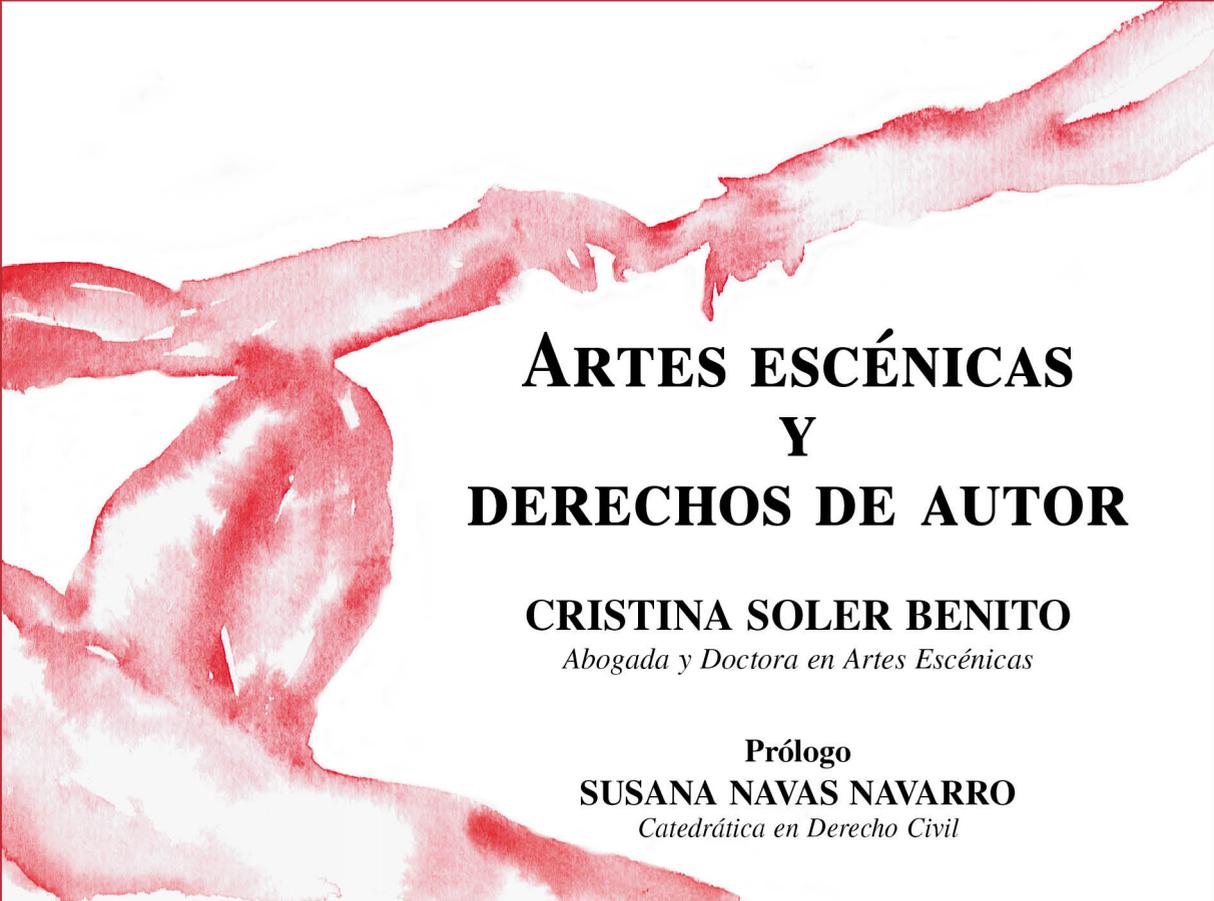


COLECCIÓN DE PROPIEDAD INTELECTUAL



**ARTES ESCÉNICAS
Y
DERECHOS DE AUTOR**

CRISTINA SOLER BENITO

Abogada y Doctora en Artes Escénicas

Prólogo

SUSANA NAVAS NAVARRO

Catedrática en Derecho Civil



ASEDA



Diputació
Barcelona

Institut del Teatre

PRÓLOGO

El presente volumen, que el lector tiene ante sí, se corresponde con la tesis doctoral de su autora, la Dra. CRISTINA SOLER BENITO, defendida en la Universidad Autónoma de Barcelona el 28 de enero de 2016, cuyo director fue el Dr. PAU MONTERDE I FARNÈS. Se trata de una obra seria, rigurosa, muy bien escrita, en la que se exponen supuestos, a modo de ejemplo, traídos de la realidad práctica que vive la autora. CRISTINA no se dedica al mundo universitario sino que desarrolla su saber en el *Institut del Teatre* en Barcelona. Además, se aporta jurisprudencia muy ilustrativa no solo nacional sino también foránea, lo que concede al trabajo un especial atractivo. El teatro como arte universal. En esta obra confluyen de forma armónica el Derecho y el Teatro.

La bibliografía que maneja la autora es muy completa y está muy bien utilizada, máxime si se tiene presente lo ya advertido, que la Universidad no es su elemento. Las páginas destilan tiempo invertido, voluntad, tesón, paciencia y perseverancia. En definitiva, trabajo bien hecho.

El tema fundamental, en realidad, de este libro, es la «obra efímera», de la que no se olvida la Dra. CRISTINA SOLER BENITO. La «obra efímera» cuestiona aspectos tales como la tradicional distinción entre «idea» y «forma» de la creación. El art. 10 LPI no explicita que la obra deba ser permanente para recibir protección legal, aunque, si se tiene en cuenta el modelo de autor y de obra de la que parte la legislación, es decir, del escritor y de las obras literarias, se atisba que subyace la idea de la permanencia. Sin embargo, basta un soporte y éste puede serlo tanto tangible como intangible.

La creación del director de escena podría tener la consideración de «obra efímera» y, en la misma, yacen, a mi entender, los problemas para admitir su autoría. Por otro lado, las nuevas tecnologías han determinado

que no se centre tanto el foco en la creación como en el «proceso de creación» cuando, por ejemplo, la obra es creada de forma compartida entre el director de escena, los intérpretes y el público, el cual puede participar activamente empleando o no medios electrónicos. Aquí se nos presenta un claro caso de coautoría que hace difícil su encaje, sin más, en las categorías clásicas de «obra en colaboración» u «obra colectiva» y que aboca, más bien, hacia la que se podría denominar «obra atípica». El *crowdsourcing*, tan de moda en los últimos tiempos, también llega al mundo teatral.

La autora aporta una gran riqueza de argumentos para sostener el reconocimiento del derecho de autor al director de escena sobre su creación en su doble vertiente de facultades de explotación económica y facultades morales. Las primeras serían, en la práctica, cedidas a favor del empresario que financie de la obra. La remuneración del director de escena dependerá de la relación laboral o profesional que nazca con aquél y en cuya determinación pueden jugar un papel especial las prácticas o usos del sector. Al cabo, lo único que ostentará realmente el director de escena será el derecho al reconocimiento de su autoría, amén del resto de facultades morales (art. 14 LPI).

No quisiera terminar estas líneas sin antes agradecer al Prof. CARLOS ROGEL VIDE, Catedrático de Derecho civil, de la Universidad Complutense de Madrid, su amabilidad y disposición a publicar este trabajo, en la serie que dirige sobre propiedad intelectual, en la editorial Reus. Conocida es la querencia del estimado Profesor por los temas que la propiedad intelectual suscita o los debates que se pueden dar, en torno a un nuevo modelo de la misma, en el futuro.

SUSANA NAVAS NAVARRO
Catedrática de Derecho civil
Universidad Autónoma de Barcelona

INTRODUCCIÓN

Con este texto se pretende ofrecer una modesta, pero a nuestro entender, necesaria aportación en un ámbito académico que es relativamente poco analizado. Su objetivo es formular, analizar y discutir las maneras como el derecho de propiedad intelectual se aplica —o podría aplicarse— al amplio espectro de las actividades teatrales.

Como es sobradamente reconocido, el interés académico por los temas de la propiedad intelectual es especialmente joven. Es sólo a partir de los años 60 del siglo pasado que comenzaron a tener una incipiente presencia en los estudios universitarios europeos. A partir de ese momento, los análisis y las investigaciones que se le dedican han ido extendiéndose más allá del círculo de los especialistas. Actualmente hay un gran interés por ellos, y han sido estudiados desde muy diversos ámbitos: en el terreno de la biotecnología o en las artes plásticas, en el comercio o en el universo de la museística, en los sótanos de la medicina forense o en la composición musical, en la creación de joyas o en el mundo de la moda, en matemáticas o en cine, etcétera.

Pero ese amplio interés por reconocer y analizar la especificidad de los derechos de autor aplicados a diferentes ámbitos, apenas si ha llegado al mundo teatral. No sólo las aproximaciones a este terreno son bastante escasas, sino que la mayor parte de las veces son parciales y en ocasiones meramente testimoniales. Evidentemente existen estudios al respecto, pero son definitivamente escasos en comparación a los que existen en otros campos. Y la escasez de estudios sobre el teatro realizados desde el derecho de propiedad intelectual en prácticamente todas partes es un síntoma que se debe tener en cuenta. No se trata de una falta de interés, sino de una peculiar dificultad que limita y determina ese campo de estudio.

Sin embargo, de manera palpable y también sintomática, la propiedad intelectual está en la actualidad sobradamente presente en el interés y en la preocupación de la mayor parte de los propios autores, al menos en Occidente, incluidos los diversos creadores que existen en el ámbito teatral. Es un interés movido en ocasiones por un afán económico, pero a veces también motivado por la necesidad de justicia y dignidad en el reconocimiento de un derecho propio. Es verdad que el mundo actual tiene una vertebración económica e institucional mucho más taxativa y determinante que en otros tiempos, y la reacción y el interés que ello ocasiona es, en cierto modo, signo de nuestra era. Pero eso no obsta para saber reconocer como un signo destacable que durante la primera mitad del siglo XX, por ejemplo, este tipo de preocupaciones eran ajenas a la mayor parte de los artistas, y ajenas también al interés académico.

Si el teatro ha estado prácticamente desatendido en los estudios de propiedad intelectual se debe quizá principalmente a su doble carácter de efemeridad y de interdisciplinariedad. La Ley de Propiedad Intelectual no tiene ningún problema en el reconocimiento convencional (o de pleno derecho) de la mayor parte de los *textos* teatrales. Pero su trato es diferente cuando se enfrenta al *acontecimiento* escénico, al *hecho* teatral propiamente dicho. Los textos teatrales son considerados obras en el mismo renglón y consideración en que lo son las demás obras literarias convencionales, las novelas, la poesía, la ensayística. Es distinto, sin embargo, cuando considera a aquellas creaciones que sólo tienen lugar como acontecimiento escénico. Es decir, con las actividades constitutivas del *evento* teatral. Ciertamente, la efemeridad y la interdisciplinariedad constitutivas del acontecimiento escénico son rasgos que dificultan cualquier aproximación legal y académica al mundo teatral. Por ello nos interesa de manera especial abordar en estas páginas las actividades teatrales cuyas obras son o bien relegadas o bien limitadas, o, al menos, puestas en cuestión de manera indirecta —o incluso directamente— con un tratamiento distinto al de obras convencionales y perdurables, como lo es el texto teatral; nos interesan las actividades creativas del acontecer escénico que, por una u otra razón, se encuentran limitadas en su reconocimiento autoral, al menos en el ámbito de la legalidad española.

Entre estas actividades destaca, de manera notable, la labor del director de escena. De ahí que su figura no sólo irá apareciendo de manera reiterativa a lo largo y ancho de las páginas de este trabajo, sino que pretende situarla tanto en su centro, como en el telón de fondo donde terminen proyectándose las diversas reflexiones que se consigan hacer sobre este tema.

Debemos tener presente que cuando se habla de derechos de propiedad intelectual en el teatro se habla de —al menos— tres cosas. Por un lado, se habla de derecho, entendido como un poder de disposición sobre algo atribuido a alguien. Por otro lado, se habla tanto de propiedad como de la especificidad que implica aquí el campo semántico de intelectual que adjetiva ese tipo de pertenencia. Y finalmente se habla de teatro. Lo mismo sucede si empleamos otra nominación equivalente, como la de derechos de autor en el teatro: se habla de autoría, se habla también de un tipo específico de derecho, y también de teatro, por supuesto. Ninguna de esas nominaciones es por sí misma transparente, pues cada una de ellas viene cargada de una herencia problemática y de una complejidad ontológica.

En términos muy sintéticos indicaremos que el derecho de autor implica la prerrogativa atribuida al *autor* de una *obra* que —y aquí comienza parte de su complejidad— comporta dos tipos de derechos, uno llamado derecho patrimonial y otro denominado derecho moral. Por su parte, y esto añade mayor dificultad ontológica al problema, cuando se habla de teatro, cuando se habla de una obra teatral, no es sólo *una* obra. Es un conjunto de creaciones que constituyen —todas ellas— el hecho teatral. Una pieza teatral es sobre todo eso: un acontecimiento. Un evento que suele contener en su interior una diversidad heterogénea de creaciones (interpretación, guion, dirección, música, coreografía, vestuario, escenografía, iluminación... etc.)

La propiedad intelectual es, antes que nada, una propiedad. Pero si hay nociones que eluden su definición, una de ellas es, sin duda, la de propiedad. La *idea* de propiedad es una idea sin duda ampliamente compartida. Pero su definición está lejos de ser tan cristalina como en cambio pareciera indicar su uso cotidiano. Es un tema que, al menos desde Locke, es ampliamente abordado para intentar justificar su ineludible existencia y las características que —según los sociólogos y economistas— legitiman el moderno sistema de propiedad, el sistema capitalista. De hecho, fue Locke quien dio un sigiloso pero determinante pistoletazo de salida a la reflexión sobre la propiedad intelectual remitida a los creadores, al ser él quien formulara por vez primera la propiedad remitida al trabajo. Adams Smith, Marx, y un largo etcétera se inscribirán en su estela. Todos quienes la han estudiado, terminan por reconocer su carácter de inapelable vigencia junto con su inexcusable indefinición, o, mejor dicho, su inevitable significado flotante¹.

¹ Así lo entiende, por ejemplo, el profesor de Historia y Pensamiento en la Universidad de Harvard, Richard Pipes, en su implacable libro *Property and Freedom*. New York:

En el célebre libro de Antoine de Saint-Exupéry, *El Principito*, aparece un pasaje relativo a la propiedad que incluso podría servir como epígrafe general de este trabajo, o de cualquier otro que tratase la propiedad intelectual. Es un pasaje en el que también aparece indicada, como en sombríos contornos, la enigmática complejidad de la propiedad, y, sobre todo, la propiedad de algo intangible:

—¿Cómo se pueden poseer las estrellas? —preguntó el Principito.

—¿De quiénes son? —replicó el hombre de negocios.

—No lo sé. De nadie.

—Entonces, son mías, pues soy el primero en haberlo pensado.

—¿Es suficiente?

—Sin duda. Cuando encuentras un diamante que no es de nadie, es tuyo.

Cuando encuentras una isla que no es de nadie, es tuya. Cuando eres el primero en tener una idea, y la haces presentar: es tuya. Yo poseo las estrellas porque jamás nadie antes que yo soñó con poseerlas².

En el lenguaje ordinario, propiedad designa la legítima posesión que un sujeto tiene sobre algo, y de cómo ese sujeto puede usar —y prohibir el uso ajeno de— ese algo que le pertenece bajo la permisibilidad que le confiere el derecho (un tanto indeterminado) de que ese algo es *suyo*. Pero, como lo han señalado constantemente los lingüistas que estudian estos casos, esos adjetivos que aparecen también en forma de pronombres posesivos como son «mío», «tuyo», «suyo», son términos imposibles de definir. Y son imposibles de definir porque se trata de signos lingüísticos sin significado —sin significado semántico más allá de su uso. El célebre lingüista y filólogo ruso Roman Jakobson, por ejemplo, dice de ellos que son meros «shifters», es decir, meros articuladores del lenguaje, o, como suele traducirse con frecuencia, meros «conmutadores»: mecanismos sin significado que sirven para poder articular los diversos signos lingüísticos para que, en su conjunción, puedan constituirse como discursos (tejidos lingüísticos con sentido)³. Pero, por sí mismos, esos «shifters» no tienen significado, porque su sentido depende del sujeto al que se les atribuye, no a sí mismos. De hecho, ese problema de significado elusivo lo comparten

Alfred A. Knopf, 1999. Y así mismo lo expone XIFARAS, MIKHAIL. *La propriété. Étude de philosophie du droit*. Paris: Presses Universitaires de France, 2004.

² SAINT-EXUPÉRY, A., DE. *El Principito*. Barcelona: La Salamandra, 2008, pp. 47-48.

³ JAKOBSON, R. «Shifters, verbal categories, and the Russian verb». En: WAUGH, L., LINDA R. & HALLE, M., eds. *Russian and Slavic Grammar. Studies 1931-1981*. Berlin – New York – Amsterdam: Mouton Publishers, 1984, pp. 41-58. [Hay traducción castellana de PUJOL, J.M. «Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso». En: *Ensayos de lingüística General*. Barcelona: Seix Barral, 1975].

con los pronombres (yo, tu, él...), o con los deícticos (tanto de espacio como de tiempo: aquí, allá, detrás...; ahora, después... etc.), y con todo el ámbito pronominal.

En todo caso, se ha observado que una propiedad remite menos a la relación entre un sujeto y un objeto, que a la relación entre los sujetos. El ejemplo de Robinson Crusoe es ejemplar al respecto. Establecido sólo en su isla, Robinson se apropia de cada cosa, de cada árbol, de cada playa, de cada piedra y de cada cabra salvaje... Pero su sentido de propiedad no le satisface. Y no será hasta que aparezca Viernes que sus propiedades adquirirán sentido para él. Finalmente tendrá interés para él mismo saber que esas tierras son *suyas*, así como el resto de las otras cosas. Lo que sobre todo querrá decir, que no son del otro, no son de Viernes, y con ello, Robinson alcanzará el orgullo y la gratificación de ser y saberse propietario⁴.

Pero no es éste un trabajo de conceptualización filológica ni filosófica. Es, en todo caso, un estudio que se despliega principalmente bajo los parámetros de la comparatística. Intenta ver qué se entiende por derechos de autor, y cómo esos derechos proceden en otros campos, a fin de que, en relación a ellos, se pueda medir, analizar y discutir el modo como se aplican o se comportan esos mismos derechos en relación a las creaciones efímeras propias de la actividad performática o teatral. Ciertamente en el interior de estas aplicaciones, y no sólo en el terreno teatral, sino también en otros ámbitos del arte, aparecen cuestiones problemáticas relativas al autor (por ejemplo las obras que se realizan bajo la «estética del apropiacionismo», o las realizadas bajo el concepto de lo que se denomina «estética relacional», conceptos sobre los que más adelante ahondaremos), o cuestiones problemáticas relativas a la obra (por ejemplo en relación a las obras de arte llamadas conceptuales, o las obras del llamado *performance art*, por sólo poner dos ejemplos, sobre los que también hablaremos ulteriormente).

Intentaremos prestar atención y precisar cuáles son las obras protegibles, cuáles son precisamente los derechos conferidos por el derecho de autor, cuáles son las consideraciones y las dificultades para hablar sobre el autor (entre ellas, la de si éste es necesariamente un individuo, o si puede ser una persona jurídica); intentaremos hablar también de los desafíos que ofrecen los nuevos formatos de creaciones teatrales contemporáneas; e igualmente de cómo considerar la creación del director de teatro tanto en

⁴ Cfr. PRECHT RICHARD, D. *Quién soy yo y cuántos. Un viaje filosófico*. Barcelona: Ariel, 2009.

relación al dramaturgo (autor del texto) como en relación al coreógrafo en danza; veremos asimismo qué implican en teatro la obra en colaboración, la obra colectiva y la obra compuesta; o cuáles son las formas de fijación de una obra efímera, y qué conlleva en términos de autoría, protección y de gestión; intentaremos aclarar si existe una especificidad de las obras audiovisuales, y cómo poder entenderlas si forman parte de una obra escénica efímera, o si sólo son formas subsidiarias de una pieza teatral, entre otros aspectos.

Aunque el marco general de este trabajo es el derecho y el teatro, evidentemente no podremos hablar de todos los aspectos que esa relación abarca. Como actividad profesional que es, el teatro está regulado legalmente en algunas de sus dimensiones. Lo están el edificio teatral, la afluencia de los espectadores a espectáculos públicos, la relación laboral especial de los artistas, las instalaciones, las prácticas de gestión y de difusión teatral, los aspectos fiscales de la representación de espectáculos escénicos, etcétera.

El derecho como tema teatral es otro de los perfiles de una relación genérica entre escena y derecho. Es un tema apasionante, sin duda, pero muy ajeno a la preocupación central de este estudio. De hecho, en su tradición griega, el teatro era juzgado. Las obras formaban parte de una competición, y un jurado específico dictaminaba qué pieza era la ganadora. Pero además, ya en sus propios orígenes griegos, las obras llegan a tratar aspectos propios del derecho y de la jurisprudencia. No sólo la *Orestíada*, cuyo tema central es la superación de una ley de sangre («ojo por ojo») a un estado de derecho (la ley de Atenea); la civilizatoria conversión de las fuerzas del odio (las Erinias) en fuerzas de razón (las Euménides). O en *Antígona*, donde el conflicto entre la obligación civil o derecho humano, frente la libertad religiosa o derecho divino, se convierte en el eje temático de la obra. Otro tanto sucede con los juicios casi sumarios a los que se ven sometidos personajes vivos como en *Prometeo encadenado*, *Edipo rey*, *Lisístrata*, o juicios sobre personajes muertos, como *Ajax*, o incluso al que se ven sometidos los autores trágicos Esquilo y Eurípides en *Las Ranas* de Aristófanes. Se trata de una tradición que atraviesa todo el teatro occidental, y entre los que se pueden mencionar, de modo aleatorio, obras de Cervantes como *El juez de los divorcios*, por ejemplo, o de Shakespeare, en prácticamente cada una de sus obras, o de Kleist en *El cántaro roto*, entre otras suyas; una lista en las que sin duda no podrían dejar de estar Goethe, Brecht, Ibsen, Peter Weiss, entre tantos más.

Algunos investigadores han centrado su atención al estudio local de este tipo de relaciones. Un ejemplo aún hoy importante es el que nos ha

legado el profesor José María Izquierdo con su libro sobre el derecho como tema del teatro español⁵. Es, insistimos, un tema que invita a ser tratado desde diversas perspectivas, pero no es ésta nuestra actual preocupación.

Nuestro texto se construye en torno a una hipótesis: la de que el director de escena, que actualmente no es considerado autor de pleno derecho, cumple, sin embargo, según intentaremos probar en estas páginas, todos los requisitos necesarios para ser reconocido como autor. Y ello según los requisitos creativos (requisitos estéticos), como los establecidos por la propia ley (requisitos jurídicos). Nuestra forma de aproximarnos a este tema es necesariamente múltiple. Recurrimos principalmente al estudio comparatístico, como ya hemos mencionado. Y lo hacemos confrontando el trabajo del director de escena con el de otros creadores del universo escénico (dramaturgos, escenógrafos, coreógrafos, mimos, etc.), así como con el de creadores de otras disciplinas o ámbitos creativos (arquitectos, directores de cine...), atendiendo a la manera como cada uno de ellos es considerado desde la perspectiva legal. También recurriremos a la comparativa con otros sistemas legislativos de nuestro entorno, especialmente con aquellos que sí reconocen la autoría creativa del director de escena.

⁵ IZQUIERDO Y MARTÍNEZ, J. M. *El derecho en el Teatro español – Apuntes para una antología jurídica de las comedias del siglo de Oro*. Sevilla: Analecta, 1924.

PRIMERA PARTE
PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

CAPÍTULO 1

PROBLEMAS GENERALES

1.1. CONCEPTO DE AUTORÍA Y PROTECCIÓN

Si éste no fuera un estudio sobre teatro, sino sobre algún otro tipo de actividad creativa, como la fotografía o la literatura, por ejemplo, sería pertinente comenzar por identificar los derechos que comportan las obras protegidas. Es decir, por el *objeto* directo de estudio. Y ello podría ser así porque en tales casos no aparece ningún tipo de cuestionamiento sobre la naturaleza de las obras emanadas de dichas actividades. Una vez identificada la obra, ésta queda incuestionada y así podríamos advertir inmediatamente que el derecho de la propiedad intelectual comporta dos tipos de derechos respecto a una creación. Por un lado, los derechos morales y, por el otro lado los derechos patrimoniales. Los primeros desplegados bajo un régimen de lo ético y lo personal, sin carácter pecuniario, y los segundos expuestos como derechos de explotación, y por tanto comportando un contenido económico.

Deberíamos mencionar también que los derechos morales están sujetos a un régimen jurídico específico, ya que están unidos a la persona del autor, y en ese sentido son *inalienables*. Esos derechos, al ser inalienables, al no poder desprenderse del creador, no pueden venderse, ni prestarse, ni cederse. Pero además, junto a su inalienabilidad, esos derechos son igualmente imprescriptibles, no pierden su naturaleza ni su vigencia con el paso del tiempo. En ese sentido, no hay un solo artista, literato o dramaturgo, que haya perdido sus derechos morales. Tanto da si se piensa en Shakespeare, por más nebulosa que sea su biografía, o en un autor español del siglo XVII, como Calderón, por ejemplo, o en un autor irlandés del siglo XIX, como

Oscar Wilde o John Millington Synge, por citar otros. Los derechos morales de cada uno de ellos están vigentes. En cambio, los derechos *patrimoniales* son percederos. Se ven beneficiados de ellos las obras desde el momento de su creación, y, en general, hasta setenta años después de la muerte de su autor. Después, los derechos *prescriben*, y las obras entran en dominio público, lo que significa que dejan de estar protegidas por el derecho de autor y su uso es libre. Y aquí entraríamos a hablar sobre las modalidades que este tipo de derechos de explotación comporta.

De modo que si nuestro *objeto* de estudio fuera incuestionable, podríamos comenzar a hablar sobre cómo esos objetos de protección, las propias obras, entran en consideración, clasificación y gestión, según la Ley de Propiedad Intelectual⁶.

Pero al ser ésta una investigación sobre teatro, rápidamente nos damos cuenta que hay en éste ámbito creativo algo que no resulta ni obvio ni menos aún diáfano. Y ese algo tiene que ver con que no todos los creadores que participan en un acontecimiento teatral están protegidos de la misma manera. A los directores de escena, por ejemplo, sobre los que centramos buena parte de este estudio, se les reconoce titulares de *otros derechos de propiedad intelectual*, con una versión reducida de los derechos morales⁷, y sus previsibles derechos de explotación tienen igualmente un carácter muy peculiar⁸.

En una palabra, no podemos empezar con la consideración de los derechos que recaen en la obra, porque la obra teatral (no el texto teatral, sino especialmente la obra escénica en su conjunto) se ve puesta en cuestión en algunos de sus aspectos.

Debemos, por tanto, comenzar no con la consideración del objeto protegido, sino con las modalidades de quién es y quién no es considerado como *autor* en el ámbito teatral, poniendo de manifiesto la problemática existente; o dicho de otro modo, debemos comenzar por identificar al *sujeto*, y saber a quién se reconoce como autor por parte de la LPI cuando se aplica al teatro.

Pero antes de prestar atención a las diferentes modalidades de autoría en un ámbito esencialmente interdisciplinario como es el teatro, debemos

⁶ En adelante las referencias a la Ley de Propiedad Intelectual vigente (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia) se harán como LPI.

⁷ Regulados en el art. 113 LPI.

⁸ Regulados en los arts. 106 a 112 LPI.

interrogarnos sobre lo que —desde las diferentes perspectivas en juego— se entiende precisamente por «autor». Sólo así podremos averiguar, entre otros detalles de importancia, si el concepto legal de autor se corresponde —o no— con el concepto que la estética ofrece del mismo término, es decir, si se corresponde con el sentido que en el territorio artístico se tiene de autoría.

1.2. EL AUTOR

Autor es un término que encuentra su sentido original en el término latino *auctor*, cuyo significado inicial podría traducirse como «instigador» o «promotor». Pero el término latino de *auctor* procede a su vez del indoeuropeo *augere*, cuyo primer sentido es «aumentar», y, por extensión, «hacer crecer», «agrandar». La terminación *-tor* de la palabra *auctor* es un sufijo que indica «agente», esto es: señala a quien realiza una acción⁹. De modo que *autor*, según su germen etimológico, no indicaría otra cosa que al agente que hace crecer algo, que hace que algo aumente. Por otro lado, sabemos que las palabras *crear* y *crecer* tienen originariamente el mismo campo semántico¹⁰.

Esto es totalmente comprensible si recordamos que en el mundo clásico era prácticamente impensable la creación *ex-nihilo* por alguien que no fuera divino. Toda creación humana implicaba siempre algo más, suponía la existencia de algo previo. Y esa capacidad de hacer crecer que aparece en el origen etimológico de este término, ofrece a la palabra *auctor* una serie de usos que hoy nos pueden resultar un poco ajenos a la noción misma de autoría, aunque no del todo incomprensibles. Así, la palabra *auctor*, por ejemplo, se empleaba entre los propios latinos como sinónimo de «tutor». Un *auctor* (en el universo de la cultura latina clásica) era entendido como aquel que intervenía en el acto de un menor (alguien que no tenía capacidad plena para realizar un acto jurídicamente válido) para conferirle el complemento de validez que le era necesario. El filósofo italiano Giorgio Agamben, en su estudio sobre el *Homo Sacer III*¹¹

⁹ Ese tipo de sufijos nos resultan muy familiares al estar presentes en palabras como escultor, o doctor, entre tantas otras.

¹⁰ El término latino *creare* procede del indoeuropeo *kr̥-yā*, que significa «crecimiento».

¹¹ AGAMBEN, G. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos, 2000, pp. 155-157. Agamben advierte que el tutor en el mundo latino pronunciaba la fórmula *auctor fío*, para conferir así al pupilo una autoridad que le

observa que el campo semántico de *auctor* en ese mundo latino abarcaba igualmente los significados de «vendedor» (es decir, del que transfiere una propiedad), o de «consejero», o de aquel que persuade de algo a alguien, e, incluso, tiene el sentido de «testigo». Y para explicar esa función signifi- cante tan heterogénea, Agamben busca el carácter común que aparece en el substrato de vendedor, consejero y testimonio, y esa fuente común es la de la *autorización*. De modo que «autor» tiene una raíz común que se expresa de diferentes modos en todo el campo semántico que se encuentra en el término de autoridad, *autoritas*.

Será así como progresivamente *autor* se adhiere a la noción de *auto- ridad*, especialmente a lo largo de la Edad Media y en parte del Rena- cimiento. Con la característica peculiar de que durante la Edad Media no podía haber más autor (es decir, no podía haber más autoridad) que el identificado con la voluntad de Dios. Todos los demás no podían ser autores, sino sólo escribanos, artesanos, comentadores. Pero si inicial- mente la noción de autor adquirió un sentido simbólico (precisamente el de la autoridad), posteriormente dio paso a su sentido fáctico (sinónimo de creador secularizado), una figura que ya encontramos presente en el Renacimiento y que, desde luego, se encuentra en la base de la moderni- dad capitalista. Aunque, como sabemos, mucho tiempo después, ya hacia finales del siglo XX, este término será de nuevo puesto en cuestión por la filosofía postestructuralista, que considera que un autor no es más que una ocasión, un accidente, algo impersonal, algo que sucede al margen de la voluntad del propio creador. Para la crítica postestructuralista el autor es el nombre (equivocado según Roland Barthes¹² y equivocado también para Michel Foucault¹³) que sustituye al ancestral nombre de la Musa, a la que requiere con solícita benevolencia Homero y casi todos los autores clásicos, al iniciar sus textos.

Ahora bien, previamente a esa crítica postestructuralista, el autor se había convertido en una figura fundacional incuestionable durante los siglos inmediatamente anteriores. El sujeto moderno había ido adquiriendo

faltaba (de modo que ese pupilo actuaba acogido al tutor, lo que en latín se identificaba como un pupilo que actuaba *tutore auctore*). También añade que la fórmula de *auctoritas patrum* ratificaba igualmente a los propios senadores —también denominados Padres Actores— en el momento en que éstos aportaban una resolución popular «para hacerla válida y obligatoria a todos los efectos».

¹² BARTHES, R. «La muerte de un autor». En: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, 2009, pp. 75-83.

¹³ FOUCAULT, M. «Qu'est-ce qu'un auteur?». En: *Dits et Écrits*, vol. 1. Paris: Gallimard, 1994, pp. 789-812.

progresivamente las prerrogativas propias de la creación. Por eso no es extraño ver que, para los románticos, el creador, que no es otro para ellos que el autor, no es sino una cualidad metafísica que habita en el sujeto mortal. «Dios crea dioses», repetían precisamente esos autores (Novalis, Fichte, Schelling...) para justificar la existencia de los artistas. Además, a esos dioses nuevos se les había reconocido por parte del Estado un derecho. Efectivamente, desde el siglo XVIII se les conferían derechos exclusivos sobre sus obras. Como ya es ampliamente conocido, la primera legislación que contempla esos derechos fue el Estatuto de la Reina Ana, aprobado por el Parlamento inglés el 10 de abril de 1709 y que entró en vigor justamente un año después, el 10 de abril de 1710.

Cuando se habla del sentido convencional y moderno de autor se entiende que éste es el creador de una obra, y que esa obra no puede ser más que suya, es su propiedad. La razón de que lo sea, según la filosofía moderna, es que él utiliza las mismas capacidades que otros en campos diferentes: el trabajo. Y el trabajo será comprendido, también a partir del siglo XVIII, como la fuente de toda propiedad. Eso es lo que sostiene —por primera vez— el filósofo británico John Locke, que cimentará las bases de los derechos de propiedad intelectual. Será Locke quien se pregunte con base a qué derecho un individuo puede reclamar como propia una parte del mundo, cuando, según la Biblia, Dios ofreció el mundo a toda la humanidad en común¹⁴. Y él mismo responderá en su libro que las personas son dueñas de sí mismas y por tanto de su capacidad de trabajo. Cuando una persona trabaja, el resultado de su labor debe entrar naturalmente como objeto de su propiedad. Por eso argumentó que esos derechos de propiedad individual forman parte de lo que él entendía como «derechos naturales».

El sentido convencional de autor señala que éste es el artífice o creador de una obra. Refiere con ese término a la persona que realiza una obra literaria, artística o científica, y por tanto, a aquel que aparece como causa de alguna cosa, como su productor. Es también así como es identificado al autor en el universo de los derechos de autor.

De manera explícita, la Ley de Propiedad Intelectual considera autor a la persona —natural— que genera una obra, tanto en el campo del arte como en el de la ciencia. En el artículo 5.1 de esta ley se afirma literalmente: «se considera autor a la persona natural que crea alguna obra

¹⁴ LOCKE, J. *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Madrid: Alianza Editorial, 1990, cap. V. [En línea] Disponible on line en: http://cinehistoria.com/locke_segundo_tratado_sobre_el_gobierno_civil.pdf.

literaria, artística o científica». Por «natural» se entiende a una persona física, individual, no a una institución ni a una empresa, que es lo que se conoce como «persona jurídica»¹⁵. Es una atribución que comporta el reconocimiento —a favor de una persona— de unos derechos sobre una obra.

Delia Lipszyc, autora de dos volúmenes sobre *Derechos de autor y Derechos conexos*, precisa que «las personas físicas son las únicas que tienen aptitud para realizar actos de creación intelectual. Aprender, pensar, sentir, componer y expresar obras literarias, musicales y artísticas, constituyen acciones que sólo pueden ser realizadas por seres humanos»¹⁶, actividades que, evidentemente, no se dan en las personas jurídicas. No obstante, la actual LPI contempla tres excepciones a la autoría por parte de una persona física. Se trata de excepciones concebidas a través de un mecanismo de ficción jurídica que responden, según Delia Lipszyc, al interés de los terceros que explotan las obras, y que posibilitan considerar autor originario a una persona jurídica que no ha creado de forma directa la obra. Estas tres excepciones aparecen en el artículo relativo a las obras colectivas¹⁷; en el artículo relativo a los programas de ordenador¹⁸; y en la disposición transitoria segunda, que regula los derechos de personas jurídicas que con la anterior legislación (la Ley de 10 de enero de 1879) hubieran adquirido a título originario la propiedad intelectual de una obra.

La definición legal excluye del concepto de autoría a las personas jurídicas, ya que una creación sólo puede derivar —por su esencia— de una persona. Así pues, las personas jurídicas únicamente pueden ser *titulares*

¹⁵ El concepto de «persona jurídica» se define en el art. 35 del Código Civil como un sujeto de derecho, con derechos y obligaciones, que existe, no como individuo, sino como institución. El artículo 35 del Código Civil, aprobado por Real Decreto de 24 de julio de 1889, indica que: «Son personas jurídicas: 1.º Las corporaciones, asociaciones y fundaciones de interés público reconocidas por la ley. Su personalidad empieza desde el instante mismo en que, con arreglo a derecho, hubiesen quedado válidamente constituidas. 2.º Las asociaciones de interés particular, sean civiles, mercantiles o industriales, a las que la ley conceda personalidad propia, independiente de la de cada uno de los asociados».

¹⁶ VALBUENA GUTIÉRREZ, J.A. *Las obras o creaciones intelectuales como objeto del derecho de autor*. Granada: Comares, 2000, pp. 113-114.

¹⁷ El art. 8 de la LPI contempla la posibilidad de atribuir los derechos sobre la obra colectiva a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre, ya sea persona natural o jurídica.

¹⁸ El art. 97 considera la posibilidad de atribuir la autoría «a la persona jurídica que sea contemplada como titular de derechos de autor en los casos expresamente previstos en la ley».

derivativos del derecho de autor¹⁹. Y esta titularidad derivativa o dimanada, sólo puede darse en algunos supuestos concretos. Uno de ellos es mediante la cesión directa efectuada por el propio autor a través de un contrato; otro supuesto sería a través de una presunción de cesión establecida por la ley, en el caso de un autor asalariado²⁰, o bien, en el supuesto de las obras llamadas colectivas o de los programas de ordenador antes referidos.

De modo que un autor solamente puede ser una persona física. Es en este sentido que se habla de una concepción esencialmente humanista del derecho de autor²¹. Y esa base humanista es lo que determina y caracteriza las legislaciones de ámbito continental, mientras que el planteamiento de los sistemas basados en el copyright (vigente en los Estados Unidos de América y en el Reino Unido, principalmente) es diferente. Esos sistemas protegen, no tanto al autor, como a quien realiza la inversión. Esto significa que pueden atribuir directamente los derechos a personas —ya sean físicas o jurídicas— que ni siquiera hayan intervenido propiamente en la creación de la obra, sino que simplemente hayan facilitado la explotación mercantil de esas creaciones. Es la figura del «*work made for hire*»²², reconocida en el § 101 de la Copyright Law, la legislación americana sobre Copyright de 1976. De modo que, en un caso así, el creador de la obra queda despojado de todos los derechos que como autor previsiblemente pudieran corresponderle.

En consecuencia, según el redactado de la ley, se es autor por el mero hecho de crear una obra, pero en su reconocimiento se pueden presentar algunos conflictos de atribución para ciertos creadores. Porque —según el derecho— no se es un autor de una vez para siempre. La autoría no se otorga como categoría o cualidad universal e inmutable, sino que, en cada ocasión, se ha de ver cuál es la obra que se pretende amparar, y si cumple con los requisitos legales para ser susceptible de protección por los derechos de autor. Debe considerarse que, desde el punto de vista jurídico, no se puede amparar la concesión del derecho desde una perspectiva

¹⁹ VALBUENA GUTIÉRREZ, J.A. *Las obras o creaciones...*, *cit.*, p. 106, recuerda la diferencia establecida por la doctrina entre la «adquisición originaria de los derechos de autor, relativa al creador de una obra intelectual, y la adquisición derivativa, cuyos derechos se asignarían a terceros en virtud de un acto traslativo por parte del autor».

²⁰ Art. 51 LPI.

²¹ BERNAULT, C. & CLAVIER, J.P. *Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle*. París: Ellipses, 2008, p. 34.

²² Figura que se refiere a las obras realizadas en virtud de un contrato laboral o que son objeto de un encargo, siendo en estos casos considerado autor el empleador o la persona que encarga la obra.

subjetiva, pues no se puede tener únicamente en cuenta al autor, por muy reconocido que éste sea en términos artísticos.

La LPI dirige el reconocimiento de la autoría hacia una dirección muy explícita, ya que afirma que «se considerará autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique»²³. Se trata de una presunción por la que se considera autor a aquel bajo cuyo nombre se difunda una obra. Es evidente que, considerándolo desde esa óptica, el problema parece una mera cuestión de lógica, de modo que, por ejemplo, un libro que se difundiera con el nombre de cierta persona en su portada debería inducir a considerar, de manera silogística, que ese nombre es el del autor de dicho libro. Y efectivamente así es reconocido, salvo que se demuestre lo contrario. Porque, en el supuesto de que con esa atribución se hubiese en realidad producido una auténtica usurpación de la autoría —y con ello un plagio—, y por tanto una usurpación de la titularidad de los derechos de autor, ello debería en todo caso ser *demostrado*. Es decir, debería restablecerse la verdad mediante las acciones y procedimientos establecidos legalmente para la protección de los derechos, tanto en vía civil como penal.

Hemos dicho ya algunas pocas cosas sobre el origen y sentido de autor a lo largo de la historia, hemos referido las críticas recibidas por parte del discurso estético contemporáneo, y más concretamente por parte del postestructuralismo, a la idea del autor, y asimismo hemos hablado de los principios que desde el siglo XVIII hasta la época del romanticismo han creado las bases —digamos «ideológicas»— de la consideración de lo que es un autor en el sentido hoy convencional del término; y, finalmente, hemos mencionado lo que la legalidad refiere respecto al autor desde la perspectiva exclusiva de los derechos de propiedad intelectual. Tras todo ello podemos colegir, entre otras cosas, que la concepción estética de autor no necesariamente coincide con la consideración que del mismo tiene el derecho de propiedad intelectual.

Nos detendremos brevemente ahora en algunos aspectos de la consideración de autoría, teniendo en mira la realidad teatral. Lo haremos a partir del otorgamiento de la titularidad de autor de la que alguien puede verse beneficiado, poniendo especial atención a las características de quien tiene la titularidad de ese derecho. Pues una cosa es quién es el autor, y otra cosa distinta es quién es —o puede ser— considerado como tal desde el punto de vista de la legislación.

²³ Art. 6.1 LPI.

1.3. TITULARIDAD DEL DERECHO DE AUTOR

Al preguntarnos sobre la *titularidad* del derecho de autor deberíamos poner en evidencia los casos que no plantean problemas de definición, y dejar claro —por contraste— los casos más complejos, e incluso aquellos que no son considerados por parte de la doctrina y la jurisprudencia, aquellos, por ejemplo, que tienen que ver con las cuestiones concernientes a la *cualidad* del autor, pues la *cualidad* es un tema ajeno a la ley.

A propósito de la peculiaridad que asume este tema en el universo teatral, y como base para empezar a identificar la relación existente entre las artes escénicas y los derechos de autor, queremos hacer notar algo que en otros ámbitos creativos no genera ninguna duda. Se trata de la cuestión de ¿quién puede reclamar la autoría de una obra escénica? Es una pregunta que parte del presupuesto lógico de que toda obra posee un autor, pero parte también del presupuesto empírico de que en una pieza teatral hay muchos creadores que participan en ella.

Ahora bien, cuando sólo existe realmente un único autor (situación habitual en la experiencia creativa de prácticamente cualquier arte, pero inhabitual —aunque posible— en el ámbito teatral), las cosas son relativamente sencillas. Pero, en cambio, cuando la obra ha sido creada mediante la participación de diferentes autores, como sucede habitualmente en las obras escénicas, las cosas se tornan bastante más complejas. Y con ello el tema del autor en el teatro comienza a dar su primera vuelta de tuerca.

Las obras escénicas son en esencia obras en colaboración. De modo que el supuesto de *coautoría* se da casi siempre en el ámbito de este tipo de experiencia artística, ya que —insistimos— es excepcional el espectáculo teatral en el que no haya existido ninguna colaboración de un tercero, sea del tipo que fuere. En ellas suelen intervenir el autor de la obra dramática (el texto), el director de escena, los actores, los escenógrafos, los diseñadores de luces, etcétera, y al tratarse de un evento que sucede en directo, finalmente interviene también el público, sin cuya presencia la obra escénica ni tendría sentido, ni estaría propiamente acabada, simplemente no sería evento teatral. Todo ello permite —o mejor aún, obliga— hablar de *coautoría*. Pero no debe confundirse este carácter con la existencia de otro de los aspectos que sin duda deben ser atendidos en cualquier reflexión jurídica sobre el ámbito escénico, el de que también hay obras teatrales que poseen diversos autores, y ello sucede con una cierta frecuencia. La sola posibilidad de este atributo gira una vez más la tuerca teatral en torno al tema del autor.

CAPÍTULO 2

PROBLEMAS ESPECÍFICOS

De hecho, la LPI distingue tres campos de pluralidad creativa: el de la obra en colaboración, el de la obra colectiva, y finalmente el de la obra compuesta, en la que la participación de los diferentes autores no se da simultáneamente, sino de forma sucesiva en el tiempo. Cada una de esas opciones no sólo difiere de la otra, sino que igualmente tiene sus especificidades en el campo teatral.

2.1. PLURALIDAD DE AUTORES

Efectivamente, las obras en cuya creación participan diversos autores son clasificadas por la ley en tres órdenes: la obra de colaboración, la obra compuesta, y la obra colectiva²⁴.

En la práctica, cuando aparecen estos tipos de obras no se suelen presentar de forma tan claramente diferenciada. Y puede suceder que no sean excluyentes entre sí, sobre todo en relación con la obra compuesta, ya que ésta puede encontrarse en los otros dos tipos de obras (en colaboración y colectiva).

Es importante precisar que en estos tres tipos de creaciones se pueden también encontrar aportaciones de tipo auxiliar, aportaciones que no tengan suficiente entidad como para ser consideradas colaboraciones

²⁴ La obra derivada, contemplada en el art. 11 de la LPI, al ser un tipo de obra compuesta, no la trataremos expresamente.

creativas²⁵. Bernard Edelman, filósofo y jurista francés especializado en propiedad literaria y artística y en derechos de autor, opina que no toda aportación es protegida como obra, sino que únicamente «los elementos esenciales de una obra compleja son los que constituyen el objeto de la protección jurídica»²⁶. En tal caso, si encontramos en una obra aportaciones que no tienen ese carácter creativo, deberíamos hablar de una obra individual y no de coautoría. Pero, insistamos, la diferencia entre ellas no es diáfana. Y en los casos en que hay conflictos, la mayor parte de las veces termina siendo decidido por los tribunales.

Un caso que puede servirnos como ejemplo es el que enfrentó en los tribunales a los herederos del artista francés Pierre-Auguste Renoir y al escultor francés de origen catalán Richard Guinó. Ambos artistas, Renoir y Guinó, trabajaron juntos en la concepción y realización de unas esculturas en un momento en que Renoir, debido a su avanzada edad y a una lacerante artritis, tenía dificultades para realizar sus piezas. El análisis del conflicto incidió en que la concepción y la realización de la obra recaían en personas diferentes. Los defensores de Renoir intentaron demostrar que la participación de Richard Guinó tenía un carácter meramente instrumental o auxiliar, limitado simplemente a seguir las instrucciones detalladas de Renoir, y por tanto sin que la obra pudiera acoger la huella de su personalidad creativa. No obstante, el Tribunal acabó finalmente considerando esas esculturas como una obra en colaboración, y por tanto a Guinó como coautor de las mismas junto con Renoir, reconociendo su derecho a percibir retribución en concepto de derechos de autor²⁷. Para llegar a esta consideración, el Tribunal apreció el margen del que, al parecer, había dispuesto el escultor al crear la obra, y decretó que había gozado efectivamente de un amplio espacio de libertad en la ejecución, un espacio suficiente, según dicho Tribunal, como para imprimir en la obra la *huella* de su carácter como creador. Así que debemos tener presente esa dificul-

²⁵ RAGEL SÁNCHEZ, L.F. *El contrato de representación teatral*. Madrid: Reus, 2003, p. 51: refiere que «la STS 11/julio/2000 (sentencia núm. 738/2000, ROJ: STS 5717/2000) declaró que la obra discutida era individual y no colectiva, porque las aportaciones de otras personas al resultado final eran meras colaboraciones o actos de ejecución del proyecto, que carecían de entidad suficiente para ser consideradas aportaciones a una obra colectiva».

²⁶ EDELMAN, B. *Droits d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché*. París: Dalloz, 1993, pp. 42-43. (A fin de facilitar la lectura, hemos optado por traducir en el texto las citas en otras lenguas. Salvo indicación contraria, la traducción es mía).

²⁷ DELAVALUX, C. & VIGNES, M.A. *Les procès de l'art: petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*. París: Palette, 2013, p. 39.

tad, ya que la autoría singular o la pluralidad de autores no siempre es una evidencia en la práctica.

Un caso distinto sucede cuando se plantea una complicidad creativa no sólo en el propio proceso de creación o de ejecución, sino incluso ya en el origen de una obra. Esta pauta de complicidades dan pie a diversos tipos de creación compartida, según la clasificación en esas tres modalidades que hace la LPI.

2.2. OBRA EN COLABORACIÓN

Veamos en primer lugar las obras que se denominan obra en colaboración, que, como su nombre indica, refieren una labor compartida, y que es reconocida como tal en el artículo 7.1 de la ley, sosteniendo que *obra en colaboración* es aquella que surge como «resultado unitario de la colaboración de varios autores». Ahora bien, se trata de una obra en la que todos los creadores parten de cero, por decirlo así, para alcanzar juntos un objetivo, y ese objetivo común es la obra.

La legislación no se limita a advertir que una obra en colaboración es una creación de varios autores, sino que especifica que la obra alcanzada ha de ser un *resultado unitario*. Ha de poseer un carácter de conjunción inherente. Carine Bernault y Jean-Pierre Clavier, profesores de la Universidad de Nantes, y autores de un importante Diccionario de Derecho de la Propiedad Intelectual, utilizan el curioso término acuñado por la jurisprudencia de «*intimidación espiritual*»²⁸ para referirse a ese ánimo compartido. Precisa la ley que sus autores deben ser personas —físicas— que deben haber participado en la creación de forma directa en calidad de autores. Se excluye en este tipo de obras la existencia de un líder o un director, porque se concibe que la labor compartida, la colaboración, ha de ser realizada en un plano de igualdad, sin jerarquías o subordinaciones entre los autores participantes. De la misma opinión es Rodríguez Tapia, catedrático de derecho civil de la Universidad de Málaga, quien defiende que «el rasgo definitivo es la colaboración en la creación de la obra común, en un plano relativo de paridad o igualdad, lo que remite a una comunidad de derechos con reglas especiales»²⁹. Puede haber jerarquía en los elementos creados, pero no en el compromiso de los autores, sin que eso signifique que no pueda haber diferentes cuotas de participación en esa obra común.

²⁸ BERNAULT, C. & CLAVIER, J.P. *Dictionnaire...*, cit., p. 299.

²⁹ BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R. *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. 2ª ed. Madrid: Tecnos, 1997, p. 148.

La doctrina ha afinado los criterios legales y ha considerado fundamentales tres aspectos acumulativos para identificar de forma diferenciada una obra *en colaboración*: a) la intervención conjunta de varias personas en el proceso creativo en calidad de autores; b) el haberse puesto de acuerdo para crear una obra en común y llegar a un resultado unitario, y c) haber partido de una inspiración compartida³⁰.

Es evidente que además de su propio reconocimiento, este tipo de obras deben cumplir también con los demás criterios que se utilizan para identificar una obra intelectual individual. Y de entre esos requisitos está el de la originalidad. En un capítulo posterior de este trabajo nos detendremos a explicar con detalle el carácter de originalidad en tanto que rasgo imprescindible de una obra para ser objeto de protección según la LPI. Basta decir por ahora que sólo es considerado coautor de una obra en colaboración aquel que ofrece «una aportación relevante y no simplemente accesoria»³¹ en su realización.

La ley también es específica al afirmar que para su realización los autores colaboradores deben haberse puesto de acuerdo a fin de realizar una obra, es decir, que ésta realmente sea *común* y *compartida* desde su inicio, del mismo modo que el resultado debe ser unitario. Aunque en relación a ello, un sector de la doctrina sostiene que «solo hay coautoría respecto al resultado unitario cuando las aportaciones creativas que integran la obra conforman un todo indiferenciable e inescindible, fusionándose de modo tal que, al menos para el público que recibe la obra, no es posible distinguir contribuciones separadas o de autoría individual»³². Pero que las aportaciones sean claramente diferenciables —por ejemplo, unas relativas al libreto y otras a la música en la realización de una ópera— no es obstáculo para dejar de reconocer el resultado como una obra en colaboración. En ambos casos, todos los coautores tienen derechos sobre la totalidad de la obra creada, de forma independiente al que puedan tener sobre su aportación. La obra resultante de sus colaboraciones normalmente se divulgará bajo el nombre de todos sus coautores.

Finalmente, también se indica que debe haber un acuerdo anterior a su propia elaboración. Un acuerdo previo en el sentido de pacto, en el sentido de concertación para dar lugar a una obra en común. Eso no significa que el trabajo conjunto de los autores requiera ni de simultaneidad ni que sea

³⁰ ROGEL VIDE, C. & VALDÉS DÍAZ, C., dir. *Obras originales de autoría plural*. Madrid: Reus, 2012, pp. 15-17.

³¹ ROGEL VIDE, C. & VALDÉS DÍAZ, C. *Obras originales...*, cit., p. 17.

³² ROGEL VIDE, C. & VALDÉS DÍAZ, C. *Obras originales...*, cit., p. 17.

realizado en el mismo sitio y al mismo tiempo, sino tan solo se exige una cierta compenetración entre los colaboradores³³.

En consecuencia, la obra en colaboración se caracteriza en que todos los coautores tienen derechos sobre la totalidad de la obra, además de derechos sobre su aportación si ésta es distinguible y se puede explotar de forma separada. Esto quiere decir que se requiere el consentimiento de todos los autores para divulgar y modificar la obra, de manera que la oposición de uno solo de ellos puede obstaculizar su comercialización.

Seguidamente vamos a analizar los conceptos expuestos con ejemplos de varias obras teatrales que, bajo nuestra opinión, ilustran perfectamente la diferente casuística de las obras en colaboración.

2.2.1. El sombrero de tres picos

En el ámbito de las artes escénicas la colaboración de diferentes autores en la realización de una obra es el supuesto más habitual. Aunque uno de los ejemplos más representativos y referidos de obra en colaboración dentro de las artes escénicas lo encontramos en las piezas de ballet. En el ballet (hablamos del ballet pensando en sus espectáculos más emblemáticos) se suelen encontrar al menos tres tipos de autores diferentes: un libretista, un compositor musical y un coreógrafo. Así lo afirma MarieAnne Alsne³⁴ al referirse a un estudio sobre danza realizado por Louis Gibaux, en el que éste considera que «el ballet-pantomima, prototipo de la obra coreográfica, comprende tres partes distintas: una literaria, otra coreográfica y la tercera musical. Lo más frecuente es que un ballet-pantomima se deba a la colaboración de un autor, de un maestro de ballet y de un compositor»³⁵.

En relación al *resultado unitario* de la obra en colaboración, la propia Marieanne Alsne cita brevemente a Eugène Pouillet, un letrado y teórico francés que, entre otros textos, escribió un —aún hoy muy interesante— *Traité Théorique et Pratique de la Propriété Littéraire et Artistique et du Droit de Répresentation*³⁶, publicado en 1908. Es un breve párrafo sobre

³³ ROGEL VIDE, C. & VALDÉS DÍAZ, C. *Obras originales...*, cit., p. 16. Para Carmen Valdés debe tratarse «de una labor que realicen con cierto grado de compenetración y realización, aunque sin jerarquía de unos sobre otros, tomando en cuenta sus respectivas contribuciones».

³⁴ Marieanne Alsne es doctora en derecho y actual vicerrectora de la Universidad de Örebro, realizó su tesis doctoral sobre derechos de autor y coreografía.

³⁵ ALSNE M. «Coreografía y derecho de autor en Francia». *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 162 (1994), p. 16.

³⁶ Un tratado disponible en Internet en http://franckmacrez.online.fr/wp-content/uploads/Pouillet-Traite_PLA.pdf [consultado 2 de junio 2016].

la calidad de las obras coreográficas, en el que el jurista francés distingue los elementos que conforman una coreografía:

En los ballets, el compositor, evidentemente, se halla protegido en cuanto a su música; el libreto, que está constituido por el eslabonamiento de escenas, por la fabulación, por la acción desarrollada por los personajes, por la serie de incidentes representados, forma, por su parte, una obra dramática o literaria; pero en un ballet aún hay otra cosa, y la ley italiana, por ejemplo, la protege con independencia de las palabras y de la música, es: la coreografía pura, o sea el conjunto de gestos, de actitudes, de pasos de pantomima, de cuadros de figurantes, a través de los cuales se expresa el pensamiento del autor. En una palabra, el arte de poner en escena³⁷.

Esta declaración tiene un carácter precursor ya que destaca el reconocimiento de protección como obra autónoma de la danza, aunque aún vinculada a una obra dramática, dependiente de un libreto, en similitud a lo que sucede con la obra teatral. Aunque este autor no se pronuncia respecto al resto de obras coreográficas que no están desarrolladas a partir de un texto, y que en ese momento —en 1908— no recibían protección alguna por el derecho de autor.

Un ejemplo conocido y muy esclarecedor como para ser un paradigma de obra colectiva es la pieza de ballet *El Sombrero de tres picos*, solicitada por Sergei Diaghilev en 1906 a tres creadores. Este ballet (titulado *Le tricorne* en francés), fue coreografiado por Léonide Massine, el bailarín y coreógrafo de origen ruso que trabajó en y para los Ballets Rusos³⁸. La música fue realizada por el compositor gaditano Manuel de Falla³⁹, mientras que el libreto fue obra de Martínez Sierra, concebido a su vez a partir del homónimo relato de Pedro Antonio de Alarcón. Con el acreditado añadido de que el telón, el decorado y el vestuario originarios fueron diseñados por Pablo Picasso⁴⁰. Se trata de una obra

³⁷ ALSNE, M. *Coreografía y derecho de autor...*, cit., p. 18.

³⁸ El nombre original de Massine era Leonid Fiódorovich Miasin. Sobre su vida y su poética coreográfica *cfr.* NORTON, L. *Leonide Massine and the 20th Century Ballet*. Macfarland & Company. Inc., Publishers, North Carolina, 2004.

³⁹ Sobre *El Sombrero de tres picos* de Manuel de Falla hay proporcionalmente menos bibliografía en lengua castellana que en francés o en inglés. Sobre su obra *cfr.* la antología de ensayos preparada por JAMBOU, L., *Manuel de Falla*. París: Université de París-Sorbonne, 1999, o el libro de LACAVALERIE, X. *Manuel de Falla*. París: Actes Sud, 2009; en español es de referencia continua el libro de ROMERO FERRER, A. *Manuel de Falla y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz, 1998.

⁴⁰ Entre la cuantiosa bibliografía sobre las escenografías de Picasso, *Cfr.* AADD. *Cinco Escenografías para Manuel de Falla (1919-1996)*. Granada: Diputación Provincial de Granada, 1996.

ÍNDICE

PRÓLOGO	7
INTRODUCCIÓN	9

PRIMERA PARTE PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

CAPÍTULO 1. PROBLEMAS GENERALES	19
1.1. CONCEPTO DE AUTORÍA Y PROTECCIÓN.....	19
1.2. EL AUTOR	21
1.3. TITULARIDAD DEL DERECHO DE AUTOR.....	27
CAPÍTULO 2. PROBLEMAS ESPECÍFICOS	29
2.1. PLURALIDAD DE AUTORES.....	29
2.2. OBRA EN COLABORACIÓN	31
2.2.1. El sombrero de tres picos.....	33
2.2.2. Cocteau y el mimodrama «Le jeune homme et la mort»	38
2.2.3. El circo de creación.....	40
2.3. OBRA COLECTIVA	44
2.4. OBRA COMPUESTA	49
2.4.1. El procedimiento formal de la yuxtaposición.....	50
2.4.2. Obras derivadas. El caso de las adaptaciones.....	52
2.5. COAUTORÍA TEATRAL.....	56
2.5.1. Creación colectiva versus obra colectiva	57

SEGUNDA PARTE
LA AUTORÍA EN LA ESCENA

CAPÍTULO 1. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA JURÍDICA	65
1.1. CONSIDERACIÓN LEGAL DEL DIRECTOR DE ESCENA	65
1.2. DIRECTOR DE ESCENA Y DIRECTOR DE ORQUESTA	71
1.3 CONCEPTO LEGAL DE OBRA DRAMÁTICA Y OBRA TEATRAL	72
1.4. LOS PROBLEMAS DE AUTORÍA DEL DIRECTOR DE ESCENA	74
1.5. LA POSTURA DE LA DOCTRINA JURÍDICA	78
1.6. SITUACIÓN JURÍDICA DEL DIRECTOR DE ESCENA EN OTROS PAÍSES	85
CAPÍTULO 2. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA TEATRAL	93
2.1. ORÍGENES DE LA FIGURA DEL DIRECTOR DE ESCENA	95
2.2. LA POSTURA DE LAS ASOCIACIONES PROFESIONALES	97
2.2.1. Jornadas sobre los derechos intelectuales del Director de Escena	97
2.2.2. Las Bases para un Proyecto de Ley de Teatro	104
2.3. LA POSTURA DE LOS DIRECTORES TEATRALES	105
CAPÍTULO 3. ACTIVIDAD DEL DIRECTOR DE ESCENA: INTERPRETACIÓN O ADAPTACIÓN	113
3.1. LA INTERPRETACIÓN DEL TEXTO DRAMÁTICO	114
3.2. LA ADAPTACIÓN DE LA OBRA DRAMÁTICA	116
3.3. ÁMBITOS DE CONTRATACIÓN	118
3.3.1. El contrato de representación teatral	120
3.3.1.1. Un conflicto relativo al contrato de representación teatral: Le retour au désert, de Bernard-Marie Koltès	125
3.3.2. El contrato de adaptación	129
3.3.2.1. Un conflicto relativo a una adaptación teatral: Diálogos de los Carmelitas	133
3.4. DOBLE FACETA PROFESIONAL DEL DIRECTOR DE ESCENA	134
3.5. LAS FORMAS DE RETRIBUCIÓN	137
3.6. LA RETRIBUCIÓN DEL DIRECTOR COMO INTÉRPRETE	140
3.7. DERECHO DE PARTICIPACIÓN EN EL ÉXITO DEL ESPECTÁCULO	145

CAPÍTULO 4. LIBERTAD CREATIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA	147
4.1. DERECHO DE PRODUCCIÓN Y CREACIÓN ARTÍSTICA.....	148
4.2. CONFLICTOS OCASIONADOS POR ALGUNOS MONTAJES TEATRALES	153
4.3. LÍMITES A LA LIBERTAD CREATIVA ¿QUÉ CONTENIDO TIENE EL RESPETO A LA INTEGRIDAD DE LA OBRA?	156
4.3.1. Fidelidad a la obra.....	159
4.3.2. Las didascalias	161
4.3.3. El espíritu de la obra.....	167
CAPÍTULO 5. OTROS AUTORES DE ESCENA	177
5.1. LA DIRECCIÓN ESCÉNICA DE UNA ÓPERA	177
5.2. LA ESCENOGRAFÍA.....	179
5.3. EL DISEÑO DE VESTUARIO	182
5.4. AUTORÍA EN EL ARTE CIRCENSE	185
5.5. AUTORÍA DE ACTORES E INTÉRPRETES.....	190

**TERCERA PARTE
LA OBRA ESCÉNICA**

CAPÍTULO 1. LA OBRA ESCÉNICA	199
1.1. CONCEPTO JURÍDICO DE «OBRA»	199
1.2. TIPOLOGÍA DE OBRAS	203
1.3. PRINCIPIOS DE PROTECCIÓN	210
1.3.1. Exclusión de las ideas	210
1.3.2. Ausencia de formalidad de protección.....	214
1.4. ELEMENTOS INTEGRANTES DEL CONCEPTO DE OBRA INTELECTUAL	215
1.5. ELEMENTOS AJENOS AL CONCEPTO DE OBRA INTELECTUAL.....	219
1.5.1. Exclusión de la técnica y de la experiencia.....	219
1.5.2. El género	220
1.5.3. Forma de expresión de la obra.....	222
1.5.4. El mérito.....	223
1.5.5. Ejecución personal de la obra	225
1.5.6. El destino de la obra	227
1.5.7. El contenido de la obra	227
CAPÍTULO 2. LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA ESCÉNICA	231
2.1. CONCEPTO DE ORIGINALIDAD.....	231
2.2. ORIGINALIDAD ABSOLUTA Y RELATIVA	241

2.3. ORIGINALIDAD DE LA OBRA ESCÉNICA.....	242
2.3.1. Confusiones entorno al concepto de la originalidad en la obra escénica	244
2.3.2. Elementos escénicos que constituyen la originalidad de la puesta en escena	246
2.4. EL PLAGIO.....	250
CAPÍTULO 3. PECULIARIDAD DE LA OBRA ESCÉNICA.....	259
3.1. TEXTO DRAMÁTICO Y EVENTO ESCÉNICO	260
3.2. LA REPRODUCTIBILIDAD DE LA OBRA.....	262
3.3. DERECHOS DE IMAGEN.....	273
CAPÍTULO 4. COMPARATIVA ENTRE OBRA TEATRAL Y OTRO TIPO DE OBRAS.....	275
4.1. OBRA TEATRAL Y OBRA COREOGRÁFICA, AMBAS OBRAS EFÍMERAS.....	276
4.2. LA OBRA CINEMATOGRAFICA ¿PARANGÓN DE LA PUESTA EN ESCENA?.....	283
4.3. LA OBRA ARQUITECTÓNICA Y SU PROXIMIDAD CON LA PUESTA EN ESCENA.....	287
CAPÍTULO 5. OTRAS FIGURAS ESCÉNICAS Y SU RELACIÓN CON EL DERECHO DE AUTOR.....	291
5.1. MIMO Y PANTOMIMA	291
5.2. LA CITA ESCÉNICA	296
5.2.1. Contenido jurídico de la cita.....	300
5.2.2. Finalidad de la cita.....	301
5.2.3. Tamaño del texto citado	303
5.2.4. Naturaleza de la obra citada.....	304
5.2.5. La cita como elemento integrante de la puesta en escena.....	305
5.2.6. Algunos aspectos de la cita en Pina Bausch.....	308
5.2.7. Las elisiones de Carmelo Bene.....	310
5.3. LA ESCENA CONTEMPORÁNEA.....	311
5.3.1 Montajes interdisciplinarios	313
5.3.2. Los homenajes.....	316
5.3.3. Formatos teatrales no convencionales.....	316
5.3.4. Obras que desafían su propia representación	318
5.3.5. Escrituras de escenario o teatro postdramático.....	318
CONCLUSIÓN.....	321
BIBLIOGRAFÍA.....	325

