

# EL PRODUCTOR Y LA PRODUCCIÓN EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA



Javier Marzal Felici  
y Francisco Javier Gómez Tarín (eds.)

# El director de fotografía, coautor de la obra cinematográfica

LAURA CORTÉS SELVA

LEOCADIA DÍAZ ROMERO

*Universidad Católica San Antonio de Murcia*

## INTRODUCCIÓN

El cine, como forma de comunicación, se distingue de la literatura, la pintura, el teatro y la fotografía porque añade una cualidad que el resto no posee: el movimiento. El cine es básicamente una sucesión de imágenes fotográficas en movimiento. Su propio nombre lo indica: *kinema* en griego significa «movimiento» y *grafo*, «grabar», «dibujar».

En el proceso de producción de un filme uno de los pasos fundamentales es la traducción en imágenes en movimiento de la narración propuesta por el director de la obra. Para ello es necesario emplear la luz y la cámara, herramientas técnicas de las que no se puede prescindir para su realización. La persona encargada de ayudar al director a traducir la narración en imágenes en movimiento es el director de fotografía, quien emplea dichas herramientas técnicas para desarrollar su trabajo. Su labor no sólo consiste en ejecutar las órdenes del director, sino que su aportación creativa al conjunto de la obra es fundamental, no sólo para el resultado visual del filme, sino para diferenciarse del trabajo de otros directores de fotografía. Dicha aportación creativa (aportación del espíritu) es lo que le define como autor de su trabajo. Como un filme es una obra artística coral en la que participan diferentes creadores, podría concluirse que el director de fotografía se considera coautor de la misma.

Sin embargo, es necesario aludir al término creatividad antes de introducirnos en cuestiones más propiamente fotográficas. A pesar de que forma parte de nuestro léxico habitual y que se aplica a diferentes disciplinas, existe cierta complicación a la hora de definir el término «creatividad», puesto que su complejidad provoca que cualquier definición cercene la riqueza de las manifestaciones creativas. Existen diversas definiciones de la creatividad de teóricos que han tratado de estudiarla como G. Aznar, F. Barron, H. Murray, R. Oerter, M. I. Stein, E. P. Torrance, McKinnon. Entre ellas, McKinnon define la creatividad de la siguiente manera:

La verdadera creatividad requiere tres condicionantes: 1) implica una respuesta o una idea que es nueva o al menos es infrecuente estadísticamente; 2) que se adapta a la realidad en cuanto que resuelve un problema, y 3) es evaluada, elaborada, desarrollada y aplicada. Así concebida, la creatividad es un proceso que envuelve originalidad, adaptación y realización, que parte de un problema y termina en cuanto el problema está resuelto, y esto se aplica tanto a la creatividad artística como a la científica y tecnológica. La esencia de la creatividad es la solución de un problema de manera original; en otras palabras, es la solución creativa de problemas (Marín Ibáñez, 1995: 38).

Teniendo en cuenta esta definición de creatividad, las características que siempre están presentes son las que aluden a la novedad, a lo que previamente no existía, a una innovación más o menos radical y a lo valiosa. Crear es toda innovación valiosa, es resolver innovadoramente los problemas<sup>1</sup>.

En este sentido, el director de fotografía desarrolla su creatividad enfrentándose al problema de la traducción en términos visuales de la historia que se quiere narrar cinematográficamente. Dos de las principales preguntas que han de efectuarse por el director de fotografía en el momento de enfrentarse a un filme son: ¿Cómo puedo traducir en imágenes en movimiento esta narración para representar del modo más cercano posible a los deseos del director, a la narración del filme?, y ¿Qué diseño de iluminación he de plantear para crear la atmósfera más adecuada para la narración?

La Ley está llamada a reconocer la labor creativa del director de fotografía y otorgarle los derechos correspondientes, morales y económicos. Sin embargo, en el entorno europeo existe una pluralidad de regímenes en materia de derechos de autor que no siempre sitúan al director de fotografía en el lugar que merece. En particular, en España la Ley de Propiedad Intelectual no le reconoce la autoría de la obra audiovisual. El presente trabajo presta también atención a las cuestiones jurídico-normativas y propone soluciones de mejora.

---

<sup>1</sup> Marín Ibáñez, R., *La creatividad: diagnóstico, evaluación e investigación*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 1995, p. 39.

## LABOR DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

Tal y como define la Asociación Española de Directores de Fotografía (AEC), la labor del director de fotografía es la de la *creación artística de imágenes para la puesta en escena de producciones cinematográficas, televisivas y de video; generalmente para la realización de películas, series televisivas así como trabajos publicitarios documentales y películas industriales*<sup>2</sup>.

Principal responsable de su equipo, el director de fotografía puede llevar o no la cámara, dependiendo del país<sup>3</sup>. Si efectivamente opera la cámara, se encarga de los aspectos relativos al encuadre y al movimiento de la misma. De igual modo, el director de fotografía se encarga del diseño de la iluminación. Por tanto, el área de responsabilidad del director de fotografía abarca tanto el campo técnico como el artístico, y su labor consiste en crear la visualización cinematográfica en colaboración con el director<sup>4</sup>.

Aunque su trabajo tenga un amplio componente técnico, lo más importante es la capacidad creativa para ofrecer una solución novedosa a una narración, desde el punto de vista fotográfico. Mediante el dominio de la técnica, el director de fotografía ofrece su visión de la narración, pero la técnica *per se* no es capaz de crear nada. En realidad, es la mirada novedosa la que puede hacer cambiar la historia. A este respecto, Robby Müller, director de fotografía de obras tan espectaculares como *París, Texas* (Wim Wenders, 1984) o *Breaking the waves* (Lars von Trier, 1995) apunta con tristeza que, a pesar de la excelencia en cuanto a calidad fotográfica de las películas elaboradas por la industria norteamericana, la gran mayoría ofrece un aspecto similar, ninguna muestra una visión distinta, algo novedoso<sup>5</sup>.

## SOLUCIONES CREATIVAS APORTADAS POR EL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA A LO LARGO DE LA HISTORIA DEL CINE

A lo largo de la historia del cine existen numerosos casos en los que el trabajo creativo del director de fotografía ha provocado avances en la narración cinematográfica. De hecho, el estilo visual de filmes significativos en la historia del cine se debe a la

---

<sup>2</sup> <http://www.aecdifoto.org/biblio/dirfoto1.htm>

<sup>3</sup> En Estados Unidos existe una separación entre el operador de cámara y el director de fotografía. Normalmente, el director de fotografía sólo se encarga del diseño de la iluminación. En países europeos es más frecuente encontrar a directores de fotografía que también operan la cámara.

<sup>4</sup> <http://www.aecdifoto.org/biblio/dirfoto1.htm>

<sup>5</sup> Zebrowski, M. (ed.), *Robby Müller, lifetime achievement*, Torun, Camerimage Festival Organizer-Tumult Foundation, 2006, p. 8.

colaboración con directores de fotografía que han aportado una mirada novedosa a una narración audiovisual. Es el caso de equipos formados por el director del filme y el director de fotografía, como Eric Rohmer junto a Néstor Almendros; Wim Wenders y Jim Jarmusch con Robby Müller; Oliver Stone y Robert Richardson; Bernardo Bertolucci y Francis Ford Coppola junto a Vittorio Storaro; Steven Spielberg y Janusz Kaminski; Ingmar Bergman y Sven Nykvist, etc.

Así en los inicios del cine el gran problema al que se enfrentaba el director de fotografía era el de la correcta exposición del negativo y el de tratar de controlar la luz natural necesaria para imprimir el negativo de tan baja sensibilidad. La introducción de la luz eléctrica trasladará el problema al interior de los estudios, y allí se empezará a experimentar con diferentes esquemas de iluminación que han llegado hasta la actualidad.

En los años veinte las características fotográficas presentes en filmes pertenecientes al expresionismo alemán como *Das cabinet des Dr. Caligari* (Robert Wiene, 1920) fotografiada por Willy Hameister; *Metropolis* (Fritz Lang, 1927) por Karl Freund y Günther Rittau, y *Der Letzte Mann* (F.W. Murnau, 1924) por Karl Freund, impulsaron no sólo el renacimiento de los movimientos de cámara, sino un estilo de iluminación que influiría de un modo poderoso en la creación del género *noir* o cine negro. La iluminación de alto contraste presente en estos filmes adquiere tal protagonismo que la mera visión de unos fotogramas nos permite distinguir si una película pertenece a este género. En este caso la desaparición de la luz de relleno y el incremento de la luz principal y el contraluz crean el estilo característico de este tipo de imagen y que sigue presente en la actualidad en filmes herederos del género como *The man who wasn't there* (Joel Coen, 2001), fotografiada por Roger Deakins.

El esquema de iluminación planteada en el expresionismo alemán influiría a uno de los directores de fotografía más notorios de la historia del cine, Gregg Toland. En su obra más conocida, *Ciudadano Kane* (Orson Welles, 1941), Gregg Toland aportó grandes novedades que influirían en el estilo visual de filmes posteriores como el estilo de fotografía en profundidad de campo, el empleo de las ópticas angulares y la iluminación desde el suelo. Hasta tal punto fue importante la contribución de Gregg Toland en *Ciudadano Kane*, que Orson Welles lo incluyó junto a su nombre en los títulos de crédito del filme.

La fotografía de estilo documental, con cámara al hombro y escasa iluminación, herederos de los documentales realizados durante la Segunda Guerra Mundial, sería de gran influencia en filmes pertenecientes al neorrealismo italiano como *Roma città aperta* (Roberto Rossellini, 1944) fotografiada por Ubaldo Arata, o *La tierra trema* (Luchino Visconti, 1948) con G. Aldo como director de fotografía. Dicho estilo documental también influiría a filmes de la *nouvelle vague* francesa como *A bout de souffle* (Jean-Luc Godard, 1959) fotografiada por Raoul Coutard y *Les quatre cents coups* (François Truffaut, 1959) por Henri Decaë. En el caso de los operadores fran-

ceses pertenecientes a la *nouvelle vague*, su estilo basado en fluidos movimientos de cámara y la iluminación por reflexión, es de gran importancia para posteriores fotógrafos. La escasez de medios económicos y la intención estética de liberar al cine del abigarrado aparato técnico llevó a la creación de esquemas de iluminación basados en la reflexión de la luz con la que se conseguía una iluminación general suave que permitía a los actores y a la cámara desplazarse libremente. Este tipo de iluminación denominada «luz de acuario»<sup>6</sup> influiría en trabajos de directores de fotografía de finales de los sesenta y principios de los setenta, que buscaban un estilo visual diferente al establecido. Junto con sus directores de fotografía, directores de cine como Francis Ford Coppola, Martin Scorsese y Robert Altman, entre otros, crearán un nuevo estilo de Hollywood con claras influencias europeas. Es el caso de directores de fotografía provenientes de Europa, como László Kovács, quien junto a Dennis Hopper realizarían *Easy Rider* (Dennis Hopper, 1969), ejemplo de la asimilación estilística por parte de Hollywood, proveniente del cine europeo.

En los setenta, operadores como Gordon Willis serán un claro referente para trabajos posteriores. En su obra *The Godfather* (Francis Ford Coppola, 1971), Willis, al que llamaban el «Príncipe de las tinieblas», se atrevió, no sólo con la subexposición del filme con lo que conseguía una oscuridad predominante en la imagen, sino con la iluminación cenital, que dejaba los ojos de los personajes en sombra. Lejos de perjudicar a la narración, ese tipo de iluminación ayudaba a la creación de unos personajes tenebrosos. El trabajo de iluminación junto con el empleo de ciertos filtros que teñían la imagen de amarillo contribuían a crear una atmósfera especial que situaba al espectador en una época pretérita.

En la década de los ochenta destaca la investigación llevada a cabo por el director de fotografía Vittorio Storaro, en cuya figura se unen la técnica, el arte y el estudio. Storaro, incansable investigador, ha elaborado una teoría acerca del significado de los colores en el filme y lo aplica a películas como *Apocalypse Now* (Francis Ford Coppola, 1979)<sup>7</sup> o *The last emperor* (Bernardo Bertolucci, 1987). Este director de fotografía también ha investigado con técnicas aplicadas al laboratorio, como es el proceso sin blanqueo o *ENR*, que aumenta el contraste general de la imagen y la desaturación de los colores. Empleado por primera vez en *Reds* (Warren Beatty, 1981), su influencia se ha extendido de tal manera que actualmente se aplica a un gran número de filmes como *Seven* (David Fincher, 1995) fotografiada por Darius Khondji o *Saving private Ryan* (Steven Spielberg, 1998) por Janusz Kaminiski. En este último filme el director de fotografía experimentó con la modificación del ángulo del obturador para conseguir una mayor sensación dramática, acercando al

---

<sup>6</sup> Revault d'Allones, F., *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra, 2003, p. 66.

<sup>7</sup> Schaefer, D., y Salvato, L., *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*, Madrid, Plot, 1993, p. 193.

espectador al suceso del desembarco de Normandía. Este efecto, no sólo ha influido en filmes posteriores, sino en otros medios como la publicidad o los videoclips musicales.

Aunque es una tendencia iniciada en los setenta, la ruptura con la perfección de los materiales fotográficos mediante el empleo de técnicas como el prevelado, la subexposición o la sobreexposición, en los noventa, el director de fotografía Robert Richardson en *Natural Born Killers* (Oliver Stone, 1994) sobreexpone ciertas áreas de la imagen, creando puntos de brillo que destacan sobre el resto de la imagen, y que volvería a repetir en *Casino* (Martin Scorsese, 1995) como característico de su estilo fotográfico. Del mismo modo, Richardson mezcla de un modo innovador diferentes formatos como el 35 mm, 16 mm y video, así como luz coloreada para ciertos momentos dramáticos del filme.

En los noventa también destacará el trabajo de directores de fotografía como Robby Müller junto al director Lars von Trier, en obras pertenecientes al movimiento *Dogma '95*. Müller comenzó su andadura junto a directores como Wim Wenders y Jim Jarmush, con los que desarrollaría su experiencia profesional y una mirada única. En *Breaking the waves* (Lars von Trier, 1996) y *Dancer in the dark* (Lars von Trier, 2000) su trabajo de cámara basado en un estilo libre de cámara al hombro, junto con su iluminación realista, ha influido a directores de fotografía como Rodrigo Prieto, quien se inspira en el trabajo de cámara de Müller en *Breaking the waves* para plantearse *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y *8 mile* (Curtis Hanson, 2002)<sup>8</sup>.

## RECONOCIMIENTO DE LA LABOR DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

La labor creativa del director de fotografía ha sido reconocida en festivales como los Oscars de la Academia norteamericana de cine, en los que desde el año 1928 se entrega el premio a la fotografía cinematográfica y que ese año sería compartido por Charles Rosher y Karl Strauss, por su trabajo en *Sunrise* (F. W. Murnau, 1928).

De creación más reciente, existen otros festivales como el *Madridimagen*, el *Manaki Brothers* y el *Camerimage*, dedicados exclusivamente a la fotografía cinematográfica, en los que se premia la creatividad del director de fotografía y la calidad de sus trabajos. Entre ellos el de mayor repercusión internacional es el *Camerimage*, celebrado en Lodz (Polonia). Comienza su andadura en 1993, premiando filmes como *The*

---

<sup>8</sup> Zebrowski, M. (ed.), *Robby Müller, lifetime achievement*, Torun, Camerimage Festival Organizer-Tumult Foundation, 2006, p. 91.

*piano* (Jane Campion, 1993) fotografiada por Stuart Dryburgh; *Secrets and Lies* (Mike Leigh, 1996) por Dick Pope; *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) por Rodrigo Prieto; *Vera Drake* (Mike Leigh, 2004) por Dick Pope y recientemente *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) por Guillermo Navarro.

En ellos se demuestra, una vez más, que la fotografía cinematográfica no es un aspecto meramente técnico del filme, sino que es preciso disponer de grandes dosis de creatividad para ofrecer una mirada distinta sobre una narración.

## APROXIMACIÓN JURÍDICA A LA AUTORÍA DEL DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

La determinación de la autoría de la obra cinematográfica es fuente de controversia. Los ordenamientos jurídicos no ofrecen una solución satisfactoria: bien porque no se establece con claridad quién merece la condición de autor o coautor, bien porque alguna legislación tan sólo atribuye este estatus a favor del director y el guionista. En particular, tal y como examinaremos, la figura del director de fotografía presenta distintas aproximaciones legales.

Con respecto a la protección de los derechos de autor, el Derecho comparado conoce dos grandes sistemas:

1. El modelo francés, *droit d'auteur*, que sigue la mayoría de los países de tradición continental –Francia, Italia, Austria, Alemania, España, Grecia, Bélgica, Rusia– y se fundamenta en el principio de creatividad. A la luz de este principio, el creador de la obra es también su autor. En cualquier caso, dentro de este grupo cabe señalar variantes: a) los regímenes legales que establecen listas cerradas que determinan quiénes son autores de la obra. España, Italia y Grecia no incluyen a los directores de fotografía; b) otros sistemas no establecen listas sino presunciones sobre la autoría tradicional (Francia, Bélgica, Polonia y Rumania), y c) en otros casos, no existen ni catálogos ni presunciones: la autoría recae en aquellas personas físicas cuya creatividad ha contribuido a la creación intelectual de la película (Alemania, Austria, Holanda, Dinamarca, Finlandia, Suecia, Bélgica).
2. El sistema anglosajón, *copyright*, que aplican Chipre, Irlanda, Reino Unido, Luxemburgo y designa al productor como único autor de la obra cinematográfica (*obergefell*). Tradicionalmente, en el entorno europeo la autoría de la obra ha carecido de reglas específicas y se ha predicado de las personas cuya aportación creativa es decisiva para la realización de la obra audiovisual, sin atribuir derechos de autor a favor de gremios profesionales. No obstante, ante la imposibilidad de adoptar planteamientos individualizados para solventar la delicada cuestión de la distribución de los beneficios de las obras, en los últimos tiempos el recono-



cimiento de la autoría a favor de grupos o categorías profesionales ha adquirido vigencia.<sup>9</sup> Respecto a la figura del director de fotografía ha alcanzado la consideración de autor en Alemania, Finlandia, Suecia, Dinamarca, Austria, Bulgaria, Polonia, Noruega, República Checa y Hungría. Las excepciones se encuentran en Francia, Italia, Países Bajos y Bélgica, donde hasta la fecha únicamente los guionistas y los directores han ostentado la condición legal de autor. Asimismo los países de tradición anglosajona –donde prevalece el *copyright system*– no reconocen como autor al director de fotografía (*principle of «work made for hire»*). Cabe hablar de una corriente creciente de reconocimiento de la condición de autor a favor del director de fotografía. La transición que actualmente se está produciendo –del sistema de reconocimiento individualizado de la autoría de la obra en pro del reconocimiento a favor de determinados grupos o categorías profesionales– favorece la condición de autor del director de fotografía.

En Estados Unidos el director de fotografía está obligado a ceder todos los derechos a los productores, incluso los derechos morales que consagra la Convención de Berna suscrita por Estados Unidos. En Iberoamérica también existe una pluralidad de regímenes sobre quién es autor de la obra audiovisual. Responden al sistema de *numerus apertus* o de *numerus clausus*<sup>10</sup>. Las convenciones internacionales y la normativa europea dejan en manos de los ordenamientos nacionales la concreción de quién es el autor de la obra cinematográfica. Ciertamente, la Convención de Berna para la protección de las obras artísticas y literarias, en su artículo 14 bis 2, remite a las legislaciones nacionales la cuestión de la propiedad intelectual de la obra cinematográfica. En el marco europeo conviene destacar la Directiva 92/100/CEE del Consejo, de 19 de noviembre de 1992, sobre los derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, en su artículo 1.2, considera autor o coautor al director principal de una obra cinematográfica o audiovisual y permite que los Estados miembros atribuyan la condición de coautores a otras personas. La Directiva 93/83/CEE del Consejo, de 27 de septiembre de 1993, sobre coordinación de determinadas disposiciones relativas a los derechos de autor en el ámbito de la radiodifusión vía satélite y de la distribución por cable, en su artículo 1.5, y la Directiva 93/98/CEE, del Consejo, de 29 de octubre de 1993, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, en su artículo 2, se pronuncian en términos similares.

<sup>9</sup> Por ejemplo, en Alemania existía un reconocimiento individualizado de la autoría de la obra hasta que, en julio de 2002, se promulgó una nueva ley que reconoce expresamente la condición de autor a favor de determinadas profesiones, entre otras, la de director, director de fotografía y editor.

<sup>10</sup> Antequera Parilli, R., *Derecho de autor, Tomo I*, Dirección Nacional de Derecho de Autor, Caracas, 1998, p. 216 y ss.

Por tanto, las directivas europeas armonizan parcialmente la noción de coautor de la obra cinematográfica. La Comisión Europea, en su Informe al Consejo, al Parlamento Europeo y al Comité Económico y Social sobre la cuestión de la autoría de las obras cinematográficas o audiovisuales en la Comunidad /\* COM/2002/0691 final \*/. declaró que Europa no necesita armonización alguna sobre la cuestión de la autoría de las obras cinematográficas y que los problemas que surjan eventualmente pueden solventarse mediante acuerdos contractuales. La doctrina no comparte esta perspectiva teniendo en cuenta el elevado número de conflictos generados a consecuencia de la pluralidad de regímenes jurídicos<sup>11</sup>. En cualquier caso, la Comisión dejó en el citado Informe una puerta abierta al disponer que las regulaciones nacionales en materia de contratos serían objeto de futura revisión. La regulación actual no colma ni se corresponde con la labor destacada y sobresaliente que desarrolla el director de fotografía en la realización de la obra audiovisual. Parece ahora conveniente recordar la aportación creativa del director de fotografía que justifica su condición de coautor de la obra. Recapitulando, al ser responsabilidad del director de fotografía el diseño de la luz y de la cámara, su contribución creativa le legitima como coautor y merece ser reconocido así por la legislación vigente. Otros argumentos que sustentan esta posición se apuntan a continuación:

- Pese a que la legislación, tal y como hemos señalado arriba, no reconoce en todo caso la autoría del director de fotografía, los tribunales sí la admiten para las obras fotográficas individuales. En efecto, el director de fotografía decide qué fragmentos de imagen insertar, la luz, etc., imprimiendo así a las obras fotográficas su estilo personal por lo que alcanzan el nivel de originalidad exigido por la ley<sup>12</sup>. Por tanto, el director de fotografía puede ser considerado autor de las obras fotográficas individuales que integran la obra audiovisual y se explotan de forma separada. Tiene así la propiedad exclusiva de los derechos económicos y morales que se derivan de su condición de autor.
- La denominación «director» de fotografía. La palabra director pone de relieve que asume una función «rectora» con respecto a la cámara.
- Asimismo existen multitud de galardones que premian la labor fotográfica de las obras audiovisuales. Se premia el arte, la sensibilidad del director de fotografía, no la técnica.
- El productor, con frecuencia, cuando contrata los servicios del director de fotografía le obliga a transmitir todos los derechos económicos. Si el director de foto-

---

<sup>11</sup> Busch, C., «Directores de Fotografía y Derechos de Autor», en *Libro de las Actas del Primer Congreso Internacional de Directores de Fotografía –Huelva, 2004–*, 2006, pp. 32 y 33.

<sup>12</sup> Como creador de fotografías individuales, el director de fotografía goza de una protección subsidiaria, ya que la legislación en materia de derechos de autor viene aceptando que una parte de una obra original debe protegerse como obra original.

grafía no tuviera la consideración de coautor, por lo relevante de su aportación a la obra, esta cesión no tendría sentido alguno.

- La pluralidad de soluciones jurídicas en materia de autoría crea confusión y dificulta las coproducciones.

Por último, una mención especial a la legislación española. El artículo 87 de la Ley de Propiedad Intelectual establece que son autores el director-realizador; los autores del argumento, la adaptación, y los del guión o los diálogos; los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra. Un sector de la doctrina interpreta este precepto como si el catálogo se tratara de un *numerus clausus*, por lo que la figura del director de fotografía, al no estar recogida expresamente, no tendría cabida<sup>13</sup>. Sin embargo, la Ley 17/66, relativa a la Propiedad Intelectual (LPI) en las obras cinematográficas, hoy derogada, contemplaba como autores, además de los que recoge la ley vigente, a todas las personas que, mediante una actividad de creación intelectual, participasen en la creación de dichas obras. Esta fórmula se ha suprimido en el actual artículo 87 LPI. Otros estudiosos estiman que el director de fotografía merece la consideración de autor de la obra audiovisual y argumentan que puede ser incluido en el precepto 87 de la LPI por medio de interpretaciones analógicas, *a simile*, aduciendo también que las normas restrictivas de derechos deben ser interpretadas restrictivamente. Concluyen que el artículo 87 no establece un catálogo cerrado de autores<sup>14</sup>.

Esta polémica interpretativa queda zanjada con la propuesta de Ley del Cine presentada el 28 de diciembre de 2006 por la ministra de Cultura al sector cinematográfico y televisivo. Entre otras importantes novedades, el documento base reconoce la autoría del director de fotografía<sup>15</sup>.

## CONCLUSIONES

A pesar de la evidente creatividad que el director de fotografía emplea en su trabajo en un filme, el derecho comparado no siempre reconoce su aportación a la obra de forma suficiente. De *lege ferenda*, se hace necesaria una regulación que, de un lado, haga justicia a su labor original y creativa y, de otro, armonice los aspectos sustanciales de esta figura. En España, hasta ahora, tan sólo el director, el guionista y el músico de la película eran considerados autores. El pasado día 28 de diciembre de 2006 se ha planteado una propuesta de ley en la que el director de fotografía se considera

<sup>13</sup> Pérez de Castro, N., *Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica*, Madrid, Tecnos, 2001, p. 47 y ss.

<sup>14</sup> Rogel, C., *El Derecho de Autor de los Directores de Fotografía*, Editorial REUS, S. A., Madrid, 2006, pp. 10-11.

<sup>15</sup> García, R., «Espaldarazo al productor independiente», *El País*, viernes 29 de diciembre de 2006, p. 44.

autor de la obra cinematográfica. Esta medida está motivada *por el carácter cada vez más creativo que, en el cine actual, posee la labor de quienes componen la imagen a través de la luz y la cámara*<sup>16</sup>.

Aunque pendiente de aprobación, esta propuesta ofrece una perspectiva favorable para los derechos de autor del director de fotografía, aunque aún existen determinados aspectos por los que se ha de seguir luchado. Entre ellos se encuentra el problema de la mutilación de imágenes (*cropping images*), sobre todo en la televisión, debido a la incompatibilidad de formatos. A este respecto continúa la lucha por conseguir que los filmes se proyecten en las pantallas de las salas de exhibición, en el formato que el director de fotografía junto con el director del filme han elegido como el más idóneo para la narración. La incompatibilidad de formatos provoca en numerosas ocasiones la evidencia del aparato técnico empleado en la elaboración del filme como el indeseado micrófono dentro de cuadro, que rompe con la verosimilitud de la narración. Otro de los aspectos por los que los directores de fotografía están luchando es por que sea respetado su trabajo de etalonaje<sup>17</sup> realizado en la fase de postproducción. Mediante este proceso, el director de fotografía confiere al resultado total una unidad en términos de colorimetría, contraste y brillo de la imagen. Los directores de fotografía reivindican que su trabajo de etalonaje no se arruine por una falta de responsabilidad en el calibrado de las lámparas de proyección de las salas de exhibición cinematográfica. Debido a la imposibilidad de controlar cada una de las salas de exhibición existentes, los productores deben considerar, no sólo el derecho de los directores de fotografía a etalonar la copia, sino asegurarse de que su proyección en salas comerciales cumple con una normativa estándar que ofrezca una correcta proyección del filme. De hecho, algunos directores de fotografía están dando calificaciones de calidad a aquellas salas cinematográficas que cumplen la normativa para una correcta exhibición, respetando los parámetros artístico-técnicos decididos por el director.

---

<sup>16</sup> García, R., «Espaldarazo al productor independiente», *El País*, viernes 29 de diciembre de 2006, p. 44.

<sup>17</sup> El etalonaje es el procedimiento realizado en postproducción, mediante el cual se equilibra la colorimetría y el contraste y brillo del filme.

BIBLIOGRAFÍA

- Antequera Parilli, R. (1998), *Derecho de autor, Tomo I*, Caracas, Dirección Nacional de Derecho de Autor.
- Busch, C. (2006), «Directores de Fotografía y Derechos de Autor», en *Libro de las Actas del Primer Congreso Internacional de Directores de Fotografía (Huelva, 2004)*.
- García, R. (2006), «Espaldarazo al productor independiente», *El País*, viernes 29 de diciembre.
- Marín Ibáñez, R. (1995), *La creatividad: diagnóstico, evaluación e investigación*, Madrid, Universidad Nacional de Educación a Distancia.
- Pérez de Castro, N. (2001), *Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica*, Madrid, Tecnos, p. 47 y ss.
- Revault d'Allones, F. (2003), *La luz en el cine*, Madrid, Cátedra.
- Rogel, C. (2006), *El derecho de autor de los directores de fotografía*, Madrid, Editorial Reus.
- Schaefer, D., y Salvato, L. (1993), *Maestros de la luz. Conversaciones con directores de fotografía*, Madrid, Plot.
- Zebrowski, M. (ed.) (2006), *Robby Müller, lifetime achievement*, Torun, Camerimage Festival Organizer-Tumult Foundation.

OTRAS FUENTES

<http://www.aecdirfoto.org/biblio/dirfoto1.htm>

<http://www.imago.org>