

Document downloaded from:

<http://hdl.handle.net/10251/46961>

This paper must be cited as:

González Monaj, R. (2013). Hijos de un animador menor. *Interartive*. (50).

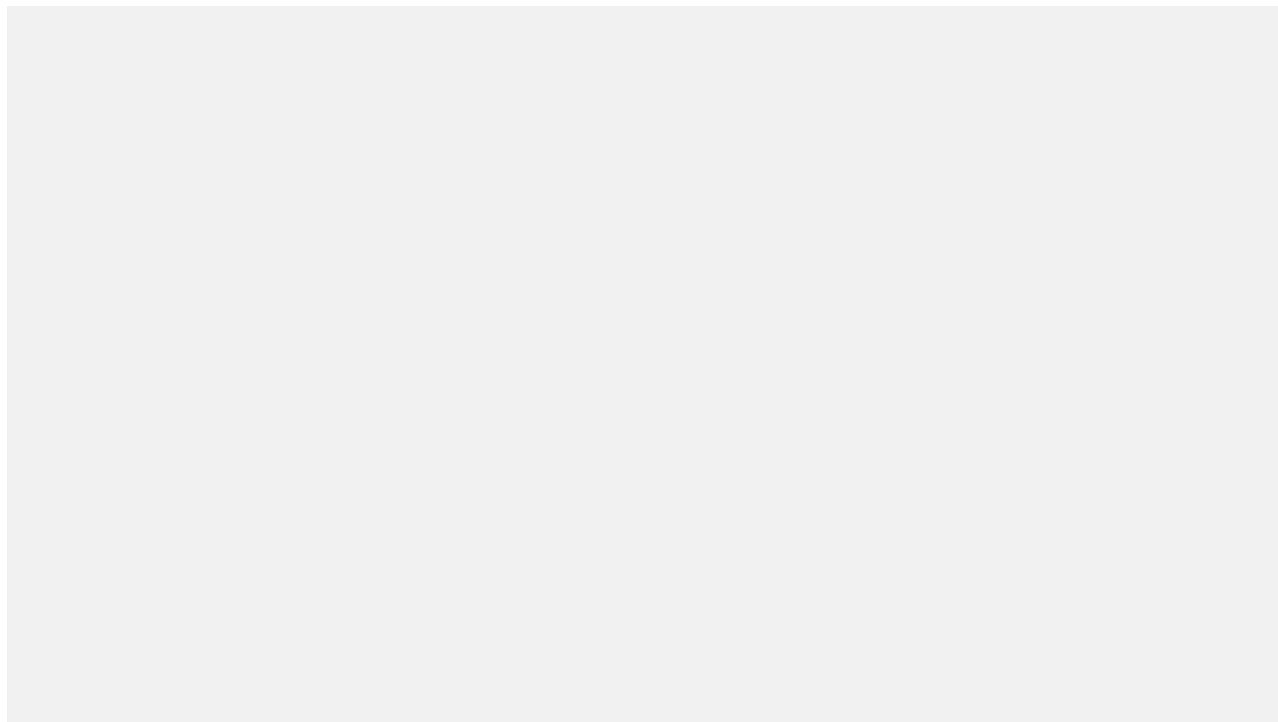


The final publication is available at

<http://interartive.org/2013/03/issue-50/>

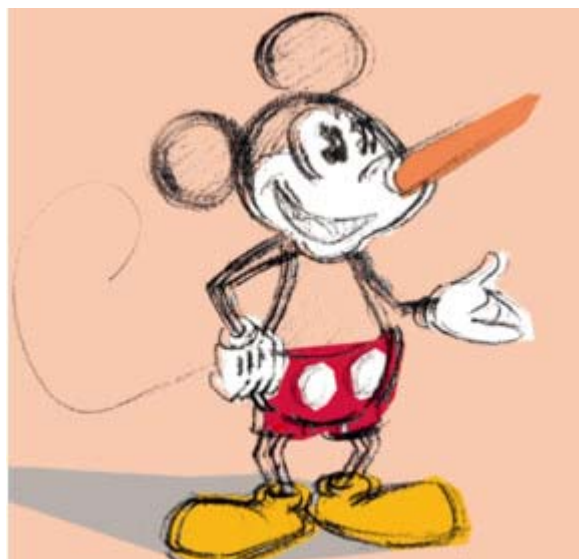
Copyright

Interartive # 50: Special Issue



“¿Qué sería de la animación sin el plagio?”
Roger Meyers Jr^[1]. en “El día que murió la violencia”
Los Simpson (Wes Archer, 1996).

Text:
**Hijos de un
Animador Menor |
RAÚL G. MONAJ**



Date: March 26, 2013

Author: marisa

Category: Art and Copyright Texts

Tags: Animación, cine, copyright,
Plagio, Spanish

← Text:

La cultura de la remezcla | PABLO
GARAIZAR

Text:

Piratical Practices | NICK BRIZ →

Monaj, 2013

De apropiacionismos e imposturas

A lo largo de toda la Historia del Arte podemos encontrar múltiples ejemplos de usurpaciones y fingimientos. Sin ir más lejos, desde el mismo Renacimiento hasta hoy, es posible hallar casos al respecto, desde las acusaciones de plagio de Miguel Ángel hacia Rafael de Sanzio a los actuales cuestionamientos a Daniel Hirts[2]. Pero si antes se podían llegar a dirimir estos asuntos de tú a tú, espada mediante, hoy la posmodernidad ha facilitado un refugio conceptual al plagiador. A través del argumento de la desmitificación de la imagen o del *refrescante y saludable* quebrantamiento de los límites artísticos secularmente establecidos, todo es justificable. En el arte popular, por ejemplo en la gráfica moderna, sucede otro tanto pero aquí la defensa del impostor es menos elaborada y con frecuencia se acoge al ardiente clavo del homenaje, de la inspiración o del contexto común entre autores. Pero si ninguna de estas opciones bastara siempre existirá la vía pecuniaria para resarcir al artista original.

Este recurso de la remuneración tiene dos vertientes, la ya comentada del pago *a posteriori*, previa al duelo o a los tribunales y otra menos obvia; *a priori*, que pervertida, puede convertirse en otro tipo de apropiacionismo. En este caso aunque las leyes de derechos de autor hacen cada vez más difícil la repetición de episodios vergonzantes siempre existe la posibilidad de que el contrato sea de tipo draconiano. Así, hoy día, por ejemplo es posible en España vender ideas sobre series animadas a productoras que implica tras la transacción el borrado de cualquier vestigio de autoría externa a la empresa. Nos dirán que, en el fondo, no hay engaño encubierto y que se puede entender como una opción aceptada por ambas partes pero el límite con lo poco ético está muy próximo.

También puede suceder que frente a la tradicional y alevosa usurpación o al actual *homenaje*, nos encontremos con otra apropiación más sibilina pero no menos grave y que necesita de terceros. Es decir, aquella que con el concurso de críticos, historiadores y de nosotros mismos se da por aceptada y asentada permaneciendo como auténtica en el histórico colectivo. Numerosos son los casos en los que el impostor, sin serlo de un modo clásico, actúa de una guisa poco noble, bien de manera activa ocultando las huellas de los verdaderos autores e influencias o bien dejando perpetuarse equívocos y etiquetas comúnmente aceptadas.

En resumen, puede entonces suceder, como vemos, que la impostura se produzca de distintas formas:

- a) De una manera premeditada, con menor o mayor disimulo, pero conscientemente, es decir del puro robo al actual *homenaje*.
- b) A resultas del pago por obra, previo o posterior.
- c) Del inconsciente colectivo derivado de distintas causas como la propia inacción del autor, de la dejadez de historiadores acomodaticios con facilidad para el etiquetaje más simple o el desigual equilibrio de fuerzas coyunturales –propagandísticas, políticas, económicas, etc.– entre los litigantes sobre la autoría de la obra o movimiento artístico. Ésta última forma suele ir combinada con alguna de las dos primeras.

Padres putativos

Sea cual sea la razón, algunos de los autores que históricamente han pasado como los padres oficiales de algunas obras, tendencias o vanguardias son en realidad putativos. Así es como se asume sin discusión, por ejemplo, que la paternidad del cubismo fuese de Pablo Picasso, otorgada por sus amigos críticos y publicistas, en detrimento de George Braque o que Hergé sea el lápiz de todas las aventuras de *Tintín*[3] o que el ratón Mickey fuese dibujado por Disney. ¿Y qué decir del continuado *homenaje* al ilustrador francés Edmond Kiraz por parte de G. Recal, Jason Brooks, Monsieur Z, Tadashiro Uesugi, Jordi Labanda, etc.?

Pues bien, cuando la imagen gráfica cobra vida convirtiéndose en animación, este apropiacionismo continúa y aunque no por menos conocido es menos sangrante. Sirvan pues, los casos que a continuación se describen como semilla de duda sobre algunas autorías común e históricamente aceptadas más que como un intento de reparación a los animadores que en ellos se citan. Artistas que por cualquiera de los modos antes explicados han quedado fuera del foco de la historia. A partir de los datos aquí facilitados y referenciados no se pretende más que el lector se forme una opinión crítica y concluya por si mismo qué o cuánto corresponde a quién, sin entrar en valoraciones legales de ningún tipo.

La semilla de la duda

Corría el año 1919 cuando el dibujante Otto Messmer diseñó para los estudios Sullivan, donde estaba empleado, el personaje animado por antonomasia de la era del silencio: El gato Félix. Animal que proporcionó a su propietario legal Pat Sullivan enormes beneficios y reconocimiento. Por ejemplo, en 1925 cuando Félix es el dibujo animado más popular del mundo y con esto se quiere decir que tres cuartas partes de la población mundial lo podía identificar, Messmer estaba contratado con un sueldo fijo. Sueldo que comprendía guionizar y realizar los cortos del personaje en cuestión, a razón de uno cada quince días, donde animaba buena parte de los mismos y se encargaba de los efectos especiales bajo cámara. Pero eso no es todo, también dibujaba las tiras de Félix para el periódico The Sunday, tiras que le proporcionaban a Sullivan la cifra de 80.000 \$ anuales. Si a esto le añadimos los 100.000 \$ generados por la venta de juguetes del gato y los enormes beneficios producidos por la principal fuente de ingresos: los cortos, llegamos a la conclusión de que o bien Messmer era un pobre de espíritu o Sullivan muy listo, puesto que además se arrogó la paternidad y el éxito de Félix.

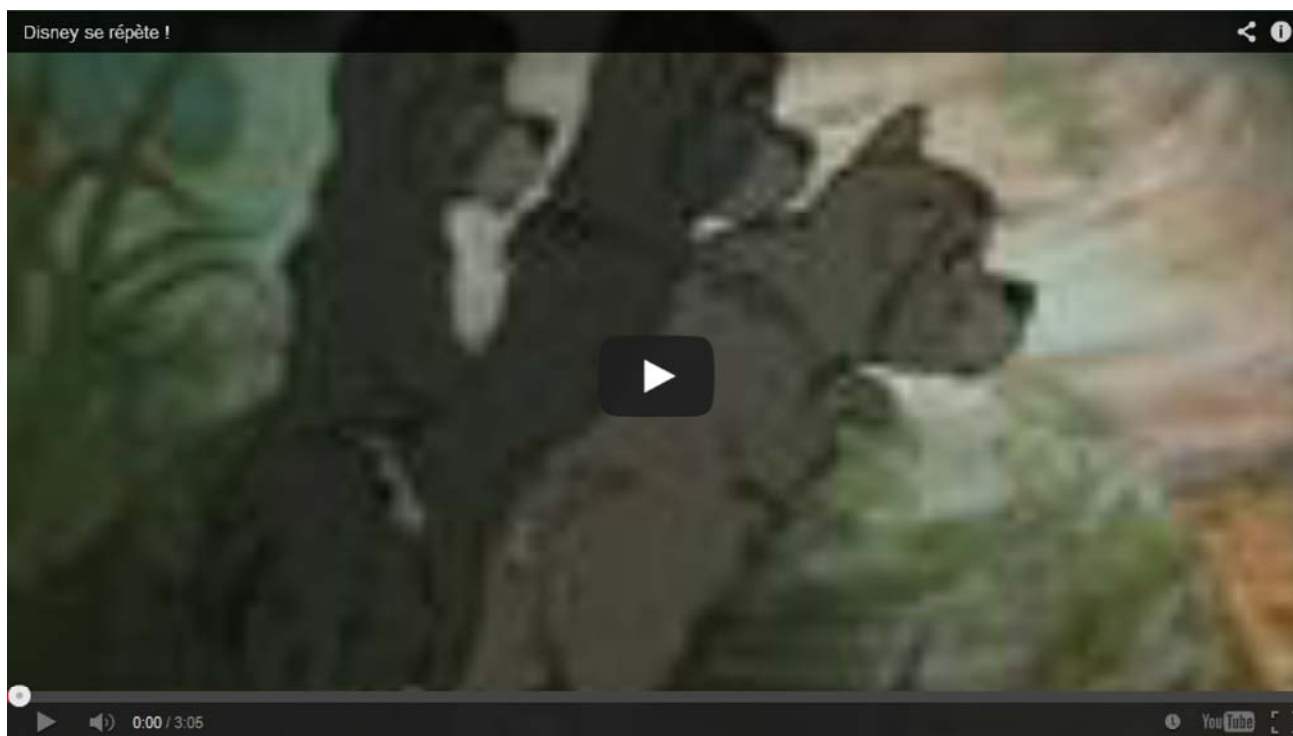
Aunque lo peor del asunto, menos tangible que un montón de dólares pero de más trascendencia, es la impronta de Félix en la historia de la animación. Messmer fue capaz de dotarlo de andares y movimientos propios, personalizados, además de generar un tipo de animación más fresca y más fluida suponiendo un antes y un después en los dibujos animados –hasta *Los tres cerditos* (*Three Little Pigs*, Burt Gillett, 1933), un nuevo hito. Influyendo en los diseños de personajes contemporáneos y venideros como el caso de Bosko and Foxy de Hugh Harman y Rudolph Ising; Henry de Paul Terry y, cómo no, en los primeros de Disney como Julius the Cat, Oswald, the lucky rabbit y hasta en Mickey Mouse[4].

Y continuando con Disney podemos decir que los inicios de su andadura guardan paralelismos con los del estudio Sullivan donde el papel de abnegado dibujante lo desempeñó Ub Iwerks y el de brillante hombre de negocios Walt Disney. En 1928 Iwerks, que da sobradas muestras de fidelidad al ser el único dibujante de los contratados que no se dejó tentar por la oferta de otro estudio, diseña a Mickey Mouse. Y lo hace tras perder Disney Studio los derechos de su anterior serie *Oswald the Lucky Rabbit*, conejo cuyo aspecto también era obra suya y deudores ambos, como se ha dicho, de Félix el Gato. Los cinco primeros cortos los animó por completo Iwerks, que llega a los 700 dibujos por día, mientras que la voz era la del propio Walt. Pero el éxito logrado parece que cambió a Disney y éste restringió el lado creativo de su otrora amigo Iwerks que, más inquieto, es partidario de superar el estilo de animación propio de los años 20. En 1930 decide emprender su particular aventura en solitario que, desafortunadamente, diez años más tarde fracasa viéndose obligado a volver a su antiguo estudio. Se reintegra en el departamento de efectos especiales en calidad de empleado y sin ninguna muestra de amistad por parte de Walt[5].

Pero el apropiacionismo de Disney continuó tras Mickey, de hecho no fue hasta 1941 con el Mini clásico *El dragón chiflado* (*The reluctant dragon*, Alfred L. Werker, Hamilton Luske, 1941) cuando Walt, presionado por la huelga del 50% de su plantilla, permitió que en los créditos figurara por fin alguien más que él. Créditos cuyo visionado resulta sonrojante pues en ellos vemos a un paternalísimo y sonriente Walt retratado de mesa en mesa bromeando con sus animadores esquirolas en un lamentable intento de lavado de cara público. Pero ahí no quedó todo, años más tarde, durante el macartismo, y con un ánimo ciertamente revanchista, no dudó en denunciar a aquellos antiguos empleados sindicalistas ante el Comité de Actividades Antiamericanas por comunistas.

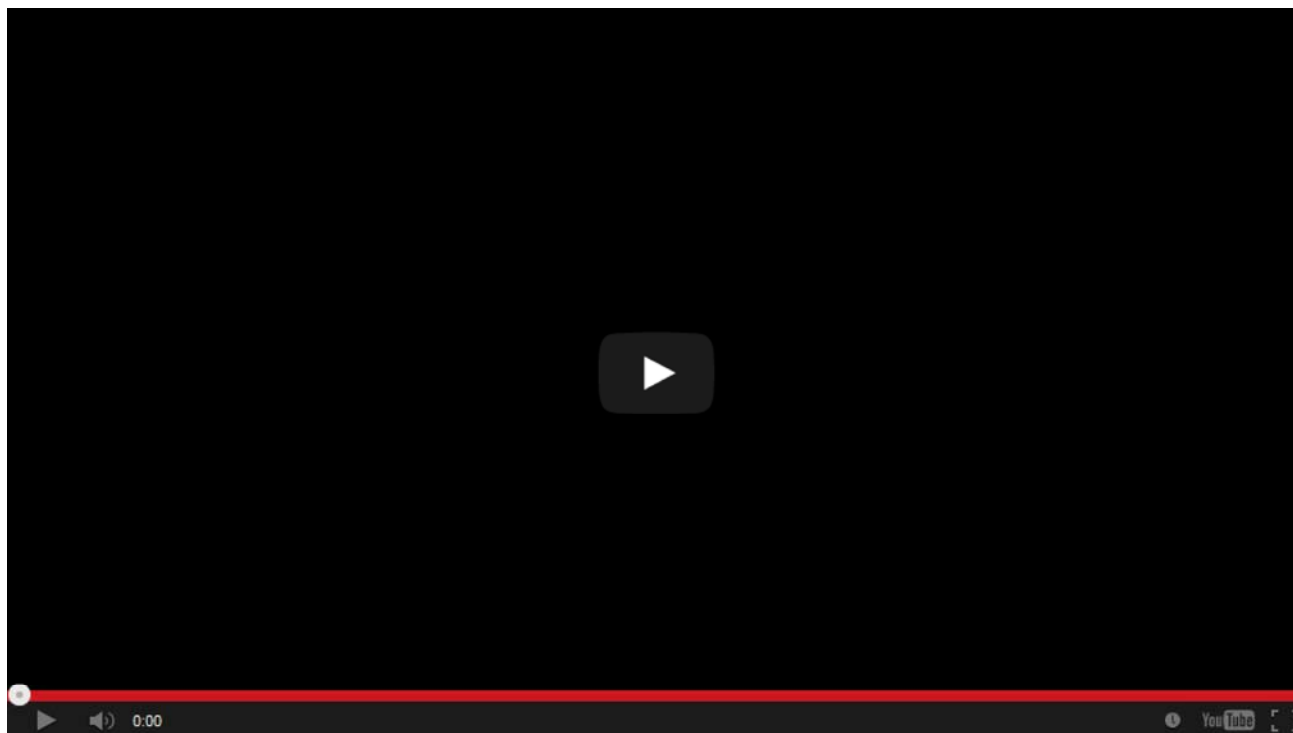
Esta constante interpretación que hace Walt de la disensión como traición bien pudiera explicarse como un mecanismo de defensa inherente a una dura carrera empresarial de éxito. Característica que sin duda se complementa con el descubrimiento, en 1993, del hecho de que trabajara en secreto para el FBI a instancias del propio Edgar Hoover –su director– durante aquellos temerosos años 50[6].

Sin embargo y en relación con el asunto que nos ocupa uno de los episodios más sorprendentes en la historia de la factoría Disney se produce con el autoplagio. Desde poco antes de la muerte de Walt (1966) en los Clásicos Disney se llevó a cabo una práctica que consistía en la copia de animaciones enteras, sobre todo de pasos de baile, en secuencias musicales y de acción. Reutilizaciones que aún siendo una variante inocua del tema tratado no deja de ser extraña y hasta un poco decepcionante tratándose de producciones estrella del sello Disney.



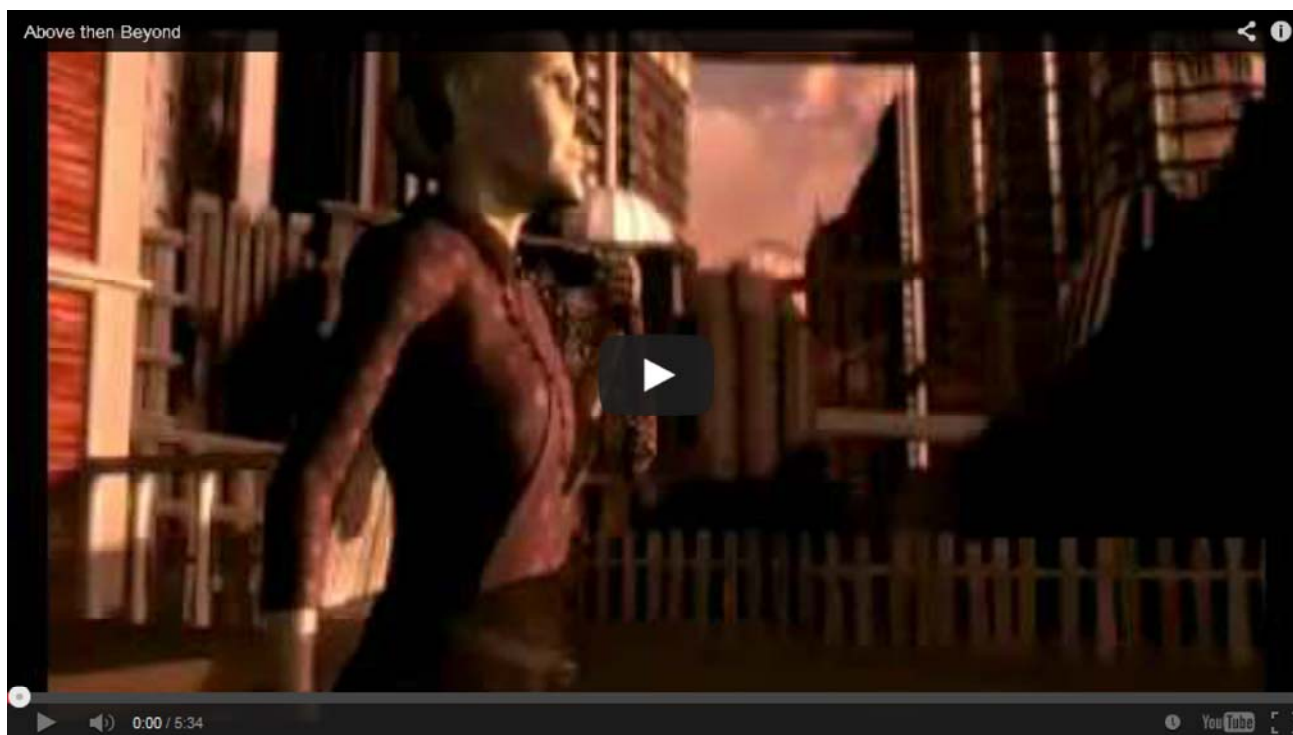
Aunque el autoplagio se pueda considerar una práctica apenas dañina sí puede ser inmoral algún episodio acaecido en la compañía mucho más recientemente. El primero y más sonado, sin duda, es el que enfrenta a *El rey león* (*The Lion King*, Rob Minkoff, Roger Allers, 1994) y a la serie de televisión *Kimba el León Blanco* (*Janguru taitei*, Eiichi Yamamoto, 1965) basada en el manga de Osama Tezuka –padre del anime japonés. Las pruebas circunstanciales son tan abrumadoras que la posición de Disney declarando –tras la una exigencia de reconocimiento pública– que nadie del equipo sabía de la existencia previa de *Kimba*, resultan ofensivas. Solamente conociendo que la versión cinematográfica de *Kimba* ganó el León de Plata en el XIX Festival Internacional de Venecia (1967) o que en 1984 la CBN la emitió podría ser considerada una prueba definitiva.

Las similitudes no sólo alcanzan al concepto, a partes de la historia, a diseños, a personajes secundarios y a gags, sino hasta secuencias y composiciones de plano. Podríamos extendernos sobre todas ellas, pero hay una anécdota que a nuestro modo de ver las resume y zanja oficiosamente el asunto. Al final del episodio de *Los Simpson* “Round Springfield” (Steven Dean Moore, 1995) aparece entre las nubes^[7] Mufasa, el padre del Rey León, y se dirige a su hijo diciéndole “Debes vengar mi muerte Kimba, eh, digo, ¡Simba!”.



Además de bochornoso el caso resulta paradójico puesto que Disney es responsable, en parte, de la lucha por el aumento del periodo de *copyright*. Algo entendible, por otra parte, dada la avanzada edad de Mickey Mouse y sus amigos.

Pero no sólo Disney se ha visto envuelta en este tipo de casos, también Pixar, que luego sería asimilada por la propia Disney, se ha tenido que defender de las acusaciones de plagio. En *UP* (Pete Docter, Bob Peterson, 2009) vs. *Above then Beyound* (VVAA., 2006) tuvo que demostrar su inocencia y no le resultó nada fácil. De un modo que recuerda al anterior caso, Pixar, ya en manos de Disney, niega todo conocimiento sobre el cortometraje francés *Above then Beyound* realizado por los estudiantes de la academia francesa ESRA –École Supérieure de Réalisation Audiovisuelle. Pero al contrario que en *Kimba vs. Lion King* en éste no hay duda ninguna de quién fue el primero pues el corto francés de 5´ 30´´ fue terminado en 2006 y subido a la red en agosto de 2007 mientras que Pixar no desveló nada hasta Mayo de 2008. Una vez aclaradas las fechas no queda más que echar una ojeada a ambos y determinar por nosotros mismos de qué grado de inspiración estamos hablando. Quizá nos entre algo de duda o nos parezca estar viviendo un episodio de sincronidad pero si sabemos que la ESRA tiene un convenio con Pixar y que la primera le envía aquellos trabajos terminados con cierta calidad; la sombra desaparece. De todas maneras no parece un asunto tan fácil puesto que existen bocetos del protagonista con sus globos y su casa desde 2004[8].



A tal señor, tal honor

Y hasta aquí algunos casos, entre los que no se encuentran los chuscos “rip-offs”^[9] de los grandes títulos perpetrados por productoras brasileñas o australianas por no llegar ni siquiera al grado de autoría dudable. Tampoco hemos querido adentrarnos en el proceloso terreno de las influencias-homenajes pero si haremos una reflexión sobre paternidades que incluye recordando un par de experiencias personales. La primera de ellas un taller^[10] al que asistió el que suscribe impartido por el dibujante de cómics Moebius que en respuesta a una pregunta que demandaba su opinión acerca de los plagiadores de su estilo contestó: “Me parece bien, yo empecé copiando”. Por sorprendente que pueda parecer de eso se trata, de asimilar fuentes, reinterpretarlas y hacerlas evolucionar imprimiéndole a todo un marchamo personal. La segunda, recientemente, en la defensa de un trabajo de máster, un alumno presentó una serie de diseños de alienígenas modelados en 3D para la preproducción de un videojuego. Tenían calidad, pero en nada diferían de las referencias de partida, eran una continuación del precedente sin evolución ni impronta personal, lo que lo convertía a su autor más en un obrero especializado que en un creador.

Y es que del peso de las fuentes a veces no pueden escapar ni autores tan consagrados como Tim Burton^[11], si no basta con admirar *Gashlycrumb Tinies* (1963), del ilustrador, escritor y poeta estadounidense Edward Gorey y compararla con su librito *La melancólica muerte del chico ostra* (*The Melancholy Death of Oyster Boy & Other Stories*, 1997) de Burton, o con la conocida *Pesadilla antes de Navidad* (*The Nightmare Before Christmas*, Henry Selick, 1993). Si además, o por eso mismo, dejas el diseño de personajes en otros lápices^[12] ¿Hasta qué punto se puede considerar uno más o menos padre? ¿Basta con ser el padre intelectual en un campo tan visual como el de la animación?

En fin, disquisiciones aparte, los casos aquí contados, como decíamos al inicio, no tienen más propósito que el de ser dados a conocer con el ánimo de sembrar la duda sobre autorías comúnmente aceptadas. La puesta en tela de juicio es, quizá, el último recurso de reparación hacia los verdaderos padres. El cuestionamiento del contenido y del autor del relato visual, auditivo o impreso siempre es recomendable y saludable, incluido el de este mismo artículo.

Notas:

[1] Heredero de los estudios de animación Rasca y Pica y trasunto de Roy Disney.

[2] Hasta una quincena de obras suyas podrían ser deudoras del talento de otros artistas. Siendo el caso más llamativo el de su escultura *Hymn*, fusilada literalmente de un juego educativo médico, y por la que pagó a la juguetera fabricante cierta cantidad para evitar conflictos.

[3] Entre los más importante colaboradores de Hergé figuran Pierre Jacobs, Bob de Moor que llegó a encargarse del dibujo de álbumes casi enteros o Jacques Martin guionista y, según él, autor de las ideas principales de varios títulos. Ninguno de ellos apareció nunca en los créditos de *Tintín*.

[4] SOLOMON, Charles, 1996. *Les pionniers du dessin animé américain*. París: Dreamland.

[5] Llegó a ganar dos oscars por sus inventos y fue nominado por los efectos especiales de *Los pájaros* (*The Birds*, Alfred Hitchcock, 1963).

IWEKS, Leslie y KENWORTHY, John, 2001. *The Hand Behind the Mouse: An Intimate Biography of Ub Iwerks*. N.Y: Disney Editions.

[6] ANONYMOUS. (n.d.). "Walter Elias Disney" in The FBI Federal Bureau of Investigation, ca. 1993 (<http://vault.fbi.gov/walter-elias-disney> [Acceso: enero de 2013]).

ELIOT, Marc, 1993. Walt Disney: Hollywood's Dark Prince. N.Y: Birch Lane Pr.

[7] La aparición del espíritu del padre fallecido conformado por nubes dirigiéndose a su hijo podría considerarse como la secuencia más evidente del plagio.

ANDERSEN, Craig, 2012. "Remake of Tezuka's Popular Story Turns Into Denial?" in *Kimba the white lion*, January, 2012 (<http://www.kimbawlion.com/kimbawlion/rant2.htm> [Acceso: enero de 2013])

[8] SCIRETTA, Peter, 2010. "Did the French Short Film Above then Beyond Inspire Pixar's Up?" in *Film blogging the reel world*, June, 2010 (<http://www.slashfilm.com/did-the-french-short-film-above-then-beyond-inspire-pixars-up/> [Acceso: enero de 2013])

[9] Producciones de ínfima calidad lanzadas al unísono de los grandes estrenos animados del año para el mercado de video home. Por ejemplo, la empresa brasileña VideoBrinquedo, se ha especializado en fusilar a Pixar contando entre sus títulos con *Os carrinhos* o *Ratatoing*.

[10] Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Granada el 22 de abril de 1993.

[11] Según la ponencia *Dans l'ombre échevelée de la forêt des contes absurdes : Tim Burton et la tradition du livre-illustré pour la jeunesse* de François Fièvre y Bénédicte Percheron en la Cinemateca francesa del 5 de Abril de 2012 podemos encontrar en Burton hasta 16 posibles referencias.

[12] Carlos Grangel viene realizando desde Barcelona prácticamente todos los diseños de personajes de las películas de Dreamworks habiendo ganado el Annie Awards al mejor diseño de personaje por Spirit el corcel indomable (*Spirit: Stallion of the Cimarron*, Kelly Asbury, Lorna Cook, 2002). Sus personajes pueden verse en más de una veintena de conocidísimos largometrajes, entre ellos *La novia cadáver* (*Corpse Bride*, Tim Burton, Mike Johnson, 2005). Para saber más <http://www.grangelstudio.com/>

Raúl González Monaj es profesor de Comunicación Audiovisual en la UPV donde imparte diversas asignaturas relacionadas con la animación y con su historia. Ha publicado Manual para la realización de storyboards, 2006. Profesional de la animación cuenta con un bagaje compuesto por más 25 series de Tv, 4 largometrajes y numerosos anuncios publicitarios.

[50th Issue Contents](#)

[Interartive Main Page](#)

Interartive 2013 || Creative Commons Reconocimiento-No comercial-Sin obras derivadas 2.5 España License

Powered by WordPress and Hatch