manual del Guionista*. Madrid: Plot Ediciones.
- 11- Lipszyc, D. (1993). *Derecho de Autor y Derechos Conexos*. UNESCO.
- 12- Lizana, E. A. (2003). La Titularidad de los Derechos Fundamentales. *Revista de Estudios Constitucionales*, 187-201.
- 13- McKee, R. (2002). *El Guion*. Barcelona : Alba.
- 14- OMPI. (1980). *Glosario OMPI de Derecho de Autor y Derechos Conexos*. Ginebra: WIPO.

- 15- Peña, V. (2004). La matriz ficcional como estrategia creativa en la adaptación audiovisual. *Ícono 14*, 1-10.
- 16- Puig, M. (2004). Pubis angelical, guión. En *Los siete pecados tropicales y otros guiones*. Buenos Aires: El cuenco de plata.
- 17- Ríos, M. (2007). *El guión cinematográfico como género literario: su autonomía a partir de adaptaciones de Manuel Puig y Ricardo Piglia*. Tesis de Magíster, Universidad de Chile, Facultad de Filosofía y Humanidades. Escuela de Postgrado, Santiago.
- 18- Satanowsky, I. (1954). *Derecho Intelectual*. Buenos Aires: Editorial Tipográfica Argentina .
- 19- Schuster, S. (2011). Derechos de Autor en las Relaciones Laborales y su vínculo con el Tratado de Libre Comercio entre Chile y Estados Unidos. En *Estudio de Derecho y Propiedad Intelectual. Homenaje a Arturo Alessandri Besa* (págs. 369-384). Santiago: Editorial Jurídica.
- 20- Schuster, S. (s.f.). *Sociedad Chilena de Derecho de Autor*. Recuperado el 11 de mayo de 2018, de http://www.scdbeta.scd.cl/curso_prop_int/curso_1/Derecho%20de%20reproduccion%20traduccion%20y%20adaptacion.pdf
- 21- Truby, J. (2009). *Anatomía del guión*. Barcelona: Alba.
- 22- Valdés, A. (1997). Los derechos de autor de los profesionales de los medios audiovisuales. *Comunicación y Estudios Universitarios*, N°7, 15-32.
- 23- Villalba, C. (1997). El Derecho Moral antes y después del acuerdo sobre los ADPIC. *Curso Regional de la OMPI sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos para países de América Latina*. Punta de Este: OMPI.

II- Jurisprudencia

- 1- Recurso , 649/1992 (Tribunal Supremo de España 26 de junio de 1995).
- 2- Amparo Directo, 11/2011 (Corte Suprema de México 2 de mayo de 2012).

III- Sitios de Internet

- 1- Real Academia Española. (s.f.). *rae.es*. Recuperado el 11 de mayo de 2018, de <http://www.rae.es/>

IV- Obras Cinematográficas

- 1- Chaplin, C. (Dirección). (1940). *El Gran Dictador*.
- 2- Ford Coppola, F. (Dirección). (1972). *El Padrino*.
- 3- Hitchcock, A. (Dirección). (1960). *Psycho*.
- 4- Lelio, S. (Dirección). (2017). *Una Mujer Fantástica*.
- 5- Littin, M. (Dirección). (1969). *El Chacal de Nahueltoro*.