

El documentalista *researcher* y la gestión de derechos de obras musicales en una serie de ficción. El caso de ‘*Foodie Love*’

Sonia Lillo¹; Javier Guallar²

Recibido: 4 de noviembre de 2020 / Aceptado: 18 de noviembre de 2020

Resumen. Se presenta el estudio de caso de las funciones profesionales del documentalista *researcher* en la serie de televisión de ficción, *Foodie Love*. A partir de este caso, se describe el trabajo del documentalista en cada una de las fases de producción de la serie, y se analiza con detalle todo lo relacionado con la gestión de los derechos de autor de las obras musicales, como los tipos de derechos -editoriales y fonográficos- y las principales fuentes de información para esta actividad profesional.

Palabras clave: Documentación audiovisual; Comunicación audiovisual; Televisión; Series de televisión; Gestión de derechos; Música; Obras musicales; Fuentes de información; Perfiles profesionales; Documentalistas, *Researchers*.

[en] The researcher documentalist and the rights management of musical works in a fiction series. The case of ‘*Foodie Love*’

Abstract. The case study of the professional roles of the documentalist researcher in the fictional television series, *Foodie Love*, is presented. From this case, the documentalist’s work is described in each of the production phases of the series, and everything related to the management of the copyright of musical works is analyzed in detail, such as the types of rights -editorial rights and master rights- and the main sources of information for this professional activity.

Keywords: Audiovisual documentation; Audiovisual communication; Television; TV series; Copyright management; Music, Musical works; Information sources; Professional profiles; Documentalists; Researchers.

Sumario. 1. Introducción. 2. La serie ‘*Foodie Love*’ y sus equipos de trabajo. 3. Gestión de las obras musicales. 3.1. Tipos de derechos. 3.1.1. Derechos editoriales. 3.1.2. Derechos fonográficos. 3.2. Usos y estilos musicales. 3.3. Música clásica, contemporánea y de librería. 4. Fuentes de información sobre obras musicales. 4. Conclusiones. 5. Referencias

Cómo citar: Lillo, S.; Guallar, J. (2020). El documentalista *researcher* y la gestión de derechos de obras musicales en una serie de ficción. El caso de ‘*Foodie Love*’. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, 31, e67042. <http://dx.doi.org/10.5209/meso.67042>

1. Introducción

En una producción audiovisual de ficción televisiva o cinematográfica existen una serie de funciones que se pueden denominar “documentales”, tales como la búsqueda y la localización de contenidos en fuentes diversas, como archivos digitales en internet, y la gestión de los derechos de autor de dichos contenidos. Estas funciones se pueden distribuir entre diversos profesionales de la producción, o centralizarse en un perfil profesional especializado, conocido generalmente como *researcher*

(*film researcher*, *TV researcher*) o también, como documentalista o documentalista de programas (Lillo; Guallar, 2019).

En el contexto profesional de la documentación audiovisual en televisión está bastante menos extendido en España este perfil profesional especializado que el del documentalista adscrito al centro de documentación de la empresa televisiva, como se refleja en la abundante bibliografía existente acerca de centros de documentación televisivos y de sus productos y servicios; por ejemplo, Caldera-Serrano y Arranz-Escacha, 2012; Anton y Gua-

¹ sonia.solima@gmail.com Documentalista researcher freelance.

² jguallar@ub.edu Universidad de Barcelona. Facultad de Información y Medios Audiovisuales; Centre de Recerca en Informació, Comunicació i Cultura CRICC

llar, 2014; Giménez-Rayó y Guallar, 2014; López-de-Quintana, 2014, Inarejos y Guallar, 2015; Agirreazaldegi 2018; Giménez-Rayó, 2018; Bazán Gil y Guerrero Gómez-Olmedo, 2018, Caldera-Serrano y Caro-Castro, 2019, etc.

Son en cambio más escasas las publicaciones sobre documentación de programas de televisión no informativos o sobre los documentalistas *researchers* especializados en ello. No obstante, se pueden destacar entre otros, los trabajos de Bailac y Català, 2003; Angelini 2006; Ripoll-Mont y Tolosa-Robledo, 2009, 2011; López de Solís y Martín-lópez, 2011; López de Solís, 2009, 2013; y más recientemente, Lillo y Guallar, 2019.

Precisamente este último trabajo analizaba en detalle la labor del profesional documentalista *researcher* a partir del estudio de caso de su participación en un programa televisivo, *This is art*. En el artículo que aquí se presenta se sigue el mismo esquema de ese trabajo anterior para analizar en esta ocasión la participación del *researcher* en una serie de televisión de ficción, *Foodie love*. Además, nos centraremos especialmente en la labor de gestión de los derechos de autor de unas fuentes que tienen una casuística y una problemática muy específica, como son las obras musicales, un aspecto muy escasamente tratado en la bibliografía. El artículo se basa en la propia experiencia como documentalista *researcher* en la serie *Foodie love* de la coautora del artículo.

2. La serie ‘Foodie Love’ y sus equipos de trabajo

‘*Foodie Love*’ es una serie de televisión de ficción, escrita y dirigida por Isabel Coixet y producida por HBO Spain, que versa sobre una pareja que se cita a través de una app para amantes de la gastronomía o ‘*foodies*’. Se puede considerar una obra muy personal de Coixet, en la que se reflejan algunas de las pasiones de la directora, como son la comida, el amor, Japón, Francia o Italia. El formato de la serie es de 8 capítulos de 45 minutos de duración por temporada. En el momento de redacción de este artículo, se ha emitido la primera temporada.

Como es habitual en una producción de ficción, en *Foodie Love* intervinieron diferentes departamentos y/o equipos: Dirección, Guion, Producción, Diseño de producción, Vestuario, Maquillaje, Arte, Sonido, Efectos Visuales, Cámaras y Electricidad, Localización, Música... En este apartado nos referiremos a estos equipos en relación con el trabajo de documentación; por ello, solo mencionaremos aquellos con los que el documentalista *researcher* colaboró directamente.

Dirección y Guión

Como se ha mencionado, Isabel Coixet escribió el guion y dirigió la serie. Es una persona que se implica en todos las fases y los aspectos de la preproducción, el rodaje y la postproducción. El documentalista no tuvo contacto directo habitual con ella, pero sí con sus ayudantes, especialmente con el primer asistente de Dirección. En una primera fase se mantuvieron diversas reuniones para repasar los guiones y revisar todos los elementos sus-

ceptibles de generar derechos de autor. Después, ante novedades de cualquier tipo que no se contemplaban en el guión, el primer asistente se ponía en contacto con el documentalista para exponer las peticiones y explorar su viabilidad.

Ejemplo de peticiones al documentalista:

- Documentos muy específicos, como tesis doctorales. Por ejemplo, hubo que gestionar la cesión de derechos de tesis doctorales para usarlas en la serie. En una de las secuencias, el protagonista se encuentra en un congreso de matemáticas y expone su tesis a la audiencia. Hubo que localizar tesis que se hubieran publicado sobre esa misma temática y gestionar los derechos de las mismas.

Producción

Se trataba de un grupo integrado por una veintena de personas que trabajaron primero en la preproducción de la serie, después en el rodaje, y por último en la post producción y el montaje. El grupo abarca desde productores ejecutivos a directores de producción, asistentes y un largo etcétera de puestos. Sus tareas asumen desde la coordinación de todos los equipos, contratación de personal, nóminas, publicidad, créditos, subtítulos, reserva de viajes y hoteles o adquisición de los materiales necesarios para el rodaje. El documentalista *researcher* mantenía contacto directo con la *executive producer* y la directora de producción sobre la adquisición del material necesario para el rodaje y la gestión de sus derechos. Sus peticiones al documentalista fueron enormemente variadas.

Ejemplos de peticiones:

- Marcas: De todas las marcas que aparecen en algún momento en pantalla se deben gestionar sus derechos, como por ejemplo la cafetera *Marzocco*, los calcetines *Happy socks* o los pijamas de ‘*Hello Kitty*’.
- Películas: Los personajes en diferentes momentos de la serie van al cine o ven películas en casa. Así, en una secuencia en que van al cine, se visionan fragmentos de la película *Hiroshima, mon amour*, de Alain Resnais, o en otra secuencia en que la protagonista permanece en casa con gripe estirada en el sofá, está viendo *Pranzo di Ferragosto*, de Gianni Di Gregorio. En todos estos casos se gestionaron los derechos de estos materiales.
- Programas de televisión: En una secuencia, el protagonista está viendo el programa de cocina *AB en Asturias con Jose Andrés*. En este caso, se tramitaron los derechos, pero finalmente no se llegó a un acuerdo y no pudo utilizarse ese material en el capítulo.
- Programas de radio: En una secuencia los protagonistas, de camino a Francia, escuchan programas de literatura en francés. Así se localizaron y se gestionaron los derechos de: *Michel Houellebecq: Le triomphe de la solitude* y *Patrick Modiano “On*

decidè dècrire parce qu'il y a quelque chose qui cloche sinon on se contenterait de vivre.

- Músicas: Se gestionaron los derechos de numerosas canciones que están presentes a lo largo de la serie o que cantan los protagonistas. Como se ha indicado antes, a este tipo de derechos dedicaremos nuestra atención en este artículo con detalle.

Diseño de producción y Arte

El departamento de diseño de producción lo forman los profesionales encargados de diseñar la ambientación de toda la serie, de la estética y el estilismo de los espacios y el departamento de Arte se encarga de la elaboración del *atrezzo* necesario. En esta producción trabajaron conjuntamente y los integraban unas 15 personas.

Ejemplos:

- Marcas: Las peticiones de gestión de derechos de marcas también vinieron del departamento de Arte. Para ellos, el hecho de no conseguir unas licencias de derechos puede suponer el tener que crear una ‘marca’ ficticia desde cero. Así nos sucedió cuando en uno de los episodios debía aparecer la empresa de reparto a domicilio, *Glovo*, y después de costosas negociaciones, finalmente no cedieron los derechos de su marca porque se asociaba su nombre a un accidente de tráfico. El departamento de Arte tuvo finalmente que crear una marca ficticia de mensajería, diseñando logos, las mochilas de los repartidores y todo lo relacionado con la misma. Otro ejemplo similar sucedió con *Whatsapp*: a lo largo de la serie, los protagonistas se comunican mediante mensajes en una aplicación de mensajería móvil, y al no conseguir las licencias de uso de *Whatsapp*, Arte tuvo que crear una marca ficticia.
- Obras de arte: Se gestionaron los derechos de cuadros que aparecen en pantalla, como la obra de John Sokol, ‘*James Joyce as ‘Ulysses’*’, quien muy amablemente, nos lo cedió sin coste alguno.
- Libros: Se gestionaron con las entidades pertinentes las portadas de diversos libros que aparecen en pantalla.

Post-Producción

Lo formaban unas 12 personas, la mayoría de ellas también del departamento de Producción, con la excepción de Montaje, que en la primera fase no colaboraban en la serie. Los profesionales de Montaje son los encargados de crear la línea temporal adecuada a la historia, arreglar planos, cortarlos, o añadir músicas o retirarlas, entre algunas de sus variadas funciones, siempre bajo la supervisión de la directora.

Ejemplos:

- Músicas: A medida que se iban montando las escenas y los capítulos, sucedió en diversas ocasiones que la directora consideraba que algunas de las can-

ciones destinadas a sonar en determinadas secuencias, no eran las más adecuadas y decidía utilizar otras. En esos casos, Montaje se ponía en contacto con el documentalista *researcher* con los cambios de músicas, ante lo cual el documentalista interrumpía y cancelaba las gestiones de licencias de las canciones descartadas y tramitaba las nuevas.

Documentalista *Researcher/ Clearances*

Por último, el equipo de Documentación de ‘*Foodie Love*’ estuvo formado por una persona que ejercía las funciones de documentalista *researcher*. Se encargó fundamentalmente de la búsqueda y la adquisición de material y de la gestión de los derechos del mismo con las personas y entidades responsables. En el caso de esta serie, se utilizaron dos denominaciones para su figura, la más genérica de *film researcher* y la más concreta de *clearances* (gestión de derechos).

El documentalista en ‘*Foodie Love*’ participó en dos periodos de trabajo muy concretos, las fases de pre producción y post producción de la serie, pero no durante el rodaje. Así, en un primer momento, una vez que la directora finalizó los guiones de los 8 capítulos de la serie, el departamento de producción empezó a organizar los diferentes equipos de trabajo y al documentalista *researcher*, se le hicieron llegar los guiones de la serie. El documentalista hizo un vaciado de todos aquellos elementos susceptibles de generar derechos y a continuación inició la localización y gestión de derechos, disponiendo para ello de unos pocos meses antes del inicio del rodaje, momento para el cual este trabajo debía estar prácticamente finalizado.

Al acabar el rodaje se inicia la fase de post producción. A lo largo de este tiempo, las peticiones fueron cambiando, desde añadir material nuevo, hasta eliminar alguno que no era adecuado. Así que se volvió a cribar y vaciar toda la información que se necesitaba gestionar, trabajando conjuntamente con los profesionales de Montaje.

Como se ha apuntado anteriormente, hay todo tipo de fuentes diversas que se debían localizar y gestionar sus derechos, como marcas, películas, programas de televisión, obras pictóricas o libros, pero el grueso más importante del material a gestionar en esta producción fueron las obras musicales. A este tipo de fuentes nos referimos con más detalle a continuación.

3. Gestión de las obras musicales

Hemos presentado hasta ahora una muestra variada de ejemplos de peticiones al documentalista *researcher* de los diferentes equipos de trabajo de la serie. En este apartado y en el siguiente vamos a entrar con más detalle en el trabajo del *researcher* en la gestión de los derechos de las obras musicales, algo que, como decíamos, fue fundamental en la serie, y acerca de lo cual existe escasa bibliografía académica y profesional.

Una serie de televisión como ‘*Foodie Love*’ está compuesta de diálogos y de silencios, y en ambas situaciones aparecen en diferentes momentos las músicas que

ha seleccionado personalmente la directora. En esta serie el documentalista llegó a gestionar alrededor de unos 120 temas musicales. El total de obras seleccionadas para su aparición en la serie sería finalmente de unas 80, pero hemos de considerar también todas aquellas que se tramitaron y que fueron finalmente descartadas, ya fuera por decisión de dirección, por desacuerdo económico o por la no cesión de los derechos.

3.1. Tipos de derechos

Cuando se habla de gestionar derechos de autor, se tiende a suponer que se trata de una sola gestión para cada obra. Pero en el caso de la música es importante señalar que generalmente hay que gestionar dos tipos de derechos para una misma música: los editoriales y los fonográficos, aunque hay excepciones y no en todos los casos se procede de la misma manera, ni hay que licenciar siempre los dos tipos de derechos. Por ello se puede afirmar que las obras musicales requieren del documentalista *researcher* algo más de investigación, tiempo, paciencia (y dinero) que otros tipos de obras.

3.1.1. Derechos editoriales

Si queremos adquirir una obra musical y usarla en una producción audiovisual debemos tener en cuenta que

hay que gestionar el derecho de autoría de la misma, la composición y la edición. Esto es lo que conocemos como derechos editoriales. En este tipo de derechos podemos encontrarnos ante casuísticas muy variadas que van desde autorías únicas a compartidas y al reparto de los derechos entre diferentes sellos discográficos.

Autoría única

La gestión de los derechos de un único autor por pieza musical, sería la situación de trabajo de menor dificultad para un *researcher*. Aun así, existen dos situaciones distintas: gestionar los derechos con entidades que actúan como intermediarias con el autor o gestionarlos directamente con el propio autor.

Ejemplo

Debía aparecer en la serie la canción *Starman* de David Bowie. Se inició el proceso para averiguar la autoría o coautoría de la obra y quién o quiénes son los propietarios de los derechos editoriales de la misma. Se visitó la página de *SGAE*, *Sociedad general de Autores y Editores* para consultar el repertorio online y recuperar datos relevantes para nuestra búsqueda. Una vez introducidos el título de la obra y el autor, esta fuente ofrece la información que se muestra en la figura 1:

| Obra seleccionada | |
|-------------------|---------------------|
| Título original | Código de obra SGAE |
| STARMAN | 72.926 |

| Creadores | |
|-------------|-----------|
| Nombre | IPI |
| DAVID BOWIE | 3.960.406 |

Fig 1. Información de autoría única de una obra musical

Los datos del registro confirmaron que se trata de una sola autoría, la del propio David Bowie.

Coautoría

En una mayoría de ocasiones se trata de obras con varios autores. En estos casos, la posible dificultad surge en localizar quién representa a cada autor y qué porcentaje tiene cada uno de ellos de derechos de la obra. Es preciso puntualizar que, cuando se trata de coautorías, cada obra musical se divide en partes y a cada autor le corresponde una parte de ese total. No siempre se trata de repartos equitativos, y así, un reparto entre cuatro autores podría

ser del tipo: 50%, 30%, 10% y 10%. Por tanto, a cada autor le corresponderá el precio a cobrar equivalente a su parte y si la cifra total por derechos editoriales asciende por ejemplo a unos 4.000€, este número debe repartirse entre todos los autores en relación a su parte proporcional de los derechos.

Ejemplo

Se buscó la obra *Greasy Spoon* de David Steinberg, de nuevo en *SGAE*. El registro recuperado mostró que existe una coautoría entre dos miembros, el propio David Steinberg y Tomas Ramirez.

| Obra seleccionada | |
|-------------------|---------------------|
| Título original | Código de obra SGAE |
| GREASY SPOON | 10.951.772 |

| Creadores | |
|--------------------------|-------------|
| Nombre | IPI |
| DAVID STEINBERG | 71.981.655 |
| TOMAS RAMIREZ ALTAMIRANO | 575.708.808 |

Fig 2. Información de coautoría de una obra musical

En este caso se debía investigar qué porcentaje correspondía a cada uno de ellos y qué entidad o persona responde de la licencia de los derechos editoriales respectivos.

Reparto de los derechos editoriales

Como comentábamos anteriormente, los derechos de una misma obra musical pueden repartirse entre varios individuos o entidades. En los casos de una única autoría se puede dar la situación que varios sellos discográficos se repartan los derechos editoriales de la canción. Por lo tanto, deberemos contactar con cada una de ellas y pre-

guntar qué parte es la que les corresponde y gestionarlo con ellos.

En los casos de coautoría podemos encontrarnos la posibilidad que a cada autor le corresponda un editor diferente. Por lo que deberemos averiguar quiénes son los editores, a qué autor representan y confirmar la parte que les corresponde.

Ejemplo de autoría única

Siguiendo con el ejemplo de *Starman* de David Bowie, en el registro de SGAE se puede identificar quienes son los encargados de licenciar los derechos editoriales (figura 3).

| Obra seleccionada | |
|-------------------|---------------------|
| Título original | Código de obra SGAE |
| STARMAN | 72.926 |

| Creadores | |
|-------------|-----------|
| Nombre | IPI |
| DAVID BOWIE | 3.960.406 |

| Editores | |
|--|-------------|
| Nombre | IPI |
| BMG RIGHTS MANAGEMENT (UK) LIMITED | 576.134.244 |
| BMG RIGHTS MANAGEMENT AND ADMINISTRATION SPAIN S L U | 587.484.297 |
| JONES MUSIC AMERICA | 137.350.978 |
| RZO ESPAÑOLA LTD | 487.948.872 |
| EMI MUSIC PUBLISHING LTD | 87.019.563 |
| EMI MUSIC PUBLISHING SPAIN S A | 53.609.974 |

Fig 3. Derechos editoriales de una obra musical de autoría única

Como se observa en la imagen, hay cuatro editores. Dos de ellos, BMG y EMI, tienen sede en España y son fáciles de localizar. Se contactó con ellos para confirmar si eran coeditores de la obra y saber quiénes son todos los editores que pueden licenciar la obra y qué parte corresponde a cada uno de ellos. En este caso, las dos 'majors' BMG y EMI, habían comprado los derechos de las dos entidades más pequeñas, Jones Music America y

RZO Española LTD, con lo que las gestiones se hicieron sólo con estos dos grandes editores.

Ejemplo de coautoría

Siguiendo con el caso de *Greasy Spoon* de David Steinberg, en el registro de SGAE se muestra, además de los autores, los editores que pueden representarlos (figura 4).

| Obra seleccionada | |
|-------------------|---------------------|
| Título original | Código de obra SGAE |
| GREASY SPOON | 10.951.772 |

| Creadores | |
|--------------------------|-------------|
| Nombre | IPI |
| DAVID STEINBERG | 71.981.655 |
| TOMAS RAMIREZ ALTAMIRANO | 575.708.808 |

| Editores | |
|--------------------|-------------|
| Nombre | IPI |
| YAM DANCE MUSIC | 334.319.087 |
| SPRING AHEAD MUSIC | 504.904.473 |

Fig 4. Derechos editoriales de una obra musical de coautoría

Como se observa en la imagen, hay dos editores que licencian los derechos editoriales. Se localizó su contacto y se les preguntó a qué autores de la canción representaban, David Steinberg o Tomas Ramirez, qué parte de cada uno y si había más personas implicadas. A David Steinberg lo licenciaba Yam Dance Music, con un 70% y Spring Ahead Music a Tomas Ramirez, con un 30%. Así pues, si el precio total de la canción fuera de 4.000€, estos deberían repartirse proporcionalmente a su porcentaje correspondiente, entre los dos editores.

3.1.2. Derechos fonográficos

Se entiende por derechos fonográficos los de la interpretación de la obra. Es decir, la música que se escucha en la serie, que puede ser la interpretación original de esa pieza musical o una versión posterior realizada por otros.

En este caso, siempre hay que licenciar los derechos de la versión que se utiliza en la serie. Por ello, es recomendable enviar una pista de la canción que se quiere usar a los editores para que confirmen si esa versión es suya o no. A menudo es fácil que la identifiquen tan sólo con la descripción de la obra y el autor, pero a veces, se da el caso que un mismo autor tiene diferentes versiones de su obra. Estos casos, más complejos, requieren un trabajo de búsqueda sobre quién gestiona los derechos editoriales de dicha pista. Las dos fuentes de información más importantes para este tipo de derechos son *AGEDI* y *Spotify*, que trataremos más adelante en el apartado siguiente.

Los editores de los derechos fonográficos, acostumbran a enviarnos el *máster* de la canción en alta calidad para utilizarla en la serie.

MFN Most Favourite Nation

Una pregunta clave es cómo se calcula el precio de las obras musicales si hay que lidiar con dos tipos de derechos y los dos derechos deben abonarse por separado. Esto implica que la producción debe tener un buen presupuesto porque son dos cifras a pagar por una misma pieza musical, una por los derechos editoriales y otra por los fonográficos.

Siguiendo con el ejemplo anteriormente citado, si nos dan un presupuesto de 4k€ por derechos editoriales de una obra, se puede considerar una buena noticia si nos piden 2k€ por los fonográficos y considerar en principio que la suma es 6k€ en total.

Pero en el mundo de los derechos musicales nada es tan fácil como parecería en una primera impresión y aquí entra el concepto de *MFN* o *Most Favourite Nation*. Cuando gestionamos los precios de las licencias de derechos, los sellos discográficos advierten que los precios están sujetos a *MFN*. Esto significa que el precio más bajo deberá igualarse al más elevado. Es decir, en el ejemplo, si por los derechos fonográficos se pedían 2k€, al estar sujeto a *MFN*, se igualará a la cantidad más elevada ofertada que es la de los derechos editoriales, de 4k€. Así pues, el precio total será de 8k€ y no de 6k€ como se había calculado previamente.

3.2. Usos y estilos musicales

Cuando se negocian las licencias musicales se debe dar el máximo de información sobre su uso a los editores de las mismas, puesto que el precio puede oscilar en función de dicho uso. Los tipos de uso principales son los siguientes:

Background

La música de fondo o *background* fue el uso más habitual en nuestra serie, ya que el 98% de las obras musicales se utilizaron así. Entre conversaciones o silencios, mientras observamos paisajes o entre comidas, nos suele acompañar un tema musical de fondo que se escucha sin perder el hilo de la conversación.

Interpretada

En momentos puntuales de la serie, los personajes cantan alguna canción. El hecho de que un tema musical sea interpretado por un actor no quiere decir que no esté sujeto a derechos. En estos casos sólo habría que licenciar y pagar los derechos editoriales de la obra; los fonográficos no son necesarios.

Créditos

Otra opción de uso y que influye en el precio es el de utilizar la canción en los créditos de la serie o película en cuestión. En nuestro caso, la canción que abre cada episodio de la serie es *Heard Somebody Whistle* de Jay-Jay Johanson. El hecho que se escuche esta canción durante los 8 episodios hace variar la cifra final de dicha obra.

Para los créditos finales, se consideró el clausurar cada episodio con un tema y que cabalgara hasta convertirse en la canción de los créditos de cierre. En estos casos, la canción que se usaba tenía dos usos consecutivos, el de un tema en *background* y el de *créditos*.

Composición propia

Por último, la mayoría de producciones audiovisuales cuentan con '*bandas sonoras*' propias, creadas expresamente para la producción. Este tipo de obras musicales es muy corriente, pero no fue el caso de '*Foodie Love*', ya que la directora tenía muy claro cuáles eran los temas que quería utilizar.

3.3. Música clásica, contemporánea y de librería

Cuando gestionamos los derechos de las obras musicales para una producción audiovisual televisiva o cinematográfica, otro aspecto a tener en cuenta es que el estilo musical puede derivar en tarifas diferentes. La diferencia radica en cómo facturan las piezas los editores de las obras según sea el tipo de música.

Música clásica

Es importante señalar que la música clásica se factura por tiempo. Por lo tanto, cuando se quiere usar una pieza

de música clásica hay que tener en cuenta el tiempo que se usará, pues no será lo mismo pagar por un minuto que por 3.

Ejemplo:

En uno de los capítulos, la directora quería que sonara *La Rondine, Act I: "Chi il Bel Sogno di Doretta"*, de Giacomo Puccini. El uso que se le quería dar a la obra era el de finalizar el capítulo y que cabalgara hasta convertirse en los créditos finales. Esto representaba unos 2 minutos de uso aproximadamente. Como la tarifa de la música clásica es por minutos y no por usos, se estimó que el coste era desorbitado y se desestimó finalmente su uso.

Música actual

En lo referente a la música actual o contemporánea el factor que se valora a la hora de preparar un presupuesto es el número de veces que aparecerá en la producción audiovisual; por ejemplo, si se trata de una o varias veces en un solo capítulo, en los créditos de todos los capítulos, etc. Cada editor valora qué tarifa es la más adecuada según la cantidad de veces que se utilice esa canción en la serie. Cuántos más usos tenga, más cara será.

Ejemplo

Retomando la canción *Heard Somebody Whistle* de Jay-Jay Johanson, que comentábamos con anterioridad, utilizarla como créditos iniciales de la serie, suponía un coste superior al resto de obras ya que se trataba de ocho veces (el inicio de los 8 capítulos). Si sumamos a los ocho usos, la duplicidad entre derechos editoriales y fonográficos, y que estos precios oscilaban en torno a los 4k por derecho, la suma total era muy importante. Finalmente, se consiguió negociar una tarifa satisfactoria para todas las partes y ahora es la canción de la serie.

Música de librería

La música de librería es un recurso muy práctico para las producciones audiovisuales puesto que ofrece canciones

a precios asequibles, que incluyen los dos tipos de derechos, editoriales y fonográficos, y la entrega del máster. Cada editor tiene su propio departamento de música de librería y se les puede pedir asesoramiento respecto a temas y autores que se adecúen a las necesidades musicales de la producción.

Ejemplo

Un editor nos ofrece un conjunto o 'pack' de 200 canciones, incluyendo derechos editoriales y fonográficos, a precios muy asequibles, y que podían usarse cuantas veces sean necesarias. Un caso así es de gran ayuda cuando el presupuesto ya no se puede estirar más.

4. Fuentes de información sobre obras musicales

Averiguar quién puede gestionar las licencias musicales de un compositor o intérprete y su obra es una tarea que puede llegar a requerir de bastante tiempo de investigación. Aunque no siempre sea fácil o no siempre se solucione la tarea con éxito, se puede decir que esta es también la parte más atractiva del trabajo del profesional *researcher*.

A continuación, se muestran algunas de las fuentes de información sobre obras musicales que se pueden considerar más importantes en el trabajo del *researcher* a partir de la experiencia en *Foodie love*.

-SGAE

<http://www.sgae.es/es-ES/SitePages/index.aspx>.

La Sociedad General de Autores y Editores se encarga de gestionar los derechos editoriales de obras musicales. Se puede decir que es la fuente fundamental en este terreno para el ámbito español. Algunas obras se pueden licenciar con ellos directamente, puesto que son los editores. Para el resto, es igualmente de gran ayuda porque indica hacia dónde dirigirse, tanto en su repertorio online como con la ayuda personal que ofrece.

The screenshot shows the SGAE website interface for a selected work. The main section is titled 'Obra seleccionada' and contains a table with the following data:

| Título original | Código de obra SGAE | Código de ISWC |
|-----------------|---------------------|-----------------|
| STARMAN | 72.926 | T-011.559.559-9 |

Below this, there are three sections: 'Creadores', 'Títulos alternativos (Véase)', and 'Intérpretes'. The 'Creadores' section shows a table with the following data:

| Nombre | IPI |
|-------------|-----------|
| DAVID BOWIE | 3.960.406 |

The 'Títulos alternativos (Véase)' section shows a table with the following data:

| Título |
|-------------------------------|
| ASTRONAUTA SE MARMORE |
| STARMAN PORTUGUESE ADAPTATION |
| TYTTOPRINSSI |

The 'Intérpretes' section shows a table with the following data:

| Nombre |
|--------|
| |

Below the 'Intérpretes' section, there is another table listing editors with their IPI numbers:

| Nombre | IPI |
|--|-------------|
| BMG RIGHTS MANAGEMENT (UK) LIMITED | 576.134.244 |
| BMG RIGHTS MANAGEMENT AND ADMINISTRATION SPAIN S L U | 587.484.297 |
| JONES MUSIC AMERICA | 137.350.978 |
| RZO ESPAÑOLA LTD | 487.948.872 |
| EMI MUSIC PUBLISHING LTD | 87.019.563 |
| SM PUBLISHING IBERIA S R L | 222.067.899 |

Fig 6. Búsqueda en SGAE

Ejemplo

Mostrando el mismo caso del apartado 3.1 (tipos de derechos) de David Bowie y su canción *Starman*, en la imagen 6 se ve el resultado completo a la búsqueda realizada en *SGAE*. Esta fuente ofrece la información de la autoría y de los editores, aunque no muestra los datos de contacto de estos, que se deben buscar posteriormente.

-JASRAC

<https://www.jasrac.or.jp/ejhp/>

JASRAC es la Sociedad Japonesa para los derechos de autor, compositores y editores. Como *'Foodie*

Love' es una serie donde la cultura nipona está muy presente, gran parte de las canciones que aparecen en la serie son japonesas. Siempre que se quiera localizar a los editores de los derechos de una obra japonesa, es preciso contactar con *Jasrac* y ellos indican dónde hay que dirigirse.

Ejemplo

Cuando investigábamos para obtener las licencias de la obra *Yes*, de Nujabes, consultamos con *Jasrac* y nos derivaron a la editorial OnePeace Inc. Nos adjuntaron el correo electrónico de la persona de contacto para iniciar las gestiones.



Fig 7. JASRAC

-AGEDI

<https://www.agedi.es/>

AGEDI (Entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual) informan acerca de los editores de derechos fonográficos de una obra musical. No tienen un

repertorio de búsqueda como *SGAE*. Se debe buscar algún contacto en la página web y hablar con ellos para que faciliten un correo dónde enviar la consulta. En su respuesta, acostumbran a enviar los editores y los correos electrónicos de las personas a quién dirigirse.

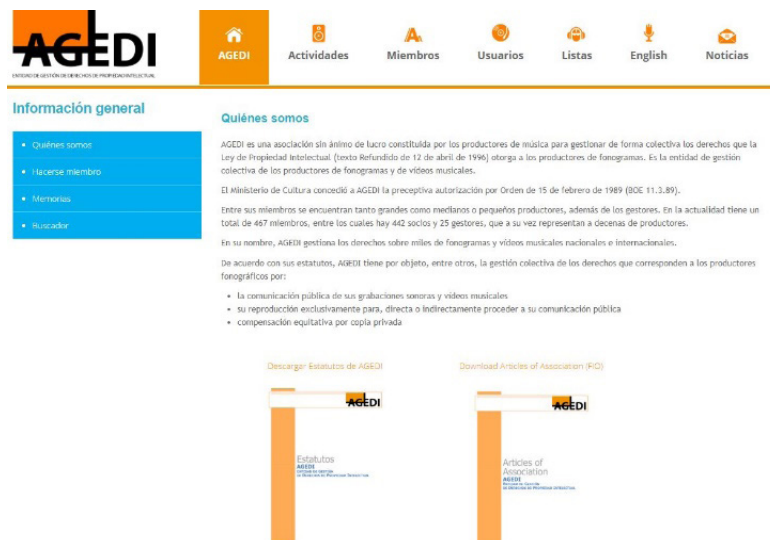


Fig 8. AGEDI

Ejemplo

Contactamos con AGEDI para que nos orientaran sobre quiénes podían ser los editores de los derechos fonográficos de la obra *Cosmic Love*, de Mayer Hawthorne. Nos derivaron a BMG y procedimos a licenciar tales derechos con ellos.

– Sellos discográficos

El 90% de las gestiones de las obras musicales se hacen a través de los sellos discográficos. Son los intermediarios entre los artistas y los clientes que, como nosotros, quieren usar su obra.

Las más destacadas son las conocidas como ‘*major*’, aquellas que tienen el mayor número de intérpretes en su catálogo. Las cinco más importantes son Sony ATV, Sony Music, BMG, Universal y PeerMusic y son las que acostumbran a negociar el mayor número de canciones, tanto a nivel editorial como fonográfico.

Otras más pequeñas, pero con las que también tuvo mucho contacto el documentalista *researcher* de la serie fueron Teddy Sound, Concord Music y King Records, entre otras muchas.

Se suelen gestionar bastantes obras con los sellos discográficos, e incluso el profesional *researcher* puede acudir a ellos para pedir ayuda sobre alguna canción de localización complicada.

Ejemplo

Con el personal de Teddy Sound se estableció una relación muy amigable y cordial y manteníamos contacto muy a menudo para consultas o dudas. Con una de las canciones de la serie, *Two sleepy people*, de Jean Sablon, parecía que los derechos fonográficos estaban en Dominio Público, pero resultaba difícil de verificar. Así que contactamos con Teddy Sound para ver si podían ayudarnos, puesto que ellos tienen muchos contactos a los que dirigirse. Finalmente, el documentalista *researcher* y Teddy Sound, averiguaron, casi a la vez, que esa pieza aún tenía derechos fonográficos vigentes, pero Teddy nos consiguió el contacto de referencia para poder licenciarlos.

– Herederos

Los derechos de autor tienen vigencia durante un tiempo determinado. Así, los derechos editoriales son vigentes durante 80 años después de la muerte del autor y, los derechos fonográficos sobre la primera publicación del máster original tienen una vigencia de 50 años.

Cuando se gestionan obras antiguas, pero con derechos aún vigentes, a veces puede pasar que no encontremos quiénes son los editores de tales derechos. En muchos de estos casos, lo más probable es que sean los herederos del músico, que han asumido convertirse en editores de dichos derechos.

Ejemplo

Una de las obras que tuvimos que gestionar fue la canción japonesa *Hanano Tameiki*. Ningún sello discográfico era editor de los derechos de esta canción, pero

era una obra muy querida por la directora y no podíamos desistir de utilizarla. Contactamos con *Jasrac* y nos enviaron la siguiente información.

Work title: 花のため息 (HANANO TAMEIKI)
 JASRAC work code: 067-0210-4
 Author: HATTORI ETSUO (JASRAC)
 Composer: HAYASHI ISAO (JASRAC)

Como se puede observar en el registro enviado por *Jasrac*, hay una coautoría de la obra y teníamos que contactar con las entidades que representaban a cada una de las partes. *Jasrac* encontró información sobre los herederos y nos facilitaron el contacto para negociar con ellos. En este caso el pequeño inconveniente para el *researcher* fue que los herederos sólo se comunicaban en japonés y hubo que buscar un traductor para realizar a través suyo las negociaciones de precios con ellos.

– Spotify

La conocida plataforma musical *Spotify* es también muy utilizada en el contexto del trabajo del *researcher*, que en el argot profesional se suele referir a ella como el “chivato”. El motivo es que gracias a ella se puede identificar en muchas ocasiones algunos de los editores de los dos tipos de derechos.

Ejemplo

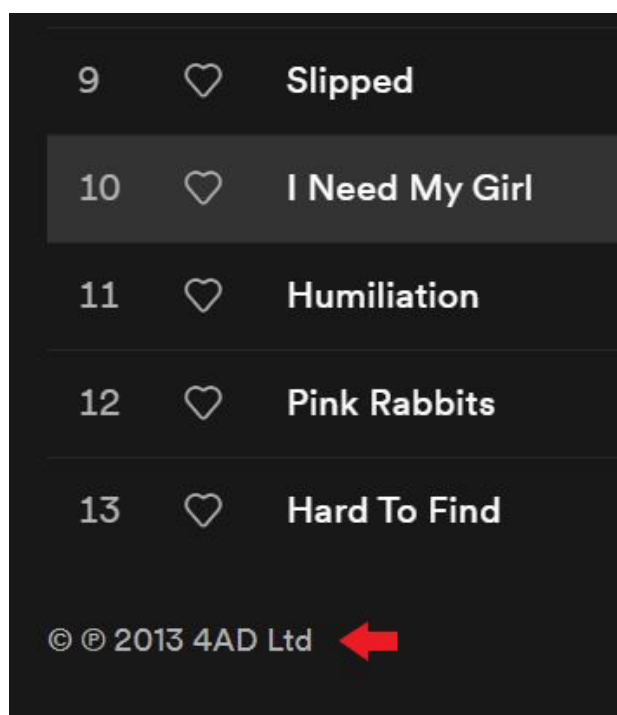


Fig 5. Copyright de una obra en Spotify

Ejemplo

Buscamos en *Spotify* la canción *I need my girl* de The National. Como se puede ver en la imagen, aparece un copyright donde se aprecia que la obra pertenece a 4AD Ltd. A partir de esta información, el documentalista *researcher* se pudo poner en contacto con el

editor y averiguar qué derechos licencia. La mayoría de veces, el editor que muestra Spotify acostumbra a licenciar los derechos fonográficos, y en menos ocasiones, los editoriales. Empezamos las investigaciones para encontrar el contacto de 4AD Ltd. Una vez hallado, escribimos nuestras peticiones y descubrimos que licenciaban los derechos fonográficos de la canción. Finalmente, ni la búsqueda del editor de los derechos editoriales, ni las gestiones de los fonográficos prosiguieron, ya que la obra cayó del guion.

– Facebook

Por último, añadimos a la lista de fuentes de interés para la gestión de obras musicales *Facebook*. Esta red social es una gran ayuda a la hora de localizar músicos que no se han podido encontrar a través de otras vías, anteriormente citadas. Muchos intérpretes utilizan las redes como medio de promoción y difusión. Así pues, lo aprovechamos en diversas ocasiones para comunicarnos con ellos directamente. De este modo, ellos mismos nos pueden decir si podemos hacer las gestiones con ellos o a través de intermediarios.

Ejemplo

Necesitábamos gestionar *Poutpourri de tangos chinos*, del grupo Revolución o picnic. Resultaba muy difícil averiguar quiénes eran los editores de los derechos de sus canciones, así que el documentalista *researcher* buscó en Facebook al grupo y contactó con ellos directamente. A partir de aquí, las gestiones se hicieron de manera muy rápida y agradable puesto que no había intermediarios y todo se habló directamente con Acho Estol, líder del grupo.

4. Conclusiones

Se ha mostrado a lo largo del artículo el trabajo del documentalista *researcher* en una producción audiovisual de ficción como *'Foodie Love'*, con especial detalle respecto a la gestión de obras musicales, y señalando diversos ejemplos representativos. Se pueden destacar a modo de reflexión final dos aspectos que consideramos altamente significativos en su trabajo:

- Por una parte, la gestión de derechos de diversos tipos de obras y en especial, de las obras musicales, en una serie de ficción requiere del *researcher* una importante especialización, tanto por las fuentes de información especializadas que trata como por los diferentes tipos de derechos existentes y de las entidades de gestión.
- Por otra parte, se ha visto que en una serie como *Foodie Love* se ha trabajado con más de un centenar de obras musicales para toda la producción (teniendo en cuenta que esta cifra se dobla por las tipologías de derechos editoriales y fonográficos), además de con una importante variedad de elementos a gestionar de todo tipo (marcas, libros, obras de arte...). Por todo ello, el profesional *researcher* debe saber desenvolverse en un entorno de una actividad que implica un alto volumen de trabajo con una alta exigencia en la resolución y dentro de unos márgenes temporales muy claramente delimitados y generalmente escasos.

Todo ello hace que la participación del documentalista *researcher* en una producción audiovisual conlleve unas altas dosis de complejidad y de exigencia, a la vez que constituye, quizás por todo ello, una especialidad sin duda enormemente atractiva para los profesionales de la documentación.

5. Referencias

- Agirreazaldegui, Teresa (2018). Documentación del material audiovisual de programas informativos en la televisión digital. *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 41, pp. 73-83. <https://doi.org/10.5209/DCIN.61457>
- Angelini, Sergio (ed.) (2006). *The Researcher's guide. Film, television, radio and related documentation collections in the UK*. Londres: British Universities Film and Video Council.
- Anton, Laura; Guallar, Javier (2014). Análisis de los archivos audiovisuales en internet de las televisiones autonómicas españolas. *Revista Española de Documentación Científica*, v. 37, n. 1. <http://redc.revistas.csic.es/index.php/redc/article/viewArticle/836>
- Bailac, Montserrat; Catalá, Montserrat (2003). El documentalista audiovisual. *El profesional de la información*, v. 12, n. 6, pp. 486-488. <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2003/noviembre/12.pdf>
- Bazán Gil, Virginia; Guerrero Gómez-Olmedo, Ricardo (2018). Descripción automática de archivos audiovisuales: NeuralTalk, un modelo de video2text aplicado al archivo de RTVE. *BiD: textos universitarios de biblioteconomía i documentació*, n. 41. <http://bid.ub.edu/es/41/bazan.htm>
- Caldera-Serrano, Jorge; Arranz-Escacha, Pilar (2012). *Documentación audiovisual en televisión*. Barcelona: Editorial UOC.
- Caldera-Serrano, Jorge; Caro-Castro, Carmen (2019). Segmentación de videos informativos en televisión: de la práctica profesional a la identificación automática. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, n. 30, pp. 1-17. <https://doi.org/10.5209/CDMU.62805>
- Giménez Rayo, Mabel (2018). La selección del material audiovisual de televisión en el entorno digital: perspectivas y realidad. *Documentación de las Ciencias de la Información*, n. 41, pp. 47-59. <http://revistas.ucm.es/index.php/DCIN/article/view/61456/4564456548875>
- Giménez-Rayó, Mabel; Guallar, Javier (2014). Centros de documentación en televisión y productos documentales. *El profesional de la información*, v. 23, n.1, pp.- 13-25. <http://www.elprofesionaldelainformacion.com/contenidos/2014/enero/02.html>
- Inarejos, Lluís; Guallar, Javier (2015). Centros de documentación de televisiones en Catalunya: Estudio de BTV, RTVE, TVC y 8tv. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, n. 26, pp. 48-65. http://dx.doi.org/10.5209/rev_CDMU.2015.v26.50629
- Lillo, Sonia; Guallar, Javier (2019). El documentalista researcher en un programa de televisión especializado. Proceso de trabajo y gestión de fuentes en 'This is Art'. *Cuadernos de Documentación Multimedia*, n. 30, pp. 229-245 <https://revistas.ucm.es/index.php/CDMU/article/view/64655>
- López-de-Quintana-Sáenz, Eugenio (2014). Rasgos y trayectorias de la documentación audiovisual: logros, retos y quimeras. *El profesional de la información*, v. 23, n. 1, pp. 5-12. <https://doi.org/10.3145/epi.2014.ene.01>
- López de Solís, Iris (2009). El researcher y los archivos audiovisuales. *Archivamos: Boletín ACAL*, n.74, pp. 25-40.
- López de Solís, Iris (2013). *El film researcher*. Barcelona: Editorial UOC ISBN: 978 84 9029 012 5.
- López-de-Solís, Iris; Martín-López, Carlos (2011). Nuevas estrategias de valorización y negocio de los archivos audiovisuales en Internet. *El profesional de la información*, 2011, noviembre-diciembre, v.20, n. 6, pp.659-666.
- Ripoll-Mont, Silvia; Tolosa-Robledo, Luisa (2009). El documentalista de programas de televisión: horizontes profesionales. *El profesional de la información*, v.18, n.3, pp. 341-347. <http://eprints.rclis.org/16230/1/Ad%20142%20Ripoll%20Mont%20Anales%20de%20Documentacion.pdf>
- Ripoll-Mont, Silvia; Tolosa-Robledo, Luisa (2011). El documentalista en programas de televisión: cualidades específicas y relaciones profesionales. *Anales de documentación*, v. 14, n. 2, pp. 1-19. <http://eprints.rclis.org/16230/>

