



UNIVERSIDAD DE CHILE  
FACULTAD DE DERECHO  
DEPARTAMENTO DE DERECHO COMERCIAL

LA AFECTACIÓN DE LAS RELACIONES JURÍDICAS ENTRE EL GUIONISTA, EL  
PRODUCTOR, Y EL DISTRIBUIDOR BAJO LA CONSIDERACIÓN DEL GUION  
CINEMATOGRAFICO COMO OBRA AUTÓNOMA

¿Se ve afectada jurídicamente la relación entre el guionista, el productor y el distribuidor,  
cuando se considera el guion cinematográfico una obra autónoma?

Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales

Ottavia Martini Souverijns

Profesor Guía: Santiago Schuster Vergara

Santiago

2023

## AGRADECIMIENTOS

*A todas las personas que leyeron este texto o parte de él.*

*A Andrea, Bea, Bernardo y Diego, por su incomparable aporte.*

*A mis amistades por escuchar, por discutir, por cuestionar, por estar,  
y por amar como sólo ustedes saben hacerlo.*

*A mi familia, por ayudar y por soportar siempre.*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	4
I. DETERMINACIÓN DEL MARCO TEÓRICO .....	8
1. La obra cinematográfica .....	8
2. El guion es el embrión de la obra cinematográfica .....	9
3. Generalidades .....	10
El guion como texto literario.....	10
El guionista como autor.....	13
El guionista como autor en la LPI.....	13
4. Clasificación de los guiones cinematográficos.....	14
a. Guiones originales y guiones adaptados .....	15
b. El guion especulativo o <i>spec</i> y el guion creado por encargo .....	17
c. El guion literario y el guion técnico.....	18
5. Diferente tratamiento jurídico del guion creado por encargo y del guion adaptado de una obra preexistente .....	19
6. Derivaciones creativas del guion para la producción cinematográfica .....	21
a. El artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual .....	23
7. Autonomía o sujeción de la producción cinematográfica al guion. Diferentes hipótesis .....	24
8. La remuneración del guionista. Problemáticas y contingencias internacionales.....	25
II. PANORÁMICA JURÍDICA DE LOS CONFLICTOS EN LA RELACIÓN ENTRE EL GUIONISTA Y EL PRODUCTOR AUDIOVISUAL, EL GUIONISTA Y EL DISTRIBUIDOR, Y LA AUTONOMÍA DEL GUION CINEMATográfico.....	28
1. Sobre la autonomía del guion cinematográfico .....	28
2. Sobre las cadenas de titularidad.....	30
3. La autoría y la titularidad de los derechos de autor de la obra audiovisual.....	31
4. El papel del productor cinematográfico.....	33
5. Relación jurídica Guionista-Productor .....	36
6. Relación jurídica Guionista-Distribuidor .....	45
a. Las licencias que debe obtener un distribuidor .....	47
b. La Ley Ricardo Larraín como posible manifestación de mayor reconocimiento de la autonomía del guion .....	48
c. Las plataformas de <i>streaming</i> y los efectos de su transformación histórica en los derechos de los guionistas .....	51

III. CONFLICTOS JURÍDICOS ENTRE EL GUIONISTA, EL PRODUCTOR Y EL DISTRIBUIDOR EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA .....	54
1. La situación particular de los guionistas en Chile .....	54
2. Conflictos en la relación jurídica guionista-productor .....	56
3. Las antinomias de la ley N° 17.336 .....	62
4. Conflictos jurídicos en la relación guionista-distribuidor .....	66
5. La autonomía del guion como posible solución a los conflictos jurídicos .....	70
IV. CONCLUSIONES .....	72
V. BIBLIOGRAFÍA.....	75
VI. ANEXO: ENTREVISTAS .....	79
1. ENTREVISTA A ANDREA FRANCO. 12 de diciembre de 2023.....	79
2. ENTREVISTA A BERNARDO QUESNEY. 8 de diciembre de 2023.....	90
3. ENTREVISTA A DIEGO AYALA. 12 de diciembre de 2023. ....	101

## INTRODUCCIÓN

La propiedad intelectual en la industria cinematográfica puede resultar compleja, sobre todo cuando tenemos en cuenta la expansión que ha vivido este rubro en el último siglo y la globalización del comercio de películas y series. Estos fenómenos han tenido un impacto significativo sobre las cadenas de titularidad de las obras audiovisuales, generando consecuencias que serán analizadas a lo largo de esta investigación.

En todo el mundo, y particularmente en Chile, en los últimos diez años el crecimiento del sector audiovisual ha sido exponencial, y esto ha significado un aumento notorio en las posibilidades de acceder a material audiovisual más diverso y económico. Además, ha traído consigo un acrecentamiento en las oportunidades de crear y ser parte de nuevos proyectos audiovisuales para guionistas, actores, directores, productores, etc.

El derecho de propiedad intelectual y los derechos de autor son las ramas jurídicas que se dedican a estudiar las mejores formas para ayudar a quienes desean proteger sus obras intelectuales, y un ejemplo de un grupo de profesionales que se ha encontrado en el centro de discusiones sobre derechos de autor y propiedad intelectual ha sido el de los guionistas, debido a su trabajo plasmado en los guiones solicitados por productores o compañías de producción cinematográfica.

Ahora bien, conforme a lo que se expondrá, la complejidad de las normas de propiedad intelectual no ha ayudado a este grupo de profesionales a manejar los derechos que se desprenden de sus obras de la forma más eficaz y beneficiosa.

Estas complejidades serán uno de los focos de esta investigación. La exposición de las problemáticas que afectan a los guionistas en el desarrollo de sus trabajos y en el manejo de sus derechos de autor servirán de fundamento para determinar si la aplicación de un régimen de autonomía legal del guion cinematográfico podría llegar a solucionar los conflictos legales que se pueden presentar en las relaciones jurídicas que el guionista forma para vender su guion.

La autonomía del guion cinematográfico no la encontramos en nuestra legislación o en la doctrina nacional, sin embargo, este concepto será utilizado a lo largo de esta investigación

para establecer que el guion cinematográfico no se trata de una obra que está simplemente al servicio del largometraje o serie que se realizará, sino que es una obra con un propósito individual, que se completa por sí misma.

A lo largo de este trabajo serán analizadas las posturas presentadas por diversos guionistas y estudiosos del arte de la escritura de guiones cinematográficos respecto de la independencia del guion y su consideración como obra literaria autónoma de la obra audiovisual.

A partir de este cambio en el estatuto del guion se estudiarán los efectos que se presentan sobre las cadenas de titularidad de la película o serie que se realiza en base a dicho texto, y, en particular, cómo esta consideración de autonomía afecta las relaciones entre el guionista con el productor audiovisual, y el guionista con el distribuidor de la película.

La consideración del guion como un texto independiente y autónomo, es determinante de la autoría y titularidad de derechos de autor sobre la obra. Será objeto de análisis cómo el cambio en la naturaleza del guion puede tener efectos sobre la forma en la que un guionista puede proteger su obra de modificaciones o copias llevadas a cabo por productores cinematográficos.

Esta investigación busca argumentar que ver al guion como texto independiente si altera la forma en la que se relaciona el guionista con su obra, especialmente con las facultades que integran el derecho patrimonial sobre el guion, observando cuáles son las facultades que se ceden al productor y la forma en la que estas se ceden.

Se analizará el rol de financiador e iniciador que ocupa el productor audiovisual, y si este efectivamente es un personaje que existe en la práctica de la cinematografía chilena. Posteriormente se explicará la influencia y las implicancias que tendría sobre esta figura, la cual se encuentra consagrada en la Ley de Propiedad Intelectual chilena, en el Convenio de Berna y en la Ley de Fomento Audiovisual chilena, la consideración del guion como una obra autónoma, y la posible alteración del ejercicio de no solo el derecho patrimonial del guionista, sino que también la manera en la que el guionista podrá hacer valer el derecho a la integridad y a decidir sobre la divulgación de su obra.

Este derecho a la integridad no debe ser visto como una cuestión menor, ya que su aplicación implica que “el autor tiene derecho a oponerse a toda distorsión, mutilación o a cualquier otra

modificación de la obra, así como a cualquier otra acción contra la obra que perjudique el honor y la reputación del autor”<sup>1</sup>.

En línea con lo anterior, si cambia la forma en la que se cede la titularidad de los derechos de autor sobre la obra, contingente será que se presenten cambios en la cadena de titularidad de la obra cinematográfica, ya que esto tendrá diversos efectos contractuales entre el guionista y el productor, los cuales serán tratados a lo largo de este trabajo.

Adicionalmente, será revisado cómo las variaciones en las relaciones contractuales no se dan solamente en el campo guionista-productor, sino que incluso alcanzan el ámbito de acción del distribuidor de la obra audiovisual.

Los acuerdos de distribución son de gran relevancia en la industria cinematográfica, por lo cual es contingente determinar cómo podemos ampliar el ámbito de protección del guion, manteniendo la estructura de la cadena de titularidad o afectándola mínimamente. Dentro de este análisis será estudiado el rol de las plataformas digitales de distribución de contenido audiovisual como Netflix o Amazon, y cómo su entrada en el mercado cinematográfico ha cambiado la forma en la que estos tres personajes, guionista, productor y distribuidor, se relacionan.

Es de importancia conocer y ayudar a que todas las partes puedan tener la mayor cantidad de información posible respecto de sus derechos de autor sobre una obra, ya que de esto dependen las reputaciones de los creadores y muchas veces también el reconocimiento que reciben por sus trabajos dentro de la industria.

Para responder a la necesidad de información, se estudiará el establecimiento de deberes de transparencia como una posible solución, y si su aplicación resultará ser necesaria tanto para el caso de productores audiovisuales como para distribuidores cinematográficos<sup>2</sup>. En virtud de la propuesta de integración de un principio de transparencia y de obligaciones expresas que obliguen a respetarlo es que se analizará la historia y la eficacia de la Ley Ricardo

---

<sup>1</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 47.

<sup>2</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*.

Larraín, que establece un derecho de remuneración simple en beneficio de guionistas y directores de contenido audiovisual.

En general, este trabajo busca contribuir a la determinación de los efectos que puede tener la consideración del guion cinematográfico como obra autónoma en la relación entre el guionista, el productor y el distribuidor. Para esto, primero debemos establecer cuáles son las problemáticas que se viven en estas relaciones jurídicas, para lo cual se recurrió a la realización de diversas entrevistas a tres destacados guionistas chilenos, y segundo se deben indicar posibles soluciones que se han propuesto tanto en países de la Unión Europea como en otras investigaciones nacionales.

Lo anterior implica un cambio en el hecho de que el guion no sea visto como una obra ejecutada con el único propósito de servir de ingrediente para la obra audiovisual final, sino como una obra en sí misma con protección independiente de la obra cinematográfica.

La investigación requerirá de la determinación de los efectos que se presentarán en las cadenas de titularidad de los derechos de autor que deben observar y revisar minuciosamente los actores del proceso de realización y distribución de una película, y junto con estos efectos, las fallas que se pueden dar cuando los actores no le dan la importancia que amerita la precisión de la existencia de los derechos de autor y propiedad intelectual que componen la cadena de titularidad en cuestión.

Se buscará encontrar una solución a los problemas que se generan en las cadenas de titularidad en la modificación y alteración de los guiones literarios. Y junto con esto, cómo podemos ayudar al autor de una obra a conservar, en la medida de lo posible, la titularidad de sus derechos de autor y controlar el uso indebido o no autorizado que se hace de su obra, sin afectar significativamente la labor del productor audiovisual, quien debe asegurar el tráfico de la obra cinematográfica para financiar la labor realizada por él y por todos los autores y demás involucrados en la realización de la obra.



## I. DETERMINACIÓN DEL MARCO TEÓRICO

Previo al análisis del guion cinematográfico, deben hacerse algunas aclaraciones respecto de controversias que han surgido a lo largo del tratamiento, estudio y análisis histórico del guion como texto, como posible miembro de la comunidad de los textos literarios, como texto independiente y autónomo, y, como objeto de derechos de autor.

Se comenzará con el análisis del concepto de obra cinematográfica y obra audiovisual, con el fin de determinar a qué nos referimos cuando hablamos del cuerpo que usa como esqueleto principal al guion cinematográfico.

### 1. La obra cinematográfica

La obra cinematográfica se encuentra regulada en la Ley N° 17.336, sobre Propiedad Intelectual del año 1970 – en adelante, “LPI” –, como creación del intelecto humano protegida por los derechos de autor. Sin embargo, a lo largo de dicha norma no se proporciona una definición del concepto de “obra cinematográfica”, sino que se menciona en el artículo 3 N°8 de la LPI como objeto de protección de esta ley.

A pesar de no contar con una definición en el ordenamiento jurídico nacional, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual si la define en su Glosario como “toda secuencia de imágenes impresionadas de manera sucesiva sobre un material sensible idóneo, casi siempre acompañados de sonido, para fines de proyección como filme en movimiento”<sup>3</sup>.

A su vez, la OMPI en el mismo texto presenta el concepto más amplio de “obra audiovisual” como “una obra perceptible a la vez por el oído y por la vista, y que consta de una serie de imágenes relacionadas y de sonidos concomitantes, grabados sobre un material adecuado, para ser ejecutada mediante la utilización de mecanismos idóneos”<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> «WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights = OMPI Glossaire Du Droit d’auteur et Des Droits Voisins = OMPI Glosario de Derecho de Autor y Derechos Conexos.», 35.

<sup>4</sup> «WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights = OMPI Glossaire Du Droit d’auteur et Des Droits Voisins = OMPI Glosario de Derecho de Autor y Derechos Conexos.», 16.

Ahora bien, aun cuando la legislación nacional no nos provee de una definición para el concepto de obra cinematográfica, sí podemos encontrar una definición para el concepto de “obra audiovisual”.

La Ley N° 19.981, sobre Fomento Audiovisual hace mención del concepto obra audiovisual, y la define en su artículo 3° como “Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización, incorporadas, fijadas o grabadas en cualquier soporte, que esté destinada a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación o de difusión de la imagen y del sonido, se comercialice o no”.

Dado que la legislación nacional no entrega una definición de obra cinematográfica, pero en la Ley ya mencionada si se define a la obra audiovisual, en este trabajo ambos conceptos serán usados como términos de un mismo alcance jurídico. Esto se hace teniendo en consideración que por regla general estos términos son usados como sinónimos, ya que la técnica legislativa más utilizada es la mera enumeración de las obras cinematográficas como categoría de obra que se encuentra protegida por los derechos de autor<sup>5</sup>.

## **2. El guion es el embrión de la obra cinematográfica**

El guion cinematográfico se presenta como la base para la conceptualización y el embalaje de una narrativa atractiva. El guion es esencial debido a que muchas veces se trata del punto de partida para la realización de cualquier tipo de obra cinematográfica, incluso cuando, tal como indica Gómez-Tarín, “podría pensarse que se trata de un material inútil e inservible, pero nada más lejos de la realidad, puesto que sin él difícilmente puede llevarse a cabo una producción audiovisual.”<sup>6</sup>

Este trabajo se centrará en proponer la autonomía del guion cinematográfico como obra literaria, porque tal como señala el guionista estadounidense Syd Field,

“un guion es una historia contada en imágenes. Es como un sustantivo; es decir, un guion trata sobre una persona, o personas, en un lugar, o lugares, que hacen

---

<sup>5</sup> Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual», 4.

<sup>6</sup> Gómez-Tarín, «El guión audiovisual y el trabajo del guionista: teoría, técnica y creatividad», p. 13.

una “cosa”. Me di cuenta de que el guion está formado por determinados elementos conceptuales básicos propios de esta forma de escritura.”<sup>7</sup>

En el mismo sentido, la guionista francesa Isabelle Reynauld complementa las palabras de Gómez-Tarín, indicando que

“la película utiliza el guion, no lo completa, no lo termina [...] se produzca o no el guion, éste sigue siendo, independientemente de la película, material escrito.”

Que el guion cinematográfico sea definido como una historia contada en imágenes<sup>8</sup> y un material independiente de la obra cinematográfica que se busca llevar a cabo, es un hecho que debe ser tomado en cuenta para poder definir al texto como una obra en el ámbito del derecho de autor.

### **3. Generalidades**

#### **El guion como texto literario**

El guion cinematográfico es un texto literario que se encuentra en un terreno en disputa en cuanto a su participación como miembro del grupo de los géneros literarios, a diferencia de otras obras escritas como la narrativa o la poesía.

Serán objeto de análisis las concepciones respecto de cuáles son los elementos que nos permiten otorgar a un texto la calidad de literario. Esta disputa entre lo que son y no son textos literarios comienza con la clasificación hecha por Aristóteles en la *Poética*<sup>9</sup>, donde los clasifica en épica, lírica y dramática<sup>10</sup>, y las opiniones respecto de las variaciones que se han dado en esta clasificación han sido múltiples.

En dicha clasificación el guion cinematográfico no se encuentra considerado. A raíz de esto es que a la concepción de que este tipo de texto no puede ser considerado un texto literario, y se suma la consideración de que el guion tiende a ser descrito como un texto que no cumple los requisitos esenciales para ser considerado como tal.

---

<sup>7</sup> Field, *El libro del guión*, 11.

<sup>8</sup> Field, 11.

<sup>9</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 524.

<sup>10</sup> Cerezo Magán, «Aristóteles y la teoría del género literario», 34.

Por una parte, encontramos a autores como Francis Vanoye y a Jacqueline Viswanathan, quienes le niegan al guion cinematográfico la calidad de texto literario, en cuyos argumentos la noción de lo literario se vincula con “un estilo cuidado o elegante, así como el criterio de la autonomía y el de la finalidad, en tanto que un texto literario no se escribe “para” ningún fin práctico, como sí es el caso del guion.”<sup>11</sup>

Por otro lado, autores como Lázaro Carreter plantean la insuficiencia de la categorización aristotélica cuando se trata de tipologías de textos más modernas, tales como el comic o el guion audiovisual, y escribe lo siguiente:

“Me atrevería a afirmar algo quizá escandaloso, y es la escasa fecundidad que, a efectos críticos, ha tenido algo tan permanentemente traído y llevado por los siglos como son los géneros literarios. La suma de especulaciones sobre este problema y la innegable agudeza y profundidad de muchas de ellas, apenas han tenido efectos operativos, si se descuentan sus aplicaciones en el período clásico y neoclásico, que dieron como resultado el desprestigio de la noción misma de “género”. En efecto, tomados como baremos normativos, revelaron constantemente su insuficiencia para medir las obras concretas, y se justificó la reacción romántica de Croce negando a dicha noción cualquier tipo de validez que rebasara lo meramente didáctico”.<sup>12</sup>

Los teóricos del cine y los guionistas<sup>13</sup> que se han dedicado a estudiar la estructura de los guiones cinematográficos, como los mencionados anteriormente, han llegado a una amplia gama de conclusiones respecto de la naturaleza y función que este cumple en la cadena de producción de la obra audiovisual.

Para muchos, el guion cinematográfico no es más que un cúmulo de instrucciones que sirven al equipo técnico para poder ejecutar y concretar la obra audiovisual para lo cual se contrataron los servicios del guionista.

---

<sup>11</sup> Giovanna Pollarolo, «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», 295.

<sup>12</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 525.

<sup>13</sup> Tal como se observa en: Vanoye, F. *Guiones modelo y modelos de guion*. Barcelona: Paidós. 1996; y en McKee, R. *Story: Substance, Structure, Style and the Principles of Screenwriting*. Londres: Regan. 1997.

Encontramos autores como Pier Paolo Pasolini<sup>14</sup> quien considera que este texto no es más que una mera herramienta o cúmulo de instrucciones que se entrega a quienes elaborarán la película en la etapa de producción, que sirve de forma transitoria sin albergar mayor trascendencia en su estado autónomo cuando se le considera como obra embrionaria.

Los partidarios de la naturaleza puramente instrumental del guion lo sitúan “entre la literatura y el cine”<sup>15</sup>. El guion, en consecuencia, no sería un texto y tampoco sería un film, “según Pasolini, el guion está para desaparecer, para convertirse en otra cosa. Se lee desde la perspectiva imaginaria del film. Se integra en un proceso en varias etapas. Tiene una existencia y función práctica”<sup>16</sup>.

El guion a los ojos de Carrière tiene la siguiente forma :

“Con frecuencia, al final de cada rodaje, se encuentran los guiones en las papeleras del estudio. Están rotos, arrugados, sucios, abandonados. Muy pocos son los que conservan un ejemplar, menos aún los que los mandan encuadernar o los coleccionan. Dicho de otro modo, el guion es un estado transitorio, una forma pasajera destinada a metamorfosearse y a desaparecer, como la oruga que se convierte en mariposa.”<sup>17</sup>

Por otra parte, Isabelle Raynauld, contrariando las ideas de Carrière y Pasolini, plantea que el guion no necesita de la realización de la película para considerarse un texto completo, o un elemento completo dentro de la realización de la obra cinematográfica, sino que este, independiente de la película, sigue siendo un texto escrito y acabado.<sup>18</sup>

El guion es un texto con una particularidad esencial, porque tiene como objetivo principal permitirnos visualizar imágenes a partir de palabras, a través “de una escritura basada en la descripción de la imagen, objetiva y siempre en el tiempo verbal del presente.”<sup>19</sup>

---

<sup>14</sup> Pasolini, «La lengua escrita de la acción», 11-51.

<sup>15</sup> Carrasco, «El guión cinematográfico: revolución y evolución», 102.

<sup>16</sup> Carrasco, «El guión cinematográfico: revolución y evolución», 102.

<sup>17</sup> Carrière, *Práctica del guión cinematográfico*. 13-14

<sup>18</sup> Raynauld en: Gutiérrez, «El guion cinematográfico: su escritura y estatuto artístico», 532. (Traducción libre)

<sup>19</sup> Gutiérrez, 525.

No es un texto que tenga como objetivo ser distribuido para que el público lo lea. Incluso se ha sostenido<sup>20</sup> que el guion afecta el lenguaje puramente audiovisual de la obra cinematográfica acercándolo al ámbito literario.

Sin embargo, son estas características particulares del guion en lo formal y en lo argumental – como los planos de cámara, las analogías visuales, la división en escena, las imágenes poéticas, entre otras,<sup>21</sup> – las que logran permitirnos diferenciar a este tipo de texto tanto de los otros textos literarios, como de la obra cinematográfica audiovisual.

### **El guionista como autor**

El guionista, en el proceso de elaboración de una obra cinematográfica, no solo cumple con un rol de *mero* intermediario, sino que es uno de los sujetos principales en la elaboración de la obra:

“esta búsqueda por la especificidad del guion llevará a otro eje de discusión, girando, esta vez, a su consideración como trabajo autónomo o bien como trabajo intermedio. Así como las piezas teatrales son leídas como obras literarias, ¿no se podrá considerar al guion del mismo modo? Paul Schrader, reputado guionista que ha meditado sobre su labor, señaló que él, como guionista, ya se considera “mitad-director” (Schrader en Maras, 2009; p. 48); de este modo, como pieza literaria el guion ya sería una película.”<sup>22</sup>

El guionista es autor, y como tal tiene derechos conferidos por la Ley de Propiedad Intelectual, derechos que van acompañados de medios a través de los cuales puede proteger las obras que crea y publica, incluso cuando estas no sean de su propiedad como elementos de la obra audiovisual.

### **El guionista como autor en la LPI**

Conforme con lo establecido por el artículo 27 de la LPI el autor del guion de una obra cinematográfica se presume coautor de la obra audiovisual:

---

<sup>20</sup> Giovanna Pollarolo, «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», 298.

<sup>21</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 544.

<sup>22</sup> Zylberman, «El lugar del guion: debates para una posible investigación», 35.

“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.”

La mención que la normativa de la LPI hace de la calidad de autor del guionista, y la salvaguardia que se hace en el artículo 30 de la misma ley al consagrar su derecho a la paternidad sobre su creación, claramente lo consagran como autor de su obra en particular, y como coautor de la obra colaborativa que es el film.

A lo largo de la elaboración del guion, además, el guionista es de los integrantes que dotan a la obra de mayor individualidad cuando esta se encuentra en formación. Por medio del lenguaje utilizado, de la redacción y forma de expresión de los diálogos, de las escenas, etc., el guionista otorga a la obra cinematográfica de una forma de expresión particular, lo cual le concede las características de obra original, incluso si se trata de una obra creada a partir de una obra previa, sea una reinterpretación de otra obra audiovisual, una adaptación de una novela o texto narrativo, o la plasmación de una idea nueva en el papel.

Autores como Carrière o Vanoye buscan desvirtuar el trabajo del guionista indicando que su obra se trataría de un mero medio para que se pueda dar cumplimiento al fin último que sería la obra cinematográfica. Sin embargo, quienes adhieren a esta postura omiten el hecho de que el guion muchas veces es el origen de una obra audiovisual o la primera manifestación de la obra cinematográfica.

#### **4. Clasificación de los guiones cinematográficos**

Existen distintos tipos de guiones cinematográficos que se diferencian principalmente por el estado en el cual estos se encuentran en las respectivas etapas de concreción de la obra audiovisual, y también se diferencian por el contenido que estos incluyen.

El orden en el cual los tipos de guiones serán tratados se justifica por el hecho de que la clasificación entre guiones originales y guiones adaptados indica de donde proviene la idea que funciona de base para que el guion se escriba. Si se trata de una idea que proviene directamente del guionista o de quien encarga la realización de la obra, nos encontraremos

ante un guion original, y si se trata de una obra derivada y su realización se basa en material de existencia anterior, estaremos ante un guion adaptado.

La clasificación entre guion especulativo y el creado por encargo se basa en el origen de la idea del guion. La clasificación se basa en quién es el creador de la idea o el originador de la idea de la cual se derivará el texto, separándonos de la idea de la trama o la historia que será narrada en el papel, y nos fijamos en quién presenta la idea que lleva a la creación del guion en su origen.

Se distingue entre guion literario y el guion técnico, que demuestran dos estados en la misma elaboración del guion, y en el segundo caso, nos situamos dentro de la producción de la obra cinematográfica.

Por último, se tratará la diferencia entre el guion especulativo o guion *spec* y el guion creado por encargo.

#### **a. Guiones originales y guiones adaptados**

La diferencia entre un guion original y un guion adaptado tiene como justificación la fuente de la cual proviene la idea original que da paso a la redacción del guion.

La definición de ambos tipos de guion se explica por sí misma. La autora Alma Carrasco indica que el trabajo del guionista en el guion original

“se centra en darle vida a personajes y a escenas que no estén basadas en historias previamente contadas. Por lo que su imaginación y originalidad se convierten en las principales herramientas al momento de trabajar.”<sup>23</sup>

La palabra adaptación tiene diversas acepciones, una de las cuales es, según la Real Academia Española, “[m]odificar una obra científica, literaria, musical, etc., para que pueda difundirse entre público distinto de aquel al cual iba destinada o darle una forma diferente de la original”<sup>24</sup>.

---

<sup>23</sup> Carrasco, «El guión cinematográfico: revolución y evolución», 103.

<sup>24</sup> “Adaptar” definición de la Real Academia Española, consultado: 11-06-2023. En: <https://dle.rae.es/adaptar>



A raíz de esta definición, cuando la aplicamos al rubro de la Propiedad Intelectual, entendemos por adaptación la modificación de una obra preexistente, pasando de un género a otro, como en el caso de las adaptaciones cinematográficas de novelas u obras musicales, tal como se establece en el artículo 5 literal i) de la LPI.

La adaptación de una obra literaria a guion cinematográfico puede suponer la alteración de la composición de la obra, tal como puede tratarse de una reproducción fiel de la historia principal<sup>25</sup>. La adaptación de una obra protegida por la legislación de derecho de autor está sujeta a la autorización del titular del derecho de autor sobre la obra.

Sobre el guion adaptado, Carrasco indica que

“En el caso del adaptado, el guionista debe sumergirse en la difícil labor de adecuar obras, en su mayoría literarias, a la narrativa audiovisual. Si bien no tiene la exigencia de crear nuevos relatos, debe ser capaz de ajustar los elementos que formen parte del guion para transformarlos en auténticas piezas cinematográficas.”<sup>26</sup>

Al respecto, el guionista estadounidense Syd Field ha argüido que

“Una adaptación debe abordarse como un guion original. Solamente empieza a partir de la novela, libro, obra de teatro, artículo o canción. Ese es el material original, el punto de partida. Nada más. Cuando adapta una novela, no está usted obligado a ser fiel al material original.”<sup>27</sup>

Siguiendo lo establecido por ambos autores, los guiones adaptados, si bien tienen como punto de origen una obra preexistente, conforme a lo establecido por Field, no tienen la obligación de respetar el material del cual deriva su obra. Sin embargo, esto puede traer problemas en cuanto al uso que se hace de la obra original, ya que siempre puede darse el caso de que el autor de esta puede considerar que se afectan sus derechos morales sobre su obra.

Sin perjuicio de lo anterior, al guion adaptado, incluso cuando este consiste en una obra derivada, la LPI le da protección de la misma forma que se la otorga a una obra original o

---

<sup>25</sup> Torres, «Visionar una película: adaptación y deslindes entre el texto, el guión y la película», 165.

<sup>26</sup> Carrasco, «El guion cinematográfico: revolución y evolución», 103.

<sup>27</sup> Field, *El libro del guión*, 140.

primaria, la protege bajo el mismo estatuto y con los mismos derechos patrimoniales y morales.

#### **b. El guion especulativo o *spec* y el guion creado por encargo**

Un guion especulativo es aquel que se encuentra en estado de espera, este ha sido redactado por un guionista sin que se le haya solicitado hacerlo como encargo, y su autor se encuentra expectante a que este sea comprado por una productora o un estudio cinematográfico.

Muchas veces este tipo de guion es escrito con el propósito de demostrar lo que el guionista puede llegar a hacer en cuanto a su talento y su manejo del arte de la redacción. Esto no implica que un *spec script* nunca se transforme en una obra audiovisual, sino que gran parte de las veces estos funcionan como un medio para demostrar que un guionista tiene la capacidad de hacer el trabajo que se necesita de él, incluso cuando esto no impide que en un futuro el fin de ese guion sea transformarse en una obra cinematográfica.

Los guiones creados por encargo son el sueño de los guionistas. Estos son los casos en los que una productora o un director se acerca a un guionista con el fin de hacer un *pitch*<sup>28</sup>, buscando por lo general, una de dos cosas.

Primero, puede tratarse de la presentación una idea para poder vender el guion a una empresa productora, para consecuentemente llegar a la realización de la obra cinematográfica completa.

En un segundo caso, puede tratarse de presentar al guionista una idea anterior (proveniente de una idea independiente y nueva o de una obra ya existente), para que este proceda con la elaboración de un guion para una producción que ya se encuentra en movimiento, transformando al autor del texto en quien precisa la forma en la cual se dará paso a la exposición del relato en pantalla.

---

<sup>28</sup> Entiéndase *pitch* como “presentación, generalmente breve y persuasiva, para vender un producto o promocionar un proyecto”, conforme a lo establecido por el Observatorio de Palabras de la Real Academia Española. En: <https://www.rae.es/observatorio-de-palabras/pitch>

### c. El guion literario y el guion técnico

La doctrina, como los autores que a continuación se mencionan, ha establecido una clara diferencia entre el guion literario y técnico.

El primero es definido por Fernández y Martínez como “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.”<sup>29</sup> En el mismo sentido, Jiménez Gómez indica que este:

“(…) se refiere a un formato donde el guionista desarrolla una historia narrativamente de modo secuencial y pensada para ser filmada. En ella, se especifican las acciones y diálogos de unos personajes, se da información sobre los escenarios y se incluyen acotaciones para los actores, pero sin dar indicaciones técnicas para la realización de la película (tamaño de los planos, movimientos de la cámara, etc.)”.<sup>30</sup>

Respecto de su tratamiento como obra que nace del guionista como tal, posteriormente puede o no ser alterada por otros participantes de la producción del film tales como el director o el productor de la obra.

El segundo, en cambio, es la recolección de las “indicaciones técnicas necesarias para la realización efectiva de la producción”<sup>31</sup>, y tal como lo señala Cristina Jiménez Gómez, el guion técnico se diferencia del guion literario en las cuestiones que en este se especifican, particularmente porque

“(…) el guion técnico es la transcripción en planos cinematográficos de las escenas definidas en el guion literario puesto que el director planifica la realización de la película incorporando al relato, escrito por el guionista, indicaciones técnicas precisas como la división en planos, el encuadre de cada uno, los movimientos de la cámara, los detalles de iluminación o de decorado o los efectos de sonido. Con frecuencia, guionista y director suelen trabajar

---

<sup>29</sup> Fernández Díez y Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, 219.

<sup>30</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 529.

<sup>31</sup> Fernández Díez y Martínez Abadía, *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*, 219.

conjuntamente de modo que cada una de las secuencias del guion se completa con las indicaciones destinadas al rodaje”.<sup>32</sup>

En consecuencia, no solo se relatan las acciones y diálogos de los personajes, sino que se incluyen las puestas en escena que, como ya fue mencionado, tratan de guiar al equipo técnico en la realización de la obra en el medio audiovisual.

Por lo tanto, podemos aseverar que la principal diferencia que se da entre estos tipos de guiones es el autor principal, ya que, mientras el guion literario es redactado y propuesto por el guionista, el guion técnico ha sido intervenido por el director, por lo que además de contener el relato y las escenas correspondientes, este busca precisar en la forma en la que se llevará a cabo la producción de la obra, y más específicamente, el rodaje de esta.

Sin embargo, un hecho que se repite en el tratamiento jurídico de ambos tipos de guiones es que conforme a lo establecido por el artículo 25 de la LPI, el titular de los derechos de autor siempre será el productor de la obra cinematográfica.

##### **5. Diferente tratamiento jurídico del guion creado por encargo y del guion adaptado de una obra preexistente**

En Chile, el tratamiento jurídico del guion creado por encargo y del guion adaptado de una obra preexistente puede diferir en ciertos aspectos. Algunas de las cuestiones más relevantes en cuanto a su tratamiento jurídico diferenciado son las que se mencionan a continuación.

Cuando un guion es encargado a un autor, por regla general, por un productor cinematográfico, se establece una relación contractual entre ambas partes, donde el autor al celebrarse este acuerdo preexistente se compromete y “asume voluntariamente la obligación de crear una o varias obras por cuenta de quien ha recibido el encargo”<sup>33</sup>. En este caso, es común que exista un contrato que regule los derechos y obligaciones de ambas partes, incluyendo la cesión de derechos de autor sobre el guion. Este es un caso donde

“[d]e manera excepcional la legislación chilena establece la titularidad de una obra en cabeza de una persona diferente a su autor. La ley señala que, en el caso

---

<sup>32</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 529.

<sup>33</sup> Serrano Fernández, *Contratos en torno a la edición*, 49.

de los programas de computador, las enciclopedias, diccionarios, compilaciones análogas, diarios, revistas y publicaciones periódicas realizadas por encargo, su titularidad radica en cabeza del tercero que las encarga y sin exigirse algún requisito formal para su perfeccionamiento. Este efecto tiene lugar siempre que no exista un acuerdo en contrario.”<sup>34</sup>

El contrato de encargo puede establecer que los derechos de autor sobre el guion creado por encargo sean transferidos al comitente, es decir, a la persona o entidad que realizó el encargo, que en este caso es el productor de la obra cinematográfica.

Esto implicaría que el autor en el caso pierde los derechos de explotación sobre el guion y que el comitente tendrá la autoridad para fijar, reproducir y comunicar al público el guion sin necesidad de obtener el consentimiento adicional del autor.

En el contrato de encargo es de gran relevancia el hecho de que se especifiquen claramente los derechos cedidos, la remuneración del autor y cualquier otra disposición relevante para proteger los intereses de ambas partes.

Cuando un guion se basa en una obra preexistente, como un libro, una obra teatral u otro tipo de material protegido por derechos de autor, se considera una adaptación. En este caso, el guionista debe obtener los derechos necesarios para adaptar la obra y utilizarla como base para su guion<sup>35</sup>.

La obtención de los derechos de adaptación puede implicar la negociación y firma de un contrato de licencia o cesión de derechos con el titular de los derechos de la obra preexistente. Este contrato debe establecer las condiciones para la adaptación y la explotación del guion, incluyendo la duración de los derechos cedidos, la remuneración del guionista y cualquier otra disposición relevante.

Es importante destacar que la adaptación de una obra preexistente puede requerir un cuidadoso análisis legal para asegurarse de no infringir los derechos de autor de la obra

---

<sup>34</sup> Uribe Corzo, «El derecho de autor en las obras creadas por encargo y en el marco de una relación laboral», 54.

<sup>35</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 134.

original. En algunos casos, puede ser necesario obtener el consentimiento expreso del autor o titular de los derechos de la obra preexistente.

## **6. Derivaciones creativas del guion para la producción cinematográfica**

Las derivaciones creativas, en el sistema de derecho de autor continental, son todas las obras que podamos decir que derivan o son creadas a partir de una obra preexistente, y en este caso se analizarán brevemente las derivaciones creativas que, valga la redundancia, derivan del guion literario que ha sido escrito y presentado por el guionista al productor de la obra cinematográfica.

Artículo 5 letra i) de la Ley de Propiedad Intelectual chilena, indica que una obra derivada es aquella que resulte de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra originaria, siempre que constituya una creación autónoma, y la obra derivativa por excelencia de la que tratará esta sección es el guion técnico.

Además del artículo 5, el cuerpo normativo mencionado contiene en su artículo 32 una norma particular, que para este apartado resulta de particular importancia, este indica que “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”.

Ahora bien, ¿Qué sucede cuando el productor decide utilizar las facultades que la LPI le concede en su artículo 32 para modificar la obra originaria u original entregada por el guionista? ¿Puede este simplemente modificar la obra como guste en virtud de la correcta realización de la obra audiovisual? ¿Puede el guionista oponerse a estas modificaciones?

Otros investigadores ya han establecido cuáles son las modificaciones que permite realizar la excepción del artículo 32 al texto del guion literario, y han identificado que solo se permiten las modificaciones referidas a la incorporación de indicaciones técnicas cinematográficas que se requieran, es decir, que el productor considere necesarias para la realización de la obra audiovisual. Sin embargo, estas modificaciones tienden a ser delegadas

por el productor al director, ya que este es quien está especializado en dicha área de la ejecución cinematográfica<sup>36</sup>.

Una duda que puede surgir respecto del establecimiento de esta posibilidad de modificación del guion literario es si el guionista puede o no oponerse a ésta si considera que se está afectando la integridad de su obra.

Es de mi parecer que, la consideración de la autonomía del guion literario respecto de la obra audiovisual como un todo entra a cumplir un rol esencial en este análisis, ya que, si no fuera una obra literaria autónoma, y fuera solamente considerada parte del conjunto de esfuerzos necesarios para conformar una obra cinematográfica, entonces no se tomaría en cuenta la opinión del guionista respecto de las modificaciones que se le puedan hacer, dado que el texto pasaría a ser propiedad del titular originario de los derechos de la obra, el productor.

Sin embargo, si consideráramos que el guion es autónomo, entonces el guionista no cedería necesariamente todos sus derechos de autor respecto del guion, sino que otorgaría una licencia sobre este, o cedería solo parte del conjunto de facultades que componen su derecho de autor, con el fin de que éste sea adaptado bajo las condiciones que se estipulen en el contrato de licencia o de cesión de derechos respectivo.

¿Tiene o no el titular del derecho de autor del guion algo que decir respecto de estas derivaciones? Si es autónomo entonces el guionista tiene los derechos de autor, y si no entonces es el productor el encargado de negociar esos derechos de autor para que posteriormente dicha obra cinematográfica pueda ser transformada en obras derivadas.

Incluso podemos ir más allá y analizar el escenario después de la elaboración de la obra cinematográfica, cuando ésta ya se encuentra terminada y ha sido presentada al público, ¿Qué sucede con el estatus de autor del guionista cuando la película es adaptada a un nuevo medio, por ejemplo, una obra de teatro? ¿Mantiene este su autoría respecto de la obra?

---

<sup>36</sup> Arancibia Mora, «La facultad del productor para modificar el guion cinematográfico de ficción en virtud del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y el derecho a la integridad del guionista. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.», 16.

### a. El artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual

El artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual establece la facultad del productor de modificar el guion literario ya presentado con anterioridad por el guionista. Sin embargo, debemos analizar cuáles son los aspectos en los que el productor puede intervenir sobre el guion, es decir, una obra que, para los efectos de este trabajo, es considerada autónoma al resto de la obra audiovisual.

¿Permite esta norma todos los tipos de modificaciones en las que pueda pensar el productor en cuanto al trabajo realizado por el guionista, o existe un ámbito dentro del cual puede actuar el productor respetando la obra previa?

A pesar de que esta facultad está consagrada de forma expresa en nuestra legislación, no podemos dejar de enfatizar que, si bien conforme al artículo 25 de la Ley de Propiedad Intelectual, el productor es el titular de los derechos de autor que protegen a la obra cinematográfica, siguen existiendo ciertos límites en el ejercicio de estas facultades. Estos límites buscan, en último término, la protección de los derechos de los autores de las aportaciones que conforman la obra cinematográfica, entre ellos están los autores de guiones literarios.

El derecho a la integridad que se reconoce en el artículo 14 de la Ley de Propiedad Intelectual consagra la protección otorgada al autor de su obra, tal como lo sería el caso del guionista con el guion, o el caso del productor con la obra audiovisual.

Pero cuando se contrasta con la excepción que establece el artículo 32, ¿Qué tan lejos podemos decir que llega la protección legal de la obra concebida por el guionista?

En relación con el artículo 29, el autor del guion tiene el derecho de autorizar o prohibir la fijación, reproducción y comunicación al público de su guion, pero con un límite contractual importante. Este límite implica que el guionista tiene el control sobre la explotación de su obra y puede decidir cómo se utilizará y difundirá siempre y cuando esta decisión se dé **antes** de la celebración de un contrato de licencia o de un contrato de cesión de derechos respecto del guion con el productor cinematográfico.



Antes de la celebración del contrato que fije las condiciones de uso del guion por parte del productor, el guionista podría, en virtud de lo establecido por el artículo 29, delimitar el campo de intervención del productor en el guion, en cuanto se refiere a las modificaciones que se le pueden aplicar a lo largo de la producción.

Sin embargo, y tal como será explicado en el capítulo siguiente, el artículo 29 establece que la celebración del contrato entre el guionista y el productor es esencial, pero a su vez fija que la celebración de este contrato “importa la cesión en favor de éste de todos los derechos sobre aquélla”.

Y si bien el propósito de la norma es agilizar el proceso de tráfico de la obra por el mercado cinematográfico que debe ser llevado a cabo por el productor, el que se cedan “todos los derechos” sobre la obra podría llegar a implicar una afectación al derecho de la integridad del guion, al facultar al productor para modificarlo en la medida que encuentre pertinente y necesario para la realización de la obra, sin necesidad de consultar al guionista.

Es importante destacar que los derechos del autor del guion tienen una duración específica. Según el artículo 10 de la LPI, estos derechos se extinguirán 70 años después de la muerte del autor. Después de ese período, la obra pasará al dominio público y podrá ser utilizada libremente.

## **7. Autonomía o sujeción de la producción cinematográfica al guion. Diferentes hipótesis**

En la etapa de la producción cinematográfica, se produce una disyuntiva en la industria del cine sobre cómo se seguirá el proceso de creación de la película respecto de la utilización y sujeción al guion presentado por el guionista.

Tenemos dos opciones, la autonomía o la sujeción de la producción cinematográfica al guion, las cuales serán analizadas a continuación. La autonomía o sujeción de la producción al guion en este caso es una consecuencia de la aplicación del concepto de autonomía del guion en la esfera jurídica de la protección del guion cinematográfico.

La autonomía en este caso se refiere principalmente a la posibilidad de quienes participan en el proceso de elaboración – entiéndase, productores y director – del film de tener libertad

creativa en la toma de decisiones artísticas. Esto tiene como consecuencia que el guion es visto como una guía o un punto de partida, no como una limitación o restricción externa absoluta en la realización de la obra cinematográfica. Por lo anterior, la improvisación y las modificaciones del texto en el proceso de producción son aceptadas por la función artística que cumplen.

El cineasta francés Jean-Luc Godard se atenía a la autonomía del guion en la producción cinematográfica, por ello se dice que

“Godard no se para sólo en el guion, sino que el guion es siempre un elemento vivo, susceptible de ser cambiado, que evoluciona constantemente y que toma todo su sentido en el desarrollo del film, desde el rodaje hasta el montaje final<sup>37</sup>.”

Por otra parte, encontramos la sujeción de la producción cinematográfica al guion, que implica un enfoque más estricto en la adherencia y fidelidad al texto argumental. El guion, por tanto, es considerado la piedra angular de la película y se espera que se siga al pie de la letra, respetando su estructura, diálogos y descripciones, tal como fueron presentados por el guionista.

La postura favorable a la mayor sujeción al guion se basaría en la idea de que es importante respetar la versión original del guionista, para mantener la integridad de la obra escrita. Sin embargo, en la industria del cine son diferentes elementos y factores los que dan paso a la elección de una de estas posturas, tal como el enfoque artístico, el género de la película, el tipo de producción, y las políticas del estudio cinematográfico.

Algunos cineastas en estos casos defienden una mayor autonomía, argumentando que es necesario que exista la posibilidad de adaptar el guion conforme a las necesidades creativas que se presentan durante la etapa de rodaje, y las circunstancias de la producción.

## **8. La remuneración del guionista. Problemáticas y contingencias internacionales**

El Sindicato de Guionistas de Hollywood (WGA por su sigla en inglés) se encuentra en huelga desde los primeros días de mayo del 2023<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Noeno Carballo, «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard», 74.

<sup>38</sup> WGA ON STRIKE, «Writers Are Not Keeping Up».

A raíz de estas manifestaciones hemos visto como en la industria cinematográfica estadounidense, por segunda vez en los últimos 15 años, se está produciendo un levantamiento por parte de los guionistas.

Las motivaciones principales de estos se refieren a la falta de seguridad en cuanto a sus puestos de trabajo, la baja remuneración que reciben y la falta de reconocimiento en las obras finales<sup>39</sup>.

Las problemáticas que giran en torno a la remuneración de los guionistas se encuentran dentro de las razones por las que se está llevando a cabo este trabajo, ya que son los contratos que se celebran entre los guionistas y los productores los que establecen las condiciones bajo las cuales los primeros ejecutarán sus labores.

Dentro de esta narrativa, la huelga que hemos visto a través de las redes sociales y las noticias ha tenido efectos directos en la realización de enormes producciones: shows como *Stranger Things* o *Saturday Night Live* han cesado su realización por este motivo.

Por lo mismo, dentro del contexto de la elaboración de contratos de encargo de obra, estas cláusulas contractuales siempre deben indicar la remuneración de los derechos económicos que están siendo cedidos por parte del comisionado al comitente<sup>40</sup>, es decir, del guionista al productor.

Sin embargo, el problema se está dando debido a que los productores establecen en las cláusulas remuneraciones que no cumplen con los estándares de justicia que se espera de un trabajo dependiente. Los salarios son demasiado bajos en comparación a los presupuestos con los que cuentan las productoras para realizar las películas o series. Lo anterior ha quedado en evidencia con la publicación del boletín del Sindicato, donde se indica que

“[e]l mínimo actual para un primer borrador de guion no original es de tan sólo 60.932 dólares, lo que supone sólo el 1,2% del umbral mínimo de presupuesto de 5 millones de dólares, o el 0,3% de un presupuesto aún modesto de 20 millones de dólares.”<sup>41</sup>

---

<sup>39</sup> WGA ON STRIKE, «Writers Are Not Keeping Up».

<sup>40</sup> Cousido González, «La propiedad intelectual del guionista», 4.

<sup>41</sup> WGA ON STRIKE, «Writers Are Not Keeping Up». (Traducción libre)

Estas cifras demuestran, hasta cierto punto, la desprotección que sufren los guionistas cuando se trata de ejercer sus labores de redacción e imaginación.

En el próximo capítulo, se buscará identificar estas problemáticas en la pequeña industria cinematográfica chilena, junto con evaluar las formas en las que las remuneraciones que reciben los guionistas pueden mejorar y ser garantizadas de mejor forma en el ejercicio de su compleja profesión, dentro de las posibilidades que ofrece la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Además, se buscará comparar la situación actual de los guionistas y su relación con las productoras con los vínculos contractuales que las segundas mantienen con las distribuidoras cinematográficas, y como esto deja aún más en evidencia el aprovechamiento de quienes ostentan el poder en la industria cinematográfica.

Junto con lo ya mencionado, se tratará el rol de las Entidades de Gestión Colectiva en lo que se refiere a la representación de guionistas en la industria cinematográfica y la gestión de los derechos que estos ceden y mantienen respecto de sus obras intelectuales.

Lo anterior se hará en base a doctrina nacional, doctrina internacional, junto con análisis de la legislación nacional e internacional, y experiencias de profesionales que a diario se desempeñan como guionistas en Chile.

## **II. PANORÁMICA JURÍDICA DE LOS CONFLICTOS EN LA RELACIÓN ENTRE EL GUIONISTA Y EL PRODUCTOR AUDIOVISUAL, EL GUIONISTA Y EL DISTRIBUIDOR, Y LA AUTONOMÍA DEL GUION CINEMATOGRAFICO**

### **1. Sobre la autonomía del guion cinematográfico**

En el capítulo anterior fueron tratadas las diversas formas y clasificaciones que puede tener un guion cinematográfico. Además, se explicó que el guionista es uno de los pilares fundamentales de la creación de la obra cinematográfica en su totalidad, tal como indica el artículo 27 de la LPI, que reconoce la autoría del guionista sobre la obra final. El objeto del presente capítulo será esclarecer cómo se relacionan los diversos actores que participan en la elaboración de la obra final durante todo el proceso creativo.

Si bien el objetivo principal de este capítulo es la determinación y descripción de las relaciones jurídicas entre el guionista y el productor y el guionista y el distribuidor, y los conflictos que pueden surgir entre estos titulares, es contingente que primero esclarezcamos el concepto de autonomía que será utilizado para analizar dichas relaciones jurídicas, para posteriormente verificar si la consideración de la autonomía del guion produce alguna variación en éstas.

Al definir “autonomía” en el ámbito de las obras protegidas por las normas de propiedad intelectual y derechos de autor, podemos asemejarla a su sinónimo “independencia”. Podemos decir que una obra es considerada autónoma en el campo de los derechos de autor cuando afirmamos que esta es una creación del intelecto humano que es independiente y completa en sí misma, lo que implica que no depende de obras preexistentes ni posteriores para que tenga significado o propósito<sup>42</sup>. En este mismo sentido, si bien la obra puede ser una obra que se inspira o se deriva de material preexistente, que la forma de expresión de la obra sea original y no una simple copia la transforma en una obra protegida de forma independiente a su propósito o significado ulterior.

---

<sup>42</sup> *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, 6.

“Boceto o un mero texto instructivo donde se expone los detalles necesarios para su puesta en escena”<sup>43</sup>. Esta es la definición del guion que tradicionalmente encontramos en los textos que lo estudian y analizan en su calidad de obra literaria. Conforme a esta definición, el guion no sería más que un peldaño por el que se debe pasar para elaborar una obra audiovisual, incluso llegando a decir que se puede proceder con la elaboración de la obra final sin guion alguno<sup>44</sup>, sin embargo, autores como Gassner, Nichols y Pollarolo<sup>45</sup> concluyen que se trata de una obra literaria completa antes de que éste llegue a transformarse en obra audiovisual.

La “idea de transitoriedad”<sup>46</sup> que acompaña a la noción tradicional del guion es la que cambia cuando se introduce la noción de autonomía.

El cambio se produce cuando deja de ser relevante la realización posterior de la obra audiovisual para que el guion pase a ser visto como una obra literaria relevante; no es porque sea parte de una obra final que este adquiere peso y protección por medio del sistema de los Derechos de Autor, sino que se trataría de una obra literaria con protección independiente de la realización de la obra cinematográfica.

Al adentrarnos en los derechos de autor, la pregunta sobre los efectos jurídicos de la autonomía del guion en las relaciones mencionadas en el primer párrafo se relaciona directamente con los posibles cambios que se podrían dar en la forma en la que se celebran contratos respecto de este tipo de obra.

La forma en la que el guionista manejaría legalmente su obra es uno de los elementos que entraremos a analizar para ver si son los cambios que efectivamente se producirían si estableciéramos autonomía del guion.

Estos cambios podrían verse plasmados en el ejercicio de ciertas actividades comerciales que involucren el ejercicio de derechos de autor diversos a los que son el objeto principal de los contratos que se celebran entre el productor y el guionista para la realización de la obra audiovisual.

---

<sup>43</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 527.

<sup>44</sup> Jiménez Gómez, 527.

<sup>45</sup> Giovanna Pollarolo, «El guion cinematográfico, ¿texto literario?», 300.

<sup>46</sup> Jiménez Gómez, *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*, 528.

La autonomía a la cual nos referimos se asocia con este ejercicio de ciertos derechos de autor que el guionista podría retener respecto de su obra, que los tenga de forma independiente de la película, que le permitan, por ejemplo, publicar el texto como una obra literaria, independiente de la cesión de derechos que haya hecho al productor.

La independencia del guion en un caso como el anterior resultaría en que incluso si el proyecto cinematográfico fracasara, el guionista podría ejercer distintos derechos de autor para complementar el uso que se pretendía hacer de este en la producción cinematográfica que tenía como finalidad transformarlo en una obra audiovisual.

El foco por lo tanto se encuentra en el hecho de que, para efectos de este trabajo, el guion cinematográfico es más que una herramienta o boceto que permite elaborar una obra posterior de naturaleza distinta, sino que es un texto literario independiente en donde se manifiestan ideas que van más allá de la sola exposición de un argumento para una película, sino que este plasma la originalidad y creatividad del autor dando paso a una obra literaria independiente y distinta del conjunto de obras que componen a la obra cinematográfica.

La aplicación de la autonomía del guion cinematográfico vendría a expresarse en la forma de limitaciones legales al actuar del productor cinematográfico en la celebración de contratos sobre la obra del guionista, limitaciones respecto del ejercicio de las facultades que han sido cedidas por el guionista.

## **2. Sobre las cadenas de titularidad**

Las cadenas de titularidad son uno de los objetos de protección fundamentales de la Ley de Propiedad Intelectual, estas son definidas por la OMPI como “la colección documentada de cesiones al productor, a la entidad de finalidad específica, o al distribuidor o a otra entidad que pruebe la titularidad de los derechos de distribución de una película”<sup>47</sup>.

En este mismo sentido, podemos decir que una obra audiovisual, legalmente, se trata de un conjunto de derechos, derechos que se derivan de las distintas obras que componen a la obra final que en un comienzo se encuentran en manos de personas diferentes, y que buscan

---

<sup>47</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 12.

encontrarse en las manos del productor cinematográfico para posteriormente ser cedidos nuevamente para la divulgación de la obra audiovisual.

El propósito de esta colección de cesiones es mantener en orden la transferencia de estos derechos para que así cada acto jurídico que busque ceder los derechos de la obra con el fin de, por ejemplo, realizar la obra audiovisual, traducirla, proyectarla en salas de cine o transmitirla por televisión por cable, sea legítimo.

Tanto el Convenio de Berna como la Ley de Propiedad Intelectual chilena no exigen el cumplimiento de requisitos formales para que opere el reconocimiento del derecho de autor sobre una obra. Sin embargo, sí es necesario que los acuerdos que se celebren entre los titulares de los derechos de las obras que componen la obra cinematográfica, como el caso del guion, consten por escrito, ya que es fundamentales contar con dichos documentos para realizar la cesión de estos derechos.

Quienes adquieran la titularidad de estos derechos de autor por medio de cesiones deben tener conocimiento de que estos se encuentren libres de cualquier amenaza de conflicto legal o pleito, ya que es por este tipo de problemas por los que se dan la mayor cantidad de conflictos en el extranjero<sup>48</sup>.

### **3. La autoría y la titularidad de los derechos de autor de la obra audiovisual**

Depende del modelo legislativo que haya sido establecido en cada país dónde comienza la cadena de titularidad, ya que en la doctrina Romina Sarti<sup>49</sup> ha identificado tres sistemas principales de protección de las obras audiovisuales y de determinación de autoría y titularidad originaria del derecho de autor sobre la obra cinematográfica, el sistema de *copyright*, el sistema pluralista y el sistema mixto. Estos sistemas se encuentran amparados por la libertad legislativa que le concede el Convenio de Berna, en sus artículos 14 a 14 bis, a las legislaciones nacionales de determinar quién es el titular de los derechos de la obra cinematográfica.

En el sistema de *copyright* la cadena de titularidad comienza directamente con el productor cinematográfico debido a que la ley fue elaborada con el fin de establecer que la primera – y

---

<sup>48</sup> Renault, 53.

<sup>49</sup> Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual», 13.



en algunas legislaciones incluso la única – autoría de la obra recaería sobre el productor, sin conceder a otros intervinientes como el guionista tal calidad, no existe en favor del guionista un derecho moral sobre la obra que se encuentre legalmente establecido<sup>50</sup>. Esto con el fin de asegurarle al productor el libre ejercicio de su derecho a explotar la obra cinematográfica.

En el sistema pluralista, la autoría recae sobre los intervinientes que entregan aportes intelectuales para la realización de la obra cinematográfica.

La titularidad sobre el derecho de explotación de la obra audiovisual dependerá del sistema que haya elegido el legislador para determinarla: la presunción de cesión de derechos (en cuyo caso los contratos de cesión celebrados entre autores y productor son esenciales para poder llevar a cabo y explotar la obra cinematográfica y los límites de estas facultades), y la cesión convencional o legal de derechos a favor del productor (en la primera se ceden los derechos establecidos en el contrato celebrado y en la segunda la ley presume que los contratos que se celebren entre autores y productor concede al último la facultad total de explotación de la obra al productor, independiente de lo que indiquen los contratos)<sup>51</sup>.

La legislación chilena podemos encontrarla dentro de este sistema, ya que establece que son autores las personas mencionadas en el artículo 27 de la LPI, donde encontramos al guionista como uno de ellos.

En el mismo sentido, con el fin de agilizar y simplificar la explotación de la obra cinematográfica, la LPI chilena establece en el artículo 25 que la titularidad de los derechos sobre la obra cinematográfica recae en el productor<sup>52</sup>, y es esta norma la que nos permite en este trabajo determinar que se establece un sistema de cesión legal de derechos en favor del productor<sup>53</sup>.

Nos encontramos ante una cesión legal de derechos debido a la forma en la que se establece la cesión de los derechos sobre la obra cinematográfica. Esta se condice con la definición del sistema que ha otorgado la OMPI en la Guía del Convenio de Berna, donde se indica que en la cesión legal “la legislación nacional presume que el contrato con el productor le atribuye,

---

<sup>50</sup> Garrote Fernández-Díez, «La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual», 1619.

<sup>51</sup> Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos*, 125.

<sup>52</sup> Lipszyc, 138.

<sup>53</sup> Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual», 23.

en virtud de la ley, el derecho de explotación de la obra cinematográfica”<sup>54</sup>, por lo que podemos observar que el legislador nacional ha elegido un sistema de cesión total del derecho de explotación sobre la obra cinematográfica en virtud del contrato que se celebre entre las partes. Este sistema se contrapone a la presunción de cesión de derechos *iuris tantum* la cual es definida por la OMPI como “el sistema en el cual la obra cinematográfica es considerada como una obra en colaboración entre cierto número de creadores intelectuales, limitativamente enumerados o no en la ley nacional, con quienes el productor debe concluir contratos de cesión a efectos de obtener las autorizaciones indispensables para la utilización de las aportaciones respectivas, y de las que tiene necesidad para realizar y explotar la película”<sup>55</sup>.

En el capítulo siguiente serán exploradas tanto la presunción de cesión de derechos como la cesión legal de derechos a fin de determinar cuál de estas resulta más favorable para los guionistas, sin dejar de lado la labor del productor audiovisual, y buscando aquella opción que deje en la mejor posición a ambas partes, comprometiendo de menor manera el ejercicio de las funciones del segundo.

El sistema mixto es el resultado de la combinación de diversos elementos de los dos sistemas ya mencionados.

#### **4. El papel del productor cinematográfico**

La creación de una obra cinematográfica es un proceso complejo que involucra a diversas partes y etapas, y una de las relaciones fundamentales en este desarrollo creativo es la que se establece entre el guionista y el productor de la obra.

La figura del productor la encontramos definida en nuestra ley en el artículo 26 de la Ley de Propiedad Intelectual, donde se indica que “es productor de una obra cinematográfica la persona, natural, o jurídica, que toma la iniciativa y la responsabilidad de realizarla.” Junto con lo anterior, la ley establece que “el derecho de autor de una obra cinematográfica corresponde a su productor”, tal como señala el artículo precedente de la misma ley, y es en virtud de esta norma que es de gran interés para este trabajo analizar la relación que se da

---

<sup>54</sup> Bogsch y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del convenio de Berna*, 98.

<sup>55</sup> Bogsch y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 97-98.

entre los derechos de autor del guionista sobre su obra, y el derecho de autor que le corresponde al productor.

El Convenio de Berna establece en su artículo 15 párrafo 2º, que “(s)e presume productor de la obra cinematográfica, salvo prueba en contrario, la persona física o moral cuyo nombre aparezca en dicha obra en la forma usual” estableciendo una presunción en favor de quien aparezca en calidad de tal en la obra<sup>56</sup>. La Real Academia Española, a su vez, define al productor como la “persona que con responsabilidad financiera y comercial organiza la realización de una obra cinematográfica, discográfica, televisiva, etc., y aporta el capital necesario”<sup>57</sup>.

Tal como señala Jorge Mediavilla, esta primera definición, si bien es amplia, proporciona las primeras luces respecto de las funciones esenciales que debe cumplir el productor en su trabajo como tal. Por una parte, encontramos la responsabilidad financiera y comercial, – la cual se vincula directamente con la satisfacción y cumplimiento de las obligaciones que han sido pactadas por este con el guionista –; y, por otro lado, encontramos al productor como organizador<sup>58</sup>.

Es el verdadero iniciador de la película y el encargado de reunir todos los elementos necesarios para que se pueda realizar la obra, tales como el guionista, el realizador-director, los actores, etc., junto con el financiamiento de la obra que permitirá la elaboración de la idea<sup>59</sup>, tal como deja de manifiesto el propio artículo 26 de la LPI.

Es por su calidad de iniciador y organizador de los diversos elementos que compondrán a una obra cinematográfica en el futuro que la LPI le entrega a este los derechos de autor sobre la obra, separando a los trabajadores de los derechos de autor sobre sus respectivas obras – las que el productor busca que formen parte de la obra cinematográfica – por medio de contratos de cesión de derechos y contratos de trabajo, y esto a cambio de una remuneración, como es de esperarse.

---

<sup>56</sup> Bogsch y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del convenio de Berna*, 111.

<sup>57</sup> Diccionario de la Real Academia Española, “productor”. En: <https://dle.rae.es/productor>

<sup>58</sup> Mediavilla, «El papel del productor en el proceso de fabricación filmica», 352.

<sup>59</sup> Mediavilla, 354.

Junto con lo anterior, el reconocimiento que hace el Convenio de Berna al papel fundamental que desarrolla el productor cinematográfico no es menor, ya que en la Guía del Convenio se establece que las normas que regulan los derechos involucrados en la elaboración de una obra cinematográfica se fijan con el fin de “facilitar la producción, la circulación y la explotación internacional de las películas, y para ello, armonizar, si no unificar, los sistemas jurídicos vigentes en los países de la Unión”<sup>60</sup>.

La producción de una obra cinematográfica no solo comprende la realización de esta misma, sino que se extiende desde el momento en el que se elige una idea para que esta posteriormente se convierte en una obra audiovisual, hasta el momento en el que esta es proyectada en pantallas y vista por el público<sup>61</sup>. Y debido a la extensión que caracteriza a esta etapa es necesario profundizar en quién es el productor, cuáles son las funciones que este cumple, y cuál es su relación con el guionista a lo largo de este proceso.

La producción puede ser definida como el proceso creativo de la obra en su totalidad, y dentro de esta podemos distinguir tres etapas principales<sup>62</sup> en donde el personaje principal es el productor cinematográfico, con incidencia de personajes igual de relevantes que se suman a lo largo del proceso.

Su primera etapa es la pre-producción<sup>63</sup>, donde encontramos el desarrollo de las tareas que son previas al rodaje de la obra cinematográfica, donde, como será analizado en el siguiente acápite, el productor de la obra cumple un rol protagónico en conjunto con el guionista. La segunda etapa es la producción “propiamente dicha”, la cual comprende la fase de rodaje, es decir, la filmación de la fotografía principal de la película. Y, por último, la tercera etapa abarca todo el proceso llamado post-producción, el cual implica la realización de los “trabajos de montaje, la sonorización, laboratorio, corte de negativo, etalonaje, edición final de las copias... hasta que la película se estrena y llega al público. También incluye las labores de promoción y distribución.”<sup>64</sup>

---

<sup>60</sup> Bogsch y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del convenio de Berna*, 97.

<sup>61</sup> Fernández Díez y Barco, *Producción cinematográfica*, 15-20.

<sup>62</sup> Sánchez Escalonilla, *Estrategias de guión cinematográfico*, 18.

<sup>63</sup> Sánchez Escalonilla, 18.

<sup>64</sup> Sánchez Escalonilla, 18-19.

Tal como podemos observar, el trabajo que se debe realizar y todo el capital que se debe invertir, capital tanto humano como monetario, los roles con los que debe cumplir el productor cinematográfico son dignos de ser estudiados con mayor profundidad, ya que es de él de quien depende en primer y en último término que la obra cinematográfica llegue a buen puerto.

La sistematización de la autoría y titularidad analizada anteriormente no tiene en mira únicamente el beneficio económico del productor audiovisual, – es por eso esta investigación no se limita a simplemente exponer las necesidades económico-laborales de los guionistas, – sino que se busca agilizar el tráfico de las obras cinematográficas a nivel internacional, lo cual implica un beneficio no solo para el productor, sino que para todas las personas involucradas en la elaboración de dicha obra.

## **5. Relación jurídica Guionista-Productor**

Tal como fue explicado al comienzo de este capítulo, el propósito de este trabajo consiste en determinar si la afirmación sobre la autonomía jurídica del guion cinematográfico altera de alguna forma las relaciones jurídicas que se dan entre diversos miembros de la industria cinematográfica. Primero serán analizadas las relaciones jurídicas entre el guionista y el producto de la obra, y luego las del guionista con el distribuidor/exhibidor de esta.

En virtud de lo anterior, debemos conocer cuáles son las relaciones jurídicas que podemos identificar en la actualidad que se dan entre el guionista y el productor.

El primer personaje de esta relación jurídica es el guionista, quien, conforme a la LPI y a lo ya expuesto en este trabajo, es el autor y, conforme al artículo 1º de la misma norma, en principio sería el titular de los derechos de autor sobre la obra que crea, el guion.

Ahora bien, el tratamiento jurídico que se hace de los derechos de autor del guion y su titularidad en la Ley 17.336 deja al guionista en una posición particular respecto de la obra cinematográfica, si la comparamos con otras obras donde el autor es directamente el titular de todos los derechos patrimoniales que emanan de su creación.

En este caso el productor adquiere lo que se denomina titularidad derivada de los derechos de autor por medio de una cesión de derechos, la cual, según lo señalado por Lipszyc<sup>65</sup>, puede ser convencional o legal, o por medio de una presunción de cesión que se establezca en la ley, mientras que el guionista retiene la calidad legal de autor conforme al artículo 27 LPI.

En este caso la calidad de titular de los derechos de autor sobre la obra cinematográfica, conforme a lo señalado en el artículo 25 de la LPI, donde se menciona que “El derecho de autor de una obra cinematográfica corresponde a su productor”, se obtiene en virtud de una cesión legal de derechos, la cual ocurre por el solo ministerio de la ley.

No obstante, si bien el artículo 25 hace alusión a que el productor será titular de todos los derechos de autor que emanen de la obra cinematográfica, este se contrasta con la enumeración taxativa que hace el artículo 29 sobre los derechos o facultades que puede ejercer el productor después de la cesión de los derechos por vía contractual en el inciso 2° de la norma recién mencionada, donde no se enumeran todos las facultades del derecho patrimonial cedibles.

Sin embargo, en el primer inciso del artículo 29 se indica que los autores ceden **todos** sus derechos al productor cinematográfico por medio de lo que se denomina un “contrato de producción”<sup>66</sup>.

En el caso de la legislación española, esta cesión de los derechos económicos sobre la obra que hacen los autores al productor cinematográfico no impide que se establezcan ciertas excepciones en el ejercicio particular de los derechos establecidos en favor del guionista y los demás coautores de la obra:

“La cesión legalmente presumida de los cuatro derechos económicos arriba mencionados es matizada por el legislador con dos excepciones: (a) en principio, los autores (guionistas, en particular) podrán disponer de forma aislada de su aportación. Esto puede significar que podrán hacer, por ejemplo, una edición impresa de los diálogos, lo que podrían incrementar sus ganancias al tratarse de una explotación nueva y diferenciada de su obra; (b) en el caso de la obra

---

<sup>65</sup> Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos*, 128.

<sup>66</sup> Cousido González, «La propiedad intelectual del guionista», 3.

cinematográfica, en particular, será necesaria una autorización expresa –por lo tanto, no puede presumírsela- de los autores para la explotación del derecho de reproducción en cualquier soporte, dando igual si la realización de copias tangibles, que es la materialización del derecho de reproducción, tiene como destino el uso doméstico o el uso por parte de medios de comunicación audiovisuales.”<sup>67</sup>

La cesión que se hace de estos derechos por medio de los contratos que se establecen en el artículo 29 de la LPI implica que el productor pasa a ser el titular de todos los derechos que emanan de la unión de todas las distintas obras que lo componen, sin embargo, la misma ley en su artículo 28 señala que “Cada uno de los autores de la obra cinematográfica puede explotar libremente, en un género diverso, la parte que constituye su contribución personal.”

En la legislación española el artículo 88 inc. 2º de su LPI, los autores también pueden hacer uso, ejercer o explotar los derechos que les correspondan por la creación de su obra en particular, aquella que fue aportada para la realización de la obra, siempre que ese uso o ejercicio de sus derechos no implique un perjuicio para la explotación de la obra audiovisual que hace el productor, o la también denominada “normal explotación de la obra audiovisual”.

Esta situación, en la que se permite a los coautores disponer de sus aportaciones de forma aislada, podría significar la existencia de una manifestación de la autonomía de las obras que juntas forman la obra cinematográfica, individualmente consideradas, ya que implicaría la consideración de cada aportación como una obra individual incluso cuando la obra audiovisual se encuentra elaborada o en proceso de realización.

En el capítulo siguiente será analizado si el establecimiento de este tipo de normas que se establecen “en favor de los autores de las aportaciones” realmente resulta en un beneficio para estos y una real manifestación de la autonomía del guion, o si esta norma se estableció con el fin de evitar mayores compromisos financieros por parte de los productores, ya que los autores contarían con otras vías para obtener mayores ingresos. Junto con ello se establecerá si esta norma constituye un aporte en el ejercicio de las funciones de los autores

---

<sup>67</sup> Cousido González, 3.

de cada aportación, conforme a lo expresado por guionistas en diversas entrevistas que fueron realizadas en el marco de esta investigación.

Distinto es el caso cuando tomamos en consideración los derechos morales que tiene cada coautor como creador de su obra individual y autónoma, y no los derechos patrimoniales de los coautores, que tienen como principal característica su enajenabilidad y disponibilidad por parte de sus titulares originarios, siendo estos el guionista o el autor del argumento o el compositor de la música que darán paso a la realización de la obra.

Fabián Aravena<sup>68</sup> considera que el legislador le otorga la titularidad originaria de la obra audiovisual al productor para reconocer el trabajo financiero y organizacional con el que debe cumplir para que la obra se realice. No obstante, aun cuando los derechos patrimoniales de los autores sobre sus aportaciones son cedidos al productor, los derechos morales correspondientes no lo son, en virtud de su naturaleza inalienable.

Los derechos morales de cada autor, específicamente del guionista ya que es el sujeto de análisis de sus relaciones jurídicas con respecto del productor, son un factor esencial que nos llevan a delimitar el campo de acción dentro del cual se puede mover el productor. Esta limitación proviene de la inalienabilidad de estos derechos morales y del hecho de que son irrenunciables, ya que estos “permiten que el autor o el creador tomen determinadas medidas para preservar y proteger los vínculos que los unen a sus obras”<sup>69</sup>.

Los derechos morales solamente los pueden hacer valer los autores de las obras en cuestión, por lo que en este caso el que puede hacer valer su derecho no es el productor de la obra cinematográfica, sino que es el guionista actuando en contra de alguna perturbación o afectación que esté sufriendo la obra.

Estos derechos morales se encuentran establecidos en el artículo 14 de la LPI chilena, y conforme a este, el autor tiene de por vida las siguientes facultades: “reivindicar la paternidad de su obra; oponerse la toda deformación, mutilación, u otra modificación hecha sin expreso y previo consentimiento; mantener su obra inédita; autorizar a terceros de terminar la obra

---

<sup>68</sup> Aravena, «Contrato en la Producción de Obras Audiovisuales», 52.

<sup>69</sup> *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, 9.



inconclusa; y exigir que se respete la voluntad de mantener la obra anónima o seudónima, siempre que esta no pertenezca al patrimonio cultural común.”

En cuanto al segundo derecho, es decir, el derecho del autor de oponerse a toda deformación, mutilación, u otra modificación hecha sin expreso y previo consentimiento, este puede ser una forma en la que el guionista puede hacer valer la integridad de su obra por sobre la necesidad del productor de llevar a cabo las “modificaciones necesarias” que un productor pueda tratar de hacer pasar como transformaciones del guion que se requieran para adaptar la obra al medio cinematográfico.

En todo caso, se hace alusión en el mismo artículo 14 que las modificaciones del guion deben ser autorizadas por el guionista, por lo que el campo de libertad de acción del productor, por fuerte que sea la excepción estipulada en el artículo 32 de la LPI, podríamos considerar que, salvo que en el contrato se encuentre expresamente establecido que se autorizan TODAS las modificaciones que el productor considere necesarias para adaptar el guion literario proveído por el guionista, que estas siempre pueden ser denunciadas por parte del guionista como una afectación de su derecho moral a oponerse a la mutilación o deformación de la obra originaria.

#### **a. Acuerdo de opción**

En cuanto se refiere a la firma de contratos entre el guionista y el productor, cada productora utiliza un modelo diverso de convención, fijando en esta los puntos más relevantes y conflictivos de la relación entre las partes que los suscriben.

La OMPI ha establecido que uno de los acuerdos a los que recurren las productoras para adquirir los derechos de autor sobre guiones es el contrato de opción<sup>70</sup>, y la doctrina chilena ha establecido que éste es aquel acuerdo por el cual “una persona se obliga para con otra a otorgarle una determinada prestación, quedándole a ésta la facultad de aceptarla o rechazarla”<sup>71</sup>.

---

<sup>70</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 67.

<sup>71</sup> Abeliuk Manasevich, *Las obligaciones. T. 1*, 108.

El acuerdo de opción puede ser visto como una buena respuesta ante la incertidumbre que se genera en torno al destino final de un proyecto audiovisual, sobre todo por motivos económicos.

Estos acuerdos generalmente se celebran respecto del guion cinematográfico, debido a que el productor, durante los primeros momentos de la realización de la obra debe asegurarse de obtener suficiente financiamiento para poder llevar a cabo la obra, y la celebración de licencias o cesiones del material implica una adquisición indiscutible de estos derechos. El contrato de opción, en cambio, “otorga al productor la opción de obtener la licencia del material bajo circunstancias negociadas” que pueden facilitar el cese del contrato en caso de que no se logre realizar la obra cinematográfico, restituyendo los derechos al guionista en caso de que no se ejerza la opción incluida en el contrato.

En estos se establece que el titular del derecho de autor del guion le cede sus derechos al productor por el tiempo que dure la producción de la obra cinematográfica, y solo en el caso de que esta se realice se hace valer la opción convenida en este contrato por medio del pago de la suma de dinero acordada, haciendo permanente la cesión del derecho de utilizar el guion en la obra<sup>72</sup>.

Cuando se llega a un acuerdo entre el guionista y el productor sobre el uso del guion, y el segundo manifiesta que desea obtener los derechos de autor sobre la obra literaria para transformarla en una obra audiovisual, se hará uso de la opción establecida en el contrato y se ejecutará el acuerdo de adquisición del guion, iniciando así la cadena de titularidad de los derechos sobre la obra cinematográfica.

El contrato de opción que se celebre debe no solo incluir el derecho de autor del guionista sobre su obra, sino que deben incluirse todas las autorizaciones que el guionista ha obtenido para la realización del guion en caso de que su obra se base en una obra preexistente, como en el caso de que el guion sea una adaptación de una novela o de una canción.

La revisión de los derechos que se ceden para la elaboración de la obra cinematográfica es una parte esencial del trabajo del productor cinematográfico, ya que este debe no solo asegurarse de contar con los derechos necesarios para la elaboración de la obra, sino que debe

---

<sup>72</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 53.

contar con todos aquellos derechos que le garanticen que podrá hacer que la obra trafique por el mercado cinematográfico, es decir, aquellos que le permitan distribuir y exhibir la obra en el futuro<sup>73</sup>.

#### **b. El contrato de producción audiovisual**

Este tipo de contrato es aquel del cual derivan los guiones por encargo que fueron explicados en el primer capítulo. Por medio de este contrato se encarga a un autor, en este caso al guionista, la elaboración de una obra literaria para la producción de la obra audiovisual por cuenta y riesgo del productor<sup>74</sup>.

Con la celebración de este contrato el productor no asegura la cesión de los derechos patrimoniales sobre las aportaciones de cada uno de los autores que participan de la realización de la obra, sino que acuerda con cada autor para que estos elaboren cada una de las aportaciones de forma autónoma, mientras que el productor se compromete a realizar la obra cinematográfica.

#### **c. La cesión de derechos patrimoniales**

La cesión de todos los derechos cedibles se realiza por medio del contrato mencionado en el artículo 29 LPI, y le entrega al productor la facultad de ejercer los derechos patrimoniales que por regla general son reconocidos al autor de la obra aportada.

Por este mismo hecho, conforme a lo que ha sido ya señalado por Romina Sarti<sup>75</sup>, el productor no puede ejercer los derechos morales de los autores de la obra, ya que según su calidad de inalienables para hacerlo el productor requiere de especial autorización por parte de cada autor de cada aportación.

El artículo 14 señala cuales son estos derechos que el productor no podrá ejercer de forma autónoma en nombre de cada autor, y estos son la paternidad, oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación sin expreso y previo consentimiento, mantener la obra inédita,

---

<sup>73</sup> Renault, 67.

<sup>74</sup> Aravena, «Contrato en la Producción de Obras Audiovisuales», 161.

<sup>75</sup> Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual».

autorizar a terceros terminar la obra inconclusa, y exigir que se respete la voluntad de mantener la obra anónima o seudónima.

En este contrato se deben establecer todas aquellas cláusulas que por ley no se entiendan comprendidas como facultades que se transmiten al productor. Podemos pensar que por este motivo deben especificarse por el guionista todas las modificaciones que el guionista autorice al productor para llevar a cabo a fin de transformar la obra en una obra audiovisual, ya que conforme a lo estipulado por el Convenio de Berna en su artículo 14 bis N° 2 letra b) los autores de las aportaciones no pueden oponerse al doblaje y subtítulo de los textos, pero sí a cualquier otra modificación no expresamente autorizada en el contrato.

Sin embargo, esta norma se contrapone con lo establecido anteriormente respecto del régimen que adopta la legislación chilena sobre la cesión de los derechos sobre la obra cinematográfica. Si bien el Convenio da paso a que el guionista pueda oponerse a cualquier modificación hecha en contra de lo estipulado en el contrato celebrado entre las partes, el ordenamiento chileno establece un sistema de cesión legal de los derechos del guionista, por medio del cual el autor cede todos sus derechos al productor, entrando en contradicción con lo establecido con la norma internacional.

Incluso cuando esto podría ser analizado como una contradicción, no es más que una mera aplicación del principio de “*lex specialis*”, donde la ley especial prima por sobre la ley general, y en este caso se trata precisamente de la aplicación de dicho principio. No obsta a esto el que podamos criticar el sistema chileno de cesión de derechos patrimoniales al productor cinematográfico, ya que, si la legislación fuera modificada en favor de los guionistas, y de los autores de las aportaciones en particular, podríamos llegar a la conclusión de que establecer un sistema de presunción de cesión exclusiva de derechos “*iuris tantum*”, entonces los autores podrían hacer uso de los derechos que hayan pactado para mantener<sup>76</sup>.

#### **d. La producción como instancia de modificación del guion. Análisis de la posible afectación a la integridad de la obra.**

Si bien el guionista puede conceder diversos tipos de autorizaciones a un productor cinematográfico a fin de que este pueda llevar a cabo la obra audiovisual, el contrato de

---

<sup>76</sup> Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos*, 128.

cesión de derechos patrimoniales puede contener cláusulas especiales, las cuales concedan al productor una facultad que en nuestro país ya se encuentra concedida por ley, por lo que el estudio del artículo 32 de la LPI chilena es relevante ya que concede, al igual que la licencia mencionada, la facultad de modificar una obra literaria, el guion, a fin de adaptarla al medio audiovisual.

El alcance de esta norma ya ha sido analizado por Gabriel Arancibia<sup>77</sup>, y dentro del análisis de la norma se estableció que las modificaciones que se permiten en virtud de esta son aquellas que adaptan al guion para ayudar en la realización de la obra audiovisual.

Ahora bien, como fue mencionado anteriormente, las autorizaciones sobre la modificación o deformación del guion aportado por el guionista deben darse con consentimiento y en forma expresa en el contrato de cesión de derechos, debido a que se trataría del ejercicio de un derecho moral por parte de una persona que no es titular de dicho derecho, el productor.

Es este hecho el que nos lleva a establecer que el resultado final de las modificaciones del guion realizadas por el productor debe ser el guion técnico, nada más ni nada menos.

No obstante la disposición legal, esta licencia tiene como objetivo delimitar el campo de acción dentro del cual el productor podría modificar o “deformar” la obra originaria con el fin de adaptarla y prepararla para cumplir “su función” según los propósitos que buscaba cumplir el productor al pactar con el guionista, que es servir de guía para la realización de la obra cinematográfica.

Nuestra legislación, a diferencia de la española, no hace distinción sobre el tipo de modificación que debe darse para que el guionista pueda dirigirse en contra del productor para hacer valer su derecho a mantener la integridad de su obra. No debe ser una modificación total de la obra o incluso, no debe tratarse de una modificación del guion que menoscabe la reputación del guionista, sino que simplemente debe tratarse de una modificación, deformación y mutilación no autorizada por el guionista.

---

<sup>77</sup> Arancibia Mora, «La facultad del productor para modificar el guion cinematográfico de ficción en virtud del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y el derecho a la integridad del guionista. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.»

## 6. Relación jurídica Guionista-Distribuidor

Si bien dentro de la cadena de producción de una obra cinematográfica los encuentros que se dan entre el guionista y el distribuidor de la obra no son muy frecuentes, quienes sí deben tener contacto constante cuando se trata de la etapa de comunicación pública de la obra son el productor y el distribuidor.

La distribución es entendida por la OMPI como todas las “actividades de comercialización y de explotación del derecho de autor de una película”<sup>78</sup>. Esta se trata de toda la cadena de valor de explotación de los derechos de autor de una obra cinematográfica, y por lo mismo es de enorme relevancia que se cuente con toda la documentación necesaria para que la cesión y el ejercicio de estos derechos se pueda realizar eficaz y legalmente.

Las actividades que se incluyen dentro de la distribución son en principio todas aquellas que se dan desde el primer acuerdo que se celebra respecto de la distribución de la obra cinematográfica entre el productor y cualquier distribuidor. Estas pueden ser concesiones de licencias sobre amplios derechos de distribución en un territorio específico, la contratación de una película para una sala de cine y el cobro de los ingresos, o incluso la difusión de una película en una página Web gratuita en Internet<sup>79</sup>.

El distribuidor es definido también por la OMPI como “cualquier entidad que participe tanto en la presentación minorista de la película o del programa de televisión al público (...) como en la cesión de los derechos de distribución a una entidad que se encargue de ofrecer los derechos a otros distribuidores”<sup>80</sup>.

Es contingente para el caso del ejercicio de las funciones de un distribuidor de obras cinematográficas el conocimiento de que los derechos que este está adquiriendo por medio de una licencia tienen correlación con las situaciones jurídicas que se dan en la realidad, es decir que estos derechos fueron obtenidos legítimamente por el productor de los respectivos autores de la obra. Esto implica además tener certeza respecto del estado de cualquier conflicto jurídico que se esté llevando a cabo en relación con dichos derechos y sus obras

---

<sup>78</sup> Renault, 136.

<sup>79</sup> Ibid. 42

<sup>80</sup> Ibid. 42

respectivas, como lo sería en el caso de que un productor y un guionista se encontraran en un pleito motivado por el uso no permitido de la obra en cuestión.<sup>81</sup>

Esta verificación de la legitimidad de los documentos y los documentos que les preceden, y toda la información que debe recabar un distribuidor para que su negocio efectivamente sea rentable y conveniente se denomina “cadenas de titularidad”, y estos se plasman en los acuerdos de distribución que se celebran entre los productores y distribuidores.

La necesidad de verificación, por lo tanto, tiene como antecedente directo la correcta y diligente labor realizada por el productor de la obra cinematográfica que se busca distribuir. Solo en cuanto el productor haya realizado el trabajo de obtención de todos los derechos de autor necesarios para llevar a cabo la obra podremos decir que el distribuidor cuenta con una cadena de titularidad completa que le permite el correcto ejercicio de sus funciones.

Ahora bien, la relación que exista entre el guionista y el productor de la obra que se busca distribuir no es una cuestión menor, y esto debido a que es el productor quien debe obtener todas las cesiones de derechos y contratos necesarios para que la obra audiovisual pueda desarrollarse sin que de su distribución se deriven conflictos jurídicos.

Es por este motivo que la relación que se busca analizar entre el guionista y el distribuidor de obras cinematográficas no es una cuestión enteramente independiente de otros actores tal como lo es el productor.

No está demás la aclaración respecto de quienes son los sujetos que cumplen las funciones como distribuidores de obras cinematográficas, ya que muchas veces se puede llegar a pensar que un distribuidor es aquél que proyecta la película o comunica la película o serie televisiva al público por un canal de televisión. Y es en este punto en el que hay que distinguir.

El primer caso, es decir, el caso típico del cine en el sentido de la sala de reproducción donde se proyecta la película no es considerada por el derecho de propiedad intelectual como un distribuidor de obras cinematográficas, debido a que una distribuidora es la empresa que se encarga de obtener los derechos de autor de una obra audiovisual y distribuirla para que esta

---

<sup>81</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*, 52.

sea exhibida por distintos medios, los cuales van desde las salas de proyección de un cine hasta un DVD o Blue-Ray.

Finalmente, la distribuidora no solo se encarga de la proyección física de la obra, ya que esta no es la que la proyecta sino quien contrata con quienes pueden proyectarla, sino que, además, es la encargada de todos los temas publicitarios y de gestión logística para que la obra llegue al público.<sup>82</sup>

El segundo caso es el de las series televisivas. Muchas veces los mismos canales de televisión se especializan en la compra de los derechos de autor de obras cinematográficas, trátase de películas o series, y en la exhibición de estas por un periodo específico. En este caso podemos decir que una compañía que tiene un canal de televisión es una distribuidora de obras cinematográficas.

#### **a. Las licencias que debe obtener un distribuidor**

Las licencias necesarias para que un distribuidor ejerza sus funciones están estrechamente vinculadas a las cadenas de titularidad discutidas en este capítulo. Como fue indicado inicialmente, las autorizaciones de uso que un distribuidor de obras audiovisuales puede obtener derivan exclusivamente de la relación que este mantenga con el productor, y no directamente con el guionista.

Este enfoque se debe a que el productor es el titular exclusivo del derecho patrimonial sobre la obra cinematográfica. Por ende, le corresponde exclusivamente ejercer las facultades que lo componen, entre las cuales se incluye la facultad de disponer de los derechos sobre la obra ya sea total o parcialmente, así como para autorizar el uso de la misma por parte de terceros<sup>83</sup>.

Ahora bien, el productor audiovisual tiene diversas posibilidades conforme a la ley para ejercer su derecho patrimonial a disponer sobre su obra: puede poner a disposición personalmente la obra audiovisual por medios digitales, puede ceder a un tercero su derecho (a un distribuidor cinematográfico) de poner a disposición su obra transformando a este tercero en titular del derecho de puesta a disposición de la obra audiovisual, o el productor

---

<sup>82</sup> Renault, *Del guión a la pantalla*.

<sup>83</sup> Lobos Zapata, «Titularidad en el derecho de puesta a disposición de obras audiovisuales en Chile», 99.



puede autorizar a un tercero para poner a disposición la obra audiovisual al público por medio de una autorización de uso o licencia<sup>84</sup>.

El último caso mencionado será analizado en el siguiente capítulo en razón a los conflictos que pueden surgir en las relaciones jurídicas entre el guionista y el distribuidor cinematográfico, y se analizará el rol que debe cumplir el distribuidor dentro de la cadena de titularidad junto a su rol tradicional que es el de hacer llegar a los exhibidores el contenido cinematográfico que el productor le ofrece, ya que gran parte de las puestas a disposición de obras audiovisuales se hace por medio de autorizaciones de uso o licencias.

#### **b. La Ley Ricardo Larraín como posible manifestación de mayor reconocimiento de la autonomía del guion**

Hasta el año 2016, los directores y guionistas no recibían la misma protección jurídica que la Ley N° 20.243 le proporcionaba a los artistas, intérpretes y ejecutantes de obras audiovisuales, ya que no se les reconocía el derecho a percibir una remuneración por el éxito de la obra de la que participan en calidad de autores.

El guionista, conforme a lo explicado en el capítulo anterior, se encuentra legalmente reconocido en calidad de autor y creador de la obra cinematográfica conforme a lo señalado en la Ley N° 17.336, ésta solo protege al guionista como tal, resguardando su derecho solo en lo que respecta a la cesión de su guion a un canal o productor determinado.

Silvio Caiozzi, el primer vicepresidente de la Sociedad de Autores Nacionales de Teatro, Cine y Audiovisuales (ATN), en el contexto de la discusión parlamentaria que buscaba la promulgación de la Ley Ricardo Larraín, señaló que el guionista se encuentra en una situación paradójica en la cual es guionista y como tal es considerado autor y creador de la obra, pero a su vez por omisión legal, este no debía recibir beneficio alguno en base al éxito que se generara alrededor de su obra. Esta omisión legal de su derecho a percibir remuneración adicional por los beneficios obtenidos en base a la comunicación pública de la obra vendría a ser mitigada y eliminada con la extensión de la aplicación de la Ley N° 20.243 del 2008.

---

<sup>84</sup> Lobos Zapata, 87.

La Ley N° 20.959, extiende la aplicación de la Ley N° 20.243 a guionistas y directores, estableciendo por primera vez un derecho de remuneración irrenunciable e intransferible en favor de éstos.

Esta última reconoce a los músicos e intérpretes de las obras audiovisuales el derecho a obtener una remuneración, la cual deriva de la ejecución y de la puesta a disposición pública de la obra, debido a que ellos son titulares de derechos conexos sobre esta. La extensión de la aplicación de esta ley a guionistas y directores vendría a buscar que quienes se desempeñen como tales se puedan ver beneficiados por el éxito de la obra en la etapa de comunicación pública, puesta a disposición en medios digitales interactivos, y el arrendamiento al público.

Ahora bien, diversos ejecutivos que se desenvuelven en el área de la protección de la propiedad intelectual en relación a la producción y distribución de las obras cinematográficas nacionales señalaron que este proyecto sería innecesario debido a que los derechos de autor de un guionista o director serían los mismos que aquellos reconocidos a un pintor o un escritor, ya que la ley no distinguiría respecto de la concepción de “autor” en dichos casos. Por este mismo hecho los derechos del artículo 18 de la LPI serían plenamente aplicables a todos los autores de la obra cinematográfica, y se le reconoce legalmente el derecho a reproducción, distribución, puesta a disposición, comunicación, traducción, arriendo, transformación, etc.

Junto con lo anterior, los opositores de la promulgación de este proyecto indicaban que este “nuevo” reconocimiento daría paso a una doble remuneración, ya que el productor tendría la obligación de pagar de más al guionista o director por cuestiones que habían ya sido previamente establecidas y acordadas en el contrato de cesión de los derechos de autor las obras aportadas.

Conforme a esto, señalaban que el problema no se trataba de un asunto que se resolvía estableciendo por ley el deber de los productores de remunerar por los beneficios obtenidos a raíz de la comunicación pública de la obra, sino que se trataría de un conflicto que se remite a las asimetrías que existen en la relación entre el guionista o director respecto del productor.

Sin embargo, es la misma ley la que se encarga de establecer que existe un problema respecto de los derechos de autor que esta reconoce para los autores de la obra cinematográfica, ya

que, si bien la ley indica que son titulares de derechos autorales los autores de la obra según lo establecido en el artículo 7, lo cual se condice con lo indicado por los contrarios al proyecto, el artículo 25 de la misma LPI se encarga de romper la dinámica de la primera disposición mencionada, estableciendo que el titular de los derechos de autor de estas obras es el productor, no los autores que la componen. Es por este hecho que el productor es el único personaje que se encuentra legalmente beneficiado, o, mejor dicho, resguardado, en la protección de sus derechos de autor, y el único que percibe los beneficios económicos del ejercicio de estos.

En el mes de octubre del 2016 la nueva Ley Ricardo Larraín (N° 20.959) fue publicada, reconociendo por primera vez en nuestro país el derecho de remuneración de los creadores audiovisuales, especialmente el derecho de remuneración de los guionistas y directores de estas obras, permitiéndoles obtener ingresos por la difusión de las obras en las que participan.

En su artículo primero, la presente ley indica que “los directores y guionistas de las obras audiovisuales gozarán también del derecho irrenunciable e intransferible a percibir la remuneración establecida en el artículo 3 de la ley N° 20.243”, aclarando en el inciso segundo de la misma disposición que este derecho tiene calidad de irrenunciable, indicando que “la obligación de no ejercer el derecho o de no integrarse a una entidad de gestión colectiva para su ejercicio, establecida o pactada en cualquier forma, se tendrá por no escrita y será nula para todos los efectos legales.”

Si bien la promulgación de esta ley significa un gran avance en materia de protección de los derechos morales y patrimoniales de los guionistas y directores chilenos, para efectos de este trabajo su entrada en vigencia puede ser vista solo como una pequeña manifestación de una consideración autónoma de los trabajos aportados por el guionista y el director a la realización de la obra cinematográfica, sin embargo, la remuneración adicional no proviene de los productores o de distribuidores, sino que de los exhibidores que reciben las ganancias de las obras audiovisuales directamente de los consumidores.

Junto con lo anterior, no está demás mencionar, como será tratado a continuación, que el mismo artículo 3° de la Ley N° 20.243 establece el derecho a percibir una remuneración por “b) la puesta a disposición por medios digitales interactivos”, es decir, la comunicación pública que se realice por medio de las plataformas SVOD o de *streaming*.

**c. Las plataformas de *streaming* y los efectos de su transformación histórica en los derechos de los guionistas**

Netflix se ha establecido en el mercado audiovisual como una de las plataformas más innovadoras e influyentes en cuanto a su forma de funcionamiento dentro de la industria cinematográfica.

El inicio de la plataforma se remonta al año 1997 cuando Reed Hastings y Marc Randolph la cofundaron para prestar un servicio similar al que en esa época ofrecían cadenas como Blockbuster, el alquiler de películas, pero con una diferencia, este alquiler se hacía online.

Con el paso de los años la plataforma se expandió territorialmente, y junto con ello ha expandido las fronteras de sus funciones, convirtiéndose en una plataforma que además de cumplir con su objetivo inicial de distribución de obras audiovisuales de terceros, se destaca por ampliado hacia el mercado de la exhibición de éstas, llegando incluso a producir obras de forma independiente, distribuyéndolas y exhibiéndolas por medio de la misma plataforma.

Y no es solo Netflix, Amazon, Hulu, entre otras son plataformas que comenzaron con la mera distribución de obras audiovisuales producidas por terceros quienes cedían sus derechos de distribución a estas para que se encontraran disponibles en sistemas SVOD (*subscription Video on Demand*), pero el año 2013 Netflix se aventuró en el mundo de la producción de su propio material audiovisual cinematográfico, el cual sería distribuido y exhibido por el mismo Netflix en la plataforma en su sistema de reproducción *on demand*. *House of Cards* fue la primera aventura de la plataforma en el mundo de la producción, y dejó en claro al resto de las plataformas de distribución que la inversión en producción cinematográfica podía significar grandes aportes financieros para los directores de estas empresas.

Estos gigantes comenzaron por el camino de la compra de los derechos de distribución pasando posteriormente a ser coproductores de muchas de las series que lograban identificar como buenas inversiones, y al transformarse en coproductores, e incluso derechamente en productores se encontraron con que el manejo artístico y cinematográfico de las obras que producían se encontraba en sus manos.

Un hecho no menor, cuando consideramos que el dinero que invierten las plataformas en la producción de obras audiovisuales muchas veces significa también que son estas quienes

deciden quienes serán los participantes en la elaboración de la obra misma, ya que esta deberá cumplir con los estándares de satisfacción del público necesaria para cubrir la inversión inicial de la plataforma en la etapa de producción.

Diego Ayala, guionista chileno entrevistado para efectos de esta investigación<sup>85</sup>, destaca que desde el año 2020 en el mercado chileno hemos podido observar cómo se han introducido estas plataformas en la producción de series chilenas, aportando mayor capital para la elaboración de una mayor cantidad de cine y series chilenas, haciendo crecer a la industria cinematográfica y dándole un público mucho mayor al que cualquiera se podría haber imaginado. Sin embargo, no todo son buenas noticias.

La llegada de Amazon y Netflix no solo ha significado un incremento en el capital financiero de la producción de series chilenas, sino que ha implicado una gran despersonalización en la realización de nuestras obras audiovisuales. Un sector que se ha visto particularmente afectado ha sido el de los guionistas, quienes han debido aceptar modificaciones radicales a los proyectos de guiones, además de ver como los equipos de guionistas que son contratados en un inicio para materializar la obra en un guion es constantemente modificado, complejizando el trabajo que deben realizar, afectando la continuidad del proceso creativo y reforzando el trasfondo económico que tiene la visión “desechable” del trabajo de los guionistas que trabajan en grupos de guionistas, muchas veces guiados por un cabecilla, quien debería encargarse de mantener la fluidez del trabajo de los guionistas contratados.

Ahora bien, reiteramos que los efectos económicos que ha tenido la entrada de las plataformas de *streaming* a la producción cinematográfica nacional no han sido menores, sin embargo, esto no quita que la forma a través de la cual se busca obtener los mejores resultados pueda ser controversial desde el punto de vista artístico, sobre todo visto desde la perspectiva de los derechos de autor, incluso cuando podemos afirmar que desde el punto de vista económico ha significado un enorme crecimiento en la industria cinematográfica nacional.

La forma en la cual intervienen estas plataformas no pasa desapercibida, cuando obtienen los derechos de coproducción de una obra se hacen notar, tal como lo señala Verónica Heredia,

---

<sup>85</sup> Entrevista a Diego Ayala. 12 diciembre de 2023.

“Al pasar de ser exhibidor a convertirse en productor y distribuidor, Netflix tiene control completo sobre la película; además, gracias a su músculo financiero, puede realizar alianzas con productoras independientes, lo que garantiza una victoria financiera para el productor y garantiza mayor tiempo de exhibición en su plataforma internacional, pues no depende de condiciones como disponibilidad de la sala o éxito en taquilla.”<sup>86</sup>

Que la plataforma pase a tener control completo sobre la película o sobre la serie implica que esta podrá hacer las modificaciones que considere necesarias para obtener la mayor ganancia. Esto implica incidir directamente en las tramas de las obras en las que se introduce como productor, y no solo en las tramas de forma genérica, sino que en la confección del guion por medio de la rotación de guionistas cuando se trata de varias personas que forman un grupo, o por medio de la modificación completa del argumento que buscaba expresar el guionista, que incluso puede haber sido quien presentó la idea a la productora en un comienzo.

Todas las modificaciones que quiera hacer la plataforma de *streaming* a las obras aportadas que componen a la obra cinematográfica que posteriormente se distribuirá, pueden hacerse, en opinión de este trabajo, debido a que para muchos guionistas es mejor que su obra se lleve a cabo incluso si no se parece en nada a lo que era en un comienzo, a que no se realice o se realice sin el guionista dentro del equipo de producción<sup>87</sup>.

Junto a lo anterior, estas plataformas funcionan solicitando a guionistas que elaboren guiones breves o pilotos para series o películas, bajo condición de que la plataforma le pagará por el trabajo llevado a cabo por el guionista. Sin embargo, este pago se hace a cambio de la obra entregada, y por todos los derechos patrimoniales sobre esa obra. Esto significa que el guionista que haya dado su material a la plataforma no podrá “mover” las obras una vez que ya se cedieron los derechos en cuestión por medio de guiones o *teasers*, Netflix se los queda y no se pueden dar a otras personas o productoras en búsqueda de mejores oportunidades de producción y distribución de la obra, ya que la plataforma será la titular de todos los derechos necesarios para realizar la obra cinematográfica y posteriormente darla a conocer al público.

---

<sup>86</sup> Heredia Ruiz, «Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual». Énfasis añadido.

<sup>87</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, 27.

### **III. CONFLICTOS JURÍDICOS ENTRE EL GUIONISTA, EL PRODUCTOR Y EL DISTRIBUIDOR EN LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA**

Este capítulo busca integrar y fundir la investigación y el análisis doctrinal y legislativo realizado en el capítulo anterior con aspectos más prácticos y tangibles de la industria cinematográfica nacional, con las complejidades jurídicas y legales a las que se enfrentan a diario los y las guionistas chilenos, comparando la realidad que exponen los entrevistados con el contenido jurídico presentado en el capítulo anterior.

Este capítulo tiene como base diversas entrevistas que se llevaron a cabo a guionistas chilenos, entrevistas que fueron realizadas personalmente no solo con el fin de determinar problemáticas o conflictos a los que se deben enfrentar los guionistas en Chile, sino que también acudir a personas que se enfrentan diariamente a trámites jurídicos que involucran cesiones de derechos de autor y las complejidades de las relaciones jurídicas que se desarrollan entre guionistas, productores y los demás miembros de la industria cinematográfica.

La información obtenida por medio de las entrevistas será complementada con la situación de los guionistas en otras partes del mundo, especialmente Europa (por su avanzada regulación y gran cantidad de estudios realizados a nivel continental sobre la situación de los guionistas europeos y sus derechos de autor) y Estados Unidos (por los recientes conflictos que hemos presenciado en las noticias y redes sociales entre productores y guionistas, por la amplitud del mercado cinematográfico, y porque a menudo se ve a EEUU como un referente en la industria cinematográfica, a pesar de que nuestras regulaciones difieren significativamente de las suyas).

#### **1. La situación particular de los guionistas en Chile**

El presente capítulo tiene como principal fuente una investigación cualitativa llevada a cabo por medio de entrevistas realizadas a diversos guionistas de la industria cinematográfica nacional. El objetivo de estas entrevistas fue obtener una mejor y más detallada comprensión de los desafíos diarios a los que se enfrentan los guionistas en el ejercicio de sus funciones.

Las conversaciones con los profesionales entrevistados permitieron explorar las diversas perspectivas y experiencias de cada uno de ellos, logrando ampliar el panorama actual del ejercicio de su profesión y enriqueciendo el análisis de los temas abordados en este trabajo.

El mundo de los guionistas chileno es bastante particular y se caracteriza por su pequeño tamaño y poco poder dentro de las grandes negociaciones que se deben llevar a cabo usualmente en la industria cinematográfica. Junto con esto, la forma en la que son tratados por la legislación nacional refleja cómo son vistos generalmente en la práctica por quienes hacen uso de sus servicios, como personas esencialmente intercambiables que realizan trabajo de poco valor, lo cual se ve reflejado en los sueldos que estos perciben generalmente de parte de quienes contratan sus servicios.

“En Chile lamentablemente no tenemos industria, y eso hace imposible cualquier tipo de organización, tampoco tenemos gremio de guionistas”<sup>88</sup> señala Andrea Franco, guionista, dramaturga y docente de la Universidad de Chile. Esto no solo significa que las discusiones que se dan entorno a los derechos de autor de los guionistas muchas veces no logran llegar a puerto por falta de acuerdo entre los mismos guionistas, sino que conlleva a que derechamente no se puedan manifestar de manera formal los problemas que se han arrastrado por años en la industria cinematográfica, y que la falta de manifestación de los mismos ha significado una mantención de condiciones precarias de trabajo, junto con recurrentes abusos por parte de grandes productoras, distribuidoras e incluso plataformas digitales de distribución y exhibición de contenido audiovisual.

La situación de los guionistas de Estados Unidos no es comparable con la precariedad educacional que llega a afectar al entorno de los guionistas nacionales. La falta de asociación no ayuda a quienes buscan mejorar su situación, ya que “el guionista negocia con una productora o con el canal de manera individual, y eso siempre va a ser desventajoso para el guionista”<sup>89</sup>, solo quienes pueden tener acceso a un agente o abogado que se especialice en materia de derechos de autor, y particularmente en el pago de los derechos que le corresponden al guionista como autor de la obra cinematográfica, pueden esperar que su

---

<sup>88</sup> Entrevista a Andrea Franco, 12 de diciembre de 2023.

<sup>89</sup> Entrevista a Andrea Franco, 12 de diciembre de 2023.



situación personal mejore, y aun así no es suficiente, ya que la LPI misma no responde a los problemas actuales que se presentan en el día a día de estos profesionales.

A una conclusión similar llega Diego Ayala<sup>90</sup>, destacado guionista chileno. Señala que en Chile incluso se ha alcanzado un punto en el que, en los contratos que se celebran con productores, se estipula que no se puede pertenecer a sociedades de guionistas, entre otras restricciones. Estas limitaciones impiden que se dé un espacio común donde los guionistas efectivamente puedan llegar a acuerdos y propuestas con posibles soluciones a los problemas que les afectan diariamente, sobre todo cuando gran parte de los sueldos de los guionistas vienen de la participación en las teleseries chilenas de los canales de televisión.

Lo mismo se puede ver en el caso de la gestión de los derechos de autor que hacen ATN y DYGA, las dos sociedades de gestión colectiva que manejan los derechos de autor de los guionistas chilenos, y que tienen como principal labor cobrar y pagar a los profesionales las tarifas fijadas por cada una con ANATEL<sup>91</sup>.

Esta situación es bastante particular ya que resulta que la industria es demasiado pequeña como para tener un sindicato de guionistas que cuente con potestades de velar directamente por los derechos de los guionistas, y que incluso pueda llegar a tener facultades mediadoras ante conflictos entre guionistas, o guionistas y productores, no obstante, son suficientes guionistas como para tener dos sociedades de gestión colectiva que compiten entre sí por quien acuerda en privado mejores tarifas para el pago del derecho de comunicación pública con ANATEL, afectando así los derechos de los guionistas que son socios de la otra SGC.<sup>92</sup>

## **2. Conflictos en la relación jurídica guionista-productor**

Antes de adentrarnos en la explicación los problemas que se presentan en el ejercicio de las funciones de los y las guionistas con respecto al productor cinematográfico, es pertinente diferenciar el sector de la industria en la que nos vamos a centrar, debido a que se diferencian

---

<sup>90</sup> Entrevista a Diego Ayala, 12 de diciembre de 2023.

<sup>91</sup> La Asociación Nacional de Televisión de Chile es la asociación gremial que reúne a los canales de televisión de señal abierta con cobertura nacional que operan en ese país.

<sup>92</sup> Quiroz, «Anatel responde a controversia de propiedad intelectual: “La pretensión de DYGA es extremadamente alta”».

enormemente las relaciones que se dan entre un guionista, un director y un productor en una serie televisiva a cómo éstos se relacionan en el mundo del cine.

Comenzando en el ámbito del cine, si bien este es típicamente el campo que se asocia de forma más directa con las obras cinematográficas y audiovisuales, en Chile este sector no alcanza las dimensiones económicas de otros lugares como Estados Unidos. Esta situación conlleva a que, en muchos casos, los proyectos audiovisuales de esta naturaleza surjan por iniciativa de un director, un guionista, o ambos en colaboración. Para llevar a cabo sus ideas, estos profesionales suelen obtener el financiamiento necesario mediante las fuentes particulares de cada artista, y en segunda instancia, a través de fondos concursables proporcionados por el Estado. Es por este mismo hecho que la figura del productor cinematográfico “tradicional” que podemos observar en mercados como el estadounidense no se encuentran tan desarrollados e instaurados en el cine chileno.

Dónde sí podemos encontrar la figura del productor cinematográfico con el poder de decisión instaurado de forma más tradicional, y donde sí se han podido identificar conflictos entre guionistas y productores es en el ámbito de las series televisivas.

Es aquí también donde los entrevistados podían identificar de mayor manera la existencia de confrontación entre el material ofrecido por los guionistas en el comienzo de la producción de una serie y a lo largo de su realización. Muchas veces incluso ha ocurrido que guionistas presentan guiones a compañías de producción o a canales de televisión, y que estos adquieren los respectivos derechos para la reproducción de la obra, y que a medida que la producción va avanzando el guion que el o la guionista presentó en un comienzo ha sido modificado en su mayoría, dando como resultado obras cinematográficas completamente distintas a aquella que presentó el guionista.

Una de las principales características que quedaron en evidencia sobre la relación jurídica que se forma entre el guionista y el productor cinematográfico, o incluso entre el guionista y el director es el hecho de que esta es esencialmente asimétrica debido al poder económico con el que cuenta el productor, y el poder creativo que el productor le confiere al director cinematográfico.

Bernardo Quesney<sup>93</sup>, guionista y director chileno, establece que los problemas más destacados y que más se repiten en la actualidad en la industria cinematográfica se radican en la incertidumbre que enfrentan los guionistas en lo referido a la defensa de sus derechos.

La situación se ve agravada por el desconocimiento de las leyes que protegen a los guionistas, las cuales no son muchas, y empeora cuando se considera que gran parte de las relaciones jurídicas se formalizan a través de contratos redactados por las mismas productoras audiovisuales, en virtud de las asimetrías de poder mencionadas anteriormente. Estos contratos suelen establecer restricciones claras a la intervención del guionista, limitándola hasta un cierto punto del proceso creativo. Resulta aún más preocupante el hecho de que, una vez se ha superado el límite temporal establecido en el contrato, el control y la propiedad del guion pasan por completo a manos de la productora, dejando a los guionistas en una posición desfavorecida respecto a la autoría de los guiones de los capítulos que seguirán en la realización de la serie, y en la influencia en el desarrollo de la obra cinematográfica.

Este punto realza la necesidad de mayor claridad legal y de un entendimiento más profundo de los derechos de los guionistas, y la interrogante sobre cuáles son los derechos que cede el guionista y hasta qué punto se perfila como un aspecto crucial para abordar esta problemática.

El mismo Quesney destaca la situación que vivió el escritor Simón Soto, autor de la novela “Matadero Franklin”, la cual ha sido transformada en una serie televisiva dirigida por Rodrigo Sepúlveda. En este contexto, la intervención de una compañía de producción extranjera no solo conllevó modificaciones desde el punto de vista financiero, sino que condujo a que el propio autor viera como la serie, particularmente el guion y los personajes que se contemplaban en él evolucionaba hacia un proyecto distinto al que él había concebido en su novela, con el fin de expandir el alcance de la serie.

En una entrevista con La Tercera, Soto abordó la cuestión relativa a las modificaciones que había sufrido la traba de la novela al ser adaptada al formato de serie, expresando al respecto lo siguiente:

“P: ¿Cuánto ha variado la historia original de Matadero Franklin?”

---

<sup>93</sup> Entrevista a Bernardo Quesney, 8 de diciembre de 2023.

R: No puedo adelantar mucho, pero se va a incorporar orgánicamente una trama con un personaje que viene desde España. Se adaptó una parte del material para que eso quedara orgánicamente incorporado, porque es parte de la exigencia del socio, entrar en la historia para sumar recursos desde allá.”<sup>94</sup>

La misma entrevista se titula “pese a que es el mismo ADN, la serie es algo totalmente distinto”. Sin embargo, no es indiferente el hecho de que el entrevistado no tenía pleno conocimiento sobre cuánto habría “cedido” el autor respecto de las modificaciones que la productora y el director habrán realizado respecto del guion. Este punto incluso lo podemos vincular al caso de la serie “La Jauría”, la cual comenzó con un guion basado en los casos de bebés robados durante la dictadura de Pinochet, y terminó siendo una adaptación chilena del caso de “La Manada” ocurrido en España.

Son situaciones como estas las que nos permiten acercarnos de forma más directa a las peticiones que los guionistas norteamericanos presentaron ante la Asociación de Productores Audiovisuales de Estados Unidos. El entrevistado mencionó que por esta serie deben haber pasado ocho guionistas distintos formando diversos grupos que son generalmente guiados por un cabecilla, la *showrunner* o jefe de guion.

Estos cambios constantes que se dan respecto de las personas que están encargadas de redactar la historia que se busca plasmar en la obra audiovisual no hacen más que irrumpir en el continuum de la trama, diferentes personas tendrán distintas visiones sobre como contar una historia, y esto puede muchas veces resultar positivo, pero también puede tener como resultado el caso de “La Jauría”, donde una serie que en el guion inicial buscaba expresar una historia “X”, se terminó modificando bajo instrucción de la productora nacional, la introducción de Amazon como compañía de producción, y los constantes cambios en el equipo de guionistas.

Andrea Franco, guionista y docente de la Universidad de Chile, en la entrevista que le fue realizada para efectos de obtener más información sobre funcionamiento actual e histórico de la celebración de contratos con compañías de producción nacional y sobre todo con canales de televisión nacional, hizo énfasis en el hecho de que “todos los derechos de autor

---

<sup>94</sup> Soto, Simón Soto y la adaptación de Matadero Franklin: «Pese a que es el mismo ADN, la serie es algo totalmente distinto».

corresponden al canal a partir de la firma de ese contrato, tú le cedés al canal todos tus derechos”<sup>95</sup>.

A partir de estas cesiones de derechos se derivaban muchas veces situaciones en las que los guiones elaborados por quienes eran contratados, que en la mayoría de los casos debían ser contruidos desde cero por el equipo de guionistas, terminaban siendo modificados por el director o por el supervisor de edición para que la historia que se plasmaba en la obra cinematográfica se adaptara a la línea editorial del canal. Ahora, si bien las modificaciones realizadas por el productor al guion se encuentran amparadas por la Ley de Propiedad Intelectual, se debe tener en mente el fin con el cual se realizan estas modificaciones, que tal como ha señalado Arancibia “la norma estaría facultando al productor para modificar las obras en la medida que le resulte necesario adaptarlas al arte cinematográfico”<sup>96</sup>.

Tanto Franco como Quesney señalaron en las entrevistas que las modificaciones llevadas a cabo por las productoras que financian la realización de las obras van más allá de la mera adaptación al arte cinematográfico que trató Arancibia<sup>97</sup>, ya que han llegado incluso a “eliminarse personajes completos” o derechamente transformarse las ideas originales presentadas por los guionistas, por las cuales la productora pagó derechos de adaptación de novelas, como sucedió en el caso de Simón Soto quien señala que “(p)ese a que es el mismo ADN, la serie es algo totalmente distinto”<sup>98</sup>.

En virtud de lo anterior, no sería extremo llegar a proponer que dentro de las posibles modificaciones que podemos llegar a considerar necesarias en los derechos de autor de los y las guionistas se tome en consideración lo que significa que una obra, en este caso el guion, sea modificada de tal forma después de su presentación y aprobación por el productor y que además sea modificado sin aviso previo a quienes participaron en la elaboración de éste.

---

<sup>95</sup> Entrevista a Andrea Franco, 12 de diciembre de 2023.

<sup>96</sup> Arancibia Mora, «La facultad del productor para modificar el guion cinematográfico de ficción en virtud del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y el derecho a la integridad del guionista. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.», 24.

<sup>97</sup> Arancibia Mora, «La facultad del productor para modificar el guion cinematográfico de ficción en virtud del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y el derecho a la integridad del guionista. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.»

<sup>98</sup> Soto, Simón Soto y la adaptación de Matadero Franklin: «Pese a que es el mismo ADN, la serie es algo totalmente distinto».

Incluso, los canales llegan al punto de establecer en los contratos que “el canal tiene toda la potestad para hacerle todas las modificaciones que estime pertinente al material que tu escribes”, señaló Franco, faltando derechamente al derecho a la integridad de la obra con el que cuentan por ley los autores de las obras aportadas.

Al ser entrevistado, Diego Ayala presentó que gran parte de las complejidades que acompañan al ejercicio profesional de la elaboración de guiones se derivan de que la legislación se ha quedado atrás en esta materia. Andrea Franco concuerda y añade que es la falta de “cultura de guionista”, la falta de la cultura de unión, y el mantenimiento de los usos y costumbres que han guiado el manejo de las labores de los guionistas y la forma en la que estos contratan, la que ha permitido que la legislación se mantenga igual.

Se trata de una industria que genera muchos ingresos, y aun así se mantiene bastante desregulada. Incluso normas como el inciso segundo del artículo 28, que buscan diversificar la fuente de obtención de ingresos del guionista dándole la posibilidad de explotar libremente su obra siempre que se trate de un género distinto al cinematográfico, no son utilizadas no por desconocimiento, sino que su implementación como norma significa para los guionistas una solución parche que no responde a las reales necesidades de los guionistas, que son principalmente que el trabajo que realizan como escritores del esqueleto fundamental de toda obra cinematográfico sea visto y remunerado conforme a la relevancia de la aportación misma a la realización de la obra.

Junto con lo anterior, las experiencias mencionadas por los entrevistados nos llevan a concluir que existe falta de transparencia sobre el concepto de “remuneración apropiada y equitativa” en las relaciones contractuales que se celebran entre los creadores/autores y las productoras. Esto se condice con estudios realizados por el Observatorio Audiovisual Europeo, donde se establece que muchas veces “a los creadores les falta información sobre la explotación de sus trabajos”<sup>99</sup>.

A esta falta de información se le suman las ya mencionadas asimetrías de poder que influyen enormemente en la actitud que presentan los autores cuando llega el momento de negociar,

---

<sup>99</sup> Lacourt, Radet-Cormann, y Valais, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, 26. Traducción personal.

que no solo afectan en el mercado audiovisual chileno, sino que en Europa y Estados Unidos también<sup>100</sup>.

En este sentido se requiere que, para que mejoren las relaciones entre los guionistas y productores, que la legislación dé el primer paso hacia la regulación del mercado, ya que la enorme lista de conceptos que no se encuentran regulados, como lo es la misma figura del guionista o el concepto de “obra audiovisual” u “obra cinematográfica”, posponen cada vez más la formalización de una industria que lleva años funcionando a costas de sueldos precarios y contratos abusivos.

Además de las modificaciones legislativas ya mencionadas, el establecimiento de deberes de transparencia e información en la etapa de negociación contractual es esencial para que pueda mejorar la relación jurídica que se da entre autores y productores. La transparencia debe plasmarse en obligaciones legales, y algunas materias que pueden proponerse desde un inicio son el éxito comercial, el uso de las obras aportadas y los derechos cedidos, su valor económico, entre otras<sup>101</sup>, tal como ocurre en países como Bélgica, Alemania, Francia y Eslovenia. Solo así podemos comenzar a disminuir las asimetrías de poder de negociación que encontramos en esta industria para apostar por una mejora en la aplicación práctica de las normas de derechos de autor y su objeto último de protección, las creaciones del intelecto humano y el fomento de la creatividad.

### **3. Las antinomias de la ley N° 17.336**

Las normas del Convenio de Berna, como fue mencionado con anterioridad, conceden al legislador nacional la libertad de determinar el sistema bajo el cual otorga la titularidad derivada de los derechos de autor de la obra cinematográfica, estableciendo como opciones (en su artículo 14) el sistema film-copyright, el sistema de la cesión legal, y el sistema de contratos de cesión y autorización<sup>102</sup>, que antes denominamos “presunción de cesión de derechos”, conforme a la denominación de Delia Lipszyc<sup>103</sup>.

---

<sup>100</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, 27.

<sup>101</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, 27.

<sup>102</sup> Bogsch y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, *Guía del convenio de Berna*, 97-98.

<sup>103</sup> Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos*, 128.

Nuestra LPI no esclarece de forma precisa sobre la exigencia de un contrato específico, por lo que se puede presumir que se establece un sistema *cessio legis* de la transferencia de estos derechos, en los que la existencia del contrato permite presumir la cesión de todos los derechos del autor al productor cinematográfico.

Romina Sarti indica que conforme a lo señalado por el artículo 25 de la LPI nos encontraríamos en un sistema de cesión legal de los derechos de autor de la obra cinematográfica<sup>104</sup>. Sin embargo, el artículo 29 hace mención “del contrato entre los autores de la obra cinematográfica y el productor” estableciendo que la celebración de este contrato implica la cesión de todos los derechos sobre la obra, y procede a hacer una enumeración meramente ejemplar algunos de los derechos que se ceden por medio del contrato de producción cinematográfica<sup>105</sup>.

Ahora bien, la misma autora hace énfasis en el hecho de que no debería ser el contrato de producción cinematográfica el que se haga cargo de los derechos patrimoniales que por ley se transmiten al productor, que tal como indica la norma son todos los derechos patrimoniales, sino que debería tratarse de un contrato distinto, el ya mencionado contrato de cesión de derechos. En este las partes deberían hacerse cargo de la cesión, debido a que el primero tiene como fin encargar a los autores la elaboración de sus obras individuales con el fin de realizar la obra cinematográfica, sobre la cual solo por medio de la cesión de los derechos podrá el productor ocuparse de la explotación de la misma de forma autónoma.

La LPI establece, en las dos normas citadas, – y en opinión de este trabajo y de Romina Sarti – un régimen de cesión legal de derechos, con el fin de simplificar la explotación de la obra por parte del productor de la obra cinematográfica, y el tráfico jurídico de ésta. Sin embargo, la cesión legal de la totalidad de los derechos sobre la aportación a la obra cinematográfica significa para el autor de la aportación una gran pérdida respecto de la titularidad de los derechos patrimoniales de su propia obra.

Un aspecto de nuestra legislación en el que gran parte de los autores nacionales que han sido mencionados a lo largo de este trabajo coinciden es que no existe una regulación sistemática que abarque a las obras audiovisuales, aun cuando existan normas que entreguen nociones al

---

<sup>104</sup> Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual», 23-24.

<sup>105</sup> Sarti, 50.



respecto. Su tratamiento a lo largo del ordenamiento no es sistemático, lo cual complejiza su estudio y análisis cuando se trata de solucionar problemáticas tan particulares como es la situación en la que se encuentran los guionistas en el plano de las negociaciones relativa a los derechos de autor sobre su aportación y sobre la obra audiovisual completa.

Esta falta de sistematicidad se plasma en estos dos artículos, uno de ellos nos indica que el legislador ha preferido un sistema *cessio legis*, y el otro hace clara referencia a la existencia de un contrato entre los autores y el productor. La mención del contrato podría indicar que el legislador se ha inclinado por un sistema de presunción de cesión de derechos, sin embargo, a lo largo de la historia de nuestro ordenamiento jurídico el legislador ha preferido ser claro sobre la aplicación de presunciones, cosa que en el caso no se da<sup>106</sup>.

Por el mismo artículo 8 de la LPI, el cual de forma expresa indica que “se presume que es autor de la obra...”, podemos decir que el artículo 29 no hace referencia a la existencia de una presunción de cesión de derechos al productor por parte del autor por la mera mención de la existencia de un contrato, sino que se mantiene en línea con lo indicado por el artículo 25, instaurando un régimen de cesión legal de todos los derechos cedibles del autor al productor cinematográfico.

Además, que el inciso segundo del artículo 29 enumere los derechos que se cederían por medio de este contrato, aporta a la confusión que se explica, ya que se contrapone con lo establecido en el inciso primero del artículo, donde se señala que se ceden todos los derechos sobre la obra cinematográfica al productor, dejando al autor con poca influencia sobre el paradero económico de la obra.

De todas formas, las razones por las que el legislador ha establecido un régimen de cesión legal total no son indiferentes. Este sistema agiliza el proceso de explotación económica de la obra final simplificando el proceso de cesión de los derechos, sobre todo considerando que el productor es la mente organizadora y aquel que busca y obtiene el financiamiento de ésta. Pero cuando lo aterrizamos al hecho de que las facultades que el productor puede ejercer son facultades que han sido cedidas en su favor por cada uno de los autores ponemos en

---

<sup>106</sup> Morales, «Desafíos para una nueva regulación del derecho de autor en las obras audiovisuales en Chile», 70.; y, Sarti, «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual», 39.

perspectiva lo que significa para cada autor renunciar a ejercer los derechos que componen la explotación económica de una obra cinematográfica.

Los derechos patrimoniales que se encuentran contenidos en la Ley de Propiedad Intelectual son cuatro: el de reproducción, distribución, comunicación pública y de transformación, y es el titular del derecho de autor de la obra de la que se trate el que tiene el derecho a ejercer cada una de estas facultades contenidas en el derecho patrimonial que en este caso ha sido cedido al productor por ley.

La facultad de transformación que es parte de este derecho patrimonial resulta particularmente interesante en este contexto, debido a que vendría de cierta forma a oponerse al derecho moral del autor, sobre todo a la facultad de oponerse a toda deformación o mutilación de la obra.

Debido a que en este caso el autor que puede hacer valer el derecho moral para mantener la integridad de la obra, y el titular del derecho patrimonial que contiene la facultad de transformación son dos personas distintas – el guionista y el productor – es esencial analizar de qué forma el productor puede modificar la obra en virtud de los derechos patrimoniales que se ceden por *cessio legis*.

El alcance del derecho de modificación del productor que se encuentra contenido en el artículo 18 de la LPI, el que indica que es el titular de los derechos de autor el que podrá “adaptarla a otro género, o utilizarla en cualquier otra forma que entrañe una variación, adaptación o transformación de la obra originaria, incluida la traducción”, debe analizarse en conjunto con el derecho de adaptación concedido en el artículo 32 al productor cinematográfico. Conforme a estas dos normas, cuando se interpretan conforme a lo señalado al artículo del Convenio de Berna y el derecho moral del guionista a mantener la integridad de la obra, podemos concluir que el productor no tiene más facultad de modificación que simplemente aquella que le permita transformar el guion en una obra audiovisual, y posteriormente la traducción, en forma de doblaje o subtítulos, de la obra fílmica.

Toda otra modificación que se dé bajo el argumento de una adaptación al género cinematográfico que no sea puramente una adaptación, debe ser autorizada por el guionista.

#### 4. Conflictos jurídicos en la relación guionista-distribuidor

Las autorizaciones de uso o licencias conforme a lo señalado por la Corte Suprema deben establecerse de forma expresa en los contratos entre el productor y el distribuidor, junto con la exigencia establecida tanto por la jurisprudencia como por la doctrina la cual indica que deben cumplirse todos los requisitos mencionados en el artículo 20 de la LPI para que esta sea válida.

Los requisitos que deben establecerse de forma expresa son “los derechos concedidos a la persona autorizada, señalando el plazo de duración, la remuneración y su forma de pago, el número mínimo o máximo de espectáculos o ejemplares autorizados o si son ilimitados, el territorio de aplicación y todas las demás cláusulas limitativas que el titular del derecho de autor imponga. La remuneración que se acuerde no podrá ser inferior, en caso alguno, al porcentaje que señale el Reglamento”<sup>107</sup>.

Es en este momento donde la discusión respecto de los derechos que el guionista le cedió al productor audiovisual en un primer momento es relevante. En el segundo inciso de la norma mencionada se establece 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”, lo cual conlleva a que si el productor por ley no obtiene necesariamente todos los derechos sobre el guion (como sí sucede hoy en día conforme a la legislación chilena) entonces los contratos con los distribuidores quizás podrían verse alterados, o más bien, podrían verse afectadas las autorizaciones de uso concedidas a los distribuidores si el productor va más allá de los derechos que le han sido expresamente cedidos por el guionista.

Si bien no se considera necesario que el distribuidor – en el sistema tradicional de la industria cinematográfica – pacte con el guionista para que se pueda hacer uso legítimo de la obra, si la legislación dejara de considerar que se trata de un sistema *cessio legis* el que rige en la cesión de los derechos del guionista que conlleva a que el productor se haga titular de todos los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica, y se modificara por un sistema de presunción de cesión de derechos *iuris tantum*, donde en caso de demostrarse que una facultad derivada de este derecho patrimonial no fue cedida que se pueda ejercer acciones en

---

<sup>107</sup> Artículo 20 Ley N° 17.336, sobre Propiedad Intelectual.

contra del productor audiovisual, entonces el distribuidor se vería forzado también a actuar como un fiscalizador de los actos que celebra con el productor cinematográfico respecto de su obra, ya que si el productor excede las facultades que le han sido cedidas afectará el resto de la cadena de titularidad de los derechos de autor.

El paso de un sistema de cesión legal a un sistema de presunción legal de cesión de derechos implicaría también cambios en la forma en la que las plataformas digitales de distribución de contenido audiovisual adquieren las facultades del derecho patrimonial que le permiten el ejercicio de sus funciones como distribuidores.

Debido a que estas plataformas se han involucrado cada vez más en toda la cadena de producción de las obras cinematográficas, y ahora no se dedican solo a la distribución del contenido de terceros, sino que también lo producen y exhiben, esto ha implicado cambios en los contratos de cesión de derechos que contratan con quienes detentan la calidad de autor en la elaboración de la obra.

Estas plataformas, a lo largo de su introducción en la cadena de titularidad de las obras audiovisuales, han exigido que los autores cedan la totalidad de sus derechos de autor sobre la obra cinematográfica, con el fin de agilizar, como ya ha sido mencionado anteriormente, el proceso de producción, distribución y exhibición de la obra cinematográfica.

Esto significa, para efectos de este trabajo, que los guionistas se desprenden de todas las facultades de su derecho patrimonial no solo por ignorancia o mera tolerancia, sino que debido a que esta es una exigencia impuesta por la misma plataforma SVOD.

Sin embargo, a pesar de que se trate de una exigencia impuesta por la plataforma misma, no es una cuestión que pueda ser tratada o modificada a nivel nacional. La inclusión de una mayor participación de los autores en la producción de la obra, o la exigencia de que para la cesión total de los derechos se deba hacer pago de una remuneración mayor, debería ser visto como una oportunidad para las plataformas de asentarse como miembros de la industria que buscan obtener mayores utilidades sin desmerecer el trabajo de quienes aportan al crecimiento de la empresa.

Otra arista de enorme relevancia en el marco de las plataformas digitales es la concepción de que éstas no se ven obligadas al pago del derecho de remuneración contemplado en la Ley

Ricardo Larraín, cuestión que, como ya fue establecido en el capítulo anterior, no es verdad. Esta creencia se manifiesta incluso en las entrevistas en las que se basa este capítulo, como es el caso del guionista Diego Ayala.

Ayala hace énfasis en que las huelgas de guionistas en Estados Unidos se dieron en gran parte por la ausencia de pagos a los profesionales por concepto de *revenues* por la exhibición y la comunicación al público de la obra de parte de las plataformas.

El guionista señala que las plataformas no realizan el pago del derecho al que obliga la Ley Ricardo Larraín a los guionistas, que por regla general aplica a las salas de cine o la reproducción de series y películas en las aerolíneas, debido a que no sería posible identificar cuántos usuarios de la plataforma ven una película o serie, cuestión que se contrapone a la situación europea, donde por ley estas plataformas como Netflix y Amazon se encuentran obligadas a pagar *residuals* a guionistas y los demás autores de la obra cinematográfica que se exhibe en la plataforma.

Esto se contrapone al sistema tradicional de pago de utilidades o beneficios obtenidos por la exhibición de la obra en cines, ya que en esos casos la utilidad se obtiene directamente de la compra de la entrada al cine, que significa que va a verse exclusivamente esa película. Por esta exhibición el guionista recibe pagos desde la publicación de la ley.

Compara, por esto, la situación de los guionistas chilenos y el pago de las utilidades recibidas por la exhibición y comunicación pública de la obra cinematográfica con la situación vivida por los guionistas estadounidenses.

Uno de los problemas que podemos identificar en este caso puede enmarcarse en una discusión sobre transparencia, y cómo esta se vincula al pago de una remuneración justa y equitativa a los autores de las aportaciones que conforman la obra audiovisual.

Es bajo el concepto de transparencia que toma relevancia la existencia de dos Entidades de Gestión Colectiva que manejan los derechos de autor de directores y guionistas de forma independiente. La fijación y determinación unilateral de las tarifas que cada EGC cobra al exhibidor (o distribuidor-exhibidor) por la comunicación pública de la obra audiovisual puede causar más detrimento a los guionistas debido a la competencia y los acuerdos que se celebran entre las EGC y las empresas que pagan este derecho de remuneración.

Tal como establece Rodrigo Lavados, abogado chileno, en una entrevista con el Diario Financiero, “no hay un mecanismo a mano para aterrizar esta tarifa a algo que tenga racionalidad económica”<sup>108</sup>. Es por esto que la integración de nuevas normas que obliguen a quienes perciben las utilidades, que en este caso pueden ser las plataformas SVOD, pongan a disposición de los autores con quienes contratan la información necesaria para justificar un pago justo y equitativo de su derecho de remuneración, tal como funciona en el caso de países como España y Francia<sup>109</sup>.

La Ley Ricardo Larraín busca otorgar “al autor respecto de sus creaciones el derecho irrenunciable e intransferible de percibir una remuneración por una serie de actos que se puedan realizar con el material audiovisual, como su comunicación pública y radiodifusión, su puesta a disposición por medios digitales interactivos, arrendamiento o la utilización directa de este en un videograma”<sup>110</sup>.

Es pertinente que la información sobre las formas de explotación de la obra, las utilidades generadas y las remuneraciones debidas se ponga a disposición de los autores<sup>111</sup> que se ven involucrados en el proceso de elaboración de una obra audiovisual producida, distribuida y exhibida por una plataforma de distribución de contenido audiovisual.

Como señala el guionista Diego Ayala, la falta de transparencia no se deriva de que la plataforma no tenga acceso a la información necesaria para poder determinar cuánto debería pagar a los autores de las obras por concepto de comunicación pública de la obra, sino que el pago de estas sumas significaría una pérdida tan grande para estas empresas que prefieren excluir por completo la discusión sobre el pago de estos montos en EEUU y en América Latina, cuestión que mantiene a los guionistas nacionales en una situación de grave precariedad laboral, y grave ignorancia sobre qué es efectivamente lo que vale su trabajo.

---

<sup>108</sup> Gómez, «Ley Ricardo Larraín captura unos US\$ 16 millones de las ventas de canales de televisión».

<sup>109</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, 44.

<sup>110</sup> Mensaje N° 1210-362/ De S.E. la Presidenta de la República con el que inicia un proyecto de ley que extiende la aplicación de la ley N° 20.243. Fecha 22 de enero, 2015. Mensaje en Sesión 123. Legislatura 362.

<sup>111</sup> Lacourt, Radel-Cormann, y Valais, *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*, 44.

## 5. La autonomía del guion como posible solución a los conflictos jurídicos

Preliminarmente, podríamos observar los efectos y manifestaciones de considerar la autonomía o independencia del guion cinematográfico en la relación jurídica entre el guionista y el productor, destacando las siguientes situaciones:

Dentro del ámbito de los derechos de autor, si el guion fuera considerado ampliamente como una obra autónoma respecto de la obra cinematográfica, ello implicaría la eliminación de la cesión legal de titularidad de los derechos de autor sobre esta obra, tal como se concede en el artículo 25 LPI al productor, y en su lugar se propone establecer un sistema de presunción de cesión exclusiva de derechos “*iuris tantum*”, donde la ley no determinará que se ceden “automáticamente” todos los derechos del guionista por la mera existencia de un contrato, sino que deberán establecerse en los contratos los derechos que se busca ceder por medio del instrumento que firmen las partes. Como posible efecto, podría aumentar la influencia del guionista en la toma de decisiones creativas, con un mayor involucramiento del productor, no solo en el caso de que el papel de guionista y productor recaigan en una persona, sino también cuando son roles desempeñados por individuos diferentes.

La separación de las funciones se mantendría, y la autonomía buscaría involucrar al guionista de manera más significativa en la elaboración de la historia y de la obra cinematográfica. Dado que las modificaciones del guion podrían implicar una afectación a la integridad de éste, entonces la actitud que debería tomar la producción de la obra sería más defensiva y preventiva, considerando de antemano el *input* y la contribución del guionista en la toma de decisiones creativas.

Esta respuesta se alinea con las propuestas presentadas por el Sindicato de Guionistas de Estados Unidos en mayo del 2023, en el contexto de la huelga de guionistas. Entre las propuestas que la organización presentó a la Asociación de Productores se solicitaba establecer un mínimo de 6 participantes para la elaboración de los guiones antes del comienzo de la producción de la obra en la elaboración de las series para grandes transnacionales como Netflix, y que la mitad de este mínimo debía mantenerse durante el proceso de la producción, con uno de los guionistas manteniendo su puesto en la post-producción<sup>112</sup>.

---

<sup>112</sup> Writers Guild of America, «WGA Negotiations—Status as of May 1, 2023», 1.

Además, la influencia de los guionistas y del restringido poder de modificación que tendrían los productores cinematográficos podría tener como efecto la apertura de la industria a nuevas voces de guionistas, y dentro del rubro, una nueva apertura a formas diversas de contar y narrar las historias en la producción cinematográfica.

Junto con el aspecto cinematográfico, podríamos ir más allá en cuanto a las nuevas posibilidades de las que gozaría el guionista en caso de que realizara nuevas publicaciones del guion utilizado en la realización de la obra, con la oportunidad de hacer públicas versiones anteriores, más o menos elaboradas, y más o menos intervenidas por disintos agentes en la cadena de producción de la obra cinematográfica, logrando así tener una plataforma mayor a aquella que habría tenido de tan solo expresar su creatividad por medio del guion que es usado en último término en la obra cinematográfica exhibida en las pantallas de los cines o televisión.



#### IV. CONCLUSIONES

Buscar una solución a los problemas que se presentan cuando estudiamos la relación que se da entre el guionista y el productor no es una tarea sencilla, sin embargo, la aplicación del concepto de la autonomía del guion respecto de la obra cinematográfica puede ser tan puntual como el establecimiento legal del hecho de que el contrato de producción audiovisual y el contrato de cesión de derechos son dos cuestiones distintas, y junto con ello, establecer una nueva y detallada regulación del contrato de cesión de derechos.

Este trabajo se vio motivado por las experiencias negativas que usualmente acompañan al ejercicio de las labores de guionista en la industria cinematográfica chilena, y a lo largo de éste se tuvo como objetivo mostrar el panorama actual de las relaciones entre guionistas y productores, y guionistas y distribuidores. Información que en su gran mayoría fue obtenida de forma directa, por medio de la realización de entrevistas a tres destacados guionistas chilenos, y de forma indirecta, por medio del análisis de doctrina y de la observación de la industria vía redes sociales.

A partir de la exposición de esta panorámica y al contrastar la realidad de los entrevistados se concluye que existen modificaciones legislativas que pueden hacerse con el fin de mejorar la situación en la que se encuentran los y las guionistas al pactar con productoras nacionales, sin afectar o comprometer significativamente el ejercicio de las funciones de los productores cinematográficos o de quienes les sigan en la cadena de titularidad sobre la obra audiovisual, como el distribuidor.

La forma más directa en la que se puede intervenir a fin de proteger los derechos de los guionistas sobre sus aportaciones y sobre la obra cinematográfica sería el establecimiento claro de que el guionista no debe ceder todos los derechos que tiene sobre la obra por mandato legal, sino que solo aquellos que se establecen en el contrato como indispensables para el tráfico jurídico de la obra cinematográfica llevado a cabo por el productor.

Esto implica hacer modificaciones legislativas de todo tipo, pero principalmente en el artículo 25 y 29 de la LPI, ya que el establecimiento de un sistema que permita que las partes acuerden cuales son los derechos que se cederán, con la posibilidad de presentar pruebas en contrario a la presunción de cesión de derechos que establece la ley, dará a los guionistas un mayor

control sobre los derechos que ceden a los productores. Un ejemplo sería, que en el caso de que el productor desee modificar el guion de la obra cinematográfica, deba hacerlo en conjunto con el guionista, para no afectar así su derecho a la integridad de la obra.

Ahora bien, de nada sirven las reformas legislativas si no van acompañadas de implementación práctica. En este sentido la principal medida que se propone es conceder a la entidad encargada de la gestión de los derechos de los guionistas la facultad de efectivamente velar por sus derechos, y junto con ello debería implementarse una medida que obligue a las dos entidades de gestión colectiva que funcionan hoy en día a fusionarse, y trabajar en conjunto por el bien vivir de sus socios.

La necesidad de mayor educación sobre los derechos de autor, es decir, la divulgación de los conocimientos relativos a los contratos que celebran guionistas, es fundamental para que los profesionales tomen conciencia de la situación en la que se encuentran, para así poder cambiar la cultura en la que se desenvuelven, la cual se encuentra estancada en un periodo legislativo que no responde a las necesidades actuales de la industria ni a los avances de las nuevas tecnologías.

Respecto de la injerencia que tendría la implementación del concepto de autonomía del guion cinematográfico en la relación jurídica del guionista y el distribuidor cinematográfico, tal como fue mencionado anteriormente, el hecho de que estos dos no se relacionen de forma directa, sino que por medio del productor, salvo en el caso de los grandes servicios de *streaming* o en el caso de canales de televisión, nos lleva a concluir que es de enorme relevancia que, nuevamente, el guionista tenga conocimiento de los derechos que está cediendo, y las implicancias que tiene la celebración de dichos contratos en su derecho de propiedad sobre la obra.

En Chile se necesita de forma urgente, normas que limiten el actuar de las plataformas de *streaming* y las exigencias que estas pueden imponerle a los autores en cuanto a los derechos que deben ceder para contratar con éstas. Su poder económico y la posibilidad que tienen de apelar al hecho de que sus sedes principales no se ubican en Chile, o la imposibilidad de cuantificar a las personas que ven una determinada obra cinematográfica, están dando como resultado una gran desconfianza y desinformación en cuanto al pago justo y equitativo de los derechos de autor de los guionistas.

La Ley Ricardo Larraín no es un asunto que haya pasado desapercibido para guionistas y directores, y por lo mismo es necesaria la implementación de medidas que impidan a estas grandes empresas de llegar a los pequeños mercados cinematográficos latinoamericanos y obstruyan las posibilidades de guionistas, tanto emergentes como ya establecidos, como es el caso de Diego Ayala, de percibir ingresos justos y equitativos por la comunicación pública de las obras en las que participan.

Por esto es necesaria la implementación de nuevas políticas de transparencia en lo referido a formas de explotación de la obra, utilidades generadas y remuneraciones debidas. En palabras de José Antonio Viera-Gallo “sólo podemos confiar en lo que conocemos o podemos llegar a conocer. No en lo que permanece oculto fuera de nuestro alcance”<sup>113</sup>. Nuevas normas en esta materia que obliguen tanto a productoras como a plataformas digitales como a las Entidades de Gestión Colectiva a transparentar la información que obtienen que puede ser de utilidad para los guionistas, puede traer un enorme avance en materia de fiscalización del funcionamiento de las EGC y mayor control por parte de los autores de sus derechos de autor.

No menos importante sería el establecimiento claro y preciso de un plazo máximo durante el cual un productor puede retener un proyecto adquirido mediante la cesión de derechos de un guionista. Esta norma proporcionaría al guionista la oportunidad de explorar nuevas oportunidades presentando su proyecto a otras productoras una vez transcurrido dicho plazo. Además, la reforma podría incorporar disposiciones específicas que indiquen que, pasado cierto tiempo, la productora esté obligada a devolver los derechos de autor al guionista, y alternativamente, se podría contemplar la opción de renovar la cesión de derechos mediante un nuevo acuerdo, que incluya un pago por dicha renovación.

Estas medidas, si bien implican una limitación no menor de las facultades con las que actualmente cuenta el productor cinematográfico, garantizarían un equilibrio entre los intereses del guionista y el productor, promoviendo la competencia, la justa remuneración y la creatividad en la industria, sin obstruir mayormente el ejercicio del derecho de explotación de la obra por parte del productor audiovisual.

---

<sup>113</sup> Viera-Gallo, «Desconfianza y transparencia».

## V. BIBLIOGRAFÍA

- Abeliuk Manasevich, René. *Las obligaciones. T. I. 5.* ed. actualizada. Santiago, Chile: Ed. Jurídica de Chile, 2010.
- Arancibia Mora, Gabriel. «La facultad del productor para modificar el guion cinematográfico de ficción en virtud del artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual, y el derecho a la integridad del guionista. Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales.» Universidad de Chile, 2018.
- Aravena, Fabián. «Contrato en la Producción de Obras Audiovisuales». Tesis para optar al grado de licenciado en ciencias jurídicas y sociales, Universidad de Chile, 2012.
- Bogsch, Arpad, y Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, eds. *Guía del convenio de Berna: para la protección de las obras literarias y artísticas (Acta de París, 1971)*. Publication / OMPI 615,S. Ginebra, Suiza: OMPI, 1978.
- Carrasco, Alma. «El guión cinematográfico: revolución y evolución». *MEDIOS*, s. f., 101-5.
- Carrière, Jean-Claude. *Práctica del guión cinematográfico*. Traducido por Antonio López Ruíz. 6a ed. Barcelona: Paidós, 2010.
- Cerezo Magán, Manuel. «Aristóteles y la teoría del género literario». *Faventia* 17, n.º 2 (1995): 33-44.
- Cousido González, María Pilar. «La propiedad intelectual del guionista». *Derecom*, n.º 8 (2012): 1-13.
- Fernández Díez, Federico, y Carolina Barco. *Producción cinematográfica: del proyecto al producto*. Madrid: Ediciones Díaz de Santos, 2015.
- Fernández Díez, Federico, y José Martínez Abadía. *Manual básico de lenguaje y narrativa audiovisual*. 12a. imp. Barcelona: Paidós, 2014.
- Field, Syd. *El libro del guión: fundamentos de la escritura de guiones : una guía paso a paso, desde la primera idea hasta el guión acabado*. 1a. ed. amp., 8a. imp. Madrid: Plot, 2004.
- Garrote Fernández-Díez, Ignacio. «La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual». *Anuario de Derecho Civil* LIV, n.º 4 (octubre de 2001): 1617-26.

- Giovanna Pollarolo. «El guion cinematográfico, ¿texto literario?» *Lexis* 35, n.º 2 (27 de abril de 2011). <https://doi.org/10.18800/lexis.201102.003>.
- Gómez, Lourdes. «Ley Ricardo Larrain captura unos US\$ 16 millones de las ventas de canales de televisión». *Diario Financiero*, 23 de octubre de 2017. <https://www.df.cl/empresas/actualidad/ley-ricardo-larrain-captura-unos-us-16-millones-de-las-ventas-de>.
- Gómez-Tarín, Francisco Javier. «El guión audiovisual y el trabajo del guionista: teoría, técnica y creatividad». *Materiales* 2 (octubre de 2009): 1-157.
- Gutiérrez, Julia Sabina. «El guion cinematográfico: su escritura y estatuto artístico». *Signa* 27 (9 de abril de 2018): 523-39. <https://doi.org/10.5944/signa.vol27.2018>.
- Heredia Ruiz, Verónica. «Revolución Netflix: desafíos para la industria audiovisual». *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*, n.º 135 (2017): 275-96.
- Jiménez Gómez, Cristina. *La autonomía del guión cinematográfico como género literario. La genialidad creativa de Buñuel y Julio Alejandro en «Viridiana» (1961)*. *Signa : revista de la Asociación Española de Semiótica*. Núm. 29, 2020. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2020, 2020. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998010>.
- Lacourt, Amélie, Justine Radel-Cormann, y Sophie Valais. *Fair remuneration for audiovisual authors and performers in licensing agreements*. Strasbourg: IRIS Plus, European Audiovisual Observatory, 2023.
- Lipszyc, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*. Buenos Aires: UNESCO : CERLALC : Zavalí, 1993.
- Lobos Zapata, Luis. «Titularidad en el derecho de puesta a disposición de obras audiovisuales en Chile». Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad de Chile, 2022.
- Mediavilla, Jorge Clemente. «El papel del productor en el proceso de fabricación filmica». En *El productor y la producción en la industria cinematográfica*. Madrid: Complutense, 2009.
- Morales, Javier. «Desafíos para una nueva regulación del derecho de autor en las obras audiovisuales en Chile». Memoria para optar al Grado de Licenciado en Ciencias Jurídicas, Universidad de Chile, 2013.

- Noeno Carballo, Maite. «El lenguaje en el cine de Jean-Luc Godard». *Stadium: Revista de humanidades*, n.º 13 (2007): 73-86.
- Pasolini, Pier Paolo. «La lengua escrita de la acción», *Comunicación I, I* (1966): 11-51.
- Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*. Ginebra: OMPI, 2016.
- Quiroz, Nelson. «Anatel responde a controversia de propiedad intelectual: “La pretensión de DYGA es extremadamente alta”». *Ciudadano ADN*, 10 de mayo de 2023.  
<https://www.adnradio.cl/nacional/2023/05/10/anatel-tras-acusacion-de-propiedad-intelectualanatel-responde-a-controversia-de-propiedad-intelectual-la-pretension-de-dyga-es-extremadamente-alta.html>.
- Renault, Charles-Edouard. *Del guión a la pantalla: La importancia del derecho de autor en la distribución de películas*. Geneva, Switzerland: World Intellectual Property Organization, 2011.
- Sánchez Escalonilla, Antonio. *Estrategias de guión cinematográfico: el proceso de creación de una historia*. Octava impresión. Barcelona: Ariel, 2010.
- Sarti, Romina. «Las obras cinematográficas en la Ley sobre Propiedad Intelectual». Universidad de Chile, 2003.
- Serrano Fernández, María. *Contratos en torno a la edición*. Colección de propiedad intelectual. Madrid: Editorial Reus : Aisge, Artistas, Intérpretes Sociedad de Gestión, 2001.
- Soto, Simón. Simón Soto y la adaptación de Matadero Franklin: «Pese a que es el mismo ADN, la serie es algo totalmente distinto». Entrevistado por Gonzalo Valdivia. *La Tercera*, 14 de abril de 2021. <https://www.latercera.com/culto/2021/04/14/simon-soto-y-la-adaptacion-de-matadero-franklin-pese-a-que-es-el-mismo-adn-la-serie-es-algo-totalmente-distinto/>.
- Torres, Galo. «Visionar una película: adaptación y deslindes entre el texto, el guión y la película». *Universidad de Cuenca Anales* 57 (2015).
- Uribe Corzo, María Carolina. «El derecho de autor en las obras creadas por encargo y en el marco de una relación laboral». *Revista de la Propiedad Inmaterial*, 16 de mayo de 2005, 45-70.
- Viera-Gallo, José Antonio. «Desconfianza y transparencia». *Diario Financiero*, s. f.  
<https://www.df.cl/opinion/columnistas/desconfianza-y-transparencia>.

WGA ON STRIKE. «Writers Are Not Keeping Up», 14 de marzo de 2023.

<https://www.wgacontract2023.org/updates/bulletins/writers-are-not-keeping-up>.

«WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights = OMPI

Glossaire Du Droit d'auteur et Des Droits Voisins = OMPI Glosario de Derecho de Autor y Derechos Conexos.», 1980.

Writers Guild of America. «WGA Negotiations—Status as of May 1, 2023», 2023. PDF.

[https://www.wga.org/uploadedfiles/members/member\\_info/contract-2023/WGA\\_proposals.pdf](https://www.wga.org/uploadedfiles/members/member_info/contract-2023/WGA_proposals.pdf).

Zylberman, Lior. «El lugar del guion: debates para una posible investigación». *Revista Iberoamericana de Comunicación*, n.º 26 (enero de 2015).

## VI. ANEXO: ENTREVISTAS

### 1. ENTREVISTA A ANDREA FRANCO. 12 de diciembre de 2023.

**P: ¿Cuál es tu área de desempeño y cómo es tu trabajo?**

R: Mira, trabajé sobre todo para televisión, en este momento estoy un poco fuera porque estoy estudiando un doctorado, entonces me estoy dedicando a eso full. Pero trabajé más de 15 años en televisión, en canales de televisión abierta escribiendo series y teleseries, entonces pasé por múltiples negociaciones y contratos y situaciones complejas que tienen que ver con lo difuso que es el tema de los derechos de autor aquí en Chile y también las malas prácticas que hay respecto a los contratos. En general los guionistas que trabajan en televisión, o por lo menos como solía hacerse, teníamos un contrato con el canal, obviamente un contrato honorario, por un determinado tiempo que se podía ir extendiendo, pero siempre teniendo contratos a honorarios y por proyectos, y donde la esta esta relación, digamos contractual, es básicamente con el canal no con una persona en particular como podría ser más en el cine, que es una relación más directa con el director o con un productor que es una figura como mucho más clara, las estructuras son más pequeñas acá así que las relaciones son más directas.

**P: ¿cómo fue cómo era tu relación con las personas de los canales?, ¿cuáles eran estos eventos que se producían que puedes definir como complejos dentro de tu relación contractual con los canales?, ¿tu relación era directamente con un canal o tu relación se había intermediado por una sociedad, por una entidad de gestión colectiva, ¿cómo funcionaba la firma de estos contratos?**

R: Yo empecé a trabajar en 2005 en TVN, trabajé ahí muchos años hasta como el 2012, y siempre la figura era, yo como persona natural firmo un contrato con TVN, el canal. Las negociaciones se hacen con el productor de las producciones que estén en ese momento, y el contrato era hecho por el área jurídica del canal. Eran contratos tipo, pero donde las primeras cláusulas tienen que ver con qué básicamente todos los derechos de autor corresponden al canal a partir de la firma de este contrato perfecto. O sea, tú le cedés al canal todos tus derechos, que claro uno lo firma, uno sabe que se supone que es ilegal, pero es la cláusula que está en los contratos no solamente en TVN, estaba en, todos los canales todos te hacen



firmar el mismo contrato que es básicamente le cedo al canal todos mis derechos de autor en virtud de ese contrato.

**P: ¿Tú normalmente entrabas al canal a trabajar en un guion, en una idea de guion que te proponía el mismo canal o tú podías llevar con una idea propia y vendérsela al canal de televisión?**

R: Existen ambas opciones, si tu propones una idea al canal, el canal te la compra, y se hace un contrato que se llama cesión de derecho, cuando tu vendes una idea es una cesión de derecho y tú le cedas al canal todos los derechos de este proyecto en particular. Se ha ido acotando, ahora es como por una cierta cantidad de años en el canal, yo diría que hace 10 años no estaba definido por cuánto tiempo tú le vendías al canal. Ahora si tú llegabas al canal a trabajar una idea que te daba el canal es super complejo porque en general la idea que te da el canal es como “queremos hacer una teleserie sobre gente de 40 años”, tu sabes que eso no es una idea, es como un tema, como un tópico, entonces también es súper complejo eso porque pasó muchas veces que el canal te propone como eso y luego la idea original queda para el canal o para el director de la teleserie. sucedía mucho eso como que a veces ideas originales que fueron trabajadas en equipos o por guionistas, queda dentro de la idea original el director de la del serio porque tiene un par de ideas, también pasa harto eso es súper complejo definir quién es, aquí no está definido qué es una idea original, por ejemplo.

**P: ¿en ese caso te refieres a un guion que está escrito antes de comenzar la producción y que esa es la idea que queda para el canal como que al final ustedes están derechamente se desprenden de su trabajo de cierta forma?**

R: lo que pasa es que cuando un canal te llama para una teleserie nunca hay nada. Puede haber un productor que te diga “oye queremos hacer una historia sobre gente de 40 años y sus problemas amorosos”. La historia se elabora desde cero, o más complejo, “queremos hacer una teleserie sobre (estoy inventando) la Quintrala” el proyecto se hace, los guionistas lo hacen desde cero, pero muchas veces el director o productor queda dentro de la idea original por decir “oye queremos hacer esto”.

Se entiende obviamente que el canal paga por la idea original. Aquí en Chile igual son bien pequeñas, pero el canal paga, una cosa es la institucional y otra cosa es el proceso de escritura.

**P: y en estas situaciones que me describes, ¿la escritura del guion se va dando de forma simultánea la producción de la obra o se hace de forma previa?**

R: Cada vez menos, en las primeras teleseries que escribí se iba más a la par, pero en la medida que fue pasando el tiempo y que los canales también fueron entendiendo que para ellos era más fácil producir si la escritura estaba más distanciada del aire porque luego podían optimizar recursos, entonces se fue distanciando. Hoy en día es relativo pero la tendencia es que el aire esté muy separado de la escritura por temas de hacer más barata la producción.

**P: y en estas situaciones, debido a que existe este desfase entre el que efectivamente se reproduzca la serie ya en el canal y la escritura ¿te topaste en algún momento con modificaciones al guion que tú habías escrito?**

R: Sí, hartas veces, a veces pasa que los directores, me pasó de hecho en la última que escribí, que el director decidió cambiar no los textos, pero sí la acción que estaba indicada en el guion. Por ejemplo, la escena era de un padre con la hija, era una discusión y en la historia lo que se iba a desarrollar, por ahí como el capítulo 5, lo que se iba a desarrollar hacia más adelante, que estaba proyectado como para el capítulo 60, es que el padre tenía algunos arranques medio sexuales con la hija, pero esto se iba a ir desarrollando muy lentamente hacia el final. Bueno el director decidió que como esto era capítulo 5 y había que impactar a la gente, el padre como que iba a toquetear a la hija al tiro y no nos avisó y nosotros lo vimos como en los avances de la teleserie y fue como, pero si esto va a pasar va a pasar y va a pasar 60 capítulos más adelante.

**P: Entonces al final se arruina la trama de la misma historia**

R: Claro y además acuerdos que tú habías tomado, que habías tomado con el productor, que todavía es tomado con el canal, porque creo que eso es algo muy particular de las teleseries, que uno no tiene autonomía todas las decisiones de trama son consensuadas, son consensuadas con el director, son consensuadas con el canal porque los canales tienen líneas editoriales súper definidas que uno no puede pasar a llevar entonces sobre todo esas cosas de trama más complicadas te las tienen que aprobar, y si no te las aprueban tu no las puedes hacer, entonces claro, se produce en ese tipo de cosas.

**P: Y en ese caso ¿cómo se dio la aprobación de esta modificación del guion?**

R: En el caso de las teleseries, sólo existe guion literario, con eso se graba y lo que quedó grabado quedó grabado, o sea no hay más, no hay más. Entonces luego lo que lo que puede pasar es que ya en la sala de edición el representante del canal está viendo el último corte del capítulo y dice “no esa escena sí”, no tengo idea.

**P: Y esas decisiones entonces no se toman necesariamente en conjunto, ¿las toma el canal por su cuenta?**

R: Las toma el canal, la decisión final en una teleserie siempre la tiene el canal, siempre, y pasa mucho o sea que corten escenas, porque por edición a veces eliminan un personaje, esto yo te lo voy a decir así como a modo de ejemplo, pero es como información ultra confidencial, pero cuando fue la funa a Willy Semler, él estaba grabando una teleserie en televisión, y estaban terminando de grabarla, entonces al canal le pareció que esto iba a ser muy complejo para la producción y lo empezaron a cortar por edición para sacarlo y además le pidieron a los guionistas como que lo eliminaran no más pero lo empezaron a sacar por edición porque ellos ya iban como en el capítulo 80 y la teleserie tiene 90, entonces el canal no se podía permitir regrabar todo eso, pero a la vez tampoco lo querían tener en pantalla entonces se sacó digamos por edición y después por guion pero digamos que en ese sentido la mecánica de los canales es super despiadada o sea si el canal no le parece una línea argumental te la sacan por edición y chao si el canal no le parece una escena te la sacan por edición y chao; o sea uno entrega un material, un guion, de no sé 55 páginas por capítulo, el canal te lo aprueba, te pagarme incluso, pero nada nada asegura que ese material sea exactamente lo que se va a grabar de hecho en tu contrato dice el canal tiene toda la potestad para hacer todas las modificaciones que estime pertinentes del material que tú escribes.

**P: Eso es relevante por el hecho de que Bernardo decía que él no tenía muy claro hasta dónde llegaba la potestad de un guionista para hacer valer su obra ante esta facultad de un productor de modificar tu obra.**

R: Claro, en el cine hay como una obligación que es más moral, más ética, en la televisión no hay ninguna, o sea tú de entrada firmas un contrato donde dices que el canal tiene todas las facultades para modificar lo que ellos quieran. Es así, y lo hacen, y es una práctica constante.

**P: ¿no se han visto situaciones en las que guionistas hayan decidido actuar en contra de modificaciones de los guionistas?**

R: Ha pasado, ha pasado y te echan, no hay espacio y no hay diálogo, en ese sentido no, y creo que todas las personas que han trabajado en televisión también saben a lo que van, ¿sabes? como que en ese sentido la televisión no es un ejercicio autoral, es una pega a pedido, donde tú vas y que obviamente tú despliegas tu creatividad etcétera, pero tú vas para hacer lo que pide el canal y obviamente también hay ciertos espacios de negociación, también hay guionistas que han defendido historias, que han defendido ideas, que han defendido escenas lo más posible, pero esa situación de defender alguna historia, alguna línea argumental, alguna escena, requiere en primer lugar que el director te apañe, porque el guionista solo no, nada, o sea, la televisión no, los guionistas no tienen ningún poder, menos ahora, de negociación en términos de contenido, cero, cero, cero, cero. Entonces para iniciar un camino como ese, primero te tiene que apoyar el director de la teleserie, después te tiene que apoyar el director del área y recién ahí podrías ir a defender algo al directorio, o sea son instancias muy protocolares y serias, que por lo general también los directores de área quieren evitarse.

**P: entonces, el guion que los guionistas elaboran para la teleserie no sería visto como el esqueleto de la obra, sino que sería una cuestión que está al servicio de la realización de la teleserie misma, es una cuestión que es estrictamente modificable que si no cumple con lo que es la teleserie quiere se puede cambiar.**

R: O sea, es el esqueleto de la obra en el sentido que genera todas las grandes estructuras como los personajes, las locaciones, el avance de la historia pero, todo lo que tiene que ver con diálogos y con las acciones o sea lo que sucede en el interior de la escena, queda sumamente como primero como bajo el control digamos de los directores. Hay directores que son más exigentes, por ejemplo, y que le exigen a los actores que digan el texto al pie, así tal cual, hay directores que los dejan improvisar mucho, entonces finalmente la escena que se escribe no es la escena que se graba, es la idea y los actores improvisan sobre ella, pasa mucho, y luego también todo ese material a su vez queda sujeto a la edición. Entonces yo te diría que, ¿se respeta la estructura del capítulo? Sí, se respeta, la estructura de la escena también, pero puede suceder que te corten texto, ¿cachay?, los mismos actores o en la sala

de edición porque el actor hablaba muy lento y la cosa estaba muy fome entonces lo apuramos y le cortamos texto para que la edición sea más rápida, eso también sucede.

**P: pero, todo eso en servicio de que la teleserie tenga el mejor resultado comercial al final.**

R: Claro, por supuesto.

**P: Viendo la situación desde Chile y de que la huelga se centra en los guionistas de series, particularmente, más que de películas, ¿puedes hacer algún paralelo con la huelga de guionistas en EEUU?, ¿has visto alguna situación que se refleje en Chile que simplemente por la amplitud del gremio en Estados Unidos sea mucho más relevante del peso que se le puede dar en Chile?**

R: A ver mira yo no estoy muy al tanto de lo que está pasando con las series ahora, creo que el mercado ha cambiado mucho. Creo que lamentablemente aquí en Chile no tenemos industria entonces eso hace imposible cualquier tipo de organización, tampoco tenemos gremio, en Chile no tenemos gremio de guionistas, tenemos las sociedades de gestión de derechos que son DYGA y ATN que están tratando de hacer ahí una pega metódica por que los derechos se paguen, que los derechos de comunicación pública que se generan en la televisión abierta y en el cable y también en plataformas se paguen, pero ellos, estas organizaciones, no tienen ninguna potestad gremial y los gremios no han funcionado y los guionistas tampoco han querido jugársela por tener un gremio, entonces mientras eso no suceda, estamos a años luz, o sea, en Estados Unidos tienen tarifas acá no tenemos, aquí cada quien negocia por su lado lo que puede y lo que le conviene ¿cachay? Ni hablar de negociar en términos de contenido o sea no.

Estamos demasiado lejos de eso. No podría hacer un paralelo porque en verdad aquí no tenemos nada. El guionista negocia con una productora o con un canal de manera individual y eso siempre va a ser desventajoso al guionista. Las condiciones están dadas de manera unilateral, es lo que ellos ofrecen y sino no ¿cachai? Por ejemplo, en los canales hay muchos problemas con las ventas al extranjero, hay muchas teleseries que se han vendido fuera del país y no hay pago al guionista y los guionistas no tienen cómo saber que esas producciones

fueron vendidas ni siquiera sabes si te corresponde ir al canal y cobrarles algo porque es imposible saber si la vendieron, no hay información.

**P: entonces ¿dirías que existe un abandono total de al final las funciones del guionista en cuanto a un colaborador en la obra?**

R: Totalmente, o sea, además como todo lo que tiene que ver con las producciones televisivas ha ido disminuyendo tampoco existe la posibilidad de que los guionistas se organicen y reclamen porque en este momento no son una fuerza que vaya desde una producción, ¿me entiendes?

El cine es otro universo, o sea, como la relación es más de tú a tú, tienes otras herramientas y como te decía creo que ahí la cosa ética y moral es más fuerte por lo mismo, porque las personas tienen una relación, se conocen, conforman un equipo, en la televisión es todo más personal, lo que se busca es la máxima ganancia y eso es lo que determina las decisiones finalmente.

**P: Si cambiara la legislación ¿qué derechos decidirías mantener como guionista que trabajó en una teleserie?**

R: Bueno, por ejemplo, en este momento los guionistas y directores no tienen derecho de reproducción.

Los actores, que es absurdo, que el intérprete si tiene derechos de reproducción, pero el creador no, es muy raro eso en la ley chilena, o sea es realmente absurdo que el intérprete se le reconozca el derecho de reproducción y a los creadores no. Mira, es complejo, la sensación que yo tengo es que un problema más estructural porque si tú decides poner o sea establecer que se haga este catálogo de derechos, el canal igual los va a poner todos en el contrato ¿me entiendes? El guionista lo va a tener que firmar para poder trabajar, entonces pienso que lo que se requiere es como un tema más estructural porque además nosotros ya sabemos y por eso es que podemos percibir una recaudación por la comunicación pública de nuestras obras, ya sabemos que esta cláusula de cesión de derechos es ilegal, porque todos nuestros contratos la tienen y aun así nosotros estamos cobrando ya estos derechos. Fue difícil recién ahora está saliendo el acuerdo con ANATEL, recién ahora o sea ni siquiera se ha podido comunicar, esto también es como confidencial, ni siquiera se ha podido hacer la comunicación pública porque

se firmó onda hace 3 días, pero nosotros sabemos que esa es una cláusula que es ilegal y que pero en el fondo a lo que voy es el canal siempre va a querer sacar el mayor provecho de la obra y el canal sabe que en el caso una teleserie que es muy distinto al cine donde tu produces por volumen y es un gran volumen o sea en una semana tú te estás haciendo 2 películas ¿cachai? el canal y cualquier productora que es también lo que le ha pasado a las productoras que han entrado al negocio las elecciones porque ahora las televisiones se externalizan las hace una productora externa y luego el canal ve los contenidos pero cualquier persona que haga teleseries sabe que igual tú necesitas ciertas herramientas que te permitan modificar en caso de que suceda algo porque así como pasó lo de Willy Semler, que es un caso extremo que tiene que ver con algo negativo, con un actor que está funado, también te puede pasar que un actor se enferma de cáncer y lo tienes que sacar y lo tienes que sacar de alguna manera porque si no la producción va a fracasar y va a hacer que el canal pierda mucha plata, entonces en producciones tan largas, porque ni siquiera en el caso de la serie, la serie tiene 8 capítulos o 12, pero en una teleserie puedes tener 200, entonces una producción tan larga, todos sabemos que sea una productora o sea un canal necesitan herramientas que les permitan poder modificar el material, ahora uno siempre espera que eso sea en acuerdo con el guionista y en ese sentido tener la facultad de decir pucha okey voy a hacer este cambio, estamos de acuerdo cachai, como tener voz y voto en ese tipo de modificaciones.

**P: ¿qué opinas sobre la propuesta del Sindicato de Guionistas de EEUU donde se pide que se mantenga un cierto número de los guionistas que participaron en la elaboración del guion en la producción y post-producción?**

R: Aquí en Chile no se aplica, porque en general la teleserie es un producto tan específico que el equipo que parte siempre es el equipo que termina no puede estar cambiando, a lo más va a ingresar a alguien nuevo como para reforzar, pero el equipo nunca va a cambiar porque es muy caro cambiar a un equipo o sea que es pagarle a gente para que se lean todo lo que ya está escrito y pueda integrarse es muy difícil que suceda, en una serie de distinto porque son pocos capítulos y te los puedes ver o los puedes leer y ya en 2 semanas puedes subirte a un carro, pero si está ahí en mitad de una teleserie y quieres que alguien entre necesitas que esa persona se lea 80 capítulos ¿cachai?

**P: ¿en canales de televisión no se da normalmente que se cambien estos, que cambien los equipos de guionistas?**

R: Nunca hay cambio siempre se va a mantener el jefe y por lo menos 2 personas del equipo y a lo más se va a integrar a alguien si es que va a haber un alargue por ejemplo por lo general se negocia que entre alguien más como para alivianar la escritura, pero nunca va a haber cambio.

**P: entonces lo que varía ahí es la influencia que tiene este equipo de guionistas durante la edición de la serie**

R: Yo creo que durante la edición en las modificaciones que se quieran hacer durante las grabaciones en las modificaciones que se quieran hacer a guiones que ya estaban aprobados, y ahí hay un tema que es súper complejo que yo no sé cómo se puede solucionar que me imagino que pasará en otros países pero que aquí pasa mucho que es que teniendo un proyecto aprobado, a veces incluso con un capítulo uno aprobado, escrito, el proyecto empieza a avanzar y siempre pasa con la ficción que todo el mundo siente que, todos se quieren meter y de pronto algo que ya estaba súper aprobado empieza a tener muchas modificaciones porque al ejecutivo de no sé qué se le ocurrió tal cosa el ejecutivo no sé cuánto se le ocurrió tal otra, entonces pasar todo eso de sean aprobadas, empiezan a no respetarse porque empiezan a aparecer voces de distintos lugares que quieren, que son básicamente ejecutivos o personas que toman decisiones, esa es una. Otra, que este es un modelo muy de canal 13, que es que siempre hay poca confianza en la ficción entonces lo que hacen es llamar a asesores y llaman a asesores de distintas partes y los asesores comentan los capítulos escritos, los guiones, pero tú te empiezas a dar cuenta con el avance que el asesor en verdad es un ente contratado por los directivos del canal que está trabajando para los directivos de canal y que empieza a comentar lo que los directivos quieren escuchar, entonces también son prácticas súper complejas porque finalmente lo que importa no es la historia sino dejar contentos a los ejecutivos, entonces creo que todo lo que tiene que ver con contenidos es muy difícil de como de establecer en términos de prácticas ¿cachai? ¿por qué? porque creo que ahí, para mí lo más básico, y que no sé cómo lo acordamos, es que se entiende por *story line*, que se entiende por sinopsis, qué se entiende por argumento, qué es una idea original en qué consiste, como



todo es tan difuso está esta sensación de que nos podemos meter y cambiar cosas porque en verdad una idea original es “hagamos una historia sobre Manuel Rodríguez”.

**P: ¿Tú qué opinas de situaciones como la de “La Jauría” como guionista? ¿qué sensación te deja ver como tus ideas originales no se respetan ni siquiera a lo largo de la elaboración de un guion tanto que pueden dar con una serie completamente distinta?**

R: O sea mira yo creo que en primer lugar, ni a los productores ni a las plataformas les interesa trabajar con los guionistas, yo creo que no hay un interés real por las historias que hacen los guionistas, yo creo que a las plataforma y productores les interesa trabajar sobre ideas que ellos creen que van a generar recursos, que van a ser comerciales, entonces hay una gran brecha ahí, entre lo que quiere un guionista que es escribir una buena historia y lo que quiere un productor o una plataforma que es vender un producto en la mayor cantidad de países posibles que eso también determina que estos sean unos productos muy particulares porque tienen que ser muy universales y nosotros en Chile tenemos este problema de que la cosa, tendemos a hacer cosas muy localistas que no son negocio para la plataforma y por eso que Fábula va a hacer negocios con las plataformas no pensando en el mercado chilenos que no existe, sino pensando en el mercado mexicano, entonces, mira mi visión es bien pesimista la verdad, yo creo que ni los productores ni las plataformas quieren trabajar con los guionistas o lo que los guionistas crean, ellos quieren personas que estén dispuestas a escribirles las ideas que ellos creen que van a ser comerciales y ahí creo que hay una brecha enorme muy difícil de disminuir, de acortar. O sea, no conozco a ningún colega que esté contento con su trabajo como guionista para una plataforma, por ejemplo.

Yo te diría que una vez más la mecánica no es “va un guionista y presenta un gran proyecto a la plataforma y este proyecto se realiza”. No, la dinámica es Fábula inventa una idea que puede ser guaguas perdidas en la dictadura o que puede ser el caso de violación a una chica en España, eso es la idea original, que Netflix o cualquier plataforma les paga, y les paga con cash internacional, no con los montos que se pagan acá, y luego Fábula busca guionistas que puedan escribir eso bajo todas las exigencias de la plataforma, entonces yo te diría que la autoría no existe aquí en Chile. Ya esa como fantasía de que yo voy a ir con mi proyecto a Fábula y me lo va a comprar para conducirlo con Amazon no existe o sea Fábula prefiere

venderle a Amazon sus ideas originales para quedarse ellos con el monto de la idea original y luego contratar guionistas que escriban eso, más que comprarte a ti un proyecto e ir y defenderlo frente a la plataforma, no es el negocio de fábula. Entonces Fabula tiene una biblioteca de proyectos que le presenta a las plataformas y con eso va dando vuelta y eso es lo que venden y una vez que la plataforma lo compra y ellos ya tienen un pago por esa primera idea ellos subcontratan guionistas para que escriban esos proyectos.

Entonces es complejo porque todo este modelo o esta emergencia de plataformas como Filmarket Hub y los mercados internacionales y todo eso donde van los guionistas a pichar su proyecto finalmente es bien de mentira también o sea es más que nada para que la gente te conozca, a lo mejor te compran un proyecto, pero en verdad no es para eso, en verdad es para que la gente te conozca y te llamen a un proyecto

Pero es muy raro que esos proyectos lleguen a ser realizados o lleguen a ser realizado como fueron pensados.

O sea, si una plataforma te compro un proyecto eso es lo que va a pasar creo que lo que le pasó a Simón el mejor ejemplo de qué es lo que pasa con un proyecto que es de un guionista.

**P: ¿qué opinas sobre el establecimiento de la autonomía del guion cinematográfico? tu visión está bastante definida en este sentido, que no hay mucho que se pueda hacer para cambiar la forma en la que funciona sobre todo el mercado las teleseries pero ¿Qué opinas al respecto?**

R: O sea, si eso eso contribuyera a un cambio cultural Claro ahora sí eso va a traer más problemas no como que también siento que ha pasado un poco eso o sea, cada vez que se ha intentado como normar un poco ha sido súper complejo porque aparecen los pro y los contra ¿cachai? porque no somos industria, porque somos muy pocos, porque nadie quiere perder la pega, por un lado, y por otro lado porque pienso que más allá de del reconocimiento legal, aquí en Chile como no tenemos industria, lo que opera es los usos y costumbres y los usos y costumbres aquí están super desvirtuados no solo en la televisión sino también en el cine, las productoras chicas también, entonces pienso que aquí en Chile cosas más concretas como establecer un tarifado o establecer que es una idea original, establecer cuáles son las etapas

de trabajo que se deben pagar, establecer ese tipo de cosas creo que serían más útiles que una normativa legal que siempre va a existir la manera de saltarse ¿cachai?

**P: Entonces uniformar el sistema de pago sería un buen comienzo para dar con una nueva cultura**

R: Establecer tarifas porque si tú estableces tarifas estás obligado a definir qué es lo que se paga ya o sea estaría complicado definir claramente qué es una idea original estaría obligado a definir claramente temas también que hoy son súper complejos en el cine por ejemplo y también en las series como los créditos, quién va en idea original quién va en guion, porque resulta que viene un productor y cambió una coma y ahora hay que ponerlo en guion ¿cachai? Y después esa persona va a recibir plata de las sociedades de gestión de derechos porque está dentro de la lista de guionistas. O sea, sería más útil que se establecieran ese tipo de cosas que tienen que ver con la práctica con el día a día, que los marcos legales tan amplios porque es un poco lo que pasó aquí en Chile con la ley Larraín, se estableció y lo primero que los grandes productores y los canales hicieron fue buscar la manera de evadirla, y eso no le sirve a nadie.

**P: ¿El pago de la ley Larraín se realiza por medio de sociedades de gestión colectiva, se realiza de forma individual?**

R: Por medio de sociedad de gestión, tienes que estar afiliada y si no, no te la pagan. Tienes que estar y tienes que inscribir tus obras.

Y hay condiciones y los canales dividen los pagos en relación a la cantidad de socios que tiene cada sociedad ¿cachai? como ahí ya es parte de las negociaciones que se están haciendo, cómo se va a repartir esta plata cachay, pero tienes que estar en una porque si no, no existes. No, no lo puedes cobrar tu como persona natural.

Los mercados pequeños son complicados porque es imposible regularlos, o muy difícil sobre todo en estos momentos en que hay pocas personas trabajando, pocas producciones lo que se está haciendo se está haciendo para México es súper difícil.

## **2. ENTREVISTA A BERNARDO QUESNEY. 8 de diciembre de 2023.**

**P: ¿Cuál es su trabajo en de la industria del cine?**

R: soy director y soy director/guionista.

**P: En el desarrollo de tu trabajo como director y guionista, ¿alguna vez te has enfrentado a una situación compleja que haya implicado la modificación de un guion que escribiste? O ¿has sabido de situaciones en las que colegas hayan pasado por situaciones como la descrita?**

R: Si, a mí me pasado de la forma contraria a los guionistas porque como yo soy director, y soy director/guionista, trabajo con guionistas. Obviamente les voy contando y les voy mostrando la película, y muchas veces ese guion ha cambiado, pero hemos logrado llegar a un buen consenso.

No me ha tocado nunca que algo que yo haya escrito se haya transformado en una cuestión indescifrable, como si le pasó a un amigo Simón Soto, que es guionista y escritor también. Él escribió una novela que se llama Matadero Franklin, y él tuvo un problema más legal pero estaba todo dentro de las cláusulas pero a él lo destruyó.

**P: ¿Podrías explicar cómo fue la situación de Simón?**

R: Él escribió una novela que se llama Matadero Franklin, le fue muy bien y esa novela la compró los derechos una productora, y comenzaron a armar este proyecto y él obviamente también como es guionista dijo “ya pero me gustaría ser guionista”, y comenzó a trabajar con ellos. Comenzó y el guion estaba muy en pañales todavía, pero él desarrolló todo el arco de la serie, pero luego se metieron unos españoles, y acá siempre es donde queda la escoba. Ha pasado mucho que se meten productores españoles que tienen harta importancia (imagínate que en Chile todavía no había ni una plata ganada entonces estos españoles son más poderosos), y comienzan a decir “oye, pero metámosle protagonistas femeninos, cambiemos esto”, y esto era una historia nada que ver, esto era una historia de la mafia, de hombres en los años 50 en franklin en Chile y terminó grabándose como en Rumania con actores brasileños, no sé, una locura.

Le cambiaron muchas cosas donde ya en un momento Simón quedó frustradísimo, pero ahí yo no entiendo cuánto cedió él.

**P: Paralelo con guionistas de EEUU ¿ves alguna concordancia o algún espejo que refleja la situación en Estados Unidos con alguna situación en Chile?**

R: Sí hay algunas que sí, mira todo depende. Todavía en el cine chileno es tan personal, todavía el cine chileno no es tan industrial y muchas veces en una relación director-guionista hay una relación que muchas veces terminan súper bien. Todas las personas que he conocido, que han escrito director y guionista, terminan bien porque se termina haciendo la película.

Hay acuerdos, nadie me dice “oye se hizo algo nada que ver”. Donde generalmente pasa eso en las series, porque las series son procesos más industriales donde hay más gente metida, donde muchas veces hay un canal o hay una plataforma, o no sé el caso de *La Jauría*, era una serie que se ganó Sergio Castro sobre el caso de guaguas robadas en la dictadura, y no sé si viste *La Jauría* pero al final terminó siendo como una serie de feminismo y hackers.

**P: Pero ¿cómo? ¿el punto es que fuera una serie sobre los casos de las guaguas robadas y terminó siendo lo que es ahora en Amazon?**

R: Sí, y todo parte porque Sergio tenía una serie, después llega *Fábula*, después llega Amazon, después llega un grupo de guion, después llega otro grupo de guion, entonces después, no sé, ahí es donde yo digo que los derechos de los guionistas están en el suelo.

Yo sé que por esa serie pasaron creo que ocho guionistas diferentes más un cabecilla, que aquí era la Ángela de *Fábula*, que se le llama como la *showrunner*, cosa que en Chile no existe tanto, pero ahora se está intentando hacer, sobre todo porque lo necesitas en la serie.

En las películas el director-guionista hacen una dupla muy buena, y obviamente está el productor que también lee, pero en las series los directores no tienen tanto poder porque a ti te llaman para dirigir dos capítulos, un capítulo, en cambio quien sí tiene poder *showrunner* o jefe de guion. Pero hay varias series donde ha quedado un poquito la escoba, es como pasó con *El Presidente*, la de Amazon, la de Jadue, Sergio Jadue.

Es una serie que trajo Rodrigo Fluxá, y la presentó a *Fábula*, y luego se ganaron CNTD, luego *Fábula* también tenía un gran contrato con Amazon, Amazon quería un director con experiencia, contrataron a Armando Bó, que es director y guionista. Armando Bó leyó los guiones, los encontró aburridos y trajo un equipo de guionistas de Argentina y reescribieron todo, y la serie cuando parte sale una idea de Rodrigo Fluxá, pero los guiones que salen son algo nada que ver. Entonces pasa mucho y ahí es donde yo no sé, porque me declaro inculto, qué te ampara sobre una idea, frente a un gigante a veces.

**P: ¿Cómo se da en Chile la continuidad en la escritura de los guiones y la mantención de los grupos de guionistas?**

R: Igual siempre pasa que, incluso ahora estamos postulando una serie a CNTV, y este año quedamos cuartos entonces ahora la vamos a reescribir ojalá para ganar. Entonces uno reescribe constantemente guiones, yo me junté con los guionistas, les dije “no les gustó esto, esto, esto, reescribámosla para CNTV”, y muchas veces después cuando te ganas esta plata, que es hartito, serán unos \$500.000.000, a veces puede entrar un Netflix después. Muchas veces pasa que el guion tú lo escribiste no para postular sino como una idea base y después parte, y ya ahora que se va a hacer la serie, nos preguntamos ¿en qué nos enfocamos?

Los tiempos cambian, a veces las historias también quedan añejas, porque si lo escribiste en el 2012, hay series que se demoran mucho, entonces y a veces en esos procesos podría pasar que Netflix nos diga “necesitamos que esta serie sea escrita por 6 guionistas mujeres”, todos esos hombres que ha pasado, en la serie de “42 días la oscuridad” pasó que entró la Claudia Huaiquimilla, ella es guionista también, y ella sentía que la perspectiva de la serie no le gustó y ella se metió a reescribir y hubo problemas, pero siempre pasa eso.

**P: Pero ¿ella entró en calidad de guionista?**

R: Ella entró primero como directora de la serie, pero le dijeron nos gustaría que ahora tú con tu visión mires los guiones, los leas, y ella encontró que había cosas un poco morbosas sobre cómo se trataba el caso del asesinato y ella empezó como a intentar meterse un poquito más en este mundo y reescribió la serie a su manera entonces también siempre pasa eso.

**O:** Entonces ¿podríamos decir que lo que menos se respeta dentro de todo es la integridad del guion que uno presenta en un comienzo? ¿este poder que uno tiene para velar por la obra que uno creó en un inicio está al final la merced del productor y del director?

R: muy muy muy pocas veces en manos de directores. Por eso a mí me da mucho más miedo la serie porque hay menos control del guion, acá en Chile, salvo no sé “31 minutos” que tienen ellos control absoluto, hay muy pocas veces que hay series con control absoluto por parte de guionistas.

Quizá donde hubo algo que fue más bueno pero era porque era quizás una serie con menos plata, pero con más como un espacio cerrado fue “Los 80” que hubo como más, Rodrigo

Cuevas se mantuvo hasta el final, contrató nuevos guionistas pero se mantuvo la línea principal.

**P: dentro de las cosas que se podrían hacer, mantener a la persona creadora de la serie para mantener el continuo del guion y de la historia ¿sería una solución que al menos en series en general serviría de algo?**

R: Sí, uno entiende que las ideas cambian pero que no se vaya a algo tan lejos de lo que partió.

**P: Ahora, ¿Cómo es la dinámica que se da cuando cedes tu guion a una productora? ¿cómo es al final esos movimientos de guiones en general? ¿Se permite que si alguien te hace una oferta donde a ti te conviene más, donde te ofrecen mantener tu historia?**

R: Es que todo depende del estado del proyecto, pero muchas veces, a mí me ha pasado que uno puede tener un proyecto que está todavía en biblia, todavía están o sea incluso se puede haber hecho un *teaser* y uno se da cuenta que esta productora, este proyecto puede brillar más en esta productora, hay estados donde se puede mover, pero ya cuando hay negociación, hay guionistas, ese movimiento ya es más difícil y sobre todo en Chile que como hay pocas oportunidades de ganarse premios, si tú ya te ganaste algo con *Fábula* y te mueves a Paros y vuelves a postular es muy difícil que ganes, porque ya te lo ganaste con *Fábula*, o sea, esas cosas ahí es súper difícil y por eso mismo a veces se sigue ahí y a veces pasan esas atrocidades que pasan, y a veces salen bien como “42 días en la oscuridad”, pero hay cosas que salen mal como “*La jauría*”.

**P: En el caso de “La jauría” ¿qué decían los guionistas?, ¿qué decían los que escribieron los primeros, los que hicieron los *pitches* iniciales de la historia?**

R: O sea, estaban sorprendidos, uno de ellos era Sergio Castro, que es director y luego fue director de “La Jauría” como tres, cuatro años, pero, también sorprendido porque también entró una directora con más experiencia que es Lucía Puenzo, que es argentina, y al final estaban haciendo una serie feminista sobre algo que como que partió de algo nada que ver.

**P: ¿y nunca se pensó tampoco en interponer acciones legales para esos efectos, de sacar el guion inicial?**

R: No, porque yo creo que él le convenía que se hiciera la historia igual. Que se hiciera una serie como con Amazon que en Chile no hacía nada más, entonces a él le convenía como director y como creador de la serie. Es como decir “ya bacán, al final se terminó haciendo mi serie, de una forma nada que ver, pero se terminó haciendo”, pero no sé si él está feliz con el resultado, tampoco tengo tanta cercanía, entonces, por eso yo creo ahí después puedes hablar con Diego, que yo ahí ya no entiendo cuál es tu contrato hasta dónde llega, porque también como esto ha pasado cada vez más, hay contratos medios como “lo tuyo es hasta esta versión”, podría cambiar.

**P: Claro, en ese sentido se busca encontrar una forma de que el guionista se encuentre involucrado en cada una de las etapas de esta preproducción, producción de la obra y postproducción. ¿Es relevante para ti mantener al guionista, para tener su opinión y para no para que no pasen este tipo de situaciones?**

R: Sí, o sea yo he tenido buenas experiencias con las personas con las que he trabajado, y lo único que quiero es que tener una buena cercanía, y si no se tuvo también hay instancias de desarrollo que uno puede decir “pucha llegamos hasta aquí no más” pero se pagó, hubo desarrollo, pero a veces también no todas primeras ideas se llevan a puerto o pero digo cuando igual es como medio regla que aunque tú no llegaste a puerto con esa persona.

Igual debería estar escrito como seguir, o sea, me acuerdo que la Marialy Rivas me contaba que en su guion de “Joven y Alocada” ella partió al principio con María José Viera-Gallo, llegó a una buena cosa, después se metió Peirano, pero no le gustó tanto porque Peirano es más estructurado y al final metió a “Joven y Alocada” y entonces en el guion salen las cuatro personas, pero porque hubo diferentes caminos, todos aportaron al guion y ella los puso todo, el guion no cambió tanto pero la Marialy era la que traía la idea grande y fue trabajando con todas estas personas y con todas sacó algo bueno y por eso los puso a todos, porque tampoco se trata de “oye no me serviste voy por otro”, incluso después ganó mejor guion en *Sundance* y todos ganaron ese premio, y eso si es plata se debería dividir en todo.

**P: ¿y se ve en Chile que hayan casos de falta de reconocimiento a los colaboradores en un guion o a los colaboradores en distintas áreas de la realización de una obra?**



R: No, yo no veo tanto. Todo depende de cuánto trabajo hubo, porque a veces yo he estado en guiones en los que he dado mi opinión bastante pero no he estado escribiendo, entonces eso ya no alcanza a ser escritura, ya pero si es asesoría y eso también se paga aparte pero también siempre hay que nombrarlo. Pero, también he tenido asesores y también a veces se llega al punto de, me acuerdo de que en “No” al final Pablo Larraín también escribe sus guiones, pero él decidió sacarse porque en verdad el que estuvo 1 año escribiendo fue Peirano, entonces no es que a él no le interesa también tener esos créditos de guionista, sino como en verdad él estuvo 1 año estudiando y hubo un asesor de guion que se llama XX, que hubo 3 reuniones. Entonces esas cosas sí o sí tienen que ir bien porque aparte de que les ayudan también es súper importante un asesor de guion, pero el asesor de guion como es un asesor de guion es alguien que lee, que ve ciertas fallas, que, revisa cierta estructura, pero no se mete a escribir contigo y hartó.

Va leyendo, que conversa, que pregunta y que tiene experiencia en estructura, pero yo no siento que haya tanta falta de reconocimiento sobre todo en el cine que es algo que se demora tanto en hacer, que he visto bien. Lo que sí es que no están bien pagados, sobre todo porque hay pocas instancias de desarrollo.

Yo ahora estoy escribiendo un nuevo guion, partí solo, creo que voy a partir ahora con una nueva persona. En este momento para yo tener plata para desarrollar un guion, o es plata que yo le pago de mi bolsillo o es plata que saco de hay dos instancias que está aquí el Iber Media, que es una postulación que quedan muy pocas películas, o ahora que ya no existe CORFO, que antes existía, que yo me lo había ganado, que con ese desarrollé y la serie y le pagué a los guionistas un trabajo de 1 año de escribir una serie. Entonces ellos aparte de sus trabajos tienen una plata de CORFO para, y ahora no existe CORFO se cortó en Piñera-2, y ahora existe una cosa que se llama Fondo de Fortalecimiento.

Pero el problema está que es menos plata que en CORFO, y solo quedan cuatro proyectos entonces imagínate de todas las películas que se hacen, este año se entregó plata a cuatro películas de ficción para fortalecer, significa que, como son películas que todavía no existen, te dan unos 10 o \$15.000.000 para o grabar un *teaser* o pagarle a un guionista o pagar un asesor de guion

Esos son los únicos fondos que hay para pagarle a un guionista, entonces muchas veces también se hace que o los guionistas van muy en la buena y después te ganas el fondo y de ahí sacar plata, pero es todo, por eso hay más correlación en el cine, porque yo digo que hay menos plata, en la serie o en la televisión tampoco es que abunde, pero, hay más proyectos.

Porque como todavía al cine lo mueve el director, hay poco cine acá en Chile. Yo te podría decir “existe”, pero hay poco cine que se mueve por un productor que armó la película.

**P: Entonces por lo general ¿cómo se mueve? ¿cómo dirías y tú que se mueve con guionistas y directores?**

R: Todavía es “hagamos esta película o postulemos al fondo, hagamos esta película”. Los únicos casos de películas producidas y que después llaman a un director son “Mi amigo Alexis”, esta película de Netflix “Ardiente Paciencia”, que son películas que hizo Fábula que Netflix quería una película y se la vendieron, o “Sayen”, que ahí un guionista que era Julio Rojas le vendió a Amazon la idea de 3 películas de acción y ahí de lo que he visto Fábula contrató guionistas, desarrolló 3 películas de acción y contrató directores y como ahí se trabajó industrialmente.

Pero acá en Chile la mayoría de las veces es quizás tú quieres hacer una película, postulas, te asocias con un guionista, siempre obviamente se le paga, pero es más asociaciones por el proyecto y el amor que hay y después obviamente hay dinero, pero primero “¿te quieres meter a esto?”.

**P: ¿Entonces no empiezan con financiamiento normalmente, empiezan cuándo los guiones los venden a una productora o los mismos guionistas y directores se transforman en quienes ponen la plata para que se haga la obra o cómo funciona en ese caso?**

R: Hay varios casos, hay casos también donde un productor llega, o un guionista tiene su guion y va donde el productor y el productor le puede decir “mira si nos ganamos el fondo yo te pago esta plata, en este momento te puedo pagar esto”, porque la mayoría de las productoras tienen fondos limitados o hay plata, pero no te pueden pagar 1 año de trabajo. Te pueden pagar la primera idea, y después se postula también a Ibermedia, si tú te ganas un Ibermedia que también pueden ser \$20.000.000 para la producción ahí sí se puede contratar

un guionista, sí se le puede pagar a un guionista o sea seis, siete meses, pero también para Ibermedia tienes que postular por lo menos con la idea bien desarrollada y muchas veces no está esa plata, después si te ganas el Ibermedia, adelante. Por eso siempre hay un poco este juego de “nos encantaría a todas las productoras tener todos los fondos para desarrollar”, pero lo he visto, yo trabajé mucho en Wood Producciones, y también es muy de que si bien son una productora grande, todo el rato tenía que estar postulando a estos fondos para poder pagar y lo lograba porque se lo ganaba pero no hay tanta forma de financiamiento privado.

Y si no es fondo del Estado es una compañía grande como una plataforma ahora, pero creo que acá en Chile todavía es chico, la película que se hizo por plataforma grande es “El Conde”, y toda la plata de “El Conde” viene de Netflix no hay nada puesto, incluso a ese guionista se le pagó por Netflix, es una película cara pero también esa película los derechos no son de Fábula, o sea Fábula la produce y Netflix, todo es de Netflix.

**P: Y ¿cómo se ve el panorama con las plataformas ahora entrando?**

R: Es que igual hay cosas buenas porque entra más plata, entra algo como más inmediato, hay estándares más altos de producción, pero a niveles, así como de es más terrible como de cómo es más que global a veces la idea, salvo que seas Pablo Larraín, que en “El Conde” él tenía como la palabra final, muchas veces puede pasar que se destruya tu guion

Muchas veces pasa que los guionistas igual se encuentran muy amarrados. Igual he visto pocos casos de guionistas que le quitan el proyecto, he visto guionistas que abandonan un proyecto, pero que digan ya estoy bien hasta acá, me llevo todo, sobre todo porque ya hay un momento en que parece que a ellos (no sé tanto cuánta relevancia tienen los contratos), pero muchas veces ya se llegó a un contrato hace 5 meses atrás, ya que como que fue algo... Nunca se entiende hasta qué parte lo creativo está amarrado, porque muchas veces los contratos son más técnicos: “se va a hacer un guion sobre esto, son 7 meses, se va a pagar esto”, y lo creativo... yo nunca he sabido cuántos son los parámetros de la idea, eso también me han contado amigos guionistas que también Chile es super difícil demandar por plagio, porque de verdad es súper abierto todo el espectro salvo que sea una idea así calcada, pero es muy difícil demandar por plagio.

**P: Para cerrar ¿cómo te gustaría que funcionara la industria en el trámite de los guiones? ¿cuáles son esos derechos que te gustaría como guionista retener y no tener que cedérselo a otra persona porque así se hace, porque es la tradición, porque la ley dice que se hace así?**

**B:** O sea mi sueño yo no sé tanto de legislación pero sí sé que Francia es como el paraíso de los guionistas, primero como si se va a hacer una película hay como un porcentaje muy alto para el guion, es casi que se paga como el 10%, acá jamás ha sido así, el 10% del presupuesto imagínate que para un guion es hartito, pero es verdad, es lo que afirma la trama, es lo que afirma todo, y creo que sí, todavía hay una cosa, como una mirada, que me encantaría que se cambiara, hay una mirada muy como del papel, como un poco respeto a “ya a ver, no lo lograste tú, lo vamos a reescribir”, como todavía está esa, siento que incluso si se hacen contratos y todo, pero todavía hay una, creo también pasa en Argentina es más poderoso el gremio, pasa sobre todo cuando hay menos tradición de guionistas. Con el tiempo hemos tenido, ahora hay más, pero, igual siempre hubo guionistas, fue en las teleseries porque existe una industria más grande o sea imagínate que Canal 13 te pagaba mensualmente, tenía 8 guionistas, los llamaban y armaban equipo, ese equipo se iba a hacer esa teleserie, se respetaba. Los equipos eran muy importantes y creo que esa industria, sobre todo en el cine que es más desordenada por lo mismo de que te vas ganando fondos y no hay contrato, o sea tu mismo si eres *freelance* vas haciendo diferentes trabajos, el mismo Simón a veces está estable en una teleserie y después trabaja en un guion, pero está en la mañana escribiendo para Mega, después está en Amazon 3 meses y después está libre, es todo así, entonces es locura y existe poco algo como incluso. Ya no existe esa estabilidad de los canales porque han ido perdiendo, ahora el *streaming* es lo que da, pero el problema del *streaming* es que, si bien hay más plata, es internacional entonces todo el *online* incluso no existe un Netflix Chile.

Pero, si te llegan a contratar, el mismo Diego que ha trabajado para Amazon me dice “me pagan el doble de la teleserie chilena, es más plata, estoy ahora escribiendo para Disney, es más plata”, pero también es un contrato raro, o sea raro en el sentido de tiene otros estándares, tienes que escribir de otra forma porque es para un público latino, todo es distinto.

**P: Es distinto, ¿y se da dentro de Netflix también esta situación de que sea tan impersonal también lleva a que el trabajo del guionista quizás importa mucho menos?**

R: Creo que tanto cuando la serie ya está aprobada, si en el desarrollo, porque también Netflix, que me lo contó el mismo Diego tiene como esto mismo que yo te decía, como CORFO, tiene como unos pre-etapas que son como, que son terribles, son buenos y terribles, que el Diego hizo uno que no pasó nada, me lo han contado, y Fabrizio Copano también me contó, que es: mira, te voy a dar toda esta plata, tu invéntame una serie, escríbela, yo te voy a pagar, haz la biblia, haz los personajes, el primer capítulo, igual nunca se escribe todo, como primer capítulo, los personajes y después como tú crees que vas a desarrollar la serie, porque de verdad que hacer una serie es mucho trabajo, pero esa biblia es nuestra y puede que no se haga nunca, o puede que sí se haga, entonces puede que tus 3 meses que ganaste plata, pero pasa mucho en Estados Unidos, mucho mucho mucho, Peirano que se fue a trabajar para allá, ahora están saliendo algunas series de la que está trabajando pero él ha hecho pilotos enteros y ha trabajado meses en series que están ahí, y firmaste más encima un acuerdo de confidencialidad, no puedes vender esa serie a nadie, esa idea es de ellos, pero no es algo ilegal.

**P: Claro, porque está escrito en el contrato-**

R: y porque estas series necesitan contenido, necesitan que se vayan haciendo, entonces quieren tu idea y queda ahí, e incluso muchas de esas se hacen, pero yo creo que estoy inventando, deben haber 30 y se hace una, entonces imagínate qué pasa con todo ese cementerio de guiones y se mandan a estudios, a estudios de mercados, también pasa a veces que Netflix es tan algorítmico que empieza a decir “ nos faltan historias de mascotas, como ya tenemos historias, para mujeres, ya tenemos para adolescentes, ya tenemos acción fuerte, nos faltan mascotas”, y así funciona Netflix. Y bueno hay unas que son más bacanes, entonces HBO funciona mejor, pero hace menos, hace mucho menos.

**P: Al final es la oportunidad, es la es la posibilidad de que llegues a trabajar, claro de esas 30 puede ser que la tuya sea**

R: Y también están los festivales constantemente buscando, porque si existe esa búsqueda de contenido, lo bacán es que se llegue hacer, pero también hay una gran, yo no me entusiasmaría si yo tengo una reunión este año con Netflix, que lo encuentro bacán, pero puede pasar mucho y pasa, o sea de verdad conozco dos personas que me han dicho “ya entregué la idea, o sea entregué todo y no he visto nada ya han pasado dos, tres años”, obviamente lo bacán de los guionistas es que están constantemente escribiendo. Pero el sueño es siempre que tus proyectos se vean.

**P: Al final uno termina cediendo tanto para que los proyectos se vean que ¿es siquiera el proyecto de uno si ya es una cosa completamente distinta?**

R: exactamente.

### **3. ENTREVISTA A DIEGO AYALA. 12 de diciembre de 2023.**

**P: ¿Cuál es tu área de desempeño y cómo es tu trabajo?**

R: Yo principalmente escribo comedias y series para Chile, para México, y cuando se hacen *remakes* de mis películas en otros países también tengo un crédito en cada país donde se hace un *remake*. El tema de los derechos de autor ha sido un tema muy duro porque, siento que estamos muy atrás en comparación a los derechos musicales, donde el compositor de una canción recibe un *revenue* constante todos los años de parte de Spotify, de un montón de partes, pero los escritores no recibimos ese mismo *revenue* por ser los autores de una película, tanto de Netflix, de Amazon, etcétera. De hecho la huelga ocurrió básicamente por eso porque no estaba ocurriendo como ocurría antes, que antes tu tienes un porcentaje que se asigna y año a año si se vuelve a dar tu película o si se ve, un porcentaje de eso va hacia ti y te llega un gran cheque a final de año, y con la llegada del *streaming* eso se perdió. Como un sitio de 1000 cosas nadie sabe por qué uno está pagando, no estás pagando por el contenido puntual, entonces el problema que tenemos hoy en día es, por un lado están los cines, que ciertos cines se asocian con cierto gremio de escritores, en México, por ejemplo, funciona que la película se estrena y un porcentaje va a los derechos de autor de los guionistas en México y la sociedad de guionistas mexicana reparte, y ahí me llega un cheque a mí por película que yo logro estrenar en cines, pero no existe eso mismo con las plataformas porque se niegan a entregar plata y por una razón que bajo su lógica tiene sentido, cuando alguien paga una suscripción no está pagando por un producto específico, está pagando por todo entonces cómo saber

quién vio tu película o no y luego entonces por eso se te paga a ti un porcentaje, entre comilla ellos lo saben porque saben que cosas ve cada uno, obviamente saben que perderían mucho dinero si hacen eso, y en Chile recién hace muy poco logramos la ley de Ricardo Larraín, que básicamente nos da derechos de cine, televisión, repeticiones, pero no de plataformas y se está recién luchando para lograr un porcentaje. El tema está que hasta antes de la ley nadie recibía nada después de la ley recién empezaron a recibir, a mí me han llegado unos cuatro o 5 pagos de DYGA, que es donde yo estoy inscrito, hay dos, ATM y DYGA, que es una estupidez, no sé por qué hay dos, pero, muy Chile. Somos un gremio pequeñísimo, pero no hay que tener dos gremios porque a uno le administra la plata la SCD y al otro le administra la ChileActores. Pero bueno, no quería entrar en esa parte política, y nada yo sería profundamente millonario si la ley hubiera existido hace 5 años antes, porque escribí una película que fue la más vista en Chile por millones y millones de personas y no me llegó absolutamente nada por eso, lo cual me frustra hasta el día de hoy, porque calculo cuanto debió haber sido y digo oh, pero bueno.

Las empresas han abusado de cómo se ha llevado adelante tradicionalmente el oficio por años y tienen claro que tienen que pagar, no pagan, les da lo mismo. Te ponen en los contratos que no puedes pertenecer a una sociedad de guionistas, un montón de cosas que yo tengo la suerte que pudo trabajar para el extranjero y no necesito depender de las teleseries chilenas, pero tengo un montón de colegas guionistas que sí dependen de las teleseries chilenas y tienen que renunciar a ser parte o cobrar luego los derechos de los productos que emiten, entonces hay un gran vacío que ahora espero que se esté cerrando, parece que se llegó a acuerdo entonces van a tener pagar y nada, pero yo nunca he entendido por qué es tan diferente el musical con el del cine o de las piezas audiovisuales, nunca he entendido por qué. Porque igual nosotros generamos mucha más plata que el mercado de la música.

**P: ¿Cómo has vivido tú las cesiones de derechos sobre tus guiones o el proceso legal que implica elaborar un guion y venderlo? ¿has visto situaciones en las que hay modificaciones de guiones? ¿cuáles son los derechos que tú ves que más se ven afectados en las relaciones entre guionistas?**

R: Me pasa que hay un gran problema que es, uno a mí me carga que cada vez que firmo, un contrato tengo que ceder de por vida todos mis derechos a esa productora y esa productora

después se los vende a una plataforma, es una cadena de entregarse los derechos y que nunca uno se quede con un porcentaje de la creación de uno, nunca te dejan quedarte con un porcentaje de la propiedad intelectual que es lo que más vale, porque si ese producto llega a ser exitoso vas a ver como otro se va llenar las arcas y a ti no te va a llegar absolutamente. Los casos exitosos que hemos visto en Estados Unidos donde ciertos creadores, George Lucas, lo que sea, logran rentabilizar *Star Wars* o lo que sea, es que fueron dueños de la propiedad intelectual en un porcentaje, y hoy en día es muy difícil. Los creadores *Stranger Things* no son dueños de *Strangers Things*, no tienen nada. Les pagan millonarios sueldo que debe ser suficientemente bueno para quedarse callados, pero no tienen derecho a nada, no le pueden pasar a sus hijos absolutamente nada.

Me parece que es injusto, no sé cómo negociar eso, no sé cómo lograr eso que deje de ser así porque entiendo a la contraparte, si yo pago algo quiero ser dueño de ese algo por siempre y poder modificarlo como yo quiera, como me compro una polera, la quiero romper y hacer un diseño, ya la compré, la pagué, entonces es una cosa muy, bueno porque tampoco es una polera, es una cosa artística, una cosa son ideas y las ideas en mi rubro valen poco hasta que se materializan. Entonces a mí me ha costado mucho porque cedo todos los derechos, y cuando uno los cede está trabajando porque se trabaja para este tal productor y cualquier cosa que el productor te pide cambiar, tu estás obligado a cambiarlo, entonces ya dejó de ser tu bebé y es muy frustrante porque hay proyectos que se han destruido por comentar de los productores o de la plataforma y después dice ah sí, que ya no nos gusta no lo queremos y uno queda con una cosa de para devolverte los derechos tienen que pasar o 10 años si es que lo pusiste en el contrato. Es todo un proceso que te mata la posibilidad de recuperar cualquier cosa o el proyecto original, entonces hay un gran vacío que no sé cómo resolverlo porque ni los gringos lo han podido resolver, los guionistas gringos lo mismo venden el guion, ya el dueño es la productora y a lo más tú puedes acordar puntos de ganancia en la taquilla o etcétera, pero ya no es tuyo, sí tienes los derechos de autor pero que no son comerciales, entonces ahí hay un gran problema, no sé si los contratos, no sé si se puede establecer que todo producto después de 5 años vuelve a ser tuyo, obviamente me imagino que no pero, o estar amarrado a un porcentaje mínimo que siga siendo tuyo no sé, pero que si alguien gana, ganamos todos.



**P: Con la expresión de que después de 5 años vuelva este producto a ser tuyo ¿a qué te refieres? ¿qué es lo que te gustaría ver qué sucediera efectivamente?**

R: Ponte tú, ahora lo que yo estoy haciendo con mi agente es que cuando yo muevo una idea, estoy haciendo un tratamiento, 10 páginas de un proyecto, ya sea película o serie, se lo cedo a una productora, le digo “oye págame el mínimo y tú tienes 12 meses para mover este proyecto y después de esos 12 meses pasa de nuevo a ser mío”, entonces así le doy una ventana, véndanlo, si lo venden obviamente cedo los derechos y ya sabemos lo que ocurre, pero si no lo venden después de 12 meses vuelve a ser mío y ahí yo veo si lo muevo con otras personas o lo muevo otro lado, al principio costó pero ya mucha gente está haciendo eso que sí por un lado les conviene porque compran por poco y deposita el problema de oye devuelve el proyecto, etc..

Me pasó hace poco ahora una película que escribimos para Amazon en donde estuvimos 3 años desarrollando el proyecto, el guion y despidieron a una persona, llegó una persona nueva y dio de baja el proyecto, como se habían pagado 3 años, el proyecto ya era de ellos, entonces el director quiso recuperar el proyector y le decía te devolvemos el proyecto, pero tienes que pagar cierta cantidad de plata, 30000 USD, pero el nombre sigue siendo nuestro, o sea tenemos que cambiarle el nombre. Son puras prácticas abusivas ¿por qué quieres amarrarte el nombre? para que no se llame igual en la otra plataforma si es que se vende, si es que se hace. Entonces estamos super desvalidos porque tenemos poco con que negociar, porque si no soy yo, hay 500 idiotas con ideas que quieren venderle, entonces es ahí donde no tengo con qué negociar, no tengo dónde agarrarme, no tengo fuerza, a menos que haya hecho *hit*, quería hacer la segunda parte y ahí puedes negociar, pero hasta antes de eso imposible.

**P: la ley hace énfasis en que el guionista puede hacer uso, puede disponer de su aportación, de su obra de formas distintas a aquella que sea el género cinematográfico, ¿eso es algo que se sabe, eso es algo que se usa, eso es algo que es útil de alguna forma, sirve de algo que exista una ley que diga eso?**

R: Es algo que hicieron los políticos sin entender el negocio, un guion por tener la obra en sí no sirve de nada.

**P: entonces ¿no es como que porque puede hacer un libro ahora con este guion?**

R: No, o sea sí lo puedes hacer, pero son completamente a niveles diferentes, entonces no tiene pies ni cabeza esa parte y de hecho nadie lo utiliza, lo que lo que sí tú que me llama mucho la atención es y lo que más me molesta y lo que el otro le dije en la junta es que tenemos que ser una gran unidad, no podemos ser dos, es tan estúpido que seamos dos el problema es que quien cede para que el otro cobre entre comillas y aparte una gestión ataca la otra, una gestión de negocia por atrás de la otra para cobrar más plata, no sé es muy cavernícola y estúpido y por eso nunca vamos a ser como los gringos y la idea es llegar a ser como los gringos porque la gracia de los gringos es que cuando ellos paran, paran todos, acá si nosotros nos pusiéramos de acuerdo y paráramos, en menos de un mes esto se arregla, se pagaría, entonces nos falta creernos el cuento que tenemos más poder de lo que creemos tener, y eso aplica para México, Argentina y todas las otras sociedad de escritores, que también les pasó lo mismo.

**P: Andrea Franco tiene una visión un poco más pesimista sobre de la unión en un sindicato de guionistas, ella decía que los canales de televisión y las productoras en nuestro país tienen tanto poder que poco serviría si los guionistas efectivamente se detuvieran y se pararan frente a los productores ¿qué opinas tú al respecto?**

R: Yo creo que yo creo que si lo hacemos nosotros ganamos, sinceramente, los productores, no quiero ser malo, pero los productores son personas que no tienen ningún talento creativo, ningún talento de producción, y la única gracia que tienen es que o están bien conectados o tienen plata, y el dinero por dinero no hace una obra, entonces necesitan de los genitales, de los directores, Hollywood es así, un grupo de nerds guionistas pararon la industria más grande del mundo y pusieron a los 5 CEO más importantes a sentarse a conversar con ellos y llegar a un acuerdo porque les paraba todo el negocio, entonces nosotros a veces nos miramos en menos el poder que tenemos y el potencial que tenemos si llegara a ocurrir, pero tenemos un factor clave que es los 5 o 6 guionistas más grandes de Chile tienen que estar dispuestos a parar, y ellos tienen contratos millonarios con canales entonces no quieren cortar y los entiendo les ha costado toda su vida llegar a un punto en el que están muy cómodos, que ganan mucho dinero, entonces enemistarse con el canal para ayudar al guionista joven que está recién partiendo es difícil, es un país que es muy egoísta e individualista, entonces ahí

nuestro gran problema es ese, que los 5, 6 guionistas grandes top top top no ayudan al resto, no son la cara que tienen que ser por la exposición pública que tienen, por el nombre que tienen y pasa eso, que estamos todos divididos pensando cada uno en lo suyo.

**P: ¿cómo se vivió la llegada de Netflix? ¿cómo fue para los guionistas ver que entraran las grandes plataformas de *streaming*, no sólo como distribuidores de películas, sino que, como productores, sobre todo tomando en cuenta el caso de “La Jauría”?**

R: Vamos por partes, las plataformas no producen nada, las plataformas dan dinero a productoras y las productoras producen, porque ellos por definición son distribuidores, exhiben contenido, es como cine, pero digital.

La llegada de las plataformas fue el gran boom que vivió Latinoamérica en los últimos 15 años 20 años de industrial que es lo que vivió Estados Unidos con el boom del tv cable en los años 90, pero llegó en 2015. Hubo mucho interés por atraer un mercado muy grande a consumir estas plataformas y para mantenerlos contentos hay que hacer contenido local muy grande, lo más exagerado posible. El problema es que la burbuja se rompió se rompió hace 1 año, y se acabó esta fantasía de hacer en Chile 6 series, en Argentina 15, México 25, no hay dinero. Las plataformas se dieron cuenta que ya llegaron al tope de suscriptores, entonces como no vamos a sacar más que eso ¿cuál es el mínimo de inversión para vender contenta hasta 700.000 personas? 2 producciones al año, perfecto. En Argentina serán 10, en México serán el 15.

Entonces llegaron al punto de necesitamos hacer lo mínimo para mantener este público que ya tenemos porque crecer más exponencialmente en 100.000 espectadores no va a ocurrir, y ahí es donde empieza ahora la etapa oscura de las vacas flacas de esto, que es que todos se están peleando por los pocos proyectos que están creando para las plataformas. El problema que tuvo eso es que destruyeron el negocio principal que eran las salas de cine, en Chile, sobre todo, a ver. Chile nunca fue negocio excepto para las películas comerciales, el resto del cine chileno siempre se moría de hambre, nadie las veía, mil personas, muy pequeño. Yo tuve la suerte de estar en el boom de escribir la comedia más vista, etcétera, y el dinero que se hacía era increíblemente grande, mucho. Las plataformas lo que hicieron fue “para qué vas a gastarte las 5 Lucas en ir al cine si te puede gastar 3500 y te damos 10 veces más

contenido”. Entonces educamos a nuestro público, y le está pasando a EEUU también con las películas de Pixar y con las otras películas, educamos al público a quedarse en la casa y esperar que lleguen las películas a ellos y no salir al cine, el problema es que no es un negocio para las plataformas porque no generan plata, es mucha gente viendo contenido por muy barato y las plataformas subsidiaban esa pérdida. Lo que decían es: lo que me importa es crecer en números, no crecer en ganancia porque no ven ningún peso por las películas, y el negocio del cine que era lo más rentable.

Ahora hay que retomar el mundo del cine, porque ganabas 15 veces lo invertido en la película y está constando que la gente vaya al cine de nuevo, entonces el problema que tenemos ahora es educamos un público chileno, argentino, quien sea, a ver películas cómodas en la casa, contenido local nuestro, porque empezamos a hacer películas locales para ellos, comedia, drama, la jauría, lo que sea. ¿Ahora cómo les decimos “no, levántense, agarren la micro, vayan al metro, paguen un ticket, compren cabritas y siéntense a ver algo”? Entonces en esa lucha estamos ahora, el problema es que gran parte del cine chileno está cómodo con hacer estas películas que las ven 100 personas y van a 2 festivales, en mi caso no, entonces por eso a mí me interesa, estoy levantando y estoy produciendo 2 películas de comedia para el próximo año y porque me gustan las salas de cine. Me gusta el modelo y aparte ese modelo sí entrega derechos de autor a un montón de cosas, sobre música, directores, actores, el modelo de *streaming* no, entonces salían perdiendo todos, entonces sí, el modelo de *streaming* funcionó por 5 años y después murió, el 2020 empezó la caída, después de la pandemia.

**P: ¿Cómo se recupera un guionista de la pérdida al final de la influencia del *streaming*?, ¿cómo recupera tanto su posición dentro de la cadena de producción de la película como escritor?**

R: El problema de muchos guionistas, y me sumo, es que caímos en la inmediatez de “oh nos están pagando muy bien esto”, algo muy raro que le pase a un guionista, nos están pagando muy bien este guion y tú crees que es mucha plata pero después te das cuenta, haces el cálculo y no era tanta plata por la cantidad de tiempo que te van a tener con cambios cambios cambios cambios cambios hasta que se estrene, el problema que tiene el modelo de *streaming* es que antes el modelo de cine era: ventana uno cine, ahí puedes ganar plata, ventana 2 vender a

hoteles, ventana 3 vender a un vuelo, ventana 4 televisión abierta, ventana 5 vender a plataforma, ventana 6 vender a otro territorio, tienes 7 ventanas para recuperar el dinero y con las plataformas de *streaming* una. Se vende a Netflix y ahí muere, no viste nunca más 1 peso en la vida. Entonces creíamos que nos estaban pagando muy bien, pero en realidad no, yo he ganado más con una película que la vieron 50.000 personas en cines, que una película que fue número uno en Amazon 10 semanas, el equivalente es una locura, mucha más gente la ve en Amazon Prime que la película que se estrena en el cine.

**P: el mercado que abarca una plataforma *streaming* es mucho más grande que el de Fábula o el de Parox y cosas así, el contenido tiene que ser distinto también entonces. ¿cómo ves tú la posible imposición de ideas a los guionistas nacionales que tienen que responder a estas nuevas exigencias de las plataformas?**

R: El problema está en que ni lo Parox ni los Fábula ni Tiki, ninguna productora tiene tanto peso como una plataforma, entonces los productores quieren dejar contento al de arriba, no al guionista entonces va a decir que sí a cualquier cambio a decir que sí que se lo van a intentar, que van a cambiar, quieren cambiar al guionista lo cambian, están enojados, pasan guion, les gusta, después no les gusta, tenemos un de que los ejecutivos de las plataformas muchas veces son muy jóvenes que no han hecho absolutamente nada y dando opinión de guata de lo que vivieron hace 2 días y creen que saben de cine, la gran mayoría. Hay pocos los ejecutivos de plataformas que han sido productores, que han hecho películas, que han sido escritores exitosos, son muy poco. La gran mayoría son estudiantes que no sé de dónde salen, de universidades privadas mexicanas que los ponen en cargos creativos porque son super locos y creativos, pero no tienen absolutamente idea de nada, y uno se tiene que tragar todo esto porque es tu jefe. Estás trabajando para alguien que no tiene absolutamente idea de nada, y das una referencia mínima y no tiene idea de esa película, entonces es bien frustrante. Entonces tienes un cliente ignorante, puedes tener productores que pueden ser muy buenos, en Fábula hay muy buenos productores, pero están a la merced de lo que diga el cliente, entonces los productores van a decir “oh sí tú eres genial” convencen al guionista para que haga eso y es una cadena de bajarle el valor al producto y después quedan mamarrachos, como el caso de *La Jauría*.

Ahí partieron con una idea después terminaron con otra, y es como una mezcla de cosas porque ¿quién tiene el control creativo al final? No el guionista, el director, el productor, sino que el ejecutivo, el jefe del ejecutivo.

**P: es lo mismo que mencionaba Andrea, la persona que da una idea para un guion queda reconocida como guionista y termina recibiendo utilidades por parte de una entidad de gestión colectiva...**

R: Muchas veces pasa eso, que gente que dio una idea y que quedó el guion, lo obligan a ponerlo en el guion a pito de nada, yo he visto productores que se hacen llamar *showrunner*, he visto productores que están en los créditos del guion, y es como “¡no!”. Y el problema es que son los mismos jefes, entonces qué le vas a decir “no, no te pongas tú en lo que tu acabas de comprar”.

**P: entonces ¿falta voluntad legislativa en esta materia, falta voluntad de las personas que están al mando en las productoras, falta voluntad de Netflix de ceder, de unión?**

R: Yo creo que en la ley tiene que haber un *update*, es muy pequeña, no deja claro un montón de cosas, por ejemplo, esta, no porque alguien da una idea es parte de la cadena de derechos de un guion, no tiene ningún sentido, pero como la ley lo permite da lo mismo. A quién vas a ir a alegrarle, a Netflix le da lo mismo porque tiene lidiar con todas las sociedades de guionistas de cada país que está pidiendo plata, entonces no tiene ni un incentivo en hacer nada, dice “ah no quiere entonces no se vota en Chile” y como las producciones dependimos mucho tiempo de Netflix, si se va Netflix y Amazon la industria muere, entonces es bien complejo así que por favor ayúdanos, por favor haz una ley mejor.

**P: Además de que en Chile el cine no funciona por el impulso de un productor necesariamente**

R: En Chile las películas las manda el director, el impulso es el director que saca adelante la película, pero hay productores en Chile que funcionan como el modelo americano, Miguel Asensio es de ese tipo de productor, Ángela Poblete es de ese tipo de productor de Fábula, hay otros productores que son, yo tengo ningún ego en ser el guionista, busco al guionista, busco al director, busco al *cast*, armo el paquete y lo vendo, productor americano

**P: Y ¿un ejemplo de películas que se han hecho de esa forma?**

R: Ahora en marzo, abril se va a estrenar una película en Amazon se llama “Perra Vida” que yo la escribí. Me contactó el productor, Miguel Ascencio, y dijo “este año hay que escribir una película sobre animales, perfecto escríbela, voy a buscar un director, tengo este guion sobre animales ¿te interesa? Ven para acá, bien pagado, oye actriz”, y así armó el paquete, lo vendió a Amazon, hicimos la película y ahora se estrena, “Perra Vida”, es una comedia.

**P: ¿pero se estrena en Amazon? eso también es lo contraproducente o no, al final no vas a ver...**

R: Es que el tema fue así, Miguel, el productor, le dijo a Amazon hagamos algo, estrenémosla en cines y las ganancias hacemos miti y miti, ustedes pusieron la plata para hacer película, yo voy a la plata para hacer la campaña, inversión de los 2 lados. Amazon le dijo salgamos al cine, pero el 80% es nuestro, y Miguel le dijo no me conviene, no tiene ningún sentido ya es muy difícil hacer que la película funcione, entonces dijeron bueno sigamos con el modelo como está.

Sin ir más lejos, el año pasado cuando salió esta película “Argentina 1985”, la película se estrenó en salas y la plata venía de Amazon. Lo que no mucha gente sabe es que esa sala donde se estrenó era un circuito comercial alternativo no se estrenó ni en los Cine Hoyts, ni los Cinemark, ni los Cinépolis, nada en Argentina, se estrenó solamente en circuito alternativo porque la película era 100% dueña Amazon y toda la plata que generó fue para Amazon, los productores decidieron por una cosa de campaña decir que la vieron 1.000.000 espectadores para que más gente la fuera a ver a la plataforma y agrandar la campaña para ir al Óscar, pero no vieron un solo peso de la película.

Miguel en Chile no quiso hacer lo mismo, dijo ¿por qué voy a hacer todo este esfuerzo, mejor estrenémosla en la plataforma? Yo gano lo que gano como productor y sería. Entonces muchos productores hoy en día, en México, en Argentina y otras partes, se están dando cuenta de que ya no necesitan tanto a las plataformas, podemos volver al modelo antiguo buscar plataforma por *placement*, por el gobierno, por privado, correr el riesgo ver toda la ganancia después si funciona, y después se la vendes a la plataforma y es otra ventana más de retribución.

En España una de las productoras más grande de España que se llama Secuoya decidió no hacer más películas originales para plataformas, solo hacer películas para cine y después se las venden entonces ya está habiendo un switch de los productores del mundo porque se dieron cuenta que no es negocio, porque el negocio de una productora es: la película salió 1000000 USD, por ponerle un número, la productora tiene del derecho al 10% del presupuesto, es decir 100000 USD, 100000 USD. Todo 1 año pidiendo crédito al banco porque no te dan la plata al principio, tienes que pedírsela al banco, producir, rezar que la película no salga más cara, lidiar con los pagos, con servicio de impuestos internos para ganar 100000 USD 1 año, ¿vale el riesgo? No, desde que antes es como puedo hacer la película por la mitad de plata salgo al cine y puedo llevarme 10 millones de USD si le va bien, se dieron cuenta que prefieren correr el riesgo, perder mayor ganancia a estar dependiendo de una plata muy fija que ya está establecida y que no vas a poder ganar ni más ni menos nunca

**P: y ya que tú has vivido de cierta forma las 3 etapas, la etapa pre-plataformas, plataforma y esta lo que se ve que se viene, ¿cómo ves el futuro al final con esta modificación como guionista?**

R: Para el guionista no cambia si uno escribe para la plataforma o para cine, porque es el mismo proceso, el mismo trabajo, hay que atender a los mismos o los productores los ejecutivos siempre hay alguien que va a opinar y lo que sí nos conviene mucho más es con las leyes que hay hoy día que salgan las películas en el cine que en plataforma. A mí sí me llega plata si se estrena en cines, me llega, se la tienen que sacar y me la tienen que dar y ahí sí es una ganancia, entonces yo prefiero ahora hacer por menos plata guiones para películas que vayan al cine y que me aseguren que van a ir al cine que para plataforma, si es *cool* decir que va a ir a Netflix, pero también es *cool* pagar el arriendo todos los meses bien y no estar rogando.

**P: ¿cuánto saben los guionistas sobre las relaciones jurídicas en las que se meten y del manejo legal de un guion? ¿cuánto se conoce?**

R: Cero, cuando una cláusula de un contrato con un canal de televisión o algo así te dice que se ceden todos los derechos de autor, no tienen ni idea de qué significa normalmente. El guionista va a firmar, aunque diga que está vendiendo el alma al diablo. El guionista quiere trabajar, y por trabajar va a firmar da lo mismo si dice que se ceden todos los derechos de



perpetuidad 2000 millones de año en cada planeta que se exhiba, lo va a firmar igual, de hecho, he leído contratos con esta cláusula.

Solo para que tengas una idea, hay muchos guionistas con los que hablo de que creen que las cosas que llegaron a la resolución en Estados Unidos van a aplicar el resto de nosotros, lo cual no es.

Todos dijeron “oh por fin vamos a ver los números reales de las plataformas”, o, “por fin van a darnos un bono a final de año con un paquete como los gringos”, no, “por fin van a haber un mínimo de escritores”, no. Todo lo maravilloso que lograron no aplica para el resto de nosotros, que inocentes, yo rompiendo sueños.

**P: ¿qué derechos te gustaría retener como guionista sobre tu obra o sobre la obra cinematográfica?**

R: El 10% de la comercialización. El 10% de los resultados finales de la de la realización.

**P: Y en cuanto a derechos de autor, de propiedad sobre la obra, mi ejemplo típico es que si tú haces un guion que te llamen si lo quieren cambiar para consultarte qué opinas y que esta cuestión sea en acuerdo o cosas así, ¿de eso no te interesa particularmente?**

R: Lo que pasa es que eso mientras te estén pagando va a ocurrir igual, me interesaría que después de 50 años vuelva a ser mía la propiedad intelectual, el guion completo o la idea que si el estudio lo quiere renovar como pasó hace menos de 5 años con *Top Gun*, tengan que volver a pagarme para renovar los derechos, es decir con tener esas dos cláusulas estamos al otro lado porque al final del día no me sirve de nada ser dueño de un pedazo de papel que no tiene ninguna generación de dinero de por sí, porque en los derechos de autor mi nombre va a estar ahí, va a estar en los créditos, no me lo van a quitar y nunca, rara vez pasa que te saquen o cosas así, y en EEUU por eso está la *arbitration*, que es que hay que decir cuántos guionistas a trabajaron este guion, quién escribió qué, hasta acá, ya sí escribió más del 35% tiene derecho a crédito, listo fin, acá en Chile no existe eso, de hecho una de las cosas que estaría bueno que haya un organismo que haga administración porque hay guiones, yo voy a trabajar en un guion, no te puedo decir cual, es para una productora grande, Fábula, y hay seis guionistas acreditados en la película porque el director se peleó con este, con este, esto

no le gustó, y todos aportaron un poco, las dos guionistas originales a la versión final no tienen nada, no queda ninguna coma de lo que hicieron, pero están puestas en el guion por cordialidad, y yo que hice toda la pega voy a tener que compartir igual con ellas el crédito, que injusto, porque estamos haciendo lo correcto, pero esto no un medio de lo correcto es una cosa de lo que tú escribiste está en pantalla ¿sí o no? No, entonces no tiene crédito, pero aquí como no hay *arbitration*, nadie dice nada, no se puede.

Cuando ese guion se cierra, y te cortaron tu escena, pero tu trabajo está en el guion que hiciste, la prueba del del trabajo que hizo esa persona no está porque el guion que se filma no tiene ninguna idea ni escena de esa persona y está en guion por cordialidad quien sabe por qué. Yo no tengo nada respecto de eso, de hecho, a mí me ha pasado de estar del otro lado donde me han borrado del guion y me quedo callado porque digo OK cambiaron todo, perfecto, no tengo nada que ver con este guion, pero falta una entidad que regularice, es decir, no puede haber 7 guionistas en esta película, ¿qué escribiste tu? ¿qué escribiste tu? ¿dónde está la prueba de eso? ¿está en el guion que se filmó? No, entonces no. Falta un organismo que regularice eso y que se dedique solamente a eso y podría ser un organismo dentro de ATN o de DYGA.