

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

PROPIEDAD INTELECTUAL

EN LAS ARTES ESCÉNICAS

Tesis doctoral de Cristina Soler Benito
Director de tesis: Dr. Pau Monterde i Farnès
Tutor: Dr. Francesc Foguet i Boreu
Barcelona, noviembre 2015

Tesis presentada para la obtención del título de
Doctor dentro del Programa de Doctorado en Arts Escèniques.
(Departament de Filologia Catalana –
Facultat de Filosofia i Lletres - Universidad Autònoma de Barcelona)

A M. y los días que vendrán.

Quisiera agradecer, de manera especial, el apoyo recibido por mi familia. Sin su confianza, generosidad y humor este trabajo no hubiera adquirido forma. Me gustaría también reconocer las pertinentes observaciones y disponibilidad de mi director de tesis, Pau Monterde. Doy las gracias al Institut del Teatre, institución en la que trabajo, por situarme en el lugar más oportuno para motivarme a iniciar este trabajo, un sitio que me ha permitido pensar y confrontar también desde el ámbito profesional algunos de los problemas que se tratan en estas páginas. Mis más cordiales agradecimientos a aquellos directores de teatro, bailarines, actores, coreógrafos y escenógrafos, que me han aportado sus propias reflexiones sobre la consideración de la autoría y de la propia creación, y me han planteado problemas que obligaban a realizar una mirada desde diferentes perspectivas.

Finalmente querría agradecer a las personas que, ya sea por amabilidad, interés, curiosidad o pura circunstancialidad, leerán o han leído estas páginas, pues sólo la lectura puede dar sentido comunicativo a éste o a cualquier otro escrito.

Non nova, sed nove

(«Nada se inventa, solo se mira de otro modo»)

ÍNDICE

ABREVIATURAS.....	10
INTRODUCCIÓN	11
PRIMERA PARTE. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA.....	19
CAPÍTULO 1. PROBLEMAS GENERALES	21
1.1. Concepto de autoría y protección	21
1.2. El autor	23
1.3. Titularidad del derecho de autor.....	29
CAPÍTULO 2 - PROBLEMAS ESPECÍFICOS	31
2.1. Pluralidad de autores	31
2.2. Obra en colaboración.....	33
2.2.1. El sombrero de tres picos.....	34
2.2.2. Cocteau y el mimodrama «Le jeune homme et la mort».....	41
2.2.3. El circo de creación	42
2.3. Obra colectiva.....	47
2.4. Obra compuesta	52
2.4.1. El procedimiento formal de la yuxtaposición	52
2.4.2. Obras derivadas. El caso de las adaptaciones.....	54
Capítulo 3 - Un caso teatral	58
3.1. Creación colectiva <i>vs</i> obra colectiva	59
SEGUNDA PARTE. EL AUTOR.....	65
CAPÍTULO 1. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA GENERAL.....	67
1.1. Figura del director de escena	67
1.2. Los problemas de autoría del director de escena.....	71
1.3. La postura de la doctrina jurídica	73
1.4. La postura del sector (Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena)	83
CAPÍTULO 2. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA PARTICULAR.....	95
2.1. Situación jurídica del director de escena en otros países	95
2.2. Consideración legal del director de escena.....	102
2.3. Perspectiva del director de escena	105
2.4. Director de escena <i>vs</i> director de orquesta	112
CAPÍTULO 3. AUTORÍA EN SECTORES ESCÉNICOS CONCRETOS	115
3.1. Otros autores de escena	115
3.1.1. El director escénico de una ópera	115

3.1.2. El escenógrafo	116
3.1.3. El diseñador de vestuario.....	120
3.2. El autor en el arte circense.....	122
3.3. La reproductibilidad de la obra.....	129
CAPÍTULO 4. EL DIRECTOR DE ESCENA ¿INTÉPRETE O ADAPTADOR DEL TEXTO?	
.....	142
4.1. La interpretación.....	142
4.2. La adaptación.....	145
4.3. Doble labor del director de escena (y su relación laboral)	147
4.4. El problema de la retribución	150
4.5. Retribución del director como intérprete	154
4.6. Derecho de participación	158
CAPÍTULO 5. RIGOR Y LIBERTAD CREATIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA.....	160
5.1. Derecho de integridad del autor del texto dramático.....	160
5.2. Conflictos ocasionados por algunos montajes teatrales	166
5.3. ¿Qué contenido tiene el respeto a la integridad de la obra?	170
5.3.1. Concepto de integridad de la obra	172
5.3.2. Las didascalías.....	175
5.3.3. El espíritu de la obra.....	181
5.4. El contrato de representación teatral	189
5.4.1. Los ámbitos del contrato	191
5.5. Un caso ejemplar: <i>Le retour au désert</i> , de Bernard-Marie Koltès	196
5.6. Contrato de adaptación	200
5.7. Observaciones generales.....	205
TERCERA PARTE. LA OBRA ESCÉNICA.....	209
CAPÍTULO 1. «ORIGINALIDAD» Y OBRA ESCÉNICA.....	211
1.1. Concepto jurídico de «Obra».....	211
1.2. Tipología de obras	216
1.3. Elementos integrantes en el concepto de obra.....	222
1.4. Elementos ajenos al concepto de obra.....	226
1.4.1. Exclusión de la técnica y de la experiencia.	226
1.4.2. El género.....	227
1.4.3. Forma de expresión de la obra.....	229
1.4.4. El mérito.	230
1.4.5. Ejecución personal de la obra.....	232
1.4.6. El destino de la obra.	234
1.4.7. El contenido de la obra.	234
1.5. La originalidad.....	236
1.5.1. Originalidad absoluta y relativa.....	247
1.6. Principios de protección	248
1.6.1. Exclusión de las ideas.....	248
1.6.2. Ausencia de formalidad de protección.	252
1.7. Originalidad de la obra escénica.....	253
1.7.1. Confusiones entorno al concepto de la originalidad en la obra escénica.....	255
1.7.2. Elementos escénicos que constituyen la originalidad de la puesta en escena.....	257
1.8. El Plagio	262

1.9. Peculiaridad performática.....	268
1.10. Texto dramático <i>vs</i> evento escénico	270
CAPÍTULO 2. COMPARATIVA ENTRE OBRA TEATRAL Y OTRO TIPO DE OBRAS.....	272
2.1. Obra teatral y obra coreográfica, ambas obras efímeras	273
2.2. La obra cinematográfica ¿parangón de la puesta en escena?	281
2.3. La fotografía ¿caso paralelo al de la puesta en escena?	285
2.4. La obra arquitectónica ¿tiene algo en común con la puesta en escena?	292
CAPÍTULO 3. OTROS TIPOS DE OBRAS ESCÉNICAS Y SU RELACIÓN CON EL DERECHO DE AUTOR	295
3.1. Mimo y pantomima	295
3.2. Otros casos teatrales	299
3.2.1 Montajes interdisciplinares.....	299
3.2.2. Delgada línea entre la inspiración y el plagio.....	302
3.2.3. Los homenajes	303
3.2.4. Formatos teatrales no convencionales	305
3.2.5. Obras que desafían su propia representación.....	306
3.2.6. Escrituras de escenario o teatro postdramático.....	306
3.3. La cita escénica.....	307
3.3.1. Contenido jurídico de la cita.....	311
3.3.2. Finalidad de la cita.....	313
3.3.3. Tamaño del texto citado	314
3.3.4. Naturaleza de la obra citada.....	316
3.3.5. La cita como elemento integrante de la puesta en escena.....	316
3.3.6. Algunos aspectos de la cita en Pina Bausch	321
3.3.7. Las elisiones de Carmelo Bene.....	323
CONCLUSIONES	325
BIBLIOGRAFIA	339

ABREVIATURAS

AIE	Artistas Intérpretes Ejecutantes
AISGE	Artistas Intérpretes Sociedad de Gestión
CE	Constitución Española de 1978
DRAE	Diccionario de la Real Academia Española
LPI	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
OMPI	Organización Mundial de la Propiedad Intelectual
RIDA	Revue Internationale du droit d'auteur
SACD	Société d'auteurs et compositeurs dramatiques
SGAE	Sociedad General de Autores y Editores
STS	Sentencia del Tribunal Supremo
TJUE	Tribunal de Justicia de la Unión Europea
VEGAP	Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos

INTRODUCCIÓN

Con este trabajo se pretende ofrecer una modesta pero a nuestro entender necesaria aportación en un ámbito académico que es relativamente reciente: el estudio de los derechos de propiedad intelectual aplicados a un tipo de creación artística. Más concretamente nuestro trabajo se centra, y pretende formular, analizar y discutir las maneras cómo éste tipo de derecho se aplica –o podría aplicarse– al amplio espectro de las actividades teatrales.

El interés académico por los temas de la propiedad intelectual es especialmente joven. Sólo es a partir de los años 60 del siglo pasado que la propiedad intelectual comenzó a tener una incipiente presencia en los estudios universitarios europeos. Debe reconocerse, sin embargo, que a partir de ese momento, los análisis y las investigaciones que se le dedican han ido extendiéndose más allá del círculo de los especialistas. Y en la actualidad hay un gran interés por ellos. Sobre todo a la hora de ver cómo son aplicados en prácticamente todos los campos: 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, etcétera. Pero ese amplio y generoso interés por reconocer y analizar la especificidad de los derechos 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. Y el hecho de que eso suceda en todos los países, y no sólo en el nuestro, que como sabemos es un país que suele adolecer de una pesarosa tradición de demora en el mundo de la investigación humanística, es un signo, un vestigio cuya razón de ser deberíamos poder reconocer. 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.

Y 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 inmediatamente 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 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 efimeridad y de interdisciplinariedad. La Ley de Propiedad Intelectual no tiene ningún problema en el reconocimiento convencional (o de pleno de 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 trata con las creaciones que sólo tienen lugar como acontecimiento en la escena. Es decir, con las actividades constitutivas del *hecho* teatral. Ciertamente la efimeridad 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 archivables, tan archivable como 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 señera, 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 estar situado tanto en su centro como en el telón de fondo, donde las diversas reflexiones que se consigan hacer sobre todo este tema se proyectan.

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 propiedad. Y finalmente se habla de teatro. Lo mismo sucede si empleamos otra nominación equivalente. Cuando se habla de derechos de autor en el teatro, se habla por un lado de autoría, se habla también, por otro lado, de un tipo específico de derecho, y también de teatro, por supuesto. Ninguna de esas nominaciones es por sí misma transparente. Cada una de ellas viene cargada de una tradicional 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. Pero, y esta es otra de las dificultades ontológicas que se ponen en curso cuando se habla de teatro, 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, guión, dirección, música, coreografía, vestuario, escenografía... etc.)

Por otro lado, 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* que contiene la propiedad, se sobrentiende. Es una idea sin duda ampliamente compartida. Pero su definición está lejos de ser tan transparente 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 legitiman el moderno sistema de propiedad, el sistema capitalista, dirían los sociólogos y economistas. 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 formuló por vez primera la propiedad remitida al trabajo. Adams Smith, Marx, y un largo etcétera se inscribirán en esa estela. Todos quienes la han estudiado terminan por reconocer su carácter inapelable de vigencia junto con su inexcusable indefinición, o, mejor dicho, su inevitable significado flotante. 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* (1999). Y así mismo lo expone Mikhaïl Xifaras en su estudio *La propriété. Etude de philosophie du droit*.

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 cualquiera que tratase la propiedad intelectual. En ese pasaje aparece indicando ya, como en una sombra, 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 poseerlas. [De Saint-Exupéry, 2008 : 47-48]

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- 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 como pronombres posesivos que son «mío», «tuyo», «suyo»..., etcétera, 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) [Jakobson, 1984 : 41-58]. 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 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.

No obstante, éste no es un trabajo de conceptualización filológica ni de conceptualización 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 mesurar –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) 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», sobre las que más adelante diremos algunas palabras), 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 en otra parte).

Intentaremos atender 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 jurídica¹, por ejemplo);

¹ Según el diccionario de la lengua española, la persona jurídica se define como la organización de personas, o de personas y de bienes, a la que el derecho reconoce capacidad unitaria para ser sujeto de derechos y obligaciones, como las corporaciones, asociaciones, sociedades y fundaciones.

intentaremos hablar también de los desafíos que ofrece el nuevo sistema de creaciones teatrales contemporáneas; e igualmente de cómo considerar la creación del director de teatro en relación al dramaturgo (autor del texto) y en relación al coreógrafo en danza; veremos igualmente 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 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 en muchas de sus dimensiones está reglado legalmente. Lo están el edificio teatral, la afluencia del público a espectáculos públicos, las compañías teatrales, las instalaciones, las prácticas de gestión y de difusión teatrales...

El derecho como tema teatral es otro de los perfiles de una relación genérica entre escena y derecho. Pero ese es un tema muy ajeno a nuestra preocupación central. Es sin duda un tema apasionante, y probablemente nos dedicaremos a estudiarlo en un futuro que esperamos no muy lejano. 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 *Orestiada*, 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 juicio casi sumarios a los que se ven sometido 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 español. Es, insistimos, un tema que invita a ser tratado desde diversas perspectivas, pero no es ésta nuestra preocupación, ni el tema del derecho en el teatro entra en el campo de nuestra investigación, enfocada a la aplicación actual de los derechos de autor en el ámbito teatral.

Este trabajo 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 intentamos probar en estas páginas, todos los requisitos necesarios para ser reconocido como autor. Tanto 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 haremos confrontando el trabajo del director de escena con el del resto de creadores del universo teatral y escénico (dramaturgos, escenógrafos, coreógrafos, mimos,...), así como con el universo de creadores de otras disciplinas o ámbitos creativos (fotógrafos, arquitectos, directores de cine...), y de cómo cada uno de ellos es considerado desde la perspectiva legal.

PRIMERA PARTE. PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

CAPÍTULO 1. PROBLEMAS GENERALES

1.1. CONCEPTO DE AUTORÍA Y PROTECCIÓN

Si ésta fuera no una investigación sobre teatro, sino un estudio sobre algún otro tipo de actividad creativa, como la fotografía o la literatura, por ejemplo, sería eventualmente 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 podríamos así 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, y 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*. Inalienable es un adjetivo que califica lo que no se puede enajenar, es decir, algo de lo que no se puede privar a alguien. Esos derechos, al ser inalienables, al no poder desprenderse del creador, no pueden venderse, ni prestarse, ni cederse. Pero además, y 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 perecederos. 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 de ello, 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 comporta.

De modo que si nuestro *objeto* de estudio fuera incuestionable, podríamos comenzar a hablar sobre cómo ellos, esos objetos de protección, las propias obras, entran en consideración, clasificación, gestión, etc., por la Ley de Propiedad Intelectual².

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 transparente. 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 nuestro estudio, se les reconoce una versión reducida de los derechos morales³, y sus previsibles derechos de explotación tienen igualmente un carácter muy peculiar⁴.

En una palabra, no podemos empezar con la consideración de los derechos que recaen en la obra, porque la obra teatral (no sólo 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; debemos comenzar por identificar entonces al *sujeto*, y saber quién es reconocido como autor y quién no por parte de la ley de propiedad intelectual 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 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

² En adelante referiré 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) como LPI.

³ Art. 113 LPI.

⁴ Regulados en los artículos 106 a 112 LPI.

se corresponde –o no– con el concepto que la estética ofrece del mismo término, es decir, si se corresponde con el sentido que el territorio artístico tiene de autoría.

1.2. EL AUTOR

Autor es un término que encuentra su sentido original en el término latino *auctor*, cuyo significado original 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 acción. Ese tipo de sufijos nos resultan muy familiares al estar presentes en palabras como *escultor*, o *doctor*, entre tantas otras. De modo que *autor*, según su origen etimológico, no indicaría otra cosa que al agente que hace crecer algo, que hace que algo aumente. Esto es del todo 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 algo más, una existencia de algo previo. Y esa capacidad de hacer crecer que aparece en el origen etimológico de este término ofrece a la palabra *auctor* entre los propios latinos una serie de usos que hoy nos resultan ajenos a la noción misma de autoría. Así, la palabra *auctor*, por ejemplo, se empleaba entre ellos también como sinónimo de «tutor». Un *auctor* (seguimos hablando en el universo de la cultura latina clásica) era entendido en estos casos como aquel que intervenía en el acto de un menor (o de alguien que no tenía la capacidad de realizar un acto jurídicamente válido) para conferirle el complemento de validez que le era necesario. El filósofo italiano Giorgio Agamben, en el tercer volumen de su estudio sobre el *Homo Sacer* [2000 : 155-157], advierte que el tutor en el mundo latino pronunciaba la fórmula *auctor fío*, para conferir así al pupilo una autoridad que le faltaba (de modo que ese pupilo actuaba acogido al tutor, lo que en latín se identificaba como un pupilo que actuaba *tutore auctore*.) Giorgio Agamben añade que la fórmula de *auctoritas patrum* ratificaba igualmente a los propios senadores –también denominados *Patres Actores*– en el momento en que éstos aportaban una resolución popular «para hacerla válida y

obligatoria a todos los efectos»⁵. Pero también Agamben 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 quien persuade de algo a alguien, e incluso el de «testigo»⁶. Y para explicar esa función sínica 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 *autoridad*, especialmente a lo largo de la Edad Media y en parte del Renacimiento. Con la característica peculiar de que durante la Edad Media no podía haber más autor (es decir, no podía haber más autoridad) que la identificada con la Voluntad de Dios. Todos los demás no podían ser autores, sino sólo escribanos, artesanos, comentadores. Pero si inicialmente 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 modernidad 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. El autor para la crítica postestructuralista es el nombre (equivocado según Roland Barthes [2009 : 75-83] y equivocado también para Michel Foucault [2010]) 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 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...)

⁵ *Ídem*.

⁶ *Ídem*.

para referirse a los artistas. Y además, a esos dioses nuevos se les había reconocido por parte del Estado un derecho. Desde el siglo XVIII efectivamente se les conferían derechos exclusivos sobre sus obras. No otro es el origen de los derechos de autor. Pues, 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– un filósofo británico que cimentará las bases de los derechos de propiedad intelectual, me refiero a John Locke. Particularmente en el quinto capítulo de sus *Dos tratados sobre el gobierno civil*, John Locke se pregunta 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 común [Locke, 1990]. Y él mismo responde 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 trabajo 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 es el que lo considera como artífice o creador de una obra. Se dice que es la persona que realiza una obra científica, literaria o artística. Y por tanto, quien aparece como causa de alguna cosa, como su productor. Es precisamente así como también es identificado al autor en el universo de los derechos de autor.

De manera explícita la Ley de Propiedad Intelectual considera como «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 literaria, artística o científica»⁷. Por «natural» se entiende a una persona individual. No a una institución ni a una empresa, que es lo que

⁷ Art. 5.1 LPI.

se conoce como una persona jurídica⁸. 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* reitera 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», actividades que, evidentemente, no se dan en las personas jurídicas [Valbuena Gutiérrez, 2000 : 113-114].

No obstante, la actual LPI contempla tres excepciones a la autoría por parte de una persona física. Son excepciones concebidas a través de un mecanismo denominado «ficción jurídica» (*fictio iuris*), que responden, según Delia Lipszyc, al interés de los terceros que explotan las obras⁹, y que posibilitan considerar autor originario a una persona jurídica. Y estas tres excepciones aparecen en: el art. 8, que prevé la titularidad de los derechos sobre las obras colectivas a la persona natural o jurídica que «la edita o divulga bajo su nombre»; el art. 97, relativo a los programas de ordenador, 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»; y en la disposición transitoria segunda, que regula los derechos de personas jurídicas que con la anterior legislación (Ley de 10 de enero de 1879) hubieran adquirido a título originario la propiedad intelectual de una obra.

De modo que, según esta consideración legal, 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, o que deba ser susceptible de protección por los derechos de autor. Y precisamente, ésta es con

⁸ 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».

⁹ *Ibid.* p.114.

probabilidad la primera cuestión que se debe tratar de identificar en la atención a las artes escénicas. Se deben identificar cuáles son las obras que se puedan proteger por los derechos de autor, y cuáles no. Debe considerarse que, desde el punto de vista jurídico, no se puede amparar la concesión del derecho desde una perspectiva 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 identifique¹⁰. Es decir, es una presunción por la que se considerará autor a aquel bajo cuyo nombre es difundida 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 (insistimos, 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 de la titularidad de los derechos de autor, ello debe ser *demonstrado*. Es decir, debe restablecerse la verdad mediante las acciones y procedimientos establecidos legalmente para la protección de los derechos, tanto en vía civil como penal.

La definición legal excluye del concepto de autoría a las personas jurídicas, ya que una creación por su esencia sólo puede derivar de una persona. Es en este sentido que se habla de una concepción profundamente humanista del derecho de autor [Bernault & Clavier, 2008 : 34]. Así pues, las personas jurídicas sólo pueden ser *titulares derivativos* del derecho de autor¹¹. Y esta titularidad derivativa, o dimanada, sólo puede serlo según algunos supuestos concretos. Por ejemplo, mediante la cesión directa efectuada por el propio autor a través de un contrato; por una presunción de cesión establecida por la ley, en el caso de un autor asalariado¹²; o bien, en un supuesto de las obras llamadas

¹⁰ Cfr. Art. 6.1 LPI.

¹¹ Vallbuena 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» [Valbuena, 2000: 106].

¹² Art. 51 LPI.

colectivas¹³. Aunque, repetimos, en principio, un autor sólo puede ser una persona física.

Quizá debamos destacar que ésta es al menos la base de los sistemas de derecho de autor que tienen una base humanista, es decir, las que se ciñen a las legislaciones europeas, 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. Estos 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 han intervenido propiamente en la creación de la obra, sino que simplemente han facilitado la explotación mercantil de esas obras. Es la figura del «*work made for hire*», reconocida en el § 101 de la Copyright Law, la legislación americana sobre Copyright. De modo que en un caso así el creador de la obra queda despojado de todos los derechos que como autor previsiblemente pudieran corresponderle.

Hemos ya dicho 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.

Detengámonos brevemente ahora en algunos aspectos de la consideración de autoría teniendo en mira la realidad teatral. Lo podemos hacer a partir del otorgamiento de la titularidad de autoría de la que alguien puede verse beneficiado. Pongamos especial atención a las características de quien tiene la titularidad del derecho de autor. Pues una cosa es quién es el autor, y otra cosa distinta es quién es o puede ser considerado como

¹³ 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.

tal desde el punto de vista de la legislación.

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 los que resultan inconcebibles o no comprendidos 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 ciertamente un tema absolutamente ajeno a la LPI.

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 lo siguiente: ¿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 ser un evento que sucede en directo, finalmente interviene también el público, sin cuya presencia la obra escénica ni tendría sentido, ni estaría propiamente acabada. No sería evento teatral. Todo ello permite –o mejor dicho: obliga– hablar de coautoría. Pero no debe confundirse este carácter con la existencia de otro de los aspectos sobre los que hay que estar atento en cualquier reflexión jurídica sobre el ámbito escénico, el de que también hay obras teatrales que poseen diversos autores, y eso suele pasar igualmente con una cierta frecuencia. Y este atributo posible gira una vez más la tuerca teatral en torno al tema del autor.

De hecho, deben distinguirse tres campos de la pluralidad creativa. Primero el de la obra en colaboración, segundo el de la obra colectiva, y finalmente el de la obra compuesta, en la que la participación de los diferentes autores se da no de forma simultánea, sino sucesiva en el tiempo. Cada uno de ellos no sólo difiere del otro, sino que tiene igualmente especificidades en el campo teatral¹⁴.

¹⁴ Es verdad que las peculiaridades de pluralidad creativa tan característica del teatro no son exclusiva suya. En la actualidad nos encontramos con tendencias artísticas donde son cada vez más dominantes los procesos creativos que involucran a varios autores. Son obras que aparecen normalmente como resultado de una colaboración. Y es tal la creciente presencia de este tipo de prácticas, que el proceso artístico del creador solitario se va encontrando cada vez más en minoría. Evidentemente son diversos los factores que determinan este proceso colaborativo en las artes contemporáneas. Una de ellas, ineludible por su importancia, es la presencia cada vez más generalizada de las nuevas tecnologías, que requieren de la participación de especialistas de diverso tipo. Y los niveles de especialización que progresivamente requieren estos nuevos procesos artísticos que recurren a las tecnologías digitales en sus diversas y numerosas aplicaciones, multiplican a su vez los sujetos-autores que intervienen en los procesos creativos de una misma obra.

CAPÍTULO 2 - PROBLEMAS ESPECÍFICOS

2.1. PLURALIDAD DE AUTORES

Efectivamente, la propia LPI establece una clasificación en tres tipologías en relación a las obras en las que participan diversos autores en su creación: la obra de colaboración, la obra compuesta, y la obra colectiva¹⁵. A cada una de estas modalidades la ley le dedica un artículo específico. El artículo 7 atiende la «obra en colaboración», el 8 la «obra colectiva», y el 9 se centra en la «obra compuesta».

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 la obra compuesta: ésta puede encontrarse en los otros dos tipos de obras (en colaboración y colectiva).

Es importante precisar que en estos tres tipos de creaciones realizadas por diversos autores se pueden también encontrar aportaciones de tipo auxiliar, aportaciones que no tengan suficiente entidad como para ser consideradas colaboraciones creativas¹⁶. Edelman, filósofo y jurista francés especializado en propiedad literaria y artística y derecho de autor, opina que no toda aportación es protegida como obra, sino que tan solo «los elementos esenciales de una obra compleja son los que constituyen el objeto de la protección jurídica»¹⁷ [Edelman, 1993 : 42-43].

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, insistimos, la diferencia entre ellas no es diáfana. Y en la mayoría de ocasiones el conflicto termina

¹⁵ La obra derivada, contemplada en el art. 11 de la LPI, al ser un tipo de obra compuesta, no la trataremos expresamente.

¹⁶ «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» [Ragel Sánchez, 2003 : 51].

¹⁷ «Les éléments essentiels d'une œuvre complexe sont ceux qui sont le sujet de la protection juridique». (A fin de facilitar la lectura, hemos optado por traducir en el texto las citas en otras lenguas. A partir de ahora todas las citas en lengua original aparecen a pie de página. Y, salvo indicación contraria, la traducción es mía).

siendo decidido por los tribunales.

Un caso que puede servirnos de 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 colectiva, y por tanto a Guinó como coautor de las mismas junto con Renoir, reconociendo su derecho a percibir retribución en conceptos de derechos de autor [Delavaux & Vignes, 2013 : 39]. 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 él había gozado efectivamente de un amplio espacio de libertad en la ejecución; suficiente, según dicho Tribunal, como para imprimir en la obra la *huella* de su carácter como creador.

Así que debemos tener presente esa dificultad. La autoría singular o la pluralidad de autores no siempre es una evidencia en la práctica.

Un caso distinto es cuando no sólo en el propio proceso de creación o de ejecución, sino incluso ya desde el origen de una obra, se plantea una complicidad creativa, una pluralidad de autorías. Este tipo de complicidades dan pie a diversas modalidades de creación, según la clasificación en tres modalidades que de ellas hace la Ley de Propiedad Intelectual. Hablemos de esas tres modalidades de creación compartida.

2.2. OBRA EN COLABORACIÓN

En primer lugar nos detendremos en aquel tipo de obras que se denomina obra en colaboración, que, como su nombre indica, refiere una labor compartida. Por eso, en derecho se entiende por *obra en colaboración*, tal y como se lee en el artículo 7.1 de la ley, aquella obra que surge como «resultado unitario de la colaboración de varios autores»¹⁸. 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*; es decir, que ha de poseer un carácter de conjunción inherente. Y recuerda también que sus autores deben ser personas físicas, personas que deben haber participado en la creación de forma directa en calidad de autores [Bernault & Clavier: 2008 : 299]. 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 Bercovitz, 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» [Bercovitz, 1997 : 148]. 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 [Bernault & Clavier : 2008: 299].

En consecuencia, la obra en colaboración se caracteriza por que todos los coautores tienen derechos sobre la totalidad de la obra, además de derechos sobre su aportación si ésta es distingible y se puede explotar de forma separada. Se requiere el acuerdo de todos ellos para divulgar y modificar la obra.

Seguidamente vamos a analizar los conceptos expuestos con ejemplos de diferentes obras teatrales que, bajo nuestra opinión, ilustran perfectamente la diferente casuística

¹⁸ Art. 7.1 LPI.

comentada.

2.2.1. *El sombrero de tres picos*

Como hemos mencionado arriba, 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 representativo de obra en colaboración dentro de las artes escénicas lo podemos encontrar seguramente 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 Marie-Anne Alsne al referirse a un estudio sobre danza realizado por Louis Gibaux, en el que éste opina:

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. [Alsne, 1994 : 16]

Un ejemplo conocido y especialmente esclarecedor –incluso tan emblemático como para ser un paradigma de obra colectiva– es *El Sombrero de tres picos*, la pieza de ballet 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 Rusos¹⁹. También sabemos que la música fue realizada por el compositor gaditano Manuel de Falla²⁰, mientras que el libreto fue obra de Martínez Sierra, concebido a su vez a partir del homónimo relato de Pedro Antonio de Alarcón [2007]. Con el acreditado añadido de que el telón, el decorado y el vestuario originarios fueron diseñados por Pablo Picasso²¹. Se trata de una obra de colaboración en tanto que estos artistas se encontraron a partir de cero, con el objetivo de realizar un ballet «con tema español», tal y como lo habría solicitado Sergei Diaghilev [Scheijen,

¹⁹ El nombre original de Massine era Leonid Fiódorovich Miasin. Sobre su vida y su poética coreográfica *cfr.* Norton, Leslie, *Leonide Massine and the 20th Century Ballet*. Macfarland & Company. Inc., Publishers, North Carolina, 2004.

²⁰ 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*, Ed. Université de París-Sorbonne, París, 1999, o el libro de Lacavalerie, Xavier, *Manuel de Falla*. Ed. Act Sud, París, 2009; en castellano es de referencia continua el libro de Romero Ferrer, Alberto, *Manuel de Falla y su entorno*. Ed. Universidad de Cádiz, Cádiz, 1998.

²¹ Entre la cuantiosa bibliografía sobre la escenografías de Picasso, *Cfr.* para éste caso concreto, AADD, *Cinco Escenografías para Manuel de Falla (1919-1996)*. Ed. Diputación Provincial de Granada. Granada, 1996.

2009 : 321-342]. Cumple con todos y cada uno de los requisitos y criterios legales que establece la doctrina. Entre ellos, cumple con tres aspectos esenciales: es una obra realizada en colaboración, se trata de un trabajo conjuntivo; es una obra que parte de un principio común, es decir, tiene una inspiración compartida, y, finalmente, alcanza un resultado unitario [Rogel & Valdés, 2012 : 15-17].

La doctrina ha afinado los criterios legales y ha indicado esos tres aspectos acumulativos como fundamentales para identificar de forma diferenciada una obra *en colaboración* de varios autores, siendo éstos: a) la intervención de varios autores en el proceso de creación en calidad de autores; b) el haberse puesto de acuerdo para dar lugar a una obra en común, a un resultado unitario, y c) habiendo partido de una inspiración compartida [Bernaut & Clavier, 2008 : 299-300].

En relación con el carácter de *resultado unitario* de la obra en colaboración, Marianne Alsne menciona un párrafo de Eugène Pouillet, que fue abogado de la Cour d'Appel de París y presidente de la Asociación Literaria y Artística Internacional, quien ya en 1908, en relación a la calidad de las obras coreográficas, realiza una distinción en los elementos que la componen:

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 escena [Alsne, 1994 : 18].

A pesar del carácter precursor de esta declaración, y su destacable reconocimiento de la autonomía de la danza, quizá la crítica que se le puede hacer es que tan solo contempla como obra protegible la danza vinculada a una obra dramática-dependiente de un libreto- pero no considera ese carácter para el resto de obras coreográficas que no están desarrolladas a partir de un texto, y que en ese momento no recibían protección por el

derecho de autor.

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, es decir, debe poder identificarse en la obra la huella –o el sello– de la personalidad creativa de todos y cada uno de los coautores de dicha obra. 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 según la Ley de Propiedad Intelectual, pero baste por ahora señalar que con *huella* se entiende que, como toda aportación ha de ser creativa, cada una de ellas debe poder plasmar un *trazo* personal de su autor, una *huella* propia del acto creativo. Walter Benjamin consideraba que, en oposición a *aura*, la *huella* podría entenderse como la presencia de una ausencia. Por ello escribió que «la huella es la aparición de una cercanía, por más lejos que ahora pueda estar eso que la ha dejado atrás.» [Benjamin, 2013 : (M,16) 4]. Mientras que entendía que el «aura» es ausencia de una presencia, y por ello la definía como «aparición de una lejanía, por más cerca que ahora pueda estar lo que la convoca nuevamente», y en esa comparación Benjamin concluía que «en la huella nos apoderamos de la cosa, el aura se apodera de nosotros»²².

Debemos comprender que cuando se imprime una huella se está pensando en que ella sea un trazo relevante. No algo meramente circunstancial o adjunto. Por tanto, sólo es considerado coautor de una obra en colaboración aquel que ofrece «una aportación relevante y no simplemente accesoria» en su realización [Rogel & Valdés, 2012 : 17]. Es evidente que no se puede indicar como coautor el nombre de un colaborador que no haya tenido incidencia en la creación, ni por cuestiones pecuniarias o solidarias. Se trata del reconocimiento de un derecho a quienes realmente sean dignos de ello, a quienes hayan aportado a la obra algo que tenga un carácter esencial y que a la vez reúna los requisitos de ser una creación original. Un autor es aquel que ha trabajado y aportado algo indiscutible en una obra, no quien aparece episódicamente y de manera prescindible en ella.

Por otro lado, la ley también es escrupulosa al afirmar que para su realización los autores colaboradores deben haberse puesto de acuerdo a fin de realizar *una* obra, es

²² *Ídem.*

decir, que ésta realmente sea *común*, que tenga un resultado unitario. Aunque al respecto, un sector de la doctrina defiende 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»²³. Es evidente que en el caso de 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.

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 realizado en el mismo sitio y al mismo tiempo. Tal y como señala la estudiosa Caridad del 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.»²⁴.

En el caso que hemos referido antes, el de *El sombrero de tres picos*, se puede inferir este acuerdo en el hecho de que los tres creadores se reunieron desde el principio con el productor (el célebre Serguéi Diaghilev) para acordar que trabajarían sobre «el tema de lo español», es decir, para que uno realizará una danza de tipo española, otro realizará una música con aires españoles y, finalmente, el tercero escribiera un libreto que tuviera lugar en España. (Cabe señalar que en esta lista de coautores no contamos entre ellos con Pablo Picasso, principalmente porque él realizó su participación en esta pieza una vez que la obra ya estaba acabada y considerada como tal; la pieza estaba ya creada como obra.) El tema español en este ejemplo puede ser ciertamente entendido como una idea de partida, que podría no pasar de tal si no se convierte en fuente de inspiración. Por eso decimos, que, visto el resultado, puede inferirse que a partir de esa idea hubo una inspiración común en los coautores, requisito éste imprescindible para considerar una obra en colaboración. Así lo considera Valdés en su inestimable estudio sobre la

²³ *Ídem*.

²⁴ *Ídem*.

autoría plural, quien es clara al respecto al afirmar que: «debe existir un pensamiento o un asunto principal que sirva de lazo de unión entre las distintas aportaciones creativas de los diferentes colaboradores»²⁵. Esta característica debe aparecer como punto de partida, no puede ser inscrita a posteriori. Por eso se habla de inspiración, esa tensión de espíritu previa a cualquier creación humana, inspiración en el sentido de que motiva algo, que con ello se inicia algo. Valdés advierte que «no debe confundirse inspiración con idea inicial» de quien plantea la colaboración²⁶. Sobre todo porque la idea puede ciertamente provenir de una sola persona, como en el caso del «tema español» de Diaghilev. Pero a una idea (como la que está en la base de *El sombrero de tres picos* que se convierte en inspiración común en el desarrollo de la obra) no se le puede otorgar ningún tipo de protección, porque son las obras y no las ideas las que están protegidas.

Una de las peculiaridades de las obras en colaboración, y más tratándose de obras de tipo performático, como el ballet que nos sirve de ejemplo, es que las diferentes aportaciones creativas pueden eventualmente difundirse por separado del resto, siempre que no perjudiquen la explotación de la obra²⁷. Y ello implica una consideración autoral distinta que, sin embargo, encuentra sus raíces en el origen de la pieza.

Ciertamente el desarrollo de una obra como este ballet ha de irse ensamblando durante el proceso de creación, pero la obra se ha de encontrar en la forma que sus elementos le otorgan, incluso si una de esas partes –una vez terminada la obra– revela un rol más importante que otra. Una de las peculiaridades que ofrece una obra semejante es que, eventualmente, contiene partes que pueden, llegado el caso, difundirse por separado. Así puede suceder con la música, por ejemplo, que puede llegar a difundirse sin la coreografía dancística. Pero, en cambio, no puede pasar al revés, la coreografía no puede difundirse de forma separada a la música y al propio libreto, a menos que se quiera atentar contra esa obra en colaboración. Sin embargo, habitualmente, en una pieza de ballet es el coreógrafo el que –de forma natural– suele tener el rol más importante, el rol más determinante y el más definitorio. Pero el trabajo de todos los autores es en cambio equitativo. Y eso es importante, decimos, porque, para explotar la obra –en tanto que resultado unitario– se *requiere del acuerdo de todos los coautores*, siendo éste un acuerdo obligado. De modo que la falta de acuerdo de uno sólo de los coautores –

²⁵ *Ídem*.

²⁶ *Ibíd.* p.16.

²⁷ Art. 7.3 LPI.

independientemente del grado de su aportación al resultado final– podría bloquear la explotación de la obra en su conjunto. Por eso, a fin de evitar esta situación, en este tipo de creaciones debe haber un profundo entendimiento y una clara definición –a priori– de la participación en los derechos y obligaciones establecidos para cada uno de ellos. La propia legislación advierte que en caso de conflicto entre los coautores, es la jurisdicción la que debe decidir al respecto. No obstante, queda explícita la mención de que, una vez divulgada la obra, «ningún coautor puede rehusar injustificadamente su consentimiento para su explotación en la forma en que se divulgó»²⁸.

En este sentido, pueden ser explotadas de forma autónoma las contribuciones de los coautores salvo que el contrato inicial que regula las aportaciones a la obra en colaboración lo prohíba explícitamente, es decir, que impida esa explotación por separado²⁹. Solo en ese caso puede explotarse cada parte de manera independiente. No indica la ley que las aportaciones de cada uno de los coautores sean separables, aunque evidentemente resulta necesario que lo sean si se quieren explotar de forma independiente. Evidentemente sólo es posible una explotación por separado de las aportaciones cuando la naturaleza de cada aportación sea susceptible de ser explotada en el mercado de manera autónoma. De nuevo es la especialista en este tipo de obras, C. C. Valdés, quien hace una distinción que, aunque parezca de matiz, resulta esencial respecto a la disparidad entre, por un lado, la identificabilidad de la aportación de cada autor y, por el otro, la posibilidad de explotación autónoma de cada una de las partes aportadas a la obra. «El concepto de aportación identifiable es diferente al de la aportación separable», argumenta Valdés, «puesto que puede ocurrir que una o varias partes sean identificables o atribuibles a su autor, pero no puedan ser separables por carecer de sentido propio si se les desconecta del resto» [Rogel Vide & Valdés, 2012 : 41].

Hay una restricción importante que puede limitar la eventual explotación por separado de cada aportación de los coautores. Y es la de que esa eventualidad no debe interferir la

²⁸Art. 7. 2 LPI.

²⁹En contraste con nuestra normativa, en el Code de Propriété Intellectuelle francés, en su art 113-3 -línea 4-, se indica que para que las contribuciones puedan ser explotadas de forma separada se establece la obligación de que sean de géneros artísticos diferentes.

explotación de la obra común. Las partes no pueden ir contra el todo originario³⁰. Una parte no puede entrar en régimen de competencia con la obra principal.

Retomando nuestro ejemplo, se puede editar el libreto de *El sombrero de tres picos*, incluso se ha hecho. Pero eso no afectará al ballet. También se puede registrar o interpretar en concierto la música de Falla que compuso para ese ballet. Pero ello tampoco afecta a la coreografía. Sin embargo, nadie podría presentar la coreografía de Massine al margen de las otras dos contribuciones, puesto que esa coreografía es el elemento esencial del ballet. Así lo afirma Marie-Anne Alsne, quien sostiene que si hay colaboración entre el coreógrafo y el compositor de la música, ésta se puede utilizar en un concierto por ejemplo, pero no para otro ballet, mientras que para la coreografía «no existe esta correspondencia en cuanto a la utilización en un concierto» [Alsne, 1994 : 50].

No puede explotarse por separado el elemento vertebrador de la obra en colaboración. En este sentido, sería el coreógrafo el que se ve perjudicado en caso de desacuerdo de los coautores, porque no puede explotar por separado su coreografía. Su coreografía está íntima o intrínsecamente ligada a la música y al libreto, es este vínculo lo que identifica la obra en colaboración, así como la interdependencia entre las diferentes partes de la obra.

Como afirmación de lo anterior, queremos destacar que en relación con esta pieza surgió un litigio en 1966³¹, entre Leonide Massine contra el municipio de Niza, a causa de que se representó el ballet *Le Tricorne* en la ópera de Niza pero con una coreografía diferente, realizada por Françoise Adret, en lugar de la que había sido compuesta por Massine. El tribunal, dando la razón a Massine, confirmó el carácter de obra en colaboración de la pieza y por tanto propiedad común de sus autores, argumentando «que el ballet que él creó en común con Manuel de Falla en cuanto a la música y con Martín Sierra en cuanto al argumento, constituye una obra en colaboración cuyo carácter indivisible no puede permitir a terceros substituir su nombre y su arte por uno de los elementos constitutivos del conjunto de dicho ballet» [Alsne, 1994 : 108].

³⁰ La LPI en este sentido se expresa de manera más genérica, aunque lo hace en el mismo sentido en que lo hemos expuesto en su art. 7.3, donde sólo se puede leer: «A reserva de lo pactado entre los coautores de la obra en colaboración, éstos podrán explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen prejuicio a la explotación común.»

³¹ Resuelto por sentencia del Tribunal Administrativo de Niza de 6 Abril de 1966.

En cuanto al otorgamiento de los derechos y su vigencia, este tipo de obras en colaboración exige tomar en cuenta la existencia plural de sus creadores. Los derechos corresponden a todos y cada uno de los autores que hayan participado en el proceso creativo. Y esa participación ha de reconocer las proporciones en ellos mismos hayan establecido de común acuerdo, en relación con su colaboración en la obra. Solo en el caso de que no hayan acordado la proporción asignada a cada coautor, se aplicarán las reglas que establece el Código Civil para la comunidad de bienes. Otra peculiaridad de este tipo de obras se refiere al plazo de duración de los derechos, ya que se ha de computar su vigencia a partir del fallecimiento del último de los coautores implicados en su creación.

2.2.2. Cocteau y el mimodrama «*Le jeune homme et la mort*»

No obstante, como sabemos, a pesar de que la teoría se establece claramente, en la práctica se vuelve discutible. Una opinión diferente a lo hasta aquí comentado fue la que emitió el Tribunal Civil del Sena cuando resolvió el litigio en el que se cuestionaban los derechos de autoría del polifacético Jean Cocteau sobre el mimodrama *Le jeune homme et la mort*. El tribunal consideró que Cocteau era el único autor no solo sobre el argumento –elaborado por él–, sino también sobre las demás creaciones que aparecían en la obra –sobre la coreografía, que fue elaborada por Roland Petit, y también sobre los decorados, vestuario y la interpretación de los bailarines–, exceptuando la parte correspondiente a la partitura que se atribuyó al compositor [Alsne, 1994 : 76]. De esta manera, relegó al resto de colaboradores a un papel de auxiliares y como meros ejecutantes de las ideas de Cocteau, que, si bien es cierto, fueron dadas de forma totalmente minuciosa y detallada. El tribunal afirmó que Cocteau era quien «había concebido gracias a su propio talento los detalles de la puesta en acción del mimo-drama y quien había ejercido una influencia determinante sobre el trabajo»³².

A causa de esta fuerte influencia que ejerció Jean Cocteau sobre el resto de colaboradores, este carácter de auxiliar, de mero intérprete de sus ideas, fue aceptado de forma indiscutible por todos ellos, también por el coreógrafo Roland Petit, llegándose a considerar que «la creatividad y la originalidad no entraban en la contribución realizada

³² *Idem.*

por Roland Petit»³³, así como por el resto de colaboradores, y así se hizo constar en el programa de la obra³⁴.

El tipo de dirección e influencia ejercida por Cocteau en esta obra, quizás parece enmarcarse más bien en una tipología de obra colectiva, que veremos en el apartado siguiente, que básicamente se caracteriza por la existencia de la figura de un impulsor y coordinador de las aportaciones que constituyen la obra.

Hay que añadir que en este caso había una aportación fundamental en la creación realizada por el intérprete Jean Babilée –bailarín y coreógrafo reconocido por su extraordinaria técnica–, quien poseía unas características personales que le hacían adecuado para la obra, ya que era capaz de transmitir su angustia vital interior al personaje interpretado en la obra, extremo éste admitido por el propio Cocteau. Por ello, argumenta Alsne, en la obra coreográfica interpretada existe «una composición de ideas cuya conclusión es la obra de arte figurativo realizada a través de la representación de los artistas intérpretes y no del coreógrafo»³⁵, planteándose la escisión entre la obra coreográfica y su interpretación en escena, de forma similar a la que representa la obra dramática y su puesta en escena.

Lo curioso del caso es que la demanda no fue interpuesta por ninguno de estos colaboradores, sino por el director del Teatro de los Campos Elíseos, Sr. Eudes, donde había sido creada la obra. El conflicto surgió en el momento en que el bailarín principal, Jean Babilée, quiso interpretar la pieza en otro teatro, sin solicitar autorización al Sr. Eudes, quien consideró que tenía un derecho sobre esta obra, y por ello interpuso la demanda contra Cocteau, Babilée y el resto de colaboradores.

2.2.3. *El circo de creación*

Las artes escénicas suelen tener en el circo, particularmente en el llamado circo de creación, que es como se identifica perifrásicamente el circo contemporáneo, otro ejemplo paradigmático de la creación de obras en colaboración. Ya hemos dicho que

³³ *Ibíd.* p.78.

³⁴ El programa indicaba lo siguiente: «*Le Jeune Homme et la Mort*. Danza, decorados y vestuario relatados por Cocteau a Roland Petit coreógrafo, Wakhevitch decorador, Karinska vestuario; Nathalie Philippart y Jean Babilé, bailarines» [*Ibíd.* p.80-82].

³⁵ *Ibíd.* p. 86.

esta modalidad es habitual en el ámbito teatral o performático. Pero también es verdad que el circo de creación ilustra de manera muy precisa esta noción de obra en colaboración, ya que prácticamente todas sus creaciones lo son. Y lo son en un doble sentido.

En primer lugar porque la mayor parte de las veces participan en ellos varios artistas circenses. Indudablemente también aquí hay *solos*, es decir, espectáculos unipersonales, como también los hay en danza, por ejemplo. De todos modos, los espectáculos circenses que se ofrecen como *solos* son mucho menos frecuentes que en danza, y bastante minoritarios en relación a toda la producción que hay en este medio.

En segundo lugar, porque las creaciones contemporáneas de circo suelen necesitar también de la intervención de artistas de otras disciplinas, por ejemplo músicos, videoartistas, diseñadores de luz, y un amplio etcétera. Y la colaboración tanto con los otros artistas circenses, como con los de otras disciplinas, se da en un plano de igualdad. No hay subordinación de unos autores sobre otros. El hecho de que pueda haber un coordinador no menoscaba ni desdibuja este tipo de colaboración. Sobre todo porque su proceso suele cumplir con todos los preceptos identificados por la ley al identificar una obra en colaboración: la inspiración compartida, la participación de varios autores, el resultado unitario. El afamado *Cirque du Soleil*, por ejemplo, construye sus espectáculos siempre bajo un eje vertebrador, la mayor parte de las veces en torno a un tema en torno al cual se articula la colaboración autoral y se despliega un espectáculo en forma de narración visual. Los temas sirven como centros gravitatorios de la colaboración creativa y de la composición del resultado, por más heterogéneos que ellos sean: la magia o la tradición oriental, un estado de ánimo (la alegría, por ejemplo) o una atmósfera musical (alrededor de la producción musical de Los Beatles, por ejemplo). Cabría recordar que el circo tradicional no suele constituirse en torno a un tema vertebrador, sino en una sucesión de números caracterizados por su destreza o habilidad.

De hecho, podríamos recordar que en el circo contemporáneo la obra en colaboración es la opción vehiculadora por excelencia, mientras que no suele ser así en el *circo tradicional*. Y en parte es debido a que los espectáculos ocasionados en el seno del circo tradicional no se vehiculan en torno a un tema común. No nacen de una inspiración común. Por ello legalmente no se las inscribe en el rubro de «obras en colaboración»,

sino más que aparecen como «obras compuestas», u «obras colectivas». La «colaboración» y lo «compuesto» (o «colectivo») difieren legalmente en muchos aspectos, pero una de las diferencias importantes es que en un caso se exige la existencia de una inspiración común que da lugar a una obra de resultado unitario, y en el otro –en la obra colectiva o compuesta- no.

El circo contemporáneo no sólo cumple con ese precepto, sino que suele satisfacer el resto de características de una obra en colaboración: es una obra de coautoría, con participación de diferentes autores, que porta el sello personal de cada uno de sus creadores; ha habido una necesaria concertación de los diferentes autores, y todos ellos concurren en una inspiración común a lo largo de la obra, que se presenta con un carácter unitario. ¿Cómo suelen proceder los creadores para que el resultado sea realmente colaborador? ¿En qué consiste y cómo se despliegan sus respectivas intervenciones?

Hay casos muy diversos, pero en general comparten procedimientos. Existen, por ejemplo, espectáculos de circo contemporáneo que están construidos a partir de números preexistentes o, al menos, a partir de números que pertenecen a un fondo profesional, es decir, al repertorio de cada uno de los artistas participantes. Esto suele pasar con mayor frecuencia en los primeros espectáculos de jóvenes circenses, que vienen con números ya probados en su formación. Sus espectáculos suelen apoyarse en esos números, aunque no se tenga la intención de especializarse en ellos, sino más bien empleándolos como base de un eventual repertorio personal. Pero si el espectáculo es construido a partir de números que sus creadores ya traen consigo, lo hacen generalmente a través de las acciones recíprocas con otros artistas. Pues –como suele ser propio del circo– sus artistas suelen ser a la vez creadores e intérpretes de los números presentados. Por tanto, la originalidad en estos casos no reside en el desarrollo de números inéditos propiamente hablando, sino de *interacciones inéditas*. Son sus gramáticas composicionales las que van generando una creación inédita. El conjunto de protagonistas, tanto los de carácter propiamente circense, como los que proceden de otras disciplinas, músicos, escenógrafos, creadores del vestuario, etcétera, parten efectivamente de una inspiración común que se esfuerzan en sostener a lo largo de la creación, y suelen escribir escénicamente su espectáculo en el propio acto

performático³⁶. El despliegue de una inspiración común, la concentración y realización de objetivos compartidos, así como la huella creativa de los creadores, se ven alcanzadas y conformadas a partir de la composición temática en las diversas escenas y en su diversidad de acciones combinadas.

Ya hemos mencionado que en el centro de este tipo de creaciones en colaboración existe una peculiar vulnerabilidad latente: la necesaria y obligada interdependencia de los autores a la hora de su explotación. Y aunque la LPI indica que no se puede bloquear la explotación de la obra de manera injustificada por parte de ninguno de sus coautores, una vez divulgada la obra, no parece normal que en el circo pueda suceder de la misma manera que en una pieza de ballet, por ejemplo. El hecho de que haya una gran cantidad de autores diferentes en cada espectáculo, y que la mayor parte de ellos utilice números que ya trae consigo, obliga a preguntarse si un artista de circo, de manera intencionada o accidental puede bloquear una explotación. Desconocemos casos concretos en los que haya podido suceder así. Pero en principio se entiende –como antes hemos mencionado– que los intérpretes de circo deberían actuar de la misma manera que los demás coautores de un espectáculo. En principio resultaría raro que no hubiera acuerdo para explotar la creación en la que uno se ha comprometido, sobre todo porque se hace con ese fin. Además sucede que, en muchos casos, a través de un contrato el productor de la obra se asegura tener abierta –por regla general– la posibilidad de la explotación y divulgación de la obra. Y raramente los creadores son los productores. Pero, bajo el supuesto de que un artista de circo juzgue un resultado ajeno al espíritu con el que se concibiera inicialmente el proyecto, ese artista –al menos teóricamente– sí podría oponerse a la difusión del espectáculo, ya que para ello se requiere el consentimiento de todos los coautores. De nuevo, cualquier conflicto de esta índole debería pasar, como lo indica la LPI, a manos de la jurisdicción.

Pero más inquietante es saber si esta misma cuestión se plantea cuando aparece el problema de los reemplazos. Si un trapecista es reemplazado por un funambulista, por

³⁶ La bibliografía sobre el circo es muy escasa en nuestro país. Aún así, sobre el circo contemporáneo en Catalunya, *Cfr*, Jordi i Minguet, Joan Maria (Eds.), *L'Art del risc: circ contemporani català*. Ed. Krtu, Triangle Postals. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura, 2006. Este libro contiene una bibliografía muy orientadora sobre el tema. Pero si se quiere una buena introducción al circo a través de su propia lengua, es decir, a través de un diccionario específico de los términos técnicos y la exposición de la jerga del oficio, *Cfr*. el libro de Zavatta, Catherine, *Les mots du cirque*, París, Ed. Belin, 1998. Y sobre los cambios estéticos del nuevo circo (o circo de creación, o simplemente circo contemporáneo), en relación a los nuevos desafíos de gestión y producción que ofrecen, *Cfr*. Guy, Jean-Michel y Sagot-Duvaux, Dominique (Eds.), *Les Arts du Cirque. Logique et enjeux économiques*. París: Ed. Documentation Francaise. 2006.

ejemplo, este cambio ¿modifica *todo* el espectáculo o sólo una parte? En principio no debería ser un problema, si se realiza con el acuerdo de todos los autores. Pero también este es un motivo que –teóricamente– podría acabar en manos de un juez si previamente no se ha regulado por contrato. Por tanto, la vulnerabilidad del circo en el ámbito de su explotación parece potencialmente mayor que la que existe en otras obras en colaboración, como por ejemplo pueden ser las obras literarias, debido principalmente al carácter físico que tienen estas creaciones.

Porque, si bien es cierto que existe un interés común en la creación de obras en colaboración, también es verdad que, al menos desde un punto de vista legal, la calificación de obras en colaboración y el reconocimiento legal de cada uno de los coautores del espectáculo tienen consecuencias que no hay que dejar de lado. Sabemos que en las artes en vivo (y el circo de manera muy peculiar) se ponen en juego también cuestiones de solidaridad y lazos personales. Son muy pocas (o en un número casi ínfimo) las personas que en un circo contemporáneo de tamaño medio son contratadas en el curso de un casting³⁷. En las auténticas compañías de circo son los artistas en colaboración y de manera solidaria quienes construyen el espectáculo, razón por la cual se crean vínculos muy estrechos entre ellos, lo que suele ayudar mucho en la transparencia de los conflictos, en caso de que aparezca, así como ayuda también a evitarlos.

La ley no matiza el *quantum* de la colaboración. Tampoco exige que se establezca una cierta equivalencia o una cierta proporcionalidad en las aportaciones. Lo que en la práctica suele pasar es que cuando existe una aportación que tiene un carácter muy insignificante en relación al conjunto y sobretodo no tiene una expresión esencialmente artística, no se la reconoce como coautoría, dejando la atribución de los derechos a los autores efectivos.

³⁷ Aunque hay grandes productoras, como la que mantiene viva compañías/empresas como el canadiense Cirque du Soleil, que sí suelen componerse de artistas contratados por separado. En realidad se trata menos de una compañía que de una empresa. *Cfr.* sobre este tema, Renaud, Jacques, *Le management d'évenement*. Québec. Les Éditions Transcontinental et Les Éditions de la Fondation de l'Entrepreneurship, 2000, pp. 222.

2.3. OBRA COLECTIVA

Otro tipo de obras en las que intervienen diversos autores es la denominada obra colectiva. Se trata de un tipo de obras ante la que, curiosamente, los juristas no se encuentran cómodos, por no decir que no les gusta nada. Y ello debido a lo altamente vulnerables que resultan este tipo de creaciones. Su existencia es reconocida y están específicamente contempladas por la LPI, en especial en su artículo octavo³⁸.

Se define «obra colectiva» aquella obra en la que las contribuciones de diversos autores se unen, organizan y canalizan en torno a alguien que tiene la iniciativa, coordina y divulga el proyecto bajo su nombre. Ese alguien puede ser tanto una persona física como una persona jurídica. Por ese motivo se trata de obras que, de alguna manera, se encuentran situadas en las proximidades del *copyright* anglosajón, donde la figura del productor se ve revestido de todos los derechos de autoría, mientras que en la legalidad europea suele excluirlo. En las obras colectivas aparece la figura de quien toma la iniciativa en el encargo, la organización y la coordinación de las diferentes aportaciones de la obra. Carmen Pérez de Ontiveros describe lo que esa coordinación comprende, cuando señala que «la necesidad de existencia de iniciativa y coordinación implica: a) que una persona física o jurídica decida la realización de una determinada obra intelectual; b) que para ello conecte con los autores que tengan por cometido la realización de cada una de las partes que la conforman, cuya distribución estará a cargo del coordinador; c) que una vez que entreguen sus correspondientes aportaciones, el coordinador las ensamble, implicando su actividad una verdadera tarea de creación intelectual» [Pérez de Ontiveros, 1993 : 301].

Este mecanismo permite que la persona que edite y divulgue la obra bajo su nombre pueda convertirse en el titular de los derechos de autor, sin tener porque ser su verdadero autor-creador, llegando a darse la posibilidad, incluso, de que dicha persona ni siquiera haya participado en la creación de esa obra. Es verdad que en ciertas situaciones existe la necesidad de una coordinación para crear las condiciones que posibiliten la realización de una creación. Eso sucede por ejemplo en obras de una cierta

³⁸ Art. 8 LPI: «Se considera obra colectiva la creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita y divulga bajo su nombre y está constituida por la reunión de aportaciones de diferentes autores cuya contribución personal se funde en una creación única y autónoma, para la cual haya sido concebida sin que sea posible atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derecho sobre el conjunto de la obra realizada.»

envergadura, en las que se requiere una composición de las diferentes partes, bajo una línea heurística o línea de sentido compartida³⁹.

Como el protagonismo determinante de este tipo de obras recae en la función de incoar una obra a través de un encargo, así como la de coordinar el trabajo de diferentes autores, se genera, ya desde un inicio, una cierta relación de jerarquía o incluso de subordinación de esos colaboradores respecto a la figura del coordinador [Bercovitz, 1997 : 149]. Este es un rasgo directamente opuesto a la obra en colaboración, en la que todos los autores mantienen una igualdad.

De manera que, para que nos encontremos ante una obra colectiva no es suficiente la suma de las contribuciones personales de los autores, sino que tiene un añadido determinante: la obra es el resultado de una coordinación de las aportaciones individuales, y que se ofrecen al público como un resultado unitario, autónomo y distinto de éstas [Ragel, 2003 : 51]. Como vemos, el carácter de *resultado unitario* se predica de ambos tipos de obras colectivas y en colaboración.

El Dr. Benoît Humblot, especialista en Propiedad Intelectual y Tecnologías, distingue en sus estudios cinco imperiosas características en las obras colectivas: 1. pluralidad de autores; 2. fusión de las contribuciones (no pueden aparecer desencajadas de un conjunto); 3. una imposibilidad de atribuir a cada uno de los autores un derecho distinto sobre el conjunto realizado; 4. la iniciativa de una persona física o moral; 5. la edición, publicación y divulgación de la obra por esta persona física o moral en su nombre. El Dr. Humblot matiza que la fusión de las contribuciones «no deben entender como disolución de las aportaciones personales en un conjunto común, sino que debe encarnar una unidad intelectual» [Humblot, 2004 : 28]. Este tipo de obras suelen ser ejemplificadas con el caso casi canónico de los diccionarios. Buena parte de ellos son coordinados por una persona jurídica (por ejemplo la RADE, o el IDLLC) pero en cambio sus contenidos son realizados por numerosos filólogos profesionales. En este caso se encontrarían igualmente los diarios de prensa, por citar otro ejemplo.

³⁹ A este respecto la propia Pérez de Ontiveros, explica que lo «común a este tipo de obras y a las llamadas obras en colaboración es la necesaria participación en la tarea creativa de una multiplicidad de personas. Por la amplitud y dificultad de la obra, parece necesaria la intervención de un director que coordine la actuación de los diferentes autores. Puede ser también que, sin necesidad de encontrarnos ante una obra amplia y dificultosa, la iniciativa haya sido tomada por una persona y ésta haya realizado la tarea de ensamblaje entre las partes, sin existencia de una idea común entre todos los coautores y sí una idea de unidad en la mente del coordinador» [Pérez Ontiveros, 1993:302].

En las artes escénicas este tipo de coautoría es el supuesto que se da de forma más habitual. La colaboración entre los diferentes coautores de una obra escénica (escenógrafo, músico, figurinista, etc.) se realiza bajo una dirección y una coordinación que es ejercida por el director de escena, que es quien aparece como el responsable final del espectáculo, y con cuyo nombre es difundida la puesta en escena. Es el director quien ensambla el contenido de las diferentes colaboraciones bajo un sentido común, en un resultado unitario que es la obra escénica. No obstante quizás sea la ópera la modalidad teatral más representativa de una obra colectiva, al menos en uno de sus más importantes presupuestos. En ella existe un compositor musical que a la vez suele dirigir y coordinar las creaciones del resto de los autores. En general suele coordinar tanto al autor del libreto, como a buena parte de los colaboradores creativos. Por ejemplo, en las biografías de Verdi se relaciona la profusa correspondencia que mantuvo con los autores de sus libretos, en especial con Francesco Maria Piave y con Arrigo Boito, en la que se detallaban las instrucciones e indicaciones que Verdi les proporcionaba en relación a la ópera que estaban creando. Pero el hecho de que todos estos autores partan no de una inspiración, sino de una *idea* común, y colaboren entre sí para su realización, no desvirtúa el carácter de este tipo de obra, aunque evidentemente habrá que estar atentos a cada caso para determinar, si la contribución que llegue a darse adquiere finalmente la forma de obra en colaboración o se mantiene como obra colectiva. La diferencia fundamental entre ambos tipos de obras viene determinada – repetimos– por la existencia o la inexistencia de la figura del coordinador que termine editando y/o divulgando la obra bajo su nombre.

En las obras colectivas no es posible atribuir separadamente a cualquiera de los autores participantes un derecho sobre el conjunto de la obra. Quien participa con una aportación en una obra colectiva no tiene ningún derecho sobre el contenido final, tal y como lo han subrayado los teóricos. Así opina José Miguel Rodríguez-Tapia, quien considera que «sólo puede prestar su aportación en virtud del contrato que le ligue con el coordinador, editor o responsable de la misma; pero ni siquiera puede imponer su inserción, porque no tiene derechos sobre la obra resultante» [Bercovitz, 1997 : 150]. La relación que se establece entre el coordinador y los colaboradores es de jerarquía o subordinación de éstos respecto al primero. Ello impide que los colaboradores puedan decidir sobre aspectos como la divulgación y contenido de la obra, incluso referidos a su

propia colaboración, ya que esto corresponde al coordinador, como titular del derecho.

Respecto a la diferencia entre obra colectiva y obra en colaboración, Benoit Humblot hace una observación de detalle que resulta pertinente para establecer lo que podríamos denominar una diferencia ontológica entre la obra colectiva y la obra en colaboración, y es que aquella se determina por las «condiciones *dirigidas* y no *concertadas* de la creación» [Humblot, 2004 : 30]. El término «concertación», para establecer la vertebración de la obra en colaboración resulta especialmente acertada. Los autores (los coautores) se aglutan en torno a un centro un tanto original (la inspiración común) como final (el objetivo compartido), que es la obra misma. Y «concertadas» es tan pertinente como el empleo del término «dirigido» para determinar el tipo de vertebración de una obra colectiva, en la medida en que su realización es conducida, liderada por una figura, física o jurídica, individual o colectiva. Se conforma bajo el régimen de dependencia. Es efectivamente *dirigido* por la persona que juega el rol del «coordinador» o de «editor», en el caso de publicaciones. Es por eso, concluye el profesor Humblot, que «el análisis debe basarse en la observación de la dependencia de los creadores; en el carácter dirigido de las condiciones de la creación. Si los creadores son autónomos y están en una lógica de concertación, se les reconocerá la calidad de autor; si son dependientes porque están dirigidos, perderán derechos y calidades en beneficio del que les dirige»⁴⁰. Es decir, la clave de la diferencia entre uno y otro tipo de obras está en el eje obra dirigida vs obra concertada.

La doctrina considera que las aportaciones de los creadores que originan el contenido de una obra colectiva pueden tener el carácter de *prescindibilidad*. Se puede dar el caso que algunas de las aportaciones tengan un carácter meramente eventual, incluso pueden efectivamente llegar a ser prescindibles, ya que su ausencia no afectaría la identidad de la obra, no alteraría su esencia. Por eso la doctrina habla en esos casos de «*contingencia* de la obra colectiva» [Iglesias Rebollo, 2007 : 55-88]. Pero, insistimos, ese rasgo de contingencialidad, de prescindibilidad no puede observarse en todas y cada una de las aportaciones de la obra. Bien es cierto que también existen obras colectivas donde la aportación de cada creador termina siendo determinante en la personalidad de la obra,

⁴⁰ *Ibid.* p.34.

como sucede, por ejemplo, en la mayor parte de las obras audiovisuales⁴¹.

Resulta interesante preguntarse si las obras de circo tradicional no se ajustan precisamente a esta noción de obra colectiva. En este caso sería nuclear la figura que encauza el espectáculo, es decir, aquella persona que puede reunir y compilar escénicamente una serie de números dispersos, del mismo modo que un coordinador (o un editor) de un diccionario regulariza y uniformiza la colaboración de diversos filólogos bajo su nombre. Es posible que el circo de los Hermanos Ataide, por referir un caso entre miles, pueda acogerse a esa modalidad. Pero tenemos ejemplos más próximos, como es el caso de espectáculos como *Sama Samaruck Suck Suck* de Carles Santos, una obra del 2002. En ese caso, Carles Santos contó con la participación de numerosa gente de circo, entre los que se encontraban, por ejemplo, Benjamin Bernard, Angela Laurier, Valérie Salon, Vicent Warin, y Pascal Sogny, entre otros tantos. Cada uno de ellos aportaba al espectáculo números de su propia creación. Y sin embargo, la obra la firmaba exclusivamente Santos. Algo que definitivamente no podría haber sucedido en obras de circo de creación, que, con una temática concreta, se mueven, como ya hemos dicho antes, en el ámbito de la obra en colaboración.

Podríamos referir otro caso de artes escénicas semejante. Se trata de *Dictadura Transició Democràcia*, una obra que presentó el Teatre Lliure dentro de su programación regular de la Temporada 2009-2010. La obra era un conjunto de cuatro piezas diferentes, una creada por Xavier Albertí y Luïsa Cunillé («Dictadura 1»), otra por Roger Bernat («Dictadura 2»), y las dos restantes por Jordi Casanovas («Transición, 1978»), y Nao Albet y Marcel Borràs («Democracia, 1989»). La obra propiamente dicha, es decir, *Dictadura Transició Democràcia*, podría muy bien haber sido de titularidad del Teatre Lliure, ya que fue éste quien –por lo que se explicó en la rueda de prensa y tal y como se recoge en el dossier de la obra– ideó, concibió y divulgó el proyecto. No terminó siendo así porque el Teatre Lliure no ejerció su titularidad, pero bien podría haberlo hecho, y en tal caso habría sido el beneficiario de los derechos de autor.

⁴¹ Efectivamente, el cine o las creaciones audiovisuales suelen tener esta característica. Por ello, la propia Román Pérez advierte que «este tipo de creación, que en nuestra ley de propiedad intelectual aparece como obra en colaboración, es considerada por una parte importante de la doctrina como un supuesto típico de obra colectiva». [Ibíd. p. 64].

2.4. OBRA COMPUESTA

A parte de las obras en colaboración y de las obras colectivas existen reconocidas por la ley otro tipo de obras creadas por varios autores. Son las denominadas obras compuestas. Es un tipo de obras cuya modalidad es muy frecuente en la actualidad.

Se entiende por obra compuesta aquella que incorpora en su constitución una obra ya existente, a la que se añaden elementos creativos por parte de un nuevo autor, diferenciándola así de la obra originaria. Una obra compuesta es aquella que cumple el siguiente precepto: hace algo nuevo con cosas antiguas. Podría decirse también que una obra compuesta es «una obra segunda», una obra en la que concurren varias creaciones, y en la que no interviene de forma activa el autor de la obra primera. En síntesis, consiste en el uso de una obra preexistente sin la colaboración del autor de esa obra previa. Es importante que la obra originaria sea utilizada incorporándose en una nueva creación, requisito indispensable para ser considerada obra, ya que si no se trataría de una simple reproducción.

En principio, cualquier intento de identificar este procedimiento de creación con el rasgo estético llamado postmodernismo, en la medida en que buena parte de ésta corriente estética se alimenta de elementos residuales de obras previas, es infructuoso, pues no se puede aplicar una legalidad específica a toda una corriente o modalidad creadora. Sin embargo, no dejan de haber significativas semejanzas formales que desafían una investigación al respecto.

Formalmente existen dos tipos de obras compuestas, según los procedimientos de su elaboración.

2.4.1. El procedimiento formal de la yuxtaposición

Consideraremos en primer lugar el procedimiento de la yuxtaposición –o de concatenación– en el que no se realiza una modificación de la obra preexistente, sino que ésta es incorporada a la nueva obra con las mismas características formales que ya

tenía. Es frecuente el caso –por ejemplo– en el que se ofrecen, de forma concatenada, enlazadas, una coreografía con una música preexistente. Este tipo de obras no es un fenómeno nuevo, pero sí sumamente asistido ya a partir del S. XIX. Lo vemos, por ejemplo en el caso en que Béjart compuso una coreografía bajo el título *Bolero*, en 1961, y lo hizo a partir de una pieza musical homónima, compuesta por Maurice Ravel en 1928 que no estaba concebida para ser bailada. Lo mismo sucede con la primera coreografía *Carmen*, de Roland Petit, una pieza estrenada en 1949, y acomodada a la música de Bizet, compuesta por su parte para la ópera homónima (1875) con libreto de Ludovic Hélavy y Henri Meilhac basado a su vez en la novela *Carmen*, de Prosper Mérimée (1845). En ninguno de estos casos la música es transformada o modificada, sino simplemente se la usa como es, se le yuxtapone una pieza coreográfica.

Un caso paralelo, aunque algo distinto por su origen, es el que ofrecen las diferentes obras coreográficas creadas en torno a *La Consagración de la primavera*, de Igor Stravinsky y Nicolas Roerich. Esta pieza, a diferencia de las anteriores, sí era una música compuesta específicamente para que Nijinski realizara una coreografía, algo que llevó efectivamente a cabo en 1913. La música nació, por tanto, como pieza para danza. Es una obra que, como sabemos, se convertirá con el tiempo en una de las obras mayores del repertorio coreográfico, siempre con la música de Stravinsky como base. Todas esas coreografías, unas diferentes de las otras, son obras compuestas. Desde la *Consagración de la primavera* de Massine (de 1922) hasta la *Consagración de la primavera* de Xavier Le Roy⁴², una coreografía prácticamente conceptual del 2007, pasando por las coreografías de Aurel Millos (1943), Mary Wigman (1957), Maurice Béjart (1959), Erich Walter (1970), Pina Bausch (1974), Paul Taylor (1980), Martha Graham (1984), Min Tanaka (1990), Jérôme Bell (1995), Ed Wubbe (1996), y un largísimo etcétera, o las diversas escenificaciones de la pieza presentadas en el Festival de Otoño de París, con motivo del centenario de la obra, y dentro de las cuales destaca una obra de Castellucci, en la que ni siquiera hay actores, ni bailarines; no hay presencia humana⁴³.

⁴² Precisamente en la relativamente reciente exposición que la Fundació Tàpies organizó sobre la obra de Le Roy, *La Consagración* era una de las obras seleccionadas en la actividad performática de los intérpretes.

⁴³ Hay no menos de cincuenta coreografías importantes sobre la *Consagración de la primavera*, realizadas por grandes coreógrafos del siglo XX y XXI. Cfr. al respecto, la revista *l'Avant-scène Ballet-Danse*, nº 3, agosto-octubre de 1980. Todo este número de *l'Avant-scène* está dedicado a *Le Sacre du printemps*. Cfr., igualmente el libro de D'Adamo, Ada, *Danzare il Rito. «Le Sacre du Printemps» attraverso il Novecento*. Bulzoni Editore, Roma, 1999. A pesar de que éste libro sólo estudia 27 de las más importantes coreografías de *Le Sacre*, su acercamiento es más analítico.

Por muy diferentes que sean todas estas obras entre sí, tienen la peculiaridad de que comparten la misma música de Stravinsky, que no ha sido alterada en ninguno de sus aspectos.

2.4.2. Obras derivadas. El caso de las adaptaciones

El segundo tipo de obra compuesta tiene que ver con lo que se conoce como «obras derivadas». En éstas sí se realiza una modificación de la obra primera, aunque manteniendo sus elementos esenciales, y con el fin de crear una obra diferente. Una característica primordial es que la obra originaria ha de ser modificada con esa nueva aportación creativa, que es lo que la configura como una obra nueva y diferente. Como la alteración de la obra primera es lo que caracteriza a las obras derivadas, debe entenderse como tal, por ejemplo, una traducción. Una traducción es ciertamente una obra nueva que inexcusadamente utiliza una obra preexistente, que altera en el ejercicio constitutivo de la nueva modalidad.

La diferencia entre el tipo de obra compuesta por yuxtaposición mencionado, y la obra derivada, según ha matizado el profesor Pérez Gallardo, quien, en su trabajo titulado «Obras compuestas y obras independientes publicadas conjuntamente con otras», citando al profesor J. A. Vega refiere la diferencia entre ambas obras: «un primer criterio de diferenciación vendría dado por el hecho de que en la obra compuesta se mantiene la integridad de la obra preexistente a la que se le añaden aditamentos intelectuales nuevos por otro autor, mientras que en la obra derivada, la aportación que se hace consiste en modificar la obra originaria transformándola, de ahí que la incorporación es el rasgo esencial de la obra compuesta y la transformación, el de la derivada» [Rogel Vide & Valdés Díaz, 2012 : 149]. Es decir, en la obra derivada se produce una modificación de sus elementos, a través de la nueva obra que se crea. Añade este profesor que el segundo criterio diferenciador lo tenemos en el hecho de que la obra compuesta nunca requerirá la colaboración del autor de la preexistente⁴⁴, lo que puede no darse en la obra derivada. Por ejemplo, puede darse el caso de que el autor de la obra que va a ser traducida colabore con el traductor para fijar el sentido de una expresión, o buscar su correspondencia en el otro idioma.

⁴⁴ *Ídem.*

Este tipo de casos, dentro del universo escénico, se producen principalmente en las llamadas adaptaciones teatrales⁴⁵, claro ejemplo de obra derivada. Un ejemplo de ello podrían ser las incontables adaptaciones que se han realizado de *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll⁴⁶. Sus adaptaciones se han realizado en teatro conservándose, por ejemplo, el recorrido argumental del relato de Carroll con bastante claridad. En general utilizando literalmente algunos de sus fragmentos, o algunas de sus réplicas, sin alteración ninguna. Pero de hecho han existido versiones de esta pieza sin ningún tipo de cita literal, como en las adaptaciones que emplean exclusivamente el lenguaje coreográfico. En este segundo caso había una clara transformación de la obra, porque el objetivo del coreógrafo (al menos así se podría entender *a priori*) no era el hacer leer a sus bailarines la narración de Carroll durante las dos horas y media de un espectáculo. Convertida en danza, *Alicia en el país de las maravillas* se descubre forzosamente situada en el seno de un mecanismo de radical transformación estética. Y se utiliza el término de transformación no como modificación, sino en la medida en que lo que se da es un cambio de forma esencial de la pieza base u original. En este caso, literalmente trans-formación no es otra cosa que un tránsito de forma.

Un caso de interés citado por el profesor Pérez Gallardo⁴⁷ es el de la finalización de una obra por autores diferentes a aquél que la había iniciado, a causa de que éste falleció antes de finalizarla. Se trata de la ópera titulada *El Príncipe Igor*, iniciada por el compositor Aleksandr Borodín, que murió en febrero de 1887, dejando inconclusa su pieza. Pero fueron Korsakoff y Glazounov, dos de sus discípulos, quienes realizaron la mayor parte de su composición siguiendo las instrucciones del autor. La ópera se

⁴⁵ La adaptación es la transformación de una obra para destinarla a un género diferente de aquel para el que fue creada. Esta forma de creación, reconocida específicamente como tal en el art. 11 de la LPI como una tipología de obra derivada, es plenamente considerada como objeto de propiedad intelectual, y es muy utilizada en ámbitos artísticos como la literatura, el teatro, la música, etc.

⁴⁶ Este ejemplo, como sabemos está basado en el hecho real de la adaptación escénica del célebre libro de Lewis Carroll. Una adaptación promovida por el propio Carroll, que llegó a contactar incluso con Arthur Sullivan, quien junto con W. S. Gilbert cofirmaban diversas operetas célebres de la época, y que finalmente encontró un aplicado colaborador en el autor dramático Henry Savile Clark, en mano de quien, en 1886, se llevó a escena por primera vez esta historia, bajo el título de *Alice*. Las cartas de Lewis Carroll a Henry Savile Clarke están conservadas en la Fales Library, de New York, y han sido parcialmente editadas. La Lewis Carroll Society of North America hace un seguimiento muy puntilloso de las diversas adaptaciones escénicas de *Alicia*, y aunque su principal centro de interés es el ámbito anglosajón, es una buena fuente de información al respecto. No sólo registran adaptaciones teatrales (de la *Alice* de Savile Clarke, o la *Alice* de Bob Wilson, o la *Alícia* de C. Subirós), sino también ballets, óperas (como la de Gary Bachlund & Marilyn Barnett, o la de Peter Westergaard, por sólo poner dos ejemplos), e incluso adaptaciones musicales (desde la atención de los Beatles a Carroll, en su conocida “I Am the Walrus”, de 1967, hasta las versiones en música seria, como la *Wonderland Suit for Piano*, de Edgar Stillam Kelly). Cf. particularmente «*Lewis Carroll-Inspired Performing Arts*», puede consultarse el sitio oficial de la Lewis Carroll Society of North America <http://www.lewiscarroll.org/carroll/performingarts/> [Consultado el 19-4-2012]. Aunque respecto a las versiones musicales de las obras de Carroll es mucho más completo el registro del sitio Musical Compositions Inspired by Lewis Carroll, que en la consulta del 18 de abril del 2012, registraba 570 piezas musicales distintas, entre ellas algunas sinfonías y ballets. Cf. <http://www.elisanet.fi/mlang/lewis/carroll-music.html>.

⁴⁷ Ibíd. p.155.

estrenó tres años después de la muerte de Borodín, y la partitura contiene pasajes íntegramente suyos, incorporados a la versión final de la ópera. Pero cuando se intentó inscribir esta ópera como una obra en colaboración, y por tanto como una obra de los tres compositores, la Cour d'Appel francesa (en sentencia de 8/6/1971) y posteriormente la Cour de Cassation (en sentencia de 14/11/1973) dictaron que se trataba de una obra compuesta, ya que no se había producido colaboración entre los tres autores, ni en la parte inicialmente compuesta por Borodín, ni tampoco en la composición realizada por los discípulos, sino que «la muerte interrumpió la convergencia de esfuerzos individuales»⁴⁸, requisito indispensable para reconocer una obra en colaboración, pero ausente en *El Príncipe Ígor*.

Ahora bien, para poder realizar la transformación de una obra preexistente deben tenerse en cuenta dos hipótesis que permitan su viabilidad. Ambas hipótesis tienen que ver con la *permisibilidad* para realizar dicha transformación⁴⁹. La primera de ellas tiene que ver con el hecho de si la obra base o preexistente se encuentra ya en el dominio público⁵⁰. En este caso los derechos de autoría sobre la obra ya no están vigentes, han expirado, y por ello mismo el uso de la obra no está sometido a autorización. Y, en este caso se producirá una obra compuesta con una gestión y un coste mínimos, puesto que no se requerirá de autorización del autor de la obra preexistente para transformar y representar la obra, ni se podrá exigir una remuneración al respecto. Aunque en estos casos siempre subsiste el denominado «derecho moral», que impone dos requisitos de calado diferente: el primero es la *mención* al nombre del autor (su reconocimiento creativo); el segundo, el *respeto* a la integridad de la obra preexistente (su reconocimiento ético).

La segunda hipótesis tiene lugar si la obra base o preexistente no se encuentra en el dominio público, sino que aún están vigentes sus derechos de autor. En este caso se

⁴⁸ *Ibid.* p.156.

⁴⁹ No debería sorprendernos que en este mismo terreno nos podamos encontrar con casos bastante complicados, y hasta barrocos. Sin entrar con profundidad en el tema, basta recordar el caso de la pieza teatral *Peter Pan*, de Jame Matthew Barrie. Los derechos de autor de esta pieza varían de lugar en lugar. En principio los derechos deberían haber terminado en 1987 [cincuenta años después de la muerte de su autor], pero por decisión del Gobierno del Reino Unido se amplió su vigencia con carácter perpetuo en la UE bajo titularidad del Great Ormond Street Hospital; fuera de éste territorio dependerá de la legislación del país (en EEUU vigentes hasta el 2023 y en Canadá en dominio público). Esto sólo se aplica a la obra teatral, pero no a la novela, del mismo autor, escrita unos años después del estreno teatral. De modo que se podría hacer una adaptación teatral de la novela, pero no montar la pieza sin pagar los derechos requeridos en el ámbito de la UE. Y este es sólo un ejemplo de las particularidades de este tema.

⁵⁰ En general, en el ámbito de la UE, y salvo las excepciones reguladas, las obras caen en dominio público al haber transcurrido 70 años desde el año siguiente a la muerte del autor. El dominio público supone la libre utilización de las obras, sin estar sujetas a autorización y remuneración del autor.

habrá de solicitar el permiso del autor –o de sus causahabientes, o de la persona o entidad titular del derecho– para representar, reproducir o transformar su obra, y se le deberá pagar la remuneración acordada para poder realizar la explotación de la obra resultante. También en este caso se han de respetar los derechos morales del autor. La autorización del autor es necesaria para efectuar la explotación de la obra compuesta, pero una vez concedida, el titular del derecho sobre la obra compuesta es el autor que ha realizado la modificación y ha generado la nueva obra, independientemente de los pactos a los que haya llegado con el autor de la obra original (por ejemplo, participación en los beneficios que ésta genere). Y en consecuencia, los plazos de duración del derecho de cada autor son independientes. Incluso se puede dar el caso que la obra original esté en dominio público, pero no la adaptación, o su traducción, y se requiera autorización de este traductor o adaptador para representar la obra (este supuesto es muy habitual en las artes escénicas, sobre todo respecto obras clásicas originales en otros idiomas que se han traducido durante el siglo XX).

Un dato a tener en cuenta es que, en la actualidad, sucede con frecuencia que los teatros no suelen tener los medios para contratar –por ejemplo- a un compositor de música para realizar una pieza creada *ex profeso* para la escena, y se suele recurrir a la utilización de obras preexistentes. Por tanto el caso de las obras compuestas se da de forma muy frecuente. Es verdad que en ocasiones esta situación sirve a algunos críticos aferrados al pasado, que creen que las obras actuales tienen un menor alcance que aquellos proyectos que históricamente marcaban un hito en la construcción paralela de música, coreografía, libreto, etcétera. Se trata sin duda de una visión un tanto ingenua, pues los motivos de cambio de valor de las obras hay que buscarlos menos en sus medios de producción que en su compromiso estético. No obstante, la colectividad de una obra también ejerce modalidades estéticas ineludibles.

CAPÍTULO 3 - UN CASO TEATRAL

Aunque hemos empleado algunos ejemplos del mundo escénico (ballet, ópera, circo de creación, circo tradicional, adaptaciones escénicas...) para hablar de los diferentes tipos de creación según la LPI, hasta ahora sólo hemos referido la visión que se tiene desde la propia formulación legal. Pero..., ¿qué se entiende sobre esas creaciones en el teatro? Dentro de la amplia gama de creadores que participan en el evento teatral se encuentran artistas tan heterogéneos como los autores que trabajan en el ámbito literario, por ejemplo el autor del texto, o el traductor, o el adaptador; los hay que crean sentidos ajenos a la dependencia verbal, como puede ser el *dramaturgista* (lo que en Alemania se entiende como *dramaturg*), el coreógrafo, el director de escena, el escenógrafo..., pero también el vestuarista, el diseñador de luces y el de sonido; están los músicos, los creadores de material audiovisual..., y evidentemente también los actores y actrices, así como los bailarines. Y la lista no se agota con esa enumeración. Y a esto se añade el hecho de que todos ellos suelen trabajar en equipo, en colaboración.

Las profesiones teatrales, de eminente carácter artístico, tienen una condición creativa, es decir, autoral, y en principio deberían ser –al menos a priori– susceptibles de protección. En la práctica, sin embargo, los límites de sus funciones suelen ser difusos y condicionados a factores de otro tipo; ajeno, también, a lo meramente creativo, es determinante el factor económico, entre otros. Eso dificulta notoriamente sus perfiles. Por ello en las bases para un proyecto de Ley de Teatro (que fue elaborado por la ADE – Asociación de Directores de Escena en el año 2006) se definen las profesiones artísticas teatrales, y se mencionan a los diferentes creadores escénicos. De entre ellos, hay una mención expresa al director de escena como el autor del espectáculo escénico y por ello titular de los derechos de autoría del mismo⁵¹ defendiendo la necesaria modificación de la ley de propiedad intelectual para reconocer sus legítimos intereses como creador escénico⁵². Este documento definía también las compañías teatrales, la ordenación de los espacios de representación, el ejercicio profesional y el acceso a la profesión, la

⁵¹ Art. 16.5: «El director de escena es el autor material del espectáculo escénico y, en consecuencia, la persona que detenta los derechos de autoría del mismo, con independencia de los derechos que legítimamente puedan corresponder a otros creadores y participantes en el desarrollo y difusión del producto.» [Ade & Aisge, 2006].

⁵² *Idem*.

formación, etc., entre otros aspectos vinculantes del teatro. Pese al interés del tema y el consenso entre todos los miembros de la profesión de la necesidad y oportunidad del proyecto, éste no llegó más allá de convertirse en una declaración de intenciones.

Por otro lado, hay que estar atento a la nomenclatura de ciertas actividades teatrales que, al coincidir con otras empleadas en derecho, pero que significan en estos ámbitos cosas diferentes, pueden prestarse a confusión. Pueden parecer lo mismo, pero no es así. Tal es el caso de la noción «creación colectiva», que pasaremos a atender a continuación.

3.1. CREACIÓN COLECTIVA VS OBRA COLECTIVA

El enunciado «creación colectiva» es de frecuente uso en el universo teatral. Pero el adjetivo «colectivo», y su aparente semblanza conceptual con «obra colectiva» (que hemos visto anteriormente), que se utiliza en el lenguaje de los derechos de autor, pueden llegar a ocasionar una cierta confusión, o mostrar un inexistente, pero en apariencia previsible parentesco entre sí. Y, sin embargo, estas dos expresiones designan cosas totalmente diferentes en uno y en otro empleo. Hay que subrayar de la primera el uso de la palabra «creación». Pues efectivamente es lo que atiende, ya que *creación colectiva* designa una práctica creativa aún vigente en el ámbito teatral que llegó a definir un tipo de teatro difundido entre la década de los 60 y la de los 70.

Se trata principalmente de espectáculos que no están firmados por una sola persona; y con el empleo adjetival de «colectivo» quieren dejar de manifiesto, desde el inicio, que no son creaciones de *un* director de escena o de *un* escritor de teatro, o de *un* coreógrafo. Puede ser que en esa creación participe un director, o un dramaturgo, o un coreógrafo, pero cuando se habla de creación colectiva se quiere dar a entender que la creación es responsabilidad del *conjunto* de los participantes en ese proceso. Que ha sido creada por *todos los miembros de una compañía* por ejemplo.

En su imprescindible *Diccionario de Teatro*, Patrice Pavis precisa que en el caso de que sean espectáculos de o con texto, estas creaciones colectivas fijan el texto habitualmente a partir del trabajo de improvisación que, a lo largo de los ensayos, se ha ido incoando;

un texto al que cada uno de los participantes irá incluso haciendo ajustes hasta el momento de quedar establecido como texto final. «En ocasiones», agrega Pavis, en un fragmento de su definición que será incluso citado por la Audiencia de Barcelona a propósito de un conflicto que referiremos en seguida, «la desmultiplicación del trabajo llega incluso al punto de dejar a cada uno de los actores la responsabilidad de reunir los materiales para su personaje [...] y de no integrarse al conjunto hasta la parte final del recorrido» [Pavis, 1998 : 100]. En esta definición ofrecida por Pavis se observa que puede haber incluso una cierta laboriosidad autónoma de cada actor al diseñar y componer «a su propia medida», por decirlo así, el personaje que terminará encarnando.

Con creación colectiva se alude, por tanto, a un *método* de escritura escénica, o escritura directa, para realizar principalmente obras de creación (es decir, no obras montadas a partir de un texto teatral previo), y caracteriza el trabajo grupal de algunas de las más célebres compañías, dentro de las cuales aparecen, por ejemplo, el Living Theatre de Judith Malina y Julian Beck, el Théâtre du Soleil de Ariane Mnouchkine, o la compañía canadiense Ex Machina, dirigida por Robert Lepage, por sólo mencionar tres de los casos más conocidos. Éste fue un método muy popular frecuentado durante una época en numerosos países, y se convirtió casi en un recurso obligado en muchas compañías de teatro latinoamericano que querían imprimir una cierta horizontalidad creativa en sus trabajos, creyendo que, de ese modo, al actor no se le consideraba una «supermarioneta», como diría Gordon Craig, sino que se le permitía ser creador. Poder expresar su propia experiencia vital en la elaboración de una obra, aparte de interpretarla, claro está. El caso de la compañía Teatro la Candelaria, de Bogotá, que es siempre referido como ejemplo de creación colectiva en Latinoamérica, es sólo un ejemplo entre muchos⁵³.

Pero, insistimos, la noción jurídica de «obra colectiva» y la noción estética de «creación colectiva» no indican lo mismo y, por tanto, no son equivalentes. Que el derecho prefiera hablar de obra, en estos casos, parece querer dejar con ello en segundo término el proceso, como si lo que al final le interesara caracterizar fuese sólo el resultado.

⁵³ Sobre la creación colectiva en el trabajo del Théâtre du Soleil, *Cfr.* especialmente Bablet, D., & Bablet, M.L. 1979. *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*. París: CNRS. Sobre la creación colectiva en Latinoamérica, *Cfr.* especialmente Argüello Pitt, C., 2009. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. In: *Revista Picadero*, 23. Abril-Julio. Buenos Aires, pp.3-5; Rizk, B., 2008. *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel; Antei, G., 2008. Improvisación y creación colectiva. In: *Ouehacer Teatral. Revista del Centro de Investigaciones Teatrales*. Colombia, Bogotá, pp. 79-82; y el libro del creador y director de la emblemática compañía colombiana Teatro de la Candelaria, García, S., 1983. *Teoría y práctica teatral*. Bogotá: CEIS.

Mientras que la estética teatral parece preferir poner en primer término el proceso creativo. Por otro lado, tal como ya hemos mencionado, la obra colectiva establece y reconoce jerarquía entre los coautores, mientras que la creación colectiva defiende una horizontalidad creativa.

Ahora bien, cuando por alguna razón llega a los tribunales un conflicto que tiene que ver con la *Creación* colectiva, su confrontación con la *Obra* colectiva se reactualiza. Fue este el caso del litigio surgido hace algunos pocos años sobre la autoría de la obra *La Torna*, de la compañía teatral Els Joglars.

Quizá por ser una compañía que debido a que contextualmente nace en los años 70, el período en que la creación colectiva en el terreno teatral muestra una álgida vitalidad en Europa, a la compañía Els Joglars no sólo no le era ajeno ese tipo de proceso creativo, sino que se acogía a sus procedimientos con bastante regularidad. Fue a través de ese tipo de procedimientos que –entre otras piezas– creó la célebre obra *La Torna*, bajo la dirección de Albert Boadella. La Torna se estrenó en 1977 y, como se sabe, su puesta en escena acarreó complicadas consecuencias políticas tanto al conjunto de la compañía como a cada uno de sus componentes de forma individual. Y precisamente avalándose en la responsabilidad de todo el grupo teatral en la creación de la pieza, se realizó un proceso de Consejo de Guerra en contra de toda la compañía, y se decretó el inmediato ingreso en prisión de algunos de sus miembros, así como el obligado y azaroso exilio por parte de otros integrantes del grupo.

Varias décadas después del estreno de la pieza, ya en el 2002, algunos de los miembros originales de aquella compañía volvieron a representar esa obra, y la repusieron bajo un perspicaz título que consideraban pertinente, el de *La Torna de la Torna*. Pero Albert Boadella, director la compañía, salió a la palestra para reclamar la autoría única de la pieza. Por ese motivo, las demás personas implicadas, aquellas mismas que habían participado en la creación colectiva de la misma, y que por ello habían sufrido penas de prisión y el exilio, presentaron una demanda por vulneración de sus derechos de autoría. Y tanto en primera instancia como en vía de apelación fueron desestimadas sus pretensiones, reconociéndose la autoría única de la obra al director de la compañía.

Es especialmente importante destacar algunos fragmentos del contenido de esta

sentencia del 2008. En ella se analiza (utilizando la definición de Pavis), el concepto de creación colectiva, y así mismo se incorpora el requisito de «originalidad» –según el sentido que tiene en el derecho de autor– para que esa pieza sea igualmente considerada una obra colectiva. Durante la vista, los demandantes –todos ellos ex componentes de la compañía Els Joglars–, aludieron como argumento a su favor ese método de creación, desarrollado sin sujeción a un texto previo, en el que los intérpretes y el director, a la par, «contribuían a la creación de la obra en el mismo escenario, a partir de las improvisaciones de las escenas, situaciones y diálogos que efectuaban los intérpretes, proporcionando así los materiales creativos sobre los que todos los miembros del grupo, en consenso, debatían, sugerían, seleccionaban, introducían modificaciones y finalmente decidían, conformándose de esta manera progresiva el libreto y todos los elementos constructivos de la obra dramática». Ciertamente este proceso de creación se adapta a la definición de creación colectiva de espectáculos escénicos. Pero la sentencia de instancia había rechazado este argumento de coautoría basándose en que el requisito de originalidad debía darse no sólo del global de la obra, sino también de la aportación de cada uno de los miembros del grupo. Por ese motivo, indica la sentencia, refiriéndose a la participación de los actores, que «su intervención no alcanzaría el nivel de creación original propia del autor, para lo cual sería necesario que el intérprete superase en creatividad la idea inicial»⁵⁴. Es decir, según la sentencia, la participación de los actores no iba más allá de su condición de «intérprete ejecutante», por tanto no se podía considerar que tuviese la originalidad requerida por la ley para las obras protegidas por derechos de autor.

Presentado recurso de apelación por parte de los demandantes en contra de esta resolución, la sentencia que resolvió el recurso⁵⁵ aclaró que «aunque en este método creativo no puede exigirse la prueba de la individualizada aportación creativa de cada uno de los componentes del grupo, la propia dinámica de la creación colectiva conlleva la imposibilidad de deslinde de cada contribución, pues cada idea era objeto de muchas alteraciones, ampliaciones y supresiones propuestas por otros o todos los miembros del colectivo. De esta forma, la colaboración así realizada presupone la interacción continua y recíproca entre los diversos colaboradores, que de este modo dan lugar a una obra en la que no es posible separar las aportaciones de cada uno» [VVAA, 2008 : 190]. Y esta

⁵⁴ Sentencia del Juzgado de lo Mercantil, núm. 4, de Barcelona, de 19 de octubre de 2006, núm. 228/2006 (ROJ: SJM B 112/2006).

⁵⁵ Sentencia Audiencia Provincial de Barcelona, Secc. 15^a, de 28 de abril, núm. 148/2008 (ROJ: SAP B 4872/2008)

argumentación acaba afirmando que se trata de un tipo de colaboración en el que las aportaciones de los diferentes colaboradores se funden «de modo indistinguible e inseparable» en una creación única y autónoma, en la que no es posible identificar las aportaciones individuales. A pesar de que esta característica se encuentra definida como específica de la obra colectiva en el art. 8 de la LPI, el fallo desestimó el recurso de apelación formulado por los ex componentes de la compañía, basándose en dos argumentos: a) en el demostrado protagonismo creativo del director (Albert Boadella), y b) en la apreciación de que la aportación de los intérpretes se ajustaba a su condición de intérprete, descartando su coautoría y por tanto su titularidad sobre los derechos de autor de esta obra. Aunque menciona el fallo que también influyó en esta decisión el «aquietamiento de los actores»⁵⁶, que permitieron que la obra fuera inscrita, tanto en el Registro de la Propiedad Intelectual como en la SGAE, bajo la autoría de Albert Boadella, sin presentar ninguna objeción al respecto durante todo el tiempo en que estuvo así registrada. Es altamente criticable, sin embargo, que no se tuvieran en cuenta las manifestaciones sobre la autoría de la obra llevadas a cabo por todos los miembros del grupo durante el Consejo de Guerra que les hizo compartir prisión y exilio, debido justamente a la afirmación de la coautoría en la elaboración y presentación de esa obra.

Y en este momento, en que con lo ya expuesto podemos identificar algunos de los problemas que giran alrededor de la autoría de las obras que se pueden beneficiar de los derechos de autor, debemos atender propiamente a estas obras, es decir, atender al objeto mismo de protección. De ese modo podremos acercarnos, de manera casi asintótica, a uno de los problemas principales de la relación entre Derechos de Autor y Teatro, a la figura del director de escena.

⁵⁶ *Ibid.* p.204.

SEGUNDA PARTE. EL AUTOR

CAPÍTULO 1. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA GENERAL

1.1. FIGURA DEL DIRECTOR DE ESCENA

Una vez tratados los conceptos de autor y los diferentes tipos de coautoría, se debe analizar la situación de los directores de escena. Desde la perspectiva teatral, hablar de la figura del director es hablar de uno de los principales motores actuales en el ámbito de la creatividad escénica. El teatro moderno y contemporáneo es esencialmente un teatro de directores. El director de escena es indiscutiblemente uno de sus grandes protagonistas, considerado como un creador, como un autor. Lo es para una exorbitante mayoría de estudiosos, profesionales, crítica y público en general. El derecho, sin embargo, opina otra cosa. De los desajustes más importantes que hay entre la perspectiva legal y la perspectiva teatral, éste es quizás uno de los de mayor calado. Por eso merece una atención especial en cualquier estudio relativo a derechos de autoría que tenga que ver con el teatro, y para ello se deben atender los posicionamientos e interpretaciones de la ley, de juristas, de doctrina y de los propios directores de escena respecto al reconocimiento o no de sus eventuales derechos.

Algunos estudiosos del teatro llegan a considerar que en la historia del teatro (al menos en la tradición occidental) siempre ha existido una figura equivalente a la del director de escena. Es, por ejemplo, la opinión de Ricard Salvat, quien en su conocida obra *El teatro como texto, como espectáculo*, sostiene la postura de la existencia connatural del teatro con la del director, relacionándolo con la figura del «corago o el *dominus gregis* de la antigüedad» [Salvat, 1996 : 68], que tenía como función llevar a cabo la representación. Patrice Pavis, por otro lado, es de la misma opinión. Considera que el actual director de escena se relaciona directamente con la figura del *didaskalo* (término que proviene de *didaskalos*, «instructor») del teatro griego. Y en su célebre *Diccionario*, Pavis intenta identificar las figuras equivalentes del director de escena en momentos diferentes de la historia. Durante la Edad Media, esta figura habría sido ocupada en Francia por el «*meneur de jeu*», pues era él –subraya Pavis– quien terminaba asumiendo la responsabilidad ideológica y estética de la representación de los misterios. Así como

más tarde, ya durante el Renacimiento y el Barroco, a menudo fue el arquitecto o el decorador quien organizaba el espectáculo [Pavis, 1998 : 134].

De todos modos, la opinión más generalizada y consensuada señala que es sólo a partir el siglo XVIII que algunos actores asumirán un rol de coordinador que los llevará a convertirse en los primeros directores *de facto*. Aunque será finalmente con el naturalismo cuando realmente entra en juego el director de escena bajo su forma aún hoy vigente. Los trabajos y los posicionamientos de André Antoine (1858–1943) y de Konstantin Stanislavski (1863-1938), por ejemplo, juegan roles esenciales en todo este proceso. Fueron ellos quienes reformaron los principios de la escenificación, entre otras cosas, haciéndola pivotar sobre la mirada del director de escena. Con ellos, la función del director se convierte en disciplina y, definitivamente, a partir de su trabajo, la concepción de que una obra teatral es –o se debe identificar con– la puesta en escena; algo que progresivamente se convertirá en un hecho irrefutable. La *mise en scène* –el *poner* en escena algo– se convierte, a partir de entonces en espacio activo de una poética teatral⁵⁷.

Durante el cambio de siglo XIX al siglo XX, tanto Antoine y su Théâtre Libre, con su sólida defensa de una puesta en escena naturalista soportada, en buena parte, en la configuración de la «cuarta pared» como concepto estético, como la labor de Stanislavski, con la creación de su propio método, que se convertiría en fundamental en la interpretación actoral, consolidan, en efecto, la figura y la importancia del director de escena. Y las ideas desarrolladas y establecidas por directores alemanes como Erwin Piscator (1893-1966) y Bertold Brecht (1898-1956) en relación a la dirección de escena, serán determinantes para fortalecer y solidificar las bases del oficio de director de escena durante todo el siglo XX. De modo que, en la segunda mitad de este siglo, ya nadie cuestionará, en el ámbito teatral, la figura creativa del director de escena. Se queda tan plenamente integrado en el proceso teatral que ni siquiera la notoriedad del método de la creación colectiva en los años 60 y 70 variará el reconocimiento de su existencia ni significará ningún tipo de agresión o menoscabo a su figura.

⁵⁷ Quizá resulte incluso curioso recordar que «poner», cuya primera forma latina es *posinere*, siendo el prefijo *po-* indica de hacia afuera, es un verbo compuesto a partir de la raíz latina de *sinere*; y *sinere* proviene de la raíz indoeuropea *sei*, que significa sembrar. De modo que el sentido de poner en escena sería equivalente al de sembrar un texto en un territorio a fin de que éste crezca, se germe en escena ya como otra cosa, no como semilla.

Y, de manera general, hacia los años noventa del siglo XX, la teoría teatral discutirá de manera privilegiada tanto los temas relativos a la relación del director de escena con el texto dramático⁵⁸, como sobre las diversas posibilidades que éste ofrece en su escenificación.

En la mayor parte de los casos se considera que la competencia estética de un montaje (de una puesta en escena) es incontestablemente asunto del director. Y no sólo es él quien imprime la definición estética del resultado escénico, sino quien establece todo su proceso organizativo, utilizando cada uno de los elementos que participan en la escena, y no únicamente a los actores, y se presenta como aquel que, con su mirada y su trabajo, es capaz de resignificar el texto, darle un sentido propio. Es esencial conocer el trabajo que realiza si se quiere valorar su dimensión autoral en el terreno legal, y se debe insistir, tanto cuanto sea necesario, en el hecho de que su autoría es absolutamente asumida e incuestionablemente reconocible dentro del mundo teatral.

En su ponencia inaugural de las *Jornadas sobre Derechos de Propiedad Intelectual del Director de Escena* realizadas en el año 2000, Juan Antonio Hormigón comenzó su ponencia describiendo con detalle las funciones que se atribuyen al director de escena, antes de exponer su postura sobre la autoría del director. Y a lo largo de su ponencia resalta tanto el aspecto práctico (de oficio o de artesanalidad) como su saber, su requerimiento estético y su sentido artístico de la puesta en escena:

El director de escena [...] une su conocimiento de *una práctica artesanal* que consiste en el manejo, ordenamiento y conjunción de los materiales y elementos escénicos con los que se realiza un espectáculo: interpretativos, rítmicos-dinámicos, literarios, plástico-visuales y sonoros, *una noción estética* que no sólo establece un objetivo preciso para cada escenificación, propone unos procedimientos de trabajo o establece una metodología, sino que procura su coherencia, da sentido profundo y concreto a cada uno de estos apartados,

⁵⁸ Según Pavis, «la cuestión ya no es, ni siquiera, saber si el director de escena va demasiado lejos o no llega –si es un maestro de taller o un simple cronometrador–, si la puesta en escena es una «(a)puesta excesiva» -una *mise en trop*- (Vinaver, 1988); según Vinaver, hoy más bien todo se inclina «en favor de un retorno a una mayor modestia y ligereza, con menos arte y más artesanía» (Vinaver en Floeck, 1989, pág. 254). Y, ciertamente, todavía encontramos la afirmación, más retorcida que ingenua, según la cual la mejor puesta en escena debe contentarse con dejar que el texto hable (S. Seide, C. Régy, P. Chéreau, J. Lassalle, citados en *L'art du théâtre*, nº6, 1986). M. Duras reclama que la puesta en escena se atenga a los mínimos: «la interpretación amputa el texto, no le aporta nada; por el contrario, elimina del texto presencia, profundidad, músculo, sangre» («Le théâtre» en *La Vie matérielle*).

descubre el “*por qué*” de cada opción asumida y reúne en una *trama sígnica teatral* toda su práctica creativa. Un desplazamiento, la articulación de una réplica, la escenografía, la disposición de las luces, etc., dejan de ser fruto del azar, la arbitrariedad o el pueril “hacer bonito”, para convertirse en *expresión articulada, coherente y consecuente* de la estética que guía y conjuga la puesta en escena en su conjunto y que el director crea con el equipo con el que trabaja.

[VVAA, 2001 : 18].

Señala también Hormigón que, en la constitución o conformación de esa «expresión articulada y consecuente» que alcanza con su trabajo el director, también se encuentra como una más de sus aportaciones el haber «explorado nuevos caminos para la interpretación de los actores y su formulación, incluida la creación de escuelas»⁵⁹. Lo que en conjunto destaca Juan Antonio Hormigón es el indiscutible carácter de liderazgo que en todos los campos creativos ejerce el director escénico, incluso (y a veces de manera especialmente centrada) sobre el actor. Un liderazgo compositivo, formal, sígnico, acontencional... que aparece como vertebrador de la propuesta de autoría por parte del director.

El recientemente aprobado convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas, ofrece una definición de director escénico, aunque este convenio excluya de su ámbito de aplicación los espectáculos teatrales:

Es quien, de acuerdo con la idea o texto previo que le haya sido encomendado, realiza el montaje de la obra o espectáculo, dirige los ensayos y tiene absoluta autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos intervenientes en el espectáculo. Por su función artística y creadora es responsable absoluto de su obra durante todo el tiempo que su montaje se mantenga en cartel⁶⁰.

Desde la perspectiva de este conjunto de precisiones sobre los diferentes tipos de trabajo y compromiso del director en un montaje, no hay duda alguna sobre la determinación creativa y original de toda puesta en escena desarrollada por un director. Parecería

⁵⁹ *Ibid.* p.19.

⁶⁰ Aprobado por Resolución de 26 de abril de 2012, de la Dirección General de Empleo, por la que se registra y publica el Convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas. Disponible en: http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2012-6597. [Consultado el 12-3-2014].

inconcebible una postura diferente. ¿Cuál es entonces la confrontación de esta consideración con la que se formula en el derecho? ¿Cuáles son los razonamientos jurídicos que niegan la condición de autor al director de escena, en contra de lo que es una evidencia para los otros creadores teatrales y muchos agentes culturales?

1.2. LOS PROBLEMAS DE AUTORÍA DEL DIRECTOR DE ESCENA

De todas las problemáticas existentes en torno a los derechos de autor en el terreno teatral, las que nos resulta de mayor interés es la discusión en torno a la posible titularidad de los derechos de autor que tiene como punto de partida la escenificación. Es decir, sobre la atribución de derechos de autor al director de escena, ya sea cuando monta un texto o cuando elabora una pieza a través de un «montaje de creación» (una obra sin texto previo); ya sea porque escenifica una obra escrita cuyos derechos están vigentes y que por tanto le otorgan a su autor (al dramaturgo) la facultad de decidir las condiciones de utilización de su obra, o bien porque lleve a escena la adaptación de una obra que se encuentra en el dominio público, o haga un espectáculo a partir de otro tipo de motivo inspirador, no necesariamente textual. Ahora bien, la peculiaridad de uno de estos casos resulta la base de la discusión que nos interesa: se trata del supuesto en que el director lleva a escena una pieza teatral de un dramaturgo cuyos derechos están vigentes. En ese caso, ambos –tanto el dramaturgo como el director de escena– son titulares de derechos. Pero sólo el dramaturgo es considerado autor. Este es el conflicto que actualmente consideramos de mayor relevancia en el ámbito de los derechos de autor en el terreno teatral.

A veces este conflicto adquiere aspectos y espacios de confrontación muy claros. Como cuando la puesta en escena comporta la introducción de elementos determinantes (en el terreno estético y sígnico) que no están en la obra textual. En no pocos casos éste es el origen de fricciones entre un autor dramático y un director. El primero abogando por la integridad de su texto dramático (la obra), el segundo por su libertad creativa y la autonomía del arte escénico. Este conflicto, que a priori parece más centrado en ámbitos estéticos, tiene sin embargo ecos directos en el terreno legal.

El concepto de autor planteado por la LPI es un tipo de enunciado totalmente abierto, ya que considera autor a la persona que crea una obra literaria, artística o científica. La ley no establece un catálogo de profesiones incluidas en la protección del derecho, dado que la protección del derecho pivota alrededor de la obra, no de la categoría profesional del sujeto que crea la obra. No obstante, se da por hecho la consideración de autor a aquellos creadores de obras que están indudablemente protegidas por la ley: autores de obras literarias, compositores musicales, dramaturgos, coreógrafos, creadores cinematográficos, escultores, diseñadores, dibujantes, arquitectos, ingenieros, topógrafos, fotógrafos, autores de programas de ordenador, creadores de bases de datos, autores de antologías o colecciones, traductores, adaptadores, etc. Todos ellos son considerados autores en la medida en que su creación reúne los requisitos legales requeridos para su protección.

Por tanto, si el núcleo de la protección es la obra, parece paradójico que se cuestione la pertenencia a la categoría de autor de todo un grupo profesional, y más cuando se cuestiona a priori la realización de la obra y el cumplimiento, por parte de ésta, de aquellos requisitos legales exigidos para ser considerada obra intelectual. De hecho, los directores de escena están excluidos del ámbito de protección de la ley sin analizar concretamente la obra creada, lo que sin duda resulta un contrasentido con lo que se establece en la propia ley. Las consecuencias de esa exclusión no son insignificantes, ya que por un lado, no se les reconoce legalmente a los directores de escena el derecho a participar en los beneficios de una posible reposición de la obra escenificada; y por otro lado, en el supuesto de producirse una copia de su puesta en escena, no tendría posibilidad de presentar una demanda por plagio, ya que al no ser considerado autor de su puesta en escena, no existe una protección legal específica contra actos de ese tipo. Y la protección que la ley le otorga, contemplada en los arts. 106 y siguientes de la LPI, se trata de derechos que se refieren a la grabación de la puesta en escena y sus posibilidades de difusión, pero no a la propia escenificación. No obstante, este tema lo desarrollaremos más delante de forma específica.

A pesar de ello, esa es la postura sostenida por parte de la doctrina, y su realidad se escande implícitamente y elípticamente en el ámbito cotidiano de la gestión de los derechos. Es así como queda dispuesto no solo por una parte mayoritaria de la doctrina

jurídica, sino también por las entidades de gestión. La propia SGAE en sus estatutos no contempla a los directores de escena como autores asociados a la entidad. El artículo 16 de estos estatutos⁶¹ determina que los grupos profesionales a los que deben pertenecer los autores para poder ser socios de la citada entidad, y en los que no aparecen los directores de escena, son diez: escritores (obras literarias); compositores (obras musicales, dramático-musicales, coreográficas y audiovisuales); letristas (de composiciones musicales); autores dramáticos; coreógrafos; mimos; directores-realizadores (de obras audiovisuales); argumentistas y guionistas (de obras audiovisuales); autores de obras no musicales creadas especialmente para producciones multimedia y editores musicales.

Incluso en el propio sector profesional de los directores de escena no hay unanimidad en cuanto a su consideración como autores.

De una manera que para muchos resulta por completo reduccionista –y que ocasionalmente genera las más vivas discusiones– la ley de propiedad intelectual se refiere exclusivamente al dramaturgo cuando habla de autor teatral. Sólo a él se le reconoce la condición de autor. Esta opinión se refuerza a partir del trato diferenciado que específicamente hace esta ley de los directores de escena en el artículo 105, cuando los identifica como titulares de «otros derechos de propiedad intelectual», al considerarlos como intermediarios de la creación, equiparándolos, por tanto, con los intérpretes teatrales (los actores y actrices) y musicales.

1.3. LA POSTURA DE LA DOCTRINA JURÍDICA

Lo que la ley de propiedad intelectual entiende por dramaturgo es el autor del texto dramático, sin incluir en ese concepto al dramaturgo en el sentido en que –por ejemplo– se le otorga en el ámbito teatral alemán, un sentido que intenta recuperarse por el sector teatral, empleando en ocasiones el neologismo de *dramaturgista* para referirse a aquel cuyo trabajo consiste en poner de manifiesto y discutir el campo de sentidos posibles

⁶¹ Cfr. http://www.sgae.es/recursos/doc_interactivos/estatutos_nuevos/.

que puede llegar a tener una obra. De modo que lo que actualmente la ley entiende como obra dramática es exclusivamente el texto dramático, quedando excluida la puesta en escena, y también el trabajo del *dramaturgista*.

Tampoco la ley otorga ningún estatuto de autor al actor, ni –qué duda cabe– al resto de profesionales, artistas o técnicos que participan en un montaje. De hecho, un tema de discusión permanente es que, a diferencia de la teoría estética, la LPI no equipara creador y artista con autor. Pues puede considerar a los artistas incluso como creadores de su interpretación, pero sin por ello conferirles el estatuto legal de autor, a no ser que se trate del propio autor del texto dramático que es también quien realiza la interpretación. No obstante, empiezan a aparecer voces que defienden el reconocimiento legal de los artistas intérpretes como autores, en dos supuestos: uno es la situación de un intérprete (ya sea actor o músico) que realiza una improvisación sobre una obra (dramática o musical), distanciándose de la obra original o introduciendo nuevos elementos en su interpretación; en este caso, si la improvisación tiene carácter original, se la considerará obra, y por tanto a él como autor [Ficsor, 2003 : 143]. Otra posibilidad de reconocimiento, que aunque deriva de la anterior tiene unos matices propios, sería el supuesto de interpretar una obra que no se encuentra totalmente finalizada por el autor, dejando espacios y márgenes de creación que deben ser llenados por el actor en su interpretación⁶².

El origen de la exclusión legislativa de la figura del director de escena no acaba de estar del todo claro. Las ponencias de discusión de la elaboración de la ley de propiedad intelectual de 1987 no mencionan en ningún momento la figura del director de escena. En este sentido, Rogel Vide señala que «la decisión legislativa española se corresponde con unos antecedentes históricos de negativa a reconocer la condición de autores a los directores de escena y de orquesta» [VVAA, 2001 : 65].

También Martín Villarejo es de la misma opinión, cuando indica que «el legislador español de 1987, tal vez sin fundamento aparente o tal vez por inconfesables intereses, no quiso variar la inercia histórica sino que optó por mantener como punto de referencia

⁶² *Ídem.*

de la protección intelectual de la obra teatral al autor del texto literario y no al autor de la puesta en escena»⁶³.

Xavier Desjeux, prestigioso jurista francés, quien además ha estudiado el estatuto legal del director de escena, expuso ya en 1973 –a propósito de la sentencia recaída en el caso Darnel, que veremos con detalle más adelante- diferentes criterios que han sido utilizados para justificar esta exclusión del director de escena de la categoría de autor [Desjeux, 1973: 43-83], y que se sintetizan en los siguientes:

- el hecho de que la puesta en escena sea posterior a la obra dramática. Este argumento sirvió para que algunos directores reivindicaran un estatuto de coautor de la obra representada, junto con el autor dramático, como si se tratara de una obra en colaboración, de forma paralela a como había sido reconocido para el director de cine. Desjeux alude al problema de este argumento, que es que la cualidad de autor del director de escena, debe aplicarse no sobre la obra sino sobre la puesta en escena, tratándose de dos obras diferentes. Además ese paralelismo, según Desjeux, no tiene sentido, ya que así como guionista y director de cine actúan sobre la misma obra, el director de teatro solo actúa una vez que ha finalizado su texto el autor, y no solo por el hecho de que su prestación sea posterior a la obra, sino también porque «carece de la intimidad espiritual necesaria para la creación de una obra en común, formando un todo indivisible»⁶⁴.
- El hecho de que la puesta en escena sea accesoria respecto de la obra dramática. Refiere Desjeux una sentencia en la que se puso de relieve la relevancia de la aportación realizada por la puesta en escena, hasta el punto de disminuir la importancia del texto y de la música, que quedaban en segundo plano⁶⁵. Analiza el contenido de esa sentencia afirmando que «la ley no distingue en ningún caso entre las prestaciones preponderantes y las prestaciones accesorias para denegar a las segundas la calidad de obras del intelecto. Constatar el carácter accesorio de una prestación es insuficiente para negarle la denominación de obra del intelecto como lo entiende la ley»⁶⁶.

⁶³ *Ibid.* p.40.

⁶⁴ *Ibid.* p.48.

⁶⁵ *Ibid.* p.50.

⁶⁶ *Ibid.* p.52.

- El hecho de que la puesta en escena de una obra teatral no tiene una forma concreta, condición ésta indispensable según la ley para que exista una obra intelectual⁶⁷. Desjeux lo compara con otras obras también efímeras, como la coreografía o como los discursos, que en cambio son protegidas *ex profeso* por la ley⁶⁸. Aunque se requiera su fijación como prueba de su existencia, Desjeux manifiesta que «la ausencia de forma como lo entiende la doctrina clásica no es criterio determinante para negar a la puesta en escena la calificación de obra del intelecto». Para acabar concluyendo que la discusión sobre la protección de las puestas en escena se sitúa «en un plano más profundo y subjetivo, el del criterio estético de la existencia o ausencia de creación artística»⁶⁹.

Por su parte, la doctrina jurídica, en relación a la puesta en escena, se ha desplegado en dos períodos. En el primero de ellos, la mayoría de los juristas se mostraron más que cautelosos, totalmente reservados (y el verbo reservar tiene aquí también su sentido original de «conservar»). Su reserva respecto a la posible autoría del director de escena se estructuraba principalmente en la argumentación de que el director es un «servidor» de un texto. De modo que consideraron de forma mayoritaria que el director de escena era alguien que se limitaba a «poner en pie un texto», y que por tanto estaba obligadamente cautivo de la acción y las indicaciones (es decir de las didascalías) dadas por los dramaturgos, los autores del texto. Por ello, concluían que este profesional no tenía plenitud de creación. Esta consideración del director de escena, como «servidor» de la obra dramática, limitando su trabajo al simple cumplimiento literal de las indicaciones del autor, es en realidad una consideración de carácter técnico que en la práctica no es nada realista. Sería el equivalente, digamos, a elegir el objetivo correcto de una cámara de fotos. Pero al ser considerado así, con ese ficticio razonamiento que se hizo sin embargo universal, se entendió definitivamente al director de escena como alguien cuyo trabajo consistía simplemente en obedecer una serie de indicaciones textuales. Para esta perspectiva, no sólo lo principal resultaba ser la obra textual, que simplemente se veía montada, sino que el responsable del texto era el *único autor*. Y evidentemente en esta perspectiva no había lugar para reparar en el trabajo creativo de nadie más, y mucho menos del director. En realidad se trata de una coronación

⁶⁷ *Ídem.*

⁶⁸ *Ibid.* p.58.

⁶⁹ *Ibid.* p.60.

incorrecta de un silogismo que se elabora teniendo al menos uno de sus antecedentes equivocados. El director de escena no se limita a «obedecer» unas didascalías, ni sólo a «levantar» un texto. No existe un levantamiento de un texto por sí mismo. Puede haber mayor o menor intervención personal. Pero ésta, definitivamente, no puede estar ausente.

Cabe decir, sin embargo, que en un amplio espectro, los especialistas y la propia doctrina jurídica ha superado en general (aunque sólo de manera teórica) esta argumentación. Y hoy en día hay una amplia mayoría que está a favor de considerar la especificidad de la puesta en escena, atendiendo sobre todo a su diferente naturaleza respecto a la obra escrita. Ya sea por la influencia de algunas legislaciones de nuestro entorno, o por el papel y la relevancia en la escena de diferentes dramaturgos contemporáneos que se definen como creadores de escrituras escénicas (y cuya obra depende a veces muy poco del texto), lo cierto es que parte importante de la doctrina se ha abierto a nuevas concepciones de autoría respecto a la puesta en escena. A pesar de ello, la ley no se ha movido. Y sigue primando la visión de aquella parte de la doctrina jurídica que está de acuerdo con la postura tradicional, es decir, aquella que identifica la obra teatral con el texto dramático.

De los pocos que en nuestro país han dedicado estudios a este tema desde el universo del derecho, Luis Felipe Ragel Sánchez es uno de los que mantiene con más insistencia esa perspectiva tradicional. Y por ello este autor sigue creyendo que «la obra teatral tiene una posición muy superior a la de su escenificación» [Ragel Sánchez, 2003 : 91]. Por ello argumenta que los derechos que se deben reconocer al director de escena son únicamente aquellos que se reconocen al artista intérprete, que no son otros que los denominados «otros derechos de propiedad intelectual» también conocidos como derechos conexos, afines o vecinos (de los que hablaremos más adelante).

Aun así, resulta muy interesante ver el recorrido que hace Ragel Sánchez en su obra *El contrato de representación teatral* de las diferentes posturas adoptadas por los juristas españoles al respecto, así como de las argumentaciones contrarias al reconocimiento de obra a la puesta en escena. Ciertamente muchas de esas argumentaciones se ven debilitadas, o incluso minadas, por el simple hecho de caer en el error de considerar el carácter efímero de la puesta en escena como un argumento para rechazar su

calificación como obra y por tanto a su responsable como autor. Entre los juristas citados por Ragel Sánchez es destacable la afirmación de Rodríguez Tapia, por ejemplo, quien justifica que la ausencia de una materialidad archivable de la obra escénica en tanto acontecimiento efímero dificulta su reconocimiento como obra, de modo que, trazando un paralelismo con el director de cine, argumenta que «la intangibilidad de la labor del director de escena frente a la tangibilidad de la película obtenida por el director-realizador de la obra audiovisual quizá [sea] una explicación de por qué solo el director audiovisual tiene rango de autor»⁷⁰; también la jurista J. Marco Molina habla en el mismo sentido de la «fugacidad de la representación»⁷¹ como causa de exclusión.

Hay que destacar que los motivos de efimeridad son, en todo caso, un problema de prueba, pero desde luego no afectan a la existencia misma de la obra. La obra existe, independientemente de su perdurabilidad en el tiempo. Prueba de ello es que en el caso de la coreografía también se da la efimeridad, la danza es tan efímera como el acontecer teatral, y, sin embargo, está protegida como obra intelectual en nuestra legislación⁷².

Otro argumento erróneo a mi parecer es considerar la menor envergadura de una creación escénica, o su menor perdurabilidad en el recuerdo, o incluso el menor presupuesto de producción en comparación con las grandes producciones cinematográficas, como factores de peso que puedan justificar su exclusión de la categoría de obra intelectual [Ragel Sánchez, 2003 : 94-95]. Como veremos más adelante, todos éstos son criterios que la jurisprudencia ha admitido, de forma unánime, que no deben ser tomados en cuenta para apreciar la originalidad de una obra (requisito éste fundamental para apreciar la existencia de una obra intelectual).

No obstante, como ya decíamos, hay muchos juristas que se posicionan a favor de la postura de que el director de escena deba ser igualmente considerado un autor. Hay un sector doctrinal muy considerado que reconoce en la puesta en escena una obra de carácter intelectual, con autonomía propia del texto.

⁷⁰ *Ibid.* p.93.

⁷¹ *Ibid.* p.94.

⁷² A modo de comparación, el Code de la Propriété Intellectuelle francés, en su artículo L.112.2-4 exige para la protección de las obras coreográficas, los números de circo y las pantomimas, que estén fijadas por escrito o de cualquier otra forma.

De hecho, hoy en día son bastante más numerosos los teóricos y estudiosos del derecho que consideran al director de escena como autor, aquellos para quienes la puesta en escena es una obra plena y autónoma, e independiente del texto dramático. Estas posturas a favor de esa autoría estiman que el texto dramático y la representación escénica son dos obras diferentes y *autónomas*, generadoras, cada una de ellas, de un derecho independiente. Pero esa opinión mayoritaria –repetimos– continúan sin tener un reflejo legal específico. Aunque no deja de ser un claro síntoma del estado del problema.

Entre algunos de los más destacados estudiosos que se han posicionado positivamente al respecto con diferentes argumentos, se encuentran Luiz Francisco Rebello, Rodrigo Bercovitz, Rogel Vide, Martín Villarejo, Rivero Hernández, o Baylos Corroza, por sólo mencionar a unos pocos.

De entre todos ellos, el recientemente fallecido Luiz Francisco Rebello, que además de ser jurista fue también autor y teórico teatral, mantuvo una de las más destacadas posturas en defensa del director de escena como autor [VVAA, 2001 : 33-37]. De hecho, fue gracias a él que el Código portugués de Derechos de Autor y Derechos Conexos confirieron al director de escena el estatuto de autor, a diferencia del resto de legislaciones europeas y occidentales.

Entre nosotros, una de las posturas más consideradas en este sentido es la de Rodrigo Bercovitz, destacada referencia en el ámbito de los derechos de autor en España. Bercovitz en 1997 continúa considerando al montaje como una obra derivada del texto dramático, análoga a una adaptación, no obstante insiste en que debe de exigírsele al montaje un grado suficiente de originalidad para poder reconocer un derecho de autor al director de escena [Bercovitz, 1997 : 176].

Paralelo a esta postura sostenida por Bercovitz se manifiesta Rogel Vide [VVAA, 2001 : 72], quien reconoce la «autonomía creativa» de la puesta en escena, razón por la cual juzga incorrecto emparentar el montaje con la obra derivada: «no tiene razón de ser (...) decir que la puesta en escena es una obra derivada, una transformación de la obra literaria, perteneciendo –como pertenecen– las obras literarias y las teatrales a géneros

distintos»⁷³. Es insistiendo precisamente en la *pertenencia a géneros distintos* que resulta imposible hablar de adaptación, pues, cuando mucho, se hablaría de inspiración, de base inspiradora. Y Rogel Vide recuerda la imposibilidad, por parte de la obra literaria, de conseguir ciertos aspectos de campo visual, del propio espacio, del tiempo compartido, del timbre acústico..., que viven en el seno de una escenificación. Por eso concluye que «menos razón de ser tiene aún el decir que el director de escena es un intérprete cuando, en la representación, no se le ve ni se le oye ni tiene participación alguna en ella»⁷⁴.

En este sentido también se pronuncia Abel Martín Villarejo, quien defiende claramente el carácter personal y original de la puesta en escena como base para justificar la atribución de derechos de naturaleza intelectual al director de escena [VVAA, 2001 : 43].

Encontramos en este sector de opinión la figura del catedrático de derecho civil de la UB Francisco Rivero Hernández, quien se muestra a favor de considerar el carácter autoral de la interpretación que realizan los actores, [Rogel Vide, 2004, 83-126]. En concreto, su argumentación discurre por el análisis de las teorías a favor y en contra de naturaleza creativa de la interpretación del actor y los argumentos en que éstas se basan. Su postura final es admitir la posibilidad de considerar la interpretación del actor como una obra derivada, y por tanto a él como autor de esa obra, siempre que reúna los requisitos del art. 10 para ser obra intelectual. Admite esa posibilidad ya que considera que la interpretación resulta ser una obra diferente al texto dramático, en la que se produce «la transformación de algo relativamente abstracto en una entidad concreta y perceptible [perceptible] por todos»⁷⁵, y su paralelismo con la traducción, en cuanto comparten elementos similares, ya que ambas parten de una obra previa, a la que están sujetas, pero ello no les impide aportar su propia creatividad a la nueva obra, «la impronta de su talento»⁷⁶, de forma que la interpretación contenga caracteres distintivos de su propia personalidad como actor que la «singularicen y le den una originalidad que permita hablar de obra derivada y, en cuanto al intérprete, de *autor* de la misma»⁷⁷. A

⁷³ *Ibid.* p.65.

⁷⁴ *Ídem.*

⁷⁵ *Ibid.* p.108.

⁷⁶ *Ibid.* p.109.

⁷⁷ *Ibid.* p.122.

pesar de este detallado y exhaustivo análisis, acaba su razonamiento reconociendo que en nuestro sistema jurídico actual la regla general es no reconocer ese carácter autoral de la interpretación, aunque sugiere la posibilidad de que en un futuro se puedan contemplar cambios, lo mismo que sucedió con el director de cine.

Tanto Martín Villarejo como Rogel Vide, expusieron de manera detallada su posicionamiento durante unas jornadas organizadas precisamente para debatir ese tema, las ya célebres *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, realizadas en Sevilla entre el 18 y el 19 de noviembre del 2000. Las ponencias presentadas ahí, y las discusiones que generaron, tanto entonces como después, continúan siendo de primordial importancia en la reflexión que afirma los derechos de autor del director de escena.

Finalmente podemos recordar otra importante posición a favor de la autoría del director de escena, la del tratadista Hermenegildo Baylos Corroza, quien, en relación a las obras escénicas afirma que «la expresión formal tutelada la integran movimientos, gestos, ademanes, actitudes y posiciones físicas de personas. El valor creativo de estas obras es independiente del que puedan tener las obras literarias y musicales de que se sirven fondo, tema y argumento» [Baylos, 1993 : 546]. Con sus posturas, tanto Rogel Vide como Baylos Corroza y Rivero Hernández mantienen la misma actitud que la que ya se valida legalmente en algunas partes de Europa, por ejemplo en Alemania y en Francia, que han tomado la iniciativa⁷⁸.

Todos estos son autores que hacen notar, por otro lado, que en la propia literalidad del artículo que menciona las obras objeto de propiedad intelectual se reconoce, como objeto de protección, *la obra teatral en su conjunto*, y no sólo el texto dramático. De modo que, si el objeto de protección ha de ser toda la obra teatral, se habría de deducir de ello –consideran estos juristas– una ampliación del beneficio de la autoría a otros agentes teatrales, más allá de la consideración que en este sentido se le tiene en exclusiva al escritor de la pieza. En el fondo, bastaría con saber qué significa «obra teatral» en ese texto y en ese contexto.

⁷⁸ Cfr. los casos citados por Antoon A. Quaedvlieg, «Le théâtre-laboratoire au laboratoire du Droit: La liberté du metteur en scène», en *Les Cahiers de Propriété Intellectuelle*, [Quaedvlieg, 2009 : 673-693]. En su texto, Quaedvlieg refiere precisamente los casos de Alemania y Francia, donde este tema se discute desde los años 70, con más o menos persistencia.

Ciertamente en su artículo décimo, un artículo siempre citado en las discusiones sobre la autoría teatral, el texto de la LPI habla de *obra teatral*. Por eso resulta imprescindible citarlo en su literalidad:

Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas: ... c) las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.

Deberíamos hacer notar que el *autor* del *texto dramático* queda también jurídicamente protegido como autor desde el punto de vista de la autoría del *texto literario*. Por esa razón el dramaturgo queda así no sólo considerado como el único autor teatral, sino que al mismo tiempo se le incluye en la categoría legal que el propio artículo 10.1.a de la LPI dedica a «los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza». En una palabra, el autor del texto es –desde esta perspectiva– quizá no un autor por partida doble, autor teatral y autor literario, pero sí un autor amparado doblemente, bajo dos categorías distinguidas de obras establecidas por la LPI.

Tampoco la OMPI (Organización Mundial de la Propiedad Intelectual) se ha mantenido ajena a esta discusión. En su *Guía sobre los Tratados de Derecho de Autor y Derechos Conexos administrados por la OMPI*, y refiriéndose a las obras destinadas a la representación teatral (obras dramáticas o dramático-musicales, las obras coreográficas y las pantomimas) manifiesta que «si esas contribuciones ... [de los directores teatrales] son de índole creativa, las representaciones teatrales de que se trate pueden considerarse como adaptaciones específicas de la obra, y, como tales, pueden estar protegidas por derechos de autor» [Fícsor, 2003 : 26]. Por tanto, esta postura exige a las obras escénicas tan solo que sean «creaciones», un requisito que –como se sabe– se aplica por igual al conjunto de obras protegidas.

Esta organización ha abordado el problema de la relación del texto dramático con la escenificación de forma muy escrupulosa, dando por hecho el carácter de obra

intelectual de las puestas en escena con originalidad suficiente, pero cuestionándose también sobre el caso de los directores de escena cuya puesta en escena no aporta un suficiente valor creativo propio, y que en cambio parecen actuar como un tipo singular de intérpretes del texto dramático. Por ello, en la Guía de la OMPI se advierte que:

La situación de los directores de teatro es algo distinta. En las obras dramáticas creadas en forma escrita no se especifican de forma detallada todos los aspectos de la presentación de la obra en el escenario; los directores de teatro pueden interpretar la obra más o menos a su manera y aportar sus propias contribuciones. Si las contribuciones son originales, puede determinarse que la actividad del director equivale a la creación de una nueva obra derivada, y por ello ese tipo de producciones de directores de teatro disfrutan de la protección del derecho de autor [lo cual está explícitamente reconocido en la legislación de algunos países]. La cuestión está en saber cuál es el estatuto de los directores de teatro cuyas contribuciones no equivalen a la creación de nuevas obras. La respuesta lógica sería que en esos casos se considere que ocupan un lugar idéntico al de los directores de orquesta o de coro, dado que realizan actividades idénticas, o al menos muy parecidas⁷⁹.

La Guía sobre los Tratados de Derecho de Autor y Derechos Conexos administrados por la OMPI se ha vuelto imprescindible. Pero, sin duda, reiteramos, uno de los hitos más importantes en la discusión sobre este tema en nuestro entorno está marcado por las *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*, que, aunque sea brevemente, deben ser expuestas de manera focal.

1.4. LA POSTURA DEL SECTOR (JORNADAS SOBRE LOS DERECHOS INTELECTUALES DEL DIRECTOR DE ESCENA)

Con la intención de poner de relieve y plantear a los legisladores una serie de problemas sobre los derechos intelectuales de los directores de escena, un tema que es debatido fervorosamente en el seno de la sociedad teatral contemporánea, la ADE (Asociación de

⁷⁹ *Ibid.* p.143.

Directores de Escena) organizó unas –tan intensas como asistidas– jornadas de discusión en Sevilla, tituladas precisamente *Jornadas sobre los Derechos Intelectuales del Director de Escena*. Estas Jornadas tuvieron lugar entre el 18 y 19 de noviembre del 2000. Al ser éste uno de los acontecimientos más relevantes que sobre este tema han tenido lugar en España, vale sin duda la pena dedicarles un espacio en este trabajo, y presentar aunque sea resumidamente las argumentaciones más importantes sobre este tema, un tema tan vertebral de dichas jornadas como de nuestra preocupación actual. Y más aún cuando todas esas argumentaciones se verán –reiteradamente– presentes en toda discusión no sólo sobre los derechos de autor de los directores de escena, sino en relación a todo el ámbito teatral en su conjunto.

Las aportaciones ofrecidas en el marco de estas jornadas ofrecen puntos de partida e itinerarios diferentes, pero todas tienen en cambio un objetivo común: la consideración, la defensa y la argumentación sobre el estatuto de autor del director de escena.

* * *

Bajo el amparo múltiple de las directrices tanto de Shakespeare («adapta la acción a la palabra y la palabra a la acción»), como de Jean Vilar («los verdaderos creadores dramáticos de este siglo son los directores de escena») [VVAA, 2001 : 34], y de Gordon Craig («el teatro está formado por los diversos elementos que lo componen: la palabra, que es la sustancia de la obra; el gesto, que es el alma de la interpretación; las líneas y los colores, que son el contenido de la dirección escénica; el ritmo, que es la esencia de la danza»)⁸⁰, en estas *Jornadas* se discutió el tema a partir de seis ponencias centrales. La primera de ellas fue presentada por quien aún hoy es el secretario general de la ADE, Juan Antonio Hormigón. El apodíctico título de su intervención fue «El director de escena como autor de la escenificación». La siguiente intervención estuvo a cargo de Adolfo Marsillach. Bajo el título de «La obra literaria y la obra teatral», Marsillach ofreció más bien una ponencia de posicionamiento sobre la discusión en torno a la primacía escénica respecto al texto. A pesar de ser breve, su ponencia es intensamente testimonial. En realidad, en ella no nos ofrece aportaciones inéditas sobre este tema, pero su colaboración no deja de tener una gran autoridad moral, y se convierte en un gran legado, el de la voz de un autor que dedicó su vida al teatro. Pueden incluso verse

⁸⁰ *Ídem.*

las suyas como palabras de despedida, ya que un año después de estas jornadas Adolfo Marsillach moriría tras una larga enfermedad. Sin embargo, su posicionamiento exhibe toda la pujanza de una larga y entregada carrera teatral de gran valor, sobre todo si se tiene en cuenta que se entregó al teatro como actor, como autor dramático, y como director de escena, además de ser fundador y director de compañías teatrales y director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas, entre otras muchas actividades⁸¹. A la suya le sigue una importante ponencia desde el punto de vista jurídico, la de Luiz Francisco Rebello, un importante y reconocido jurista portugués, a quien ya hemos mencionado. Su ponencia, «El director de escena en el entorno jurídico europeo», es sin duda de una gran pertinencia en el seno de estas jornadas. Asimismo, desde la perspectiva de otro jurista, se presenta la ponencia del profesor de Derecho en la UCM y Director General de AISGE, Abel Martín Villarejo, que lleva como título «El director de escena y los derechos vecinos». Es más específica que la de Luiz Francisco Rebello, y da fe de algunos giros que la actual ley ofrece sin mucha orientación. Finalmente hay otras dos ponencias, y ambas igualmente centradas en discutir los aspectos legales del tema. Una de ellas es la de Carlos Rogel Vide, catedrático de Derecho Civil de la UCM, con el epígrafe de «Directores de escena y derechos de autor»; y la otra del abogado Julián Grimau, «Autores y creadores en el derecho del siglo XXI. Los derechos intelectuales del director de escena. Aspectos legales».

Son seis ponencias que, de manera clara, pueden dividirse en dos grupos. Por un lado las que avalan la autoría del director desde la perspectiva teórica y conceptual (estética, podríamos decir); por el otro, las que formulan el problema desde la teoría del derecho. Por ello –y desde esta consideración– quizá las tres que resulten de mayor significación son la de José Antonio Hormigón, que de algún modo sintetiza y concentra toda perspectiva estética del problema, y las de Luiz Francisco Rebello y de Abel Martín Villarejo que –junto con la de Rogel Vide– exponen los aspectos nucleares de la discusión legal de esta misma problemática. La vertebración argumental de todas ellas, sin embargo, coincide en que defienden el reconocimiento de la especificidad de la escenificación, y, por tanto, la identificación del director de escena como su responsable autoral.

⁸¹ Sobre esta importante figura teatral, cfr. su excelente autobiografía *Tan lejos, tan cerca. (Fábula)*. Ed. Tusquets. Barcelona, 2001, así como de él mismo su *Teatro Completo*, editado por la Asociación de Autores de Teatro. Madrid, 2003.

En el rastreo genealógico de la autoridad del director, José Antonio Hormigón señala que si bien es cierto que la historia occidental reconoce de modo tardío la figura del director de escena (porque, como sabemos, esto sucede a finales del siglo XIX y más concretamente a principios del siglo XX), no por ello el director deja de ser una figura tan ancestral como el propio teatro. Esto es al menos lo que parece confirmar las tradiciones orientales. En ellas el director es indiscernible del propio teatro. Y se le encuentra ya en su propio nacimiento. Para mostrarlo, J. A. Hormigón cita el tratado hindú sobre teatro danza y música, titulado *Natya-Shastra*, donde, su supuesto autor, el ancestral musicólogo Bharata Muni, ofrece una clara definición del teatro, advirtiendo que se trata de «la representación, a través de la mimética corporal y los demás medios de expresión, de todas las naturalezas individuales del mundo, con su mezcla de felicidad y desgracia» [VVA, 2001 : 35]. Este antiguo tratado de teatro y danza que recoge las más antiguas enseñanzas sánscritas sobre el tema, indica efectivamente la presencia de un personaje principal presente en toda agrupación o compañía –como la denominamos ahora–, y ese personaje no es otro que el director. El director de escena es llamado ahí *Sûtradhâra*, que etimológicamente significa «el que porta cordel», es decir, el arquitecto que dirige la construcción de la escena⁸².

Hormigón pasa revista a una intensa disyuntiva, especialmente activa durante el siglo XX, que en su oposición constitutiva permite la aparición, por un lado, de teorías que reducen el teatro a una pura dimensión literaria, una visión que termina por considerar que la representación no es sino un «sacrificio penoso», tal y como expresaba, por ejemplo, el escritor francés Louis Becq de Fouquières⁸³. Por el otro lado aparece la postura de quienes, como Gordon Craig o Antonin Artaud, por ejemplo, circunscriben la existencia del teatro a los elementos específicos que construyen la representación, sin que en ello exista una indispensabilidad del antecedente literario. Es decir, se trata de una disyuntiva que ofrece una perspectiva que considera que en el teatro hay –y debe haber– una supremacía del texto, y una perspectiva de quienes consideran que lo propio del teatro es –y debe ser– la escenificación. Es quizá obvio precisar que Hormigón, como el resto de los ponentes, se sitúa(n) tras la estela de esta segunda perspectiva. Todas las citas que él utiliza, es decir, todas las referencias a las autoridades que

⁸² *Ibíd.* p.12.

⁸³ Louis Becq de Fouquières, un ya prácticamente olvidado hombre de letras del siglo XIX, expresa esta opinión en un ensayo sobre el teatro. Un ensayo que se puede consultar en la red en formato pdf: *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*, en <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r/f299.image>. [Consultado el 12-11-2011].

introduce en su argumentación, se orientan en ese sentido. Por eso refiere al filósofo francés Henri Gouhier, para quien «el papel del director consiste en recrear la obra [...] y esto sólo puede ser una especie de creación, no creación del drama, sino creación inspirada en el drama. El director aparece como el poeta de la representación. Ver en él a un decorador o a un electricista, es desconocer totalmente su obra que es esencialmente el resultado de la meditación»⁸⁴. Esta declaración esclarece la futura concepción del director como «el creador del espectáculo con la colaboración de la totalidad de miembros de un equipo que elabora y construye los elementos constitutivos de la trama significante y del discurso teatral. Su condición creativa adquiere una doble operatividad: la que le es propia como diseñador y conceptualizador de la puesta en escena, junto a aquella que le convierte en inductor de la creatividad de otros: actores, escenógrafos, figurinistas, músicos, etc.»⁸⁵, y en el mismo sentido enmarca Hormigón la referencia a Aristóteles, quien en su *Poética* considera efectivamente el *espectáculo* como una de las seis partes de la tragedia, aunque independiente del texto, pero en el mismo nivel que éste.

Pero incluso aunque el director trabaje sobre un material literario previo, no se merma en ningún momento su potencial creativo y autoral, sostiene Hormigón. Y prueba de ello es que la ley sí incluye en el título de *autor* a otros creadores que trabajan sobre un material literario previo. Es el caso del director de cine y, de manera ocasional –pero no infrecuente–, también el caso del coreógrafo. Ambos están incluidos en el régimen de la autoría, a pesar de que lleguen a trabajar sobre obras preexistentes. Por otro lado, sucede que también se otorga ese estatuto autoral al traductor, cuyo trabajo de forma inevitable y connatural, ha de estar esencial y estrechamente adherido al texto que lo ocasiona. De ahí que J. A. Hormigón observe que a diferencia de la inclusión del director de cine, del coreógrafo y del traductor en el rubro del *autor*, el director de escena esté inexplicablemente fuera de esa consideración. «¿Cómo no va a reconocérsele al director [de escena], que efectúa una creatividad mucho más amplia que por ejemplo la efectuada por un traductor?»⁸⁶. Y Hormigón concluye su argumentación mostrando la debilidad de los puntos en los que se suele basar la descalificación del director como creador del espectáculo, y entre los que se encuentran: la consideración del texto

⁸⁴ *Ibid.* p.18. Hay una traducción del libro *L'essence du théâtre* de Henri Gouhier. Está publicado bajo el título de *La esencia del teatro*, en traducción de M. V. Cortés, y publicado por Ediciones del Carro de Tesis, Buenos Aires, 1956. El fragmento que recuerda Hormigón aparece en la p. 71.

⁸⁵ *Ídem*.

⁸⁶ *Ibid.* p.36.

literario como el elemento predominante de la representación; la negación de los otros medios expresivos del espectáculo; la intangibilidad del texto cuya totalidad debe ser respetada sin paliativos; la exigencia de que la puesta en escena se limite a la mera ilustración literal del texto; y la negación del carácter autónomo del teatro como medio de expresión artística, reduciéndolo a un mero subordinado de la literatura teatral⁸⁷. Del mismo modo, subraya conclusivamente los puntos por los cuales puede (o debe) reconocerse la autonomía de la representación y la autoría del director, ya que: a) «elabora el diseño artístico de la globalidad del espectáculo; [b] define, escoge y organiza el equipo artístico; [c] elige el elenco actoral y atribuye a cada uno su cometido en el reparto, es decir, el papel a interpretar; [d] decide el plan de ensayos para la correcta realización del espectáculo; [e] dirige la actividad artística de los actores y coordina el trabajo técnico durante los ensayos, con absoluta autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos de la compañía; [f] dirige, coordina y lleva a cabo el seguimiento de la realización de los otros elementos expresivos del espectáculo: escenografía, vestuario, iluminación, mobiliario, utilería, sonorización, etcétera; y, finalmente, [g] toma las decisiones sobre todos los aspectos o cuestiones que puedan afectar a la escenificación»⁸⁸.

Por otro lado, desde la perspectiva de la teoría del derecho, se subraya oportunamente en esas *Jornadas* que la reivindicación de autoría del director de escena no es nueva, ya que una de las primeras reivindicaciones en ese sentido fue la de la polivalencia en la interpretación de los textos y sus múltiples formas potenciales de realización escénica. Es así como se manifestaron gente como Firmin Gémier, por ejemplo, el director de escena y promotor del teatro popular, quien a principios del S.XX sostuvo que «aunque se permanezca estrictamente fiel al texto, hay innumerables maneras de interpretarlo y todas pueden ser excelentes»⁸⁹; o Meyerhold, quien sentenciaba: «comete un error el dramaturgo que dice: he escrito eso y hagan el favor de seguirlo al pie de la letra»⁹⁰; o más recientemente el teatrólogo Tim Fitzpatrick, quien sostiene que «la representación es autónoma, puede ser leída por el público sin la ayuda del texto en el que está basada. Sin embargo, el texto no tiene la misma autonomía. Para su coherencia depende en gran medida de muchos otros textos, de su contexto expresivo y de los códigos preexistentes

⁸⁷ *Ibíd.* p.20.

⁸⁸ *Ibíd.* p.26.

⁸⁹ *Ibíd.* p.23.

⁹⁰ *Ídem.*

que forman la base de su generación, quienes gobiernan no el texto en sí mismo sino sus condiciones expresivas y de representación»⁹¹.

Y en el campo de la reivindicación de esos derechos se observa que ya en el Congreso de la Asociación de Directores Artísticos de la Escena, celebrado en Berlín en 1913, el director de la ópera de Friburgo, el vienes Richard Lert, había presentado un conjunto de observaciones sobre los derechos de autor del director⁹².

En la actualidad, sólo la ley portuguesa (Ley 45/85 del 17 de septiembre de 1985 que aprueba el Código de Derechos de Autor) reconoce los derechos intelectuales del director de escena. Es la única ley de ámbito europeo que reconoce explícita y específicamente en su articulado a la puesta en escena como una obra. Existen otras legislaciones europeas, y en especial la italiana y la francesa, que han reconocido derechos a los directores de escena a través de sentencias judiciales. Es decir, han creado antecedentes jurisprudenciales que pueden escoltar modificaciones legales en esa dirección, como propuestas de *lege ferenda*⁹³.

En las Jornadas de Sevilla, Luiz Francisco Rebello recoge en su ponencia varias de estas sentencias. Una de ellas es la del Tribunal de Nápoles del 20 de agosto de 1958, que considera la puesta de escena como una «elaboración creativa», ya que –dice la sentencia– «el director de escena realiza un trabajo de creación al trasponer la forma literaria y artística en una forma mímica espectacular, actuada y hablada». Otra conveniente sentencia recogida por Rebello es la del Tribunal Supremo de Francia, del 8 de julio de 1971, así como la emitida por el mismo órgano el 11 de julio de 1979. En ellas se juzga que existe una clara «originalidad de los procesos utilizados por el director de escena para expresar visualmente el pensamiento de los autores de la obra [textual]»⁹⁴, y que ello le adjudica a la puesta en escena el carácter de obra protegida por la legislación del derecho de autor. Rebello recuerda que incluso en el siglo XIX, y más concretamente en el año 1898, ya se encuentra una sentencia según la cual la *mise-en-scène* del Cyrano de Bergerac fue declarada «una obra del espíritu susceptible de protección por la ley», teniendo en cuenta que el director era el autor del «plan general

⁹¹ *Ídem.*

⁹² *Ibíd.* p.27.

⁹³ *Lege ferenda* es una locución latina que significa «para una futura reforma de la ley».

⁹⁴ *Ibíd.* p.37.

de la disposición de los grupos y de los personajes y su movimentación», por lo que se le reconocía «el derecho de obstar a su reproducción por terceros»⁹⁵.

Con estos antecedentes no resulta insólito que muchos juristas defiendan la autoría del director de escena. Entre ellos, aparecen de manera destacada algunos juristas extranjeros de gran prestigio y reputación, como los franceses Jean Mathyssens⁹⁶ y Philippe Le Chevalier⁹⁷, así como los suizos Aloïs Troller⁹⁸ y Andreas Rauscher⁹⁹. Otro elemento aliado en esta cruzada fue la Confederación Internacional de las Sociedades de Autores y Compositores, que en 1987 adoptó una resolución en la que se consideró al director escénico como «el autor de su puesta en escena, con la única limitación de los derechos materiales y morales del autor de la obra escenificada»¹⁰⁰.

En nuestro país, Martín Villarejo recuerda en su ponencia que la LPI (en su art. 10.1.c, ya citado anteriormente) se refiere a las obras teatrales en general como objeto de protección. Y Villarejo advierte que esa indicación se hace después de que la ley haya referido igualmente las obras dramáticas, las obras dramático-musicales, así como las coreografías y las pantomimas. Es decir, señala que la mención a «obras teatrales» es un genérico, pues después de las precisiones indicadas por ese artículo, se añade literalmente: «y en general, las obras teatrales». ¿Cómo cabe entender –se pregunta Martín Villarejo– esa alusión a las obras teatrales en general tras haber pasado por especificidades donde se distingue obras dramáticas de las dramático-musicales, o de la pantomima? ¿Toda esa precisión y amplitud «en general» para que quede sólo referida en exclusiva al texto dramático?¹⁰¹ Sobre todo, si además recordamos que estas obras

⁹⁵ *Ídem.*

⁹⁶ Una de las aportaciones más citadas de Jean Mathyssens respecto al derecho de autor aparece en su «Les projets de loi du droit d'auteur en France au cours du siècle dernier», in *Revue internationale du droit d'auteur* [RIDA], n° 4, 1954.

⁹⁷ Philippe Le Chevalier es especialista en gestión patrimonial, tanto fiscal como social, y profesor de la Ecole de Management de Normandie [DESCAF].

⁹⁸ Aloïs Troller es un prestigioso jurista y teórico del derecho, es autor de una gran cantidad de textos sobre derechos de autor, entre ellos su artículo «Los directores escénicos y el derecho de autor», en *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, enero del 1956, pp. 46 y sgs. Entre sus libros más destacados se suelen señalar: *Immaterialguterrecht*, 3^a ed. 2 vols., Ed. Heilbing & Lichtenhahn, Basilea/Stuttgart 1983-1985; *Überall gültige Prinzipien der Rechtswissenschaft*, ed. A. Metzner, Frankfurt am Main, 1975; *Grundriss einer selbstverständlichen juristischen Methode un Rechtsphilosophie*, ed. Helbing & Lichtenhahn, Basilea/Stuttgart, 1976.

⁹⁹ El Doctor Andreas Rauscher es investigador asociado de la Universidad de Mainz, ha participado en el libro *Gewerblicher Rechtsschutz und Urheberrecht in Deutschland : Festschrift zum hundertjährigen Bestehen der Deutschen Vereinigung für gewerblichen Rechtsschutz und Urheberrecht und ihrer Zeitschrif*, ed. UFITA: Archiv fuer Urheber, film, funk, und Theaterrecht, 1982 y asimismo ha colaborado en un importante libro citado por Luiz Francisco Rebello, *Por un derecho de autor para los directores de escena*, pero que, a pesar de nuestro interés, no ha sido posible localizarlo.

¹⁰⁰ *Ídem.*

¹⁰¹ *Ibid.* p.40.

textuales ya estarían incluidas por la propia ley como especificidad de la categoría genérica de «obras literarias». ¿Cómo es que se le otorga esta protección al autor del texto dramático y no al autor de la puesta en escena? ¿En qué momento se sedimenta el sentido de ese artículo al espacio del texto dramático? No se entiende, concluye Villarejo.

Para redondear su argumentación, Martín Villarejo busca una definición legal de director de escena. Y la encuentra en la ordenanza de trabajo de teatro, circo, variedades y folklore, aprobada por Orden Ministerial del 28 de julio de 1972¹⁰². En el art. 8.b de esa orden se ofrece ciertamente una de las únicas definiciones que el ordenamiento jurídico tiene sobre esta actividad. Y en ella se considera al director de escena como «la persona que, de acuerdo con la idea o texto previo que le haya sido encomendado, realiza el montaje de la obra, dirige los ensayos y tiene absoluta autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos de la compañía»¹⁰³.

De modo que, visto desde esa perspectiva legal –concluye Martín Villarejo–, el director de escena sería incuestionablemente titular de derechos intelectuales, no por su prestación de servicios, es decir, «no por su esfuerzo intelectual y profesional, ya remunerado mediante salario o facturación, sino por haber dado lugar a un resultado creativo original»¹⁰⁴. Puesto que esa interpretación personal y subjetiva de la obra preexistente constituiría la incuestionable impronta personal y original que puede justificar la atribución de derechos de naturaleza intelectual al director de escena.

Es evidente que si no se mantuviese en la esencia de la obra preexistente, no hablaríamos de un montaje, sino de una adaptación o de una transformación de una obra base, o incluso de una obra diferente. Y en este caso, se trataría de una obra que daría lugar a nuevos y diferentes derechos: los propios de un autor. Pero el equilibrio entre la conservación de la obra base y la libre aparición de una nueva obra en la representación escénica es el objeto sobre el que habría de recaer la protección a favor del director de escena. Más aún cuando esa obra es efímera e irrepetible, puesto que ese objeto nuevo no deja de presentar la característica esencial de un ser inmaterial e intangible, careciendo de cuerpo físico (en la medida en que es un acontecimiento y no una

¹⁰² *Ibid.* p.41.

¹⁰³ *Ibid.* p.42.

¹⁰⁴ *Ídem.*

acumulación compacta y archivable de cuerpos y de objetos), y por su naturaleza, su esencia y su contenido no puede quedar plasmado en un soporte sin que se pierda con ello su propia especificidad de espectáculo en vivo y tridimensional. Y el hecho de que el coreógrafo, que igualmente puede partir de una obra previa, y concibe también una obra efímera e inmaterial, sí tenga reconocidos esos derechos, ocasiona, entre otras cosas, un agravio comparativo.

Como decíamos, la Ley portuguesa sigue siendo la única que reconoce explícitamente los derechos del director de escena con los mismos criterios compartidos con los que reconoce los derechos del coreógrafo, pues, pese a que ambos trabajan con lenguajes diferentes, ambos crean un objeto escénico efímero.

Por su parte, Carlos Rogel Vide, catedrático de Derecho Civil de la Universidad Complutense de Madrid, y especialista en el ámbito de la propiedad intelectual, advierte que la obra teatral –aun pudiendo contar entre sus ingredientes, con letra y música– tiene que ver, en su esencia, con movimientos, volúmenes y geometrías; con espacios y efectos escénicos, con cadencias, sonidos y silencios; con colores, luces y sombras, toda una serie de elementos alrededor de los cuales gira el valor de tales obras o la ausencia del mismo¹⁰⁵. Es decir, Rogel Vide insiste en la naturaleza viva de la obra, y recoge algunas de las muchas valoraciones y precisiones que la crítica ha emitido sobre el trabajo autoral de los montajes escénicos.

Su punto de partida es una evidencia: la obra teatral es vida. Y ante algo vivo los juristas se debaten. Los hay que se posicionan a favor y quienes lo hacen en contra respecto al posible otorgamiento del título de autor al director escénico. Para mostrarlo, Rogel Vide cita a destacados juristas que han ido adoptando el criterio de reconocimiento de autoría para los directores teatrales. Entre ellos está Henri Desbois, uno de los más importantes especialistas en derechos de autor en Francia¹⁰⁶; otro es

¹⁰⁵ *Ibid.* p. 60.

¹⁰⁶ La extensa bibliografía de Henri Desbois sobre derechos de autor incluye títulos como *Le droit d'auteur en France*. Ed. Dalloz, París, 1966. *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*, 4 vols. Ed. Broché, París, diversos años. *Propriété littéraire et artistique*. Ed Armand Colin, París, 1985, *Les Conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins* Ed. Dalloz, París 1976, por sólo mencionar unos pocos. Además fue objeto de un merecido homenaje que recoge las intervenciones en un congreso sobre temas específicos de propiedad intelectual: *Hommage à Henri Desbois. Etudes de propriété intellectuelle*. Ed. Dalloz, París, 1974. H. Desbois murió en enero del 2012 y dio nombre a un centro de investigación precisamente dedicado a la propiedad intelectual.

Eugen Ulmer¹⁰⁷, especialista en derechos de artistas intérpretes o ejecutantes¹⁰⁸. También aparece referido José de Oliveira Ascensão, profesor catedrático de la Facultad de Derecho de Lisboa, especialista internacional sobre derechos de autor y miembro de la Comisión de Especialistas de Derechos de Autor de la Comunidad Europea, presidente de la Associação Portuguesa de Direito Intelectual, y autor de una gran cantidad de estudios legislativos sobre el tema¹⁰⁹.

Rogel Vide une las ponderaciones de estos importantes académicos y juristas con diversas sentencias internacionales que se han expresado en este sentido, así como algunas leyes aprobadas en el seno de países europeos que avalan y dan soporte a esa perspectiva. Y observa conclusivamente lo que él entiende no ya como contradicciones, sino como tensiones en el interior de diversos artículos de la LPI, principalmente respecto a la obra teatral y los derechos de artistas intérpretes y ejecutantes. Por ello, finalmente propone modificar los artículos que él considera imprecisos. Dentro de sus sugerencias está el hecho de que quede literalmente expresado en el art. 10 de la LPI la presencia de las «escenificaciones», y, así mismo, o en su defecto, el de «la obra dramática y su escenificación». En ambos casos extendería el ámbito de las precisiones, y entre ellas cree que se encontraría espacio para reclamar la precisión del sentido autoral del director de escena. Expresa que su objetivo es sacar definitivamente al director de escena del capítulo que lo considera como un artista intérprete, y ubicarlo indiscutiblemente en el terreno del autor.

Estas Jornadas se realizaron, como decíamos, en noviembre del 2000, en medio de un entusiasmo que ocasionaba un ostensible optimismo en el avance de su propósito final. Ya han pasado una década y media de ello y la situación respecto a los directores de escena continúa en lo sustancial en el mismo punto en el que se encontraba entonces respecto a su consideración autoral.

¹⁰⁷ El profesor Ulmer es una de las personas más cualificadas para emprender un estudio comparativo sobre este tema, en tanto que experto alemán en la protección de los artistas intérpretes en los trabajos de los comités de expertos de la UNESCO sobre protección de derechos.

¹⁰⁸ Quizá el libro más referido de Eugen Ulmer sea su *Der Rechtsschutz der ausübenden Künstler, der Hersteller von Tonträgern und der Sendegesellschaften in internationaler und rechtsvergleichender Sicht* [que podría traducirse como «La protección jurídica de los artistas intérpretes, sus grabaciones y las radiodifusiones en el plano internacional y en el derecho comparado»], Ed. C. H. Beck, Munich, 1957. La suya es una obra importante y ya revela su contenido en la división de sus capítulos: Histórico. Principios fundamentales, Relaciones con el derecho de autor. Paises de origen. Derechos de artistas intérpretes, Derechos de grabación. Uso de las grabaciones con fines de comunicación pública, Derechos de los radiodifusores, Films, Anexos.

¹⁰⁹ Entre sus trabajos más importantes encontramos: *A revisao do projecto de lei sobre o direito de autor elaborado em 1953 pela Câmara Corporativa e que se veio a converter no Código de Direito de Autor de 1966*, o el *Projecto de um novo Código de Direito de Autor, enviado pelo Governo a Câmara Corporativa em 1973*, entre muchos otros.

No obstante, las asociaciones implicadas no se han mantenido inactivas. La ADE, en colaboración con AISGE, entre otras instituciones, elaboró las mencionadas Bases para un Proyecto de Ley de Teatro, en las que se introducían las reivindicaciones anteriores. En el art. 3.1.a. de este proyecto se refiere la consideración como agentes del sistema teatral a –entre otros– «los directores de escena, es decir, las personas responsables de los procesos de creación escénica y como autores intelectuales y materiales del espectáculo teatral» [ADE y AISGE, 2006 : 29]. En la propia exposición de motivos lo considera como el autor del espectáculo teatral, con los derechos que como creador escénico la ley le debería reconocer, indicando que «el responsable de la ideación y realización artística del espectáculo teatral, y, en consecuencia, el autor de dicho espectáculo es el director de escena, con independencia de los legítimos derechos que correspondan a otros creadores que aportan materiales, textos, diseños y otros recursos audiovisuales en el proceso creativo»¹¹⁰.

Lamentablemente, desde su presentación ante el gobierno en enero del 2007 no se ha producido ningún avance. Resulta significativo que, en cambio, no sucediera lo mismo con la paralela propuesta de reglamentar el cine, pues ese mismo año se promulgó la actual Ley 55/2007 del Cine.

¹¹⁰ *Ídem.*

CAPÍTULO 2. EL DIRECTOR DE ESCENA. PERSPECTIVA PARTICULAR

2.1. SITUACIÓN JURÍDICA DEL DIRECTOR DE ESCENA EN OTROS PAÍSES

Toda la situación hasta ahora analizada ha tenido y tiene lugar en nuestro país. Y si bien es cierto que en el panorama europeo las legislaciones nacionales en general no reconocen la condición de obra de la puesta en escena, hay algunas excepciones en nuestro entorno europeo dignas de mención.

Ya hemos mencionado que en la actualidad sólo la vigente Ley portuguesa (Ley 45/85 de 17 de septiembre de 1985) reconoce los derechos intelectuales del director de escena respecto de su escenificación, y que es la única que reconoce la puesta en escena como una obra intelectual. Luiz Francisco Rebello argumenta que eso ha sido posible gracias a los antecedentes que ese espacio legal tenía en su país. Y señala al respecto que ya la ley portuguesa de 1927 contenía una disposición según la cual «el decorado, la dirección escénica y los figurines de una obra teatral, cuando sean originales, se consideran propiedad artística de quien los haya concebido y realizado» [VVAA, 2001 : 36]. De manera que el reconocimiento del director como autor no procedía del vacío, sino de unos claros antecedentes que podían fundamentar otros espacios legales.

También hemos mencionado que tanto en Francia como en Italia ha habido una jurisprudencia que ha reconocido el carácter de obra intelectual de las puestas en escena, otorgando consecuentemente a los directores de escena el estatus de autores. Recordemos la mencionada sentencia del Tribunal de Nápoles de 20 de agosto de 1958, comentada por Rebello, y también citada por Philippe Le Chevalier, sentencia que afirmaba que «la escenografía [la puesta en escena] es una elaboración creativa según el artículo 4 de la ley sobre el derecho de autor [ley de 22 de abril de 1941]» [Le Chevalier, 1990 : 120]. Es en el mismo sentido que se manifiestan también algunas entidades de gestión, como la SACD francesa, que posibilitó su reconocimiento a partir del convenio de 1986 que regulaba las relaciones entre los teatros privados de París y

los directores escénicos, en el que se afirmaba de forma clara y precisa el «carácter de creación intelectual correspondiente a la concepción artística de la escenografía [puesta en escena], que le otorgaba los derechos de propiedad literaria y artística en su calidad de autor de la escenografía [puesta en escena]»¹¹¹. También la SPA (Sociedade Portuguesa de Autores) acoge como asociados a los directores escénicos.

Son, por tanto, los casos examinados por la jurisprudencia los que terminan siendo orientativos y ejemplares. Especialmente los casos tratados por la jurisprudencia francesa, por estar relativamente bien documentados. Algunos de los conflictos examinados por ella se han convertido incluso en hitos de la jurisprudencia relativa a los derechos de autor en otros países. No es raro que sean recogidos por casi todos los estudios sobre el tema, ya que se han convertido en material de criterio profesional para posicionarse sobre la autoría del director. Son ciertamente criterios que a nivel de la práctica no han calado en profundidad con la misma intensidad, pero no por ello dejan de ser igualmente sugerentes.

En primer término recordemos el conflicto surgido en torno a la puesta en escena de la opereta titulada *La belle de Cadix* dirigida por Maurice Poggi¹¹². Es un caso que se resolvió mediante sendas sentencias de 1956, 1958, y 1963, y que adquirió relevancia por ser el primero que reconoció la posibilidad de considerar obra intelectual a una puesta en escena. *La bella de Cádiz*, en el original francés *La belle de Cadix*, es una opereta cuyo libreto está firmado por Raymond Vincy y Marc-Cab, a partir de un texto de Maurice Vandair, y con música de Francis Lopez¹¹³. De la dirección escénica se hizo cargo Maurice Poggi. Su estreno tuvo lugar en diciembre de 1945 en el Casino de Montparnasse. La obra tuvo bastante éxito, y en 1953 se hará una versión cinematográfica de esta obra, que reactualizó la pieza. Fue entonces que, casi por azar, un día el director de escena Maurice Poggi se topó con su propio montaje representado en otro teatro, pero con otro reparto y, lo que era más sorprendente, sin que él o alguien de la primera producción supieran nada al respecto. Efectivamente se trataba de su montaje, o de un montaje absolutamente indistinguible del suyo. Pero a pesar de ser idénticos, esta puesta en escena descubierta por él aparecía sorprendentemente firmada

¹¹¹ *Ibíd.* p.106.

¹¹² *Ibíd.* p.72.

¹¹³ *La bella de Cádiz* se popularizó aquí principalmente en su versión filmica de 1953, interpretada por Luis Mariano y Carmen Sevilla.

por otro director, quien, sin ningún tipo de pudor ni de reconocimiento, había reproducido exactamente la puesta en escena de Poggi. Fue entonces cuando Maurice Poggi inició acciones legales por infracción de derechos de autor de su puesta en escena. Pero el Tribunal de Instancia emitió un fallo negativo. En la línea de lo que hemos mencionado antes, los jueces se mostraron absolutamente reacios a reconocer autoría a la dirección escénica de un espectáculo, y desestimaron la demanda. La decisión fue tomada por el Tribunal del Sena, el 2 de mayo de 1956, y confirmada más tarde por la Cour d'Appel de París, el 5 de febrero de 1958.

No obstante, en esta última sentencia se establecieron unos criterios que diferenciaban entre, por un lado, los grandes espectáculos, piezas de gran formato, en los que, según el juez, «la contribución de la puesta en escena modifica real y fundamentalmente una obra hasta el punto de disminuir considerablemente la importancia del texto e incluso de la música»¹¹⁴, y, por el otro, las operetas, óperas, obras dramáticas, o espectáculos en los que el libreto y la música seguían ocupando un lugar preponderante, y en los que la creación original se daría de manera extremadamente excepcional, ya que «el director escénico no tiene la plenitud de la creación, siendo prisionero de la acción y de las indicaciones dadas por los autores»¹¹⁵. Para el primer tipo o categoría de espectáculos, los jueces reconocían *a priori* el carácter original de esos grandes espectáculos, mientras que, para el resto, esa originalidad se suponía en todo caso excepcional. Precisamente por ese motivo se denegó a la escenificación de Poggi el carácter de original, ya que en esa segunda categoría de espectáculos, espectáculos considerados «menores», el director de escena no podría tener la cualidad de autor, una cualidad supuestamente adquirible por efecto de la dimensión, a partir del momento en que –a través del «gran formato»– se pudiera generar con su trabajo una primacía de la puesta en escena sobre el texto y sobre la música.

El caso daría varias vueltas más. Lo curioso –y hasta en parte insólito– de este caso es que posteriormente Poggi entabló por la vía penal una demanda por plagio del cuaderno de dirección, y este fallo fue favorable a su carácter de director de escena, consiguiendo

¹¹⁴ *Ibid.* p.75.

¹¹⁵ *Ibid.* p.76.

así el reconocimiento de su condición de autor¹¹⁶. La sentencia estableció entonces protección por el derecho de autoría de toda la escenificación original, sin establecer distinción alguna entre la cuestionable tipología de espectáculos argumentada por el tribunal anterior, sino basándose como único principio de protección en el hecho de ser una puesta en escena original: «Considerando que... toda obra del ingenio engendra en provecho de su autor un derecho pecuniario y moral, desde el momento en que es debida a una concepción personal y original»¹¹⁷ y que su director, Maurice Poggi, «ha dispuesto, en el marco así trazado, de una libertad total de apreciación para la elección de los elementos que había que utilizar»¹¹⁸.

De entre los asuntos tratados por la jurisprudencia francesa hay otro afamado caso, pero en esta ocasión tiene que ver con una cuestión de luz y sonido. Se trata concretamente del espectáculo de luz y sonido concebido para escenificar el Château de Chambord¹¹⁹. También éste es un caso librado hace bastantes años, en 1965. Al director del espectáculo de luz y sonido realizado en ese castillo (uno de los más grandes de la región del Loira, y célebre también porque se dice que en el diseño del cual pudo haber participado Leonardo da Vinci), le pareció reconocer el diseño de su espectáculo lumínico y sonoro en una adaptación o en una aplicación realizada por otro director. Debido a ello presentó una demanda por plagio, basado en la representación ilícita de su obra, ante la cual el demandado alegó que no se trataba de una obra protegida por la propiedad intelectual.

Este caso fue resuelto por la Cour d'Appel de Bourges en sentencia de 1 de junio de 1965. En ella, el juez consideró que el director del espectáculo de luz y sonido sí merecía el carácter de autoría, porque –según afirma en la sentencia– «el elemento de la luz y el del sonido son predominantes, y el rol del director es susceptible de ser considerado como el de un creador de una parte esencial de la obra, sin la cual la representación de ésta sería inconcebible»¹²⁰. Lo esencial de esta sentencia no estriba tan sólo en que en ese momento los jueces hicieran una distinción entre creación principal y creación accesoria, sino, sobre todo, que se establecieran de hecho los

¹¹⁶ Aunque no es el objeto de este estudio, el Código Penal vigente (hasta el 28 de octubre de 2015), aprobado por Ley orgánica 10/1995 de 23 de noviembre del Código Penal, tipifica los delitos contra la propiedad intelectual en sus arts. 270 a 272.

¹¹⁷ *Ibid.* p.78.

¹¹⁸ *Ibid.* p.80.

¹¹⁹ *Ibid.* p.86.

¹²⁰ *Ídem.*

criterios que podían conferir a la puesta en escena un rasgo de originalidad o de autoría¹²¹, de carácter propio y autónomo, de aquellos otros criterios que la determinarían como una mera resolución técnica, igual que en la clasificación establecida en las alternativas que ofrece la fotografía, en la que se distingue entre fotografía obra intelectual y mera fotografía, por ejemplo.

Se pone además de manifiesto que, aunque quizá pueda resultarnos un tanto sorprendente, se puede ser autor de manera íntegra incluso en una obra accesoria de otra principal. La autoría no tiene ninguna conexión entre el hecho de que la obra sea muy importante o poco importante, de que sea de gran formato o al contrario, una obra minúscula. Pero en ese momento, aunque los jueces no separan la dirección de la obra principal, recurren a esa distinción para saber si la dirección se protege o no. Aunque, insistimos, a lo que recurren es a criterios que se pueden consensuar para determinar la originalidad, o su carencia, en una puesta en escena.

Un punto de inflexión en esta disyuntiva se puede encontrar hacia los años 70 del siglo pasado. Es entonces cuando se produce una auténtica evolución que desembocará en la situación legal vigente en la escena francesa. Ya que, con base a estos antecedentes, existen en la actualidad puestas en escena protegidas, siempre y cuando sean originales: la puesta en escena de manera autónoma, en tanto que tal, independiente de la obra dramática a la que da soporte –y al margen de la obra musical que la acompaña, del ballet, etc.– está por tanto circunstancialmente protegida.

En el recorrido por las valoraciones jurisdiccionales que crean un soporte a favor de la autoría del director de escena, aparece un caso –llamémosle– bisagra entre la postura que rechazaba todo tipo de autoría al director escénico y la postura actual. Es un caso a propósito de la puesta en escena de la ópera *Carmen* realizada por el director Raymond Rouleau¹²². Su montaje fue retomado en las giras del espectáculo sin permiso ni compensación económica de Rouleau, el director escénico. Esto ocurrió a mediados de la década de los 60. Pero el fallo en torno a ese litigio constituyó el primer paso hacia la autonomía del trabajo del director como obra, pues en esta ocasión se analizó el problema de fondo, partiendo de la base de que el director era considerado el autor de

¹²¹ *Ibid.* p. 89: «en un espectáculo de luz y sonido, el trabajo del director escénico se convierte realmente en la materia prima del espectáculo, y ya no es simplemente la herramienta de adaptación o de transformación de una obra dramática.»

¹²² *Ibid.* p.90.

pleno derecho de su puesta en escena, y sin limitación alguna. Desafortunadamente, esa decisión no estaba motivada, lo que impidió que se creara una nueva línea jurisprudencial, aunque, pese a ello, sí abrió la vía a un importante fallo posterior, el del llamado «caso Darnel», de 1971¹²³. Será este último caso el que se convertirá en la referencia paradigmática y de obligada mención para hablar de la autoría del director de escena. Gira también alrededor de una opereta. En este caso, el director Jean Darnel había realizado una puesta en escena de la opereta de Jacques Offenbach, con libreto de Ludovic Halévy, titulada *Ba ta clan*. Sucede que en el momento en que Darnel no renovó su contrato, fue sustituido por el director de escena Emile Noël, quien, con una puesta en escena prácticamente idéntica a la de Darnel, firmó la dirección de la opereta cuando ésta fue repuesta con los mismos intérpretes y con los mismos elementos que constituyan la originalidad del espectáculo. Ante ello Jean Darnel presentó una demanda contra el productor, así como contra el segundo director, por plagio. En sentencia del 8 de julio de 1971 el tribunal de París, y también el fallo confirmado posteriormente por el tribunal de apelación, afirmaron el carácter original de la puesta en escena de Darnel y por tanto su protección por el derecho de autor. Una de las conclusiones genéricas que extrajo de este caso la Cour d'Appel de París en su sentencia de 8 de julio de 1971 resulta importante, pues ofrece los criterios que pueden finalmente tenerse en cuenta para poder emitir un juicio razonado al respecto:

[...] la escenografía de un espectáculo [o puesta en escena] se beneficia de la protección de la ley desde el momento en que el director escénico, al mismo tiempo que respeta las notas del autor del libreto y se somete a la interpretación, como el director de orquesta de la partitura musical, *crea una obra original en las instrucciones que da*, en particular sobre la *composición* de los diferentes cuadros, la índole de los decorados, *la elección y la disposición* de los accesorios, y también sobre la entrada, la salida y el *comportamiento* de los intérpretes así como sobre *el tono y el ritmo* de las palabras que hay que pronunciar¹²⁴.

La sentencia admite entonces la protección de las puestas en escena, no en función del tipo de espectáculos que sean, sino de su carácter autoral. Esta sentencia es de vital importancia por la precisión que hace del trabajo del director escénico, una definición

¹²³ *Ibid.* p.94.

¹²⁴ *Ibid.* p.95.

precisa ausente en la mayoría de las legislaciones actuales: «considerando que el cuaderno de dirección de Darnel contiene numerosos croquis y anotaciones relativos al decorado, los accesorios y sobre la interpretación en escena, que revelan la personalidad del director de escena y la originalidad de los medios empleados por él para expresar visualmente el pensamiento de los autores de la obra»¹²⁵. Con esta sentencia queda en total evidencia que los jueces franceses han descrito, calificado, fundamentado, y otorgado numerosas precisiones sobre la aportación o las contribuciones originales realizadas por el director de escena, otorgándole un estatuto de autor definitivo. Y en el caso, Darnel establece explícitamente criterios de originalidad, basados en la imaginación del director: «la originalidad de los procesos utilizados por el director de escena para expresar visualmente el pensamiento de los autores de la obra», que confieren a la escenificación «la naturaleza de una obra intelectual protegida por la legislación del derecho de autor»¹²⁶.

El hecho de ser considerado autor permitiría al director tener un monopolio de explotación de la obra, es decir, decidir no sólo si la obra se va a explotar, sino plantear las condiciones de su explotación. Por tanto, también le permitiría beneficiarse de las compensaciones económicas que ello pueda generar. Y en consecuencia, se vería beneficiado de una especie de derecho de participación (denominado en Francia como *droit de suite*), derecho que, según la LPI, únicamente se reconoce a los artistas plásticos, y que consiste en que el autor participa de los beneficios obtenidos por el éxito de la obra.

De esta manera, sin el permiso del director, la puesta en escena no podrá ser retomada. Es verdad que aun así puede producirse el plagio de una obra. De igual manera que puede producirse el plagio de un cuadro, de una fotografía, o de un poema, etcétera, puede también plagiar un número de circo, o una puesta en escena. Pero resulta casi evidente que su motivo comporta razones financieras, ya que considerado como autor, el director puede oponerse a la posterior representación de su puesta en escena, realizada sin su consentimiento. En cambio, si no es considerado autor, el director no puede ampararse ante la actuación de un empresario inescrupuloso, como el que retomó el montaje de *Ba ta clan* sin el permiso de su verdadero director. En este caso, al

¹²⁵ *Ibid.* p.98.

¹²⁶ *Ídem.*

considerar los jueces que el primer director era *autor* de la puesta en escena, le abre la posibilidad de oponerse a la posterior representación de su puesta en escena realizada sin su consentimiento. De alguna manera es ahí donde se encuentra uno de los desafíos con consecuencia prácticas de tener o no estatuto de autor.

Más allá de lo que pasa en la Unión Europea, destaca el caso de Canadá, donde se reconoce la puesta en escena como una categoría de obra dramática, y por tanto protegida por el derecho de autor. Tanto la SACD (Société des auteurs et compositeurs dramatiques de Canadá) como la Société Québécoise des Auteurs Dramatiques contempla entre sus asociados a los dramaturgos, escenaristas, coreógrafos, realizadores, compositores y directores de escena. En Québec, lugar con una actividad teatral muy viva, los teatros institucionales firmaron en el 2005 un acuerdo con los directores de escena, en el que se prevé, en concepto de derechos de autor, la remuneración al director de escena desde la primera representación pública de una pieza de teatro.

2.2. CONSIDERACIÓN LEGAL DEL DIRECTOR DE ESCENA

Sucede que el director de escena de nuestro país, sin ser considerado autor por la LPI, no queda totalmente desprotegido de derechos de propiedad intelectual. La LPI le reconoce como titular de «otros derechos de propiedad intelectual»¹²⁷. La estructura de este reconocimiento es similar a los otorgados al autor, pero tienen una particularidad: son reconocidos bajo un régimen de atribución de derechos y de protección *inferior* y *limitado*. A estos derechos se les conoce como derechos afines, conexos o vecinos, aunque en nuestra ley son denominados simplemente como «otros derechos de propiedad intelectual»¹²⁸.

¹²⁷ Art. 105 de la LPI, junto a los artistas intérpretes y ejecutantes y los directores de orquesta.

¹²⁸ Esta tipología de derechos son comunes en las legislaciones europeas (sistema continental), pero no así en las legislaciones de EEUU y Reino Unido (sistema anglosajón), donde no se reconoce esta categoría. En estos países, los artistas intérpretes tienen reconocidos una serie de derechos *rights in performances* de contenido similar, aunque parcial, a los que corresponden en nuestra ley. No obstante, los productores de fonogramas y de grabaciones audiovisuales (en nuestra ley también titulares de derechos conexos) están protegidos por el copyright como si fueran obras [Dietz, 2015: 122].

Es importante reparar en el plural. Se habla de «otros derechos», en plural y en genérico. La razón de ello es que, la denominación de derechos de propiedad intelectual incluye tipologías. Principalmente dos de carácter genérico: los derechos de autor y los denominados «otros derechos de propiedad intelectual». Pero, para entender el genérico de esos «otros derechos», es preciso entender lo que ellos incluyen. Debemos empezar recordando que tanto los derechos de autor, como esos «otros derechos» están integrados por derechos morales y derechos patrimoniales (también llamados derechos de explotación).

Al ser titulares de «otros derechos de propiedad intelectual», se les reconoce una versión reducida¹²⁹ de los derechos morales que son reconocidos al autor. Es decir, tienen el derecho a que se reconozca su nombre sobre su obra (derecho de paternidad); tienen el derecho a la integridad de su actuación, condicionándolo a que la supuesta vulneración (deformación, modificación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación) lesione su prestigio o reputación. Para acabar, y evidentemente sólo para el actor, se le reconoce el derecho de autorizar el doblaje de su actuación en su propia lengua. La ausencia de los derechos que, en cambio sí se reconocen al autor (divulgación, modificación de la obra, arrepentimiento, etc.), parece justificarse en el carácter efímero de la obra escénica que no puede dar lugar ni a su modificación ni a su arrepentimiento, ni a otra finalidad que no sea su divulgación pública. A pesar de que el artículo que regula estos derechos solo se refiere a los artistas intérpretes o ejecutantes, y en lugar de «obra» menciona «actuación», la ley contiene una remisión¹³⁰ respecto a los directores de escena, a los que atribuyen los mismos derechos reconocidos a los artistas en este título de la ley.

En general, entre los derechos patrimoniales se incluyen el derecho de *reproducción*, el de *distribución*, el de *comunicación pública*, y el de *transformación*. Se trata de derechos que tienen un contenido económico, es decir, que pueden ser objeto de transacciones comerciales. Todos ellos son derechos reconocidos a los autores como titulares de derechos de propiedad intelectual, pero también a los titulares de estos «otros derechos de propiedad intelectual», excepto en el caso del derecho de

¹²⁹ Art. 113 LPI: «tienen el derecho irrenunciable e inalienable al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones, excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizarlas, y a oponerse a toda deformación, modificación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.»

¹³⁰ Art. 105 LPI.

transformación. Al autor se le otorga el derecho a la transformación de la obra, algo de lo que no se ven beneficiados los directores de escena, titulares de derechos conexos. Por ello, una de las características determinantes de los derechos conexos u «otros derechos» de propiedad intelectual atribuidos a los directores escénicos, es que al no disponer del derecho de transformación, se delimita claramente la posibilidad de reformar o alterar una obra escénica. El derecho de transformación no es reconocido como un derecho de los directores de escena, por tanto no se contempla la facultad de autorizar modificaciones del montaje de una obra para crear obras derivadas, ni por tanto tampoco denunciar usos no autorizados de una puesta en escena. Sobre este tema han surgido diferentes conflictos sobre los que hablaremos más adelante. Pero en la práctica es muy difícil defender jurídicamente la ilegalidad de una escenificación que haya sido manipulada, y con ello haya generado obras derivadas bajo la noción de «homenaje a», o de «obra inspirada en...», sin contar con la autorización del creador—, que en realidad no suelen ser sino alteraciones de una obra previa.

Otra diferencia entre los derechos de autor y esos *otros derechos* es que mientras que el objeto de los derechos de autor es la propia obra (pintura, texto, escultura, etc), por el contrario, el objeto de estos derechos vecinos o conexos recae sobre la fijación de la obra, es decir, la grabación que se efectúa de la obra —por ejemplo de un concierto o una puesta en escena— y que es objeto de distribución comercial (en cines, dvd, cd, etc.). Es por ello que esta tipología de derechos se reconocen no solo a los artistas intérpretes y ejecutantes, junto al director de escena y de orquesta, sino también a los productores de fonogramas (cd's) y de audiovisuales, que aparecen así como titulares de derechos de la grabación fonográfica o audiovisual.

También en relación al período de duración de los derechos se han establecido diferencias. Así como los derechos de autor tienen una duración, en general, de setenta años a contar des del año siguiente a la muerte del autor, antes de entrar en dominio público, en el caso de los derechos conexos o vecinos, estos son vigentes, en general, durante un período de cincuenta años a contar des del año siguiente a la fecha de la interpretación o ejecución¹³¹.

¹³¹ Art. 112 LPI.

Un punto en común con los derechos de autor es el procedimiento de transmisión de estos derechos. Igualmente estos otros derechos de propiedad intelectual pueden ser transmitidos *intervivos* o *mortis causa*, a través de un contrato¹³² o por disposición testamentaria, a uno o a varios titulares, a un heredero o legatario¹³³, o a una persona física o jurídica, pasando entonces a ser éste –en el supuesto que la cesión sea en exclusiva– el titular de los derechos, por lo que se denomina «transmisión derivativa».

2.3. PERSPECTIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA

Lo que añade interés al caso es que los propios directores no mantienen una misma y única posición al respecto. Discuten manteniendo dos posturas tan vivas como opuestas en la profesión. Hay efectivamente directores que consideran su trabajo como una mera puesta en pie de un texto, y quienes lo consideran en cambio una creación original. Y sabemos, efectivamente, que hay directores de escena que suelen asumir todo lo literalmente que pueden las didascalías (las descripciones visuales o auditivas) del autor del texto. Son directores especialmente punitivos en la fidelidad de las prescripciones de la obra escrita. Para Jean Pierre Vincent, actor, director de escena y de teatros frances, «respetar una didascalia quiere decir comprenderla, y después encontrar una solución visual, rítmica»¹³⁴[CNT, 2006 : 19], plena de sentido escénico equivalente o correspondiente al indicado en el texto. Es decir, se mantiene el texto en el centro de mira, pero ineludiblemente se ofrece una interpretación propia. En ello se parece al trabajo de los traductores. Pero no hay fidelidad que, por sí misma, no implique una traslación, una interpretación.

En realidad detrás de todo ello aparece una discusión muy conocida en otros campos. El debate disyuntivo entre el espíritu o la letra de una indicación. O, dicho de otro modo, el de la exploración del *sentido implícito* o la exploración de la *literalidad*. Y

¹³² Un contrato es un acuerdo entre dos o más personas para *contraer* obligaciones o derechos. En el área de propiedad intelectual se suele hablar de contrato cuando se cede un derecho a cambio de una contraprestación, normalmente de naturaleza económica.

¹³³ El legatario es la persona a quien se deja algo en testamento. Se entiende así en la medida en que el legatario es el beneficiario del legado otorgado por el testamento. Los etimólogos señalan que *legar* es un término que procede seguramente de *leg*, es decir, de ley. Por tanto es algo que se confiere a través de una ley.

¹³⁴ «Respecter une didascalie, qu'est-ce que ça veut dire ? C'est la comprendre, puis lui trouver une solution visuelle, c'est lui trouver une solution rythmique.»

aprovechando la correspondencia semántica, se subraya por un lado el *carácter interpretativo* del director de escena, pero acentuando –por otro lado– su correspondencia hermenéutica, es decir, se subraya también el carácter creativo de su lectura. De modo que encontramos directores «que llevan a cabo una puesta en escena respetuosa con el espíritu de la obra, pero sin embargo se apartan completamente de la letra de las didascalías, sin realizarlas mecánicamente»¹³⁵, es decir, sin que por ello queden adheridos a la literalidad de las didascalías textuales; mientras que hay otros directores que pueden ser totalmente respetuosos con las didascalías, sin que por ello queden adheridos a la misma obra, debido a la ausencia de la vida escénica que le confiere el lenguaje extratextual. De modo que, desde unos ámbitos, hay algo que se considera una modalidad de respeto de la obra, mientras que otros consideran que se trata de una prueba del grado de creatividad del director. Pero, una vez más, en caso de conflicto, al final deberían ser los jueces quienes terminen valorando legalmente si una obra escénica merece tener consideración autoral, o si responde a un proceso meramente interpretativo, y de esta manera sentar criterios jurisprudenciales.

Es importante recordar –como han insistido los estudios teatrales– que es especialmente a partir de los años 70 cuando asistimos a uno de los más grandes impulsos que determinan la estética de la obra ocasionada por el trabajo del director de escena. Al menos ha sucedido así en el ámbito del teatro europeo. Es a partir de entonces que se reconoce la presencia de una incuestionable evolución en este campo. No por otro motivo este período coincide con la aparición y el reconocimiento generalizado de los grandes directores contemporáneos, unos directores que en buena parte han inoculado el *adn* de la personalidad del teatro europeo durante las últimas décadas. De hecho, la reciente historia del teatro contemporáneo está esencial e intensamente unida a esos grandes directores. En los años 70 el teatro se despliega de la mano de Peter Stein, Klaus Michael Grüber, Ariane Mnouchkine, Peter Brook...; en los 80s y 90s, con el predominio escénico de Pina Bausch, Anatoli Vassiliev, Bob Wilson, Patrice Chéreau, Peter Zadek, Mathias Langhoff, Christoph Marthaler...; y en la creación escénica de comienzos del siglo XXI el teatro sigue identificado con las radicales apuestas escénicas de sus directores, y entre ellos las de Castellucci, Guy Cassiers, Jan Lauwers, Krystian Lupa, Rodrigo García, Thomas Ostermeier, Oskaras Koršunovas... Todos ellos son

¹³⁵ Ídem. «On voit beaucoup de spectacles où les metteurs en scène, tout en faisant une mise en scène respectueuse de l'esprit de l'œuvre, s'éloignent complètement de la lettre des didascalies sans les réaliser mécaniquement.»

directores de escena que –con sus montajes– han acabado por llevar el drama más allá de sus propias características, y lo han hecho de manera patente, revolucionando el uso de los elementos escénicos. De hecho, es a partir del estudio de estos directores –o al menos de muchos de ellos– que Hans-Thies Lehmann ha reconocido este período como el de un teatro Postdramático [Lehmann, 2006], un teatro que –entre otras características– se hace menos en el texto que en el escenario¹³⁶.

Si volvemos la mirada a la perspectiva de la doctrina jurídica, y enfocando el problema según el primer período de su consideración respecto al director de escena, percibiremos la enorme distancia que hay entre lo que la doctrina sostiene (el director no es autor) y la realidad escénica europea (cada director tiene o expresa una definitoria y propia poética autoral).

Se trata de saber ahora qué actividad determinante tienen los directores en relación a la que en el mismo sentido tienen los actores. Pues es cierto que, como han reiterado constantemente algunos directores y muchos estudiosos (y entre éstos el siempre recordado Jaume Melendres entre nosotros, por ejemplo), la creación de un espectáculo no es sólo cuestión que depende de los directores, sino también de una creatividad y de una cierta poética de los actores, que son quienes «encarnan» y vehiculan escénicamente buena parte del texto¹³⁷. Aunque, como –entre muchos otros– ya lo advertía Hormigón en su ponencia antes citada, es muy raro que haya un director de escena que no sea también un director de actores.

Pero la discusión del rol del actor como determinación escénica es antigua. Viene además legitimada desde hace mucho y ya está presente en la época de los primeros

¹³⁶ Sobre la función y el trabajo de los directores de escena contemporáneos, *cfr.* entre muchos otros estudios, los siguientes: Delgado, María & Heritage, Paul, *In contact with the Gods? Directors talk theatre* (1996), Meyer-Dinkgräfe, Daniel, *Who's Who in Contemporary World Theatre* (2002); Tackels, Bruno, *Écrivains de plateau. Les Castelluci* (2005); *François Tanguy et le Théâtre du Radeau* (2005); Anatoli Vassiliev (2006); Rodrigo García (2007); *Pippo Del Bono* (2009).

¹³⁷ El actor Josep Maria Pou, por ejemplo, es de la opinión que el actor debería ser igualmente considerado un autor directo de la puesta en escena, pues cada actor resulta determinante en un montaje. En esta misma perspectiva, quizás pueda mencionarse el caso propuesto por el conocido director de escena polaco Krystian Lupa, quien nunca sustituye a un autor en un montaje, aunque eso pudiera permitir realizar más presentaciones de una obra determinada. Cuando uno o más de los actores que crearon la obra no pueden participar en ella, la obra no se realiza. Es el caso, por ejemplo, de la pieza *La Calera*, una dramaturgia propia a partir de la novela homónima de Thomas Bernhard, y que se presentó en la programación de Temporada Alta, en el Teatre de Salt, en noviembre del 2007, bajo el título de *El forn de calç*. Es una pieza que se dejó de presentar, a pesar del reclamo internacional que tenía, debido a que uno de los actores sufrió una enfermedad irreversible y el director se negó a sustituirlo (información ofrecida el 30 de noviembre del 2007 por el director del Festival, Salvador Sunyer, delante del propio Krystian Lupa). Sobre algunos de estos aspectos, *cfr.* las referencias ofrecidas por Rosa Briones en su «Crónica de las Jornadas sobre los Derechos Intelectuales», publicada en la *Revista ADE. Teatro*. nº 84. Enero-Marzo 2001, pp. 28-32.

estudiosos del teatro. Sobre todo aparece inicialmente planteada en términos de una cierta oposición entre lo escrito y lo oral. Así, por ejemplo, el retórico y pedagogo latino Marco Fabio Quintiliano, en el siglo I de nuestra era, evocaba el hecho de que los actores de teatro (*scaenici actores*) eran aquellos «que añaden tantos gestos plenos de gracia, mejorando el texto de los poetas, que encontramos infinitamente más placer en *escuchar* los versos expresados por ellos, que en *leerlos*» [Quintiliano, 1999 : 120-123]. Sobre el «añadido» que el intérprete hace al texto se ha discutido mucho a favor de la creatividad formal que ofrece el actor a la poesía escrita. La cuestión que se planteaba ya entonces recaía en la primacía, o incluso en la supremacía de la expresión performática respecto a la expresión meramente escrita de una obra. Este es un caso que, sin embargo, la mayor parte de los directores de escena recogen con cierta cautela. Pues en su propuesta de desplazar el centro de gravedad del teatro de la palabra escrita al espectáculo, se pasa por el recogimiento de esta autoría hacia el director, sin incluir en ella al actor¹³⁸. Sin embargo, esto no ha pasado desapercibido para la doctrina jurídica, ya que incluso Rodrigo Bercovitz ha manifestado la posibilidad de extender la autoría a los artistas intérpretes siempre que «si a través de su actuación incorporan elementos de suficiente originalidad a la obra que interpretan» [Bercovitz, 1997 : 177].

Hay otra perspectiva del trabajo del director de escena que tiene su fundamento en el reconocimiento de que un director de escena, al no ser un transcriptor directo del texto puede –o incluso debe– llegar a ser absolutamente libre en su trabajo, y abandonar toda literalidad, y, en el extremo, puede ser incluso convencida y militante *infiel* a un texto teatral, siempre en favor de su propia potencialidad creativa. Esta es, por ejemplo, la posición de uno de los directores más conocidos y reconocidos del teatro contemporáneo alemán. Nos referimos a Frank Castorf, un director que rechaza precisamente en esos términos la lógica de los derechos de autor otorgados al escritor dramático, y subrayando positivamente la potencialidad que puede expresar el director en sus montajes, que –en su caso– conlleva una constante *infidelidad creativa* al texto, según sus propias declaraciones.

Se elevan muros, se imponen derechos protectores y se invoca la fidelidad a la obra para no dejar que la vida sea lo que es. Creo que comienzo a entender lo que

¹³⁸ Salvo en los casos que hemos citado inmediatamente arriba al recordar la postura, entre otros, de Jaume Melendres.

significa la noción de fidelidad a la obra para la mayoría de las personas. Es la nostalgia de poder recorrer con la mirada un dominio que se extiende hacia el horizonte del que uno es dueño. Es la nostalgia de otra época. [Castorf, 1999 : 33].

Pero lo cierto es que ahora los tiempos están cambiando. Hoy por hoy el presente es un híbrido complejo. Hay actualmente directores que crean espectáculos con la convicción de su autoría vertebradora, a pesar incluso de tener en sus manos un texto de un autor dramático reconocido, del mismo modo que hay también directores que reconocen la primacía del texto y confieren –implícita y explícitamente– el concepto de autor al dramaturgo.

Es un tema discutido por doquier. Recientemente, por ejemplo, algunos directores teatrales franceses pusieron el tema sobre la mesa. Entre ellos se ponían de manifiesto las dos posturas. Por un lado se encontraban Bernard Murat y Stephane Fievet, quienes se manifestaban a favor del reconocimiento de autoría del director, y consecuentemente con la protección de la puesta en escena como obra. En el extremo opuesto se hallaban Jean Claude Fall y Matthias Langhoff, quienes, por su parte, no consideraban al director de escena como autor. En palabras del primero, el director «es un servidor, un sirviente, alguien que sostiene un discurso con el público mediante las palabras del autor»¹³⁹ [Proust, 2012 : 128]. Y el segundo, es decir, Matthias Langhoff, fue más expedito. Dijo: «el director de escena no es autor»¹⁴⁰. Y sin embargo, estos dos últimos consideran que el director sí puede llegar a ser un autor en el caso de las adaptaciones de textos dramáticos, pues una adaptación va más allá de simples recortes de la obra preexistente, siendo, según ellos, una creación¹⁴¹.

En su argumentación a favor de la autoría del director, Bernard Murat insistía en que la autoría es una condición artística y no administrativa. De manera que mantenía que «no es la condición de autor conferida por una sociedad de autores a un individuo lo que

¹³⁹ «Il est un serviteur, un servant, quelqu'un qui tient un discours au public avec les mots de l'auteur».

¹⁴⁰ *Ibid.* p. 131. Resulta altamente curioso, sin embargo, que la más contundente y restrictiva determinación con la que se quiere negar que el director sea un autor venga emitida, en este caso, por Matthias Langhoff. Resulta curioso, decimos, porque en los montajes de Langhoff siempre se ha caracterizado por alterar (incluso traicionar, en el sentido que lo emplea Castorf) las obras que monta. Baste recordar, por ejemplo, que cuando escenificó *La Misión*, de Heiner Müller, lo hizo incorporando al mismo montaje *La cacatúa verde*, de Arthur Schnitzler, permitiendo que ambas obras se contaminaran, y sin poder percibirlas por separado. De manera que alteraba de manera contundente tanto *La Misión* como *La cacatúa verde*, haciendo de ellas una adaptación totalmente propia.

¹⁴¹ *Idem.*

hará de él un autor o un director de escena»¹⁴². Para él, el director convierte el texto en un espectáculo, lo transforma en otra cosa. Y recuerda que la posibilidad de que el director de escena pueda percibir derechos, en tanto que autor del espectáculo, no tiene por qué restringir los derechos que puedan corresponder al autor del texto dramático. El hecho de que el espectáculo sólo sea posible actualmente gracias al director, hace que Murat se pregunte: «¿en qué se convierte el trabajo del director de escena en su ausencia?»¹⁴³. Y concluye diciendo que se debe encontrar un tipo de remuneración que reconozca la visibilidad de una actividad de alguien que la engendra, sin estar él presente en esa visibilidad, y que ese tipo de remuneración ya existe, se llama, dice, «derechos de autor»¹⁴⁴.

La confrontación de estas posturas opuestas puede devenir en discusión bizantina. Por eso, para eludir una vía muerta y sin perspectiva, podríamos afirmar como hipótesis posibles ambas posturas, y ver a dónde nos conducen. Podemos comenzar reconociendo el espacio común de las dos posturas. Y el principal es la relación con un texto previamente escrito. De modo que la propia escenificación, o, mejor dicho, toda la representación no hace sino pivotar –en principio– sobre ese texto inicial. Tanto da si se tiene el objetivo de «defenderlo» o si se mantiene la disposición de ir más allá de él, hasta «traicionarlo», o bien, para emplear los términos propuestos por Frank Castorf, para ser totalmente *infiel* al texto, o incluso, por el contrario, para serle totalmente *fiel*. De modo que, aunque sea sólo por un momento, al existir un texto sobre el que pivota inicialmente un montaje, la noción de autoría potencialmente atribuida al director de escena quedaría –al menos por ese lapso de tiempo– relativizada.

Quizá incluso cabría recordar que el propio Frank Castorf ha tenido diversos conflictos con los titulares de derechos de autor de algunas de las obras que él ha montado y que, presionado por requerimientos legales, el teatro que él mismo dirige, el teatro de la Volksbühne de Berlín, ha tenido que cambiar el título original de las obras de sus montajes. Fue –entre otros– el caso de su montaje de la obra *Dulce pájaro de juventud*, de Tennessee Williams, un montaje que se vio obligado a cambiar el título original, por lo que finalmente se llamó *Forever Young (Süßes Vogel Jugend)*. Y añadía el título que

¹⁴² *Ibid.* p.126. «Ce n'est pas la qualité d'auteur décernée par une société d'auteurs à un individu qui fera de lui un auteur ou un metteur en scène.»

¹⁴³ *Ibid.* p.127. «Que devenait le travail du metteur en scène en son absence ?»

¹⁴⁴ *Ibid.* p.129.

se trataba de una obra «a partir» de la pieza de Williams. Lo mismo pasó, e incluso de un modo más problemático, con su obra *Endstation Amerika*. También a partir de una obra del dramaturgo americano Tennessee Williams, en concreto a partir de su célebre obra *Un tranvía llamado deseo*. La razón de ello es que en ninguno de los dos casos los herederos del dramaturgo americano le permitieron usar el título original de las piezas. Le cobraron derechos como si Castorf hubiera montado la pieza original, pero con dos condiciones, según explicó el propio Castorf en el coloquio que siguió a la presentación de su pieza *Endstation Amerika*, en la Sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, realizado el día 10 de febrero del 2008. Las dos condiciones exigidas fueron: primera, que se cambiara el título de la obra; y, segunda: que no se presentara fuera del espacio de la Unión Europea. Castorf explica por tanto, que la consideración del texto como lo vertebrador de la creación escénica representa para él un síntoma de poder, el de una «nostalgia de otra época». Y es cierto que –como dice Castorf casi citando a Bob Dylan– estos tiempos, como casi todos los otros tiempos, están cambiando.

Es probable también que al cabo de varias vueltas de camino, pasado un tiempo, el director de escena termine siendo considerado legalmente el autor principal del espectáculo. Es una hipótesis plausible, tan plausible como el hecho de las primeras reivindicaciones que en el siglo XVII y principios del XVIII hacían los dramaturgos o autores dramáticos para reclamar ser considerados autores, cuando no lo eran. En esa época, una vez la obra era representada pasaba a ser titularidad de la compañía que la ponía en escena, y el dramaturgo perdía, *ipso facto*, cualquier derecho sobre la obra escrita.

Los autores dramáticos, en particular Corneille, [...] fueron igualmente activos durante toda la Época Clásica para defender su derecho. Hay que decir que su situación era muy injusta, ya que las obras estaban reservadas en exclusividad a la compañía que aseguraba la creación. A partir del momento en que la pieza era publicada, cualquier compañía podía interpretarla, sin solicitar ninguna autorización al autor, ni remunerarle. La edición de una pieza aparecía en general tardíamente, después de las representaciones, y el autor no cobraba ningún derecho¹⁴⁵ [Latournerie, 2001 : 40].

¹⁴⁵ «Les auteurs dramatiques, en particulier Corneille, furent également très actifs pendant tout l'âge classique pour défendre leur droit. Il faut dire que leur situation était très injuste, puisque les œuvres étaient réservées en exclusivité à la compagnie qui en assurait la création. A partir du moment où la pièce était publiée, n'importe quelle troupe pouvait la

Tampoco en nuestro país la situación era más favorable para los autores dramáticos durante el S. XIX, ya que éstos solían vender sus obras al editor, que era quien pasaba a ser el único propietario absoluto del texto, de forma que «cuando éste tenía éxito, quien se enriquecía era el comprador y nunca el autor» [Sánchez García, 2002 : 1008].

Quizá llegue el momento en que se mire con divertida e incrédula condescendencia la actual situación legal de los directores de escena.

A continuación pasaremos a confrontar la figura del director de escena con la del director de orquesta, equiparados por la ley en el reconocimiento de la misma categoría de derechos.

2.4. DIRECTOR DE ESCENA VS DIRECTOR DE ORQUESTA

Ambos son directores, el de escena y el de orquesta. Y, en el reconocimiento de sus derechos, ambos son asimilados por la ley con el artista intérprete y ejecutante. Pero aunque de entrada la figura del director de escena y la del de orquesta parecen que tienen similitudes, también presentan diferencias remarcables que, sin embargo, no se ven reflejadas en su relación con el reconocimiento de los derechos de autor.

Ambas figuras tienen como función la dirección de un conjunto de intérpretes. En un caso actores, en el otro músicos. En ambos casos los intérpretes suelen interpretar una obra en un espacio escénico. Y en ambos se establecen líneas de actuación de los intérpretes, y líneas de interpretación de una obra original. En un caso una obra dramática, en el otro, una partitura. Y también en ambos casos los directores aparecen como *intermediarios* entre la obra originaria y los intérpretes.

jouer, sans demander aucune autorisation à l'auteur, ni le rémunérer. L'édition d'une pièce intervenait donc en général tardivement, après les représentations, et l'auteur ne touchait aucun droit».

Pero, al respecto, el profesor Philippe Le Chevalier, estudioso de la situación legal del director de orquesta, señala que en realidad no hay más elementos de coincidencia que esos aspectos [Le Chevalier, 1990 : 28]. Y argumenta que:

Respecto a la partitura musical, el director de orquesta no goza en absoluto de una libertad comparable a la que tiene, inevitablemente, el director escénico, por honesto y fiel que sea; la partitura musical está plagada de indicaciones relativas al *tempo*, al valor rítmico de cada nota, a las entonaciones, a la instrumentación. El director de orquesta no podrá cambiar el estilo de una obra que viene impuesto por la propia escritura de la música. El *tempo* que elija, la línea musical, los acentos, los silencios que favorezca no harán más que hacer que la interpretación de la obra sea más o menos feliz, más o menos original, pero todas esas elecciones, por importantes que sean a ojos del director de orquesta, no harán nunca que la obra sea esencialmente diferente en su forma y en su espíritu con respecto a otra interpretación. La prueba de ello es que el público no podrá reconocer con certeza dos interpretaciones orquestales diferentes, mientras que sin duda sí lo hará con dos escenificaciones de una misma obra teatral¹⁴⁶.

De modo que, mientras que el director de orquesta debe atenerse a la partitura, y no dispone de un ámbito propio de creación y de decisión sobre la interpretación, solo «puede seguir, con más o menos genio, lo que ha sido previsto por el compositor»¹⁴⁷, el director de escena, en cambio, goza de un ámbito de creación más amplio, ya que en su interpretación del texto puede –o, como afirma la mayoría de los estudiosos: no puede no hacerlo– incorporar elementos visuales, acústicos, coreográficos e interpretativos no previstos en el texto.

Por otro lado, como apunta el propio Le Chevalier, el director de orquesta no necesita de la protección que otorgan los derechos de autor. Con la protección de los derechos conexos le es suficiente, ya que difícilmente podemos imaginar el plagio de una interpretación orquestal.

En cuanto a la presencia en el escenario, también se detectan importantes diferencias. Pues así como la interpretación musical es inviable sin la presencia del director de

¹⁴⁶ *Ibid.* p.28-29.

¹⁴⁷ *Ídem.*

orquesta en la dirección, la representación escénica de una obra dramática puede representarse —y normalmente sucede así— sin la asistencia del director. La obra escénica está *finalizada* en el momento en que se pone a escena, mientras que la dirección de la interpretación musical se ejecuta *durante* su presentación en escena. Una es básicamente una escenificación presentada posterior al trabajo del director, la otra es coincidentemente flagrante a su presencia.

CAPÍTULO 3. AUTORÍA EN SECTORES ESCÉNICOS CONCRETOS

3.1. OTROS AUTORES DE ESCENA

Si existe un cierto dilema en la materia es ante todo porque la LPI plantea reglas de derechos de autor, pero en cambio no define de manera precisa o exclusiva cuáles son las obras y quiénes los autores. Por eso no parece estar de más cuestionar esas reglas con el fin de poner en evidencia los casos que no plantean problemas de definición, y más aún los casos «litigiosos», por decirlo así, que precisamente son los que tienen que ver con las cuestiones concernientes a la calidad del autor para una u otra profesión escénica, así como la condición de obra autónoma de la puesta en escena.

Para ello es imprescindible atender cuál es la situación de otros sectores profesionales de la escena teatral. Cómo son considerados y qué características tienen en relación a la pieza escénica.

3.1.1. *El director escénico de una ópera*

Pensemos en otros supuestos concretos del ámbito teatral en que la escenificación es relativizada por un texto inicial. Podemos recurrir a un lugar donde la obra de partida suele ser tan incuestionable como determinante. Nos referimos al caso del director de escena que participa en la puesta en escena de una ópera. El problema que se le ofrece es ejemplar, en la medida en que su función está inscrita en un terreno que está también bastante delimitado. El director de escena en este caso suele tener espacio para su creatividad, pero, desde luego, su dependencia de la obra es absolutamente incuestionable¹⁴⁸. Si un director monta, por ejemplo, *Las bodas de Fígaro* de Mozart,

¹⁴⁸ En este caso, estamos pensando en los montajes de óperas clásicas, por supuesto, y no de óperas contemporáneas, que suelen ser abiertas y sin estructura lineal. Aún así, sobre algunos montajes que son intencionadamente desincronizados con la música y que, en nombre de la modernidad, desfiguran escénicamente algunas óperas de repertorio, e incluso emblemáticas del género, cfr. Goury, J., 2007. *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*. París: L'Harmattan.

resulta prácticamente evidente que el libreto de Lorenzo da Ponte y la música de Wolfgang Amadeus Mozart son la obra. Es cierto incluso que –en este caso– el libreto de Da Ponte se basa en una pieza teatral previa, *Le mariage de Figaro*, de Pierre Beaumarchais¹⁴⁹. Pero en la ópera es la obra del dueto da Ponte - Mozart (y no la pieza de Beaumarchais) la que resulta determinante¹⁵⁰. Y en los casos en que el director de escena sea un director considerado –eufemísticamente– «atrevido» o definitivamente «temerario», y que introduzca un poderoso y predominante lenguaje escénico en una ópera, su función adquirirá en general un carácter creativo, pero supeditado, el director de escena se mostrará como un intérprete de la obra, un intérprete privilegiado y determinante. De esta manera, la consideración de autoría del espectáculo vendrá determinada por las elecciones creativas que haya podido realizar en la puesta en escena, y su particular interpretación de los elementos del espectáculo, bajo su propia óptica y personalidad. Es decir, plasmar en el espectáculo su huella personal. Por citar algún ejemplo, nos sirve cualquiera de las adaptaciones escénicas de óperas realizadas por los directores artísticos de la Fura dels Baus, tanto Àlex Ollé como Carles Padrissa, cuyas adaptaciones indiscutiblemente se consideran revisiones particulares de esas óperas, versiones con un carácter autoral propio y definido.

3.1.2. El escenógrafo

Un caso distinto es el que nos ofrece otro tipo de actividad escénica como es la del escenógrafo. Su situación en relación a la autoría nos conduce por espacios entorno a los cuales podemos volver a mirar el trabajo del director de escena de otro modo.

Las creaciones escenográficas no están expresamente mencionadas en la LPI como objeto de protección. Sin embargo, las escenografías –llamémoslas– de tipo plástico se pueden considerar incluidas en la categoría de obras plásticas establecidas en la LPI, ya

¹⁴⁹ Cfr. Beaumarchais, Pierre. *Las bodas de fígaro. La loca jornada o las bodas de Fígaro*. Alianza editorial. Madrid, 2011. Como se sabe, Pierre-Augustin Caron, más conocido como Beaumarchais, dejó dos obras dramáticas magistrales, convertidas posteriormente en célebres libretos de ópera: *El barbero de Sevilla* (1775) y *Las bodas de Fígaro* (1781). Es de sobra conocido que ésta pieza última fue considerada immoral y expresamente prohibida por Louis XVI. En realidad esta pieza está plena de burlas e ironías contra las bases morales en las que se sustentaba el Antiguo Régimen. La obra conoció un éxito clamoroso de manos de Mozart, y desde entonces es una de las piezas operísticas del repertorio occidental más representadas. Sobre la extensa bibliografía que hay sobre la pieza de Mozart, puede verse (en catalán), el esclarecedor libro de Balcell, Pere-Albert, *Escoltar Les Noces de Figaro de Mozart*. Dux editorial, Barcelona, 2010. Y en italiano, la extraordinaria reflexión de Mila, Massimo. *Lettura delle Nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*. Giulio Einaudi Editore. 2003.

¹⁵⁰ Sobre diferentes puestas en escena de la obra de Mozart, puede consultarse el número 135-136 de la revista *L'Avant Scène*, de febrero del 2007, dedicado enteramente a *Les noces de Figaro*.

que se consideran como tales «las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía... y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas»¹⁵¹. Pero podríamos preguntarnos, ¿acaso esta consideración no podría abarcar también a las escenografías en su conjunto, y no sólo a los «elementos plásticos» que las integran? Es decir, ¿las escenografías que no constituyen una pintura o una obra plástica, no deberían también estar protegidas?

Para comenzar debemos recordar que los escenógrafos –como la mayor parte de los profesionales que trabajan en el ámbito teatral– están asociados. En Cataluña existe la Associació d'Escenògrafs de Catalunya (Ad'EC). Se trata de una asociación constituida en 1998, de la que pueden formar parte todos los profesionales que se dedican a concebir y diseñar los elementos visuales de una escenificación. No sólo los escenógrafos, propiamente dichos, sino también los figurinistas, los iluminadores, los directores de arte, y «demás especialistas en el terreno escenográfico, que puedan trabajar en y para espectáculos en vivo, en audiovisuales, en exposiciones, o en otros eventos»¹⁵². Esta asociación reivindica el *reconocimiento de autoría* para sus asociados.

Pero ninguna entidad de gestión contempla la posibilidad de acoger a los escenógrafos como autores. Ni la SGAE ni la propia VEGAP (que protege a los autores de obras de creación visual) contemplan en sus estatutos las escenografías como una obra cuyos autores puedan solicitar la adhesión a la entidad. En el art. 10 de los estatutos de esta última entidad¹⁵³ aparecen mencionadas las instalaciones, las performances, el collage, la escultura, el videoarte, el arte electrónico, el arte en la red, la arquitectura o la fotografía, entre otras obras. Pero la escenografía no se encuentra incluida ni concebida como creación visual. Esta dicotomía es parcialmente resuelta, o quizá explícitamente puesta de manifiesto, en el momento en que una asociación de artistas plásticos, como ha sido el caso de la Maison des Artistes en Francia, presiona para que los escenógrafos sean reconocidos como autores. Por ese motivo, los acepta como socios, aunque no para acogerlos como escenógrafos, sino como artistas plásticos, y de ese modo poder reclamar derechos de autoría. No deja de ser un gesto de presión, ya que legalmente no son considerados como tales.

¹⁵¹ Art. 10.1.e) LPI.

¹⁵² Cfr. la página web de esta Asociación: Ad'EC: Associació d'Escenògrafs de Catalunya: <http://www.escenografia.org/principal.asp?0=1&1=359982>. [Consultado el 23-4-2012].

¹⁵³ Cfr. <http://www.vegap.es/info/documentos/estatutos/estatutos-vegap.pdf>.

De modo que se debe formular explícitamente la pregunta correspondiente: ¿el escenógrafo es autor? Por razones históricas y también (al menos en parte) porque el escenógrafo del espectáculo (con esta nominación de escenógrafo incluimos tanto al autor de la escenografía, de los figurines, de los decorados en caso de que los hubiera, y del vestuario, entre otras cosas) es en general un asalariado, o es contratado para la prestación de un servicio, se le ha denegado el ser considerado autor en tanto que artista plástico.

De hecho, su contratación en la práctica no se regula por el Real Decreto 1435/1985, del 1 de agosto, que establece la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos. A pesar de que bien podría aplicársele, ya que el ámbito de esta norma es el de «ejecución de actividades artísticas desarrolladas directamente ante el público o destinadas a la grabación para su difusión»¹⁵⁴, en medios como el teatro y el cine, entre otros lugares. En cambio, en la práctica se le suele considerar personal técnico que colabora en la producción del espectáculo, y por tanto se le excluye de este tipo de contratación artística.

No obstante esta situación, hay diversos ámbitos teatrales en los que existe la opinión de que puede considerarse al escenógrafo como un autor. Y bajo esta perspectiva algunos teatros establecen una cláusula en el contrato por la cual el escenógrafo renuncia a sus derechos de autoría sobre la escenografía a favor del productor o del teatro que produce el espectáculo. Si esta práctica se contempla en el ámbito teatral, debemos entender que no hay dudas sobre su consideración de autores, al menos en los propios círculos teatrales.

En ese mismo sentido ya se escuchan voces desde los estudios jurídicos. Entre ellas la de Rodrigo Bercovitz, quien sostiene que la escenografía puede considerarse «en nuestra ley como una obra plástica más» [Bercovitz, 1997 : 176], basando su argumentación en el mencionado art. 10.1.c. que menciona las obras teatrales. Y así mismo hace mención de su protección por parte de la ley italiana, que ciertamente refiere de manera expresa a la escenografía al lado de las demás obras plásticas¹⁵⁵. Y sin

¹⁵⁴ Art. 1.3 del RD 1435/1985.

¹⁵⁵ Art. 4 Ley del 22 de abril de 1941 sobre el Derecho de Autor.

embargo, a pesar de estas ponderaciones, el Reglamento de 1880 de ejecución de la LPI del año 1879, en su art. 113 —que sigue parcialmente vigente en la actualidad— no reconoce explícitamente el carácter de obras a las escenografías: «en las obras dramáticas o musicales que se ejecuten en público, la decoración y demás accesorios del material escénico no dan derecho a sus autores a ser considerados como colaboradores». Aunque, paradójicamente, el actual texto de la LPI, sí reconoce, por otro lado, la cualidad de autoría al diseñador y al realizador de las maquetas¹⁵⁶. Doble paradoja incluso, puesto que la mayor parte de las veces quienes realizan estas actividades son los propios escenógrafos. Es decir, en este caso son autores respecto a la realización de los dibujos y diseños de escena, pero no respecto a la escenografía propiamente.

En la práctica teatral muchos directores de escena suelen acompañarse de escenógrafos que —por su parte— tienen un trabajo plástico propio y a veces igualmente preponderante. Y en todos esos casos, el escenógrafo estima igualmente que su trabajo es considerado supeditado a la obra base. Así sucede, por ejemplo, con el director de escena Jean Pierre Vincent, que acostumbra trabajar con el pintor y escenógrafo Jean Paul Chambas. Pero es también el caso de Christoph Marthaler, que trabaja con la escenógrafa y escultora Anna Viebrock; y la misma opinión expresa el escultor y escenógrafo británico Ralph Koltai, o el del escultor, arquitecto y escenógrafo George Tsypin (que ha trabajado con Phillip Glass, Peter Sellars, Julie Taymor, y un largo etcétera).

Quizá debemos resaltar el hecho de que en estos casos, todos estos escenógrafos, que participan en diversas puestas en escena, son artistas plásticos de gran reconocimiento. Hay artistas plásticos que suelen realizar escenografías con cierta regularidad, entre ellos podríamos encontrar, por ejemplo, a David Hockney, que aparte de su trabajo como creador plástico ha realizado cuantiosas escenografías para ópera, o a James Turrell, que es un caso semejante. Y su situación es semejante a la de la mayoría de los directores escénicos de ópera. Son grandes artistas, creadores de obras artísticas incuestionables, pero al crear escenografías escénicas, por más que lo hagan recurriendo a los propios principios y procedimientos artísticos y técnicos de su trabajo autónomo, todos ellos, sintomáticamente, suelen considerar que en estos casos su obra es en realidad una especie de exégesis estética de otra pieza. Una especie de *interpretación* de

¹⁵⁶ Cfr. LPI art. 10.1 f.

otra obra. Y no es raro escucharlos decir –a pesar de ser todos ellos artistas consagrados– que consideran su trabajo en escena como un caso singular, distinto de su propia obra¹⁵⁷. Y esa forma de relativizar su participación en un montaje, respecto al conjunto de su obra, lo volvemos a encontrar en otros creadores de prestigio cuando participan en una obra escénica.

3.1.3. *El diseñador de vestuario*

Ahora bien, el aspecto de estar al servicio de otra obra, que en muchos casos manifiestan los escenógrafos, la tienen también otros artistas que ocasionalmente participan en un espectáculo escénico, como son los diseñadores de vestuario. Su colaboración en la obra escénica puede ser considerada una creación original si el diseñador de vestuario ha podido efectuar *selecciones arbitrarias personales* que le permiten impregnar en su creación su huella personal. Es según este concepto de originalidad bajo el que la ley otorga la protección como obra. Por ello, desde un punto de vista objetivo, si las opciones que ha realizado el creador son de carácter técnico, no se considerará obra, y por tanto, no será calificado como autor según la legislación de propiedad intelectual. Por ello, la calificación en uno u otro sentido dependerá en gran medida de la relación con el director del espectáculo y el ámbito de creatividad que éste le otorgue en su respectiva área de colaboración.

Podemos citar como ejemplo, el caso de grandes diseñadores o modistas que circunstancialmente terminan creando vestuario para teatro. Es el caso, entre otros, de Yves Saint-Laurent, quien jamás consideró sus creaciones para teatro como una obra autónoma, sino como «motivos» (*motifs*) o incluso dice: «derivas» (*dérives*) a partir de otra obra¹⁵⁸. Y no distinto es el caso de Jean-Paul Gaultier, cuando ha trabajado con la coreógrafa Régine Chompoloit. Aunque en este caso, Gaultier crea vestuario completamente teatral, por decirlo así, es decir, completamente diferente a las

¹⁵⁷ Sobre los escenógrafos en la ópera *cfr.* por ejemplo, Davis, T., 2002. *Escenógrafos. Artes escénicas*.

¹⁵⁸ *Cfr.* Musée des Arts Décoratifs, *Yves Saint Laurent et le Théâtre* [catálogo de la exposición]. París, 1986, p 17. Sobre la relación de la moda y el derecho de autor. *Cfr.* particularmente los trabajos dedicados a este tema por Jean Belhumeur: *Droit international de la Mode*, Canova, Società Libraria Editrice, Treviso, 2000; *Creations de la mode: Statut Juridique; Fashion Designers; Protection*, in World Intellectual Property Organization <http://www.wipo.int/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?bib=13712> (10 de abril del 2012); así como de Mario Arrigucci, «When fashion trends become property», in *Managing Intellectual Property*, nº 31, Londres, 1993, pp. 33-39.

creaciones que su firma pone en el mercado¹⁵⁹. Según Clark D. Lunberry, que es también artista plástico, y que ha escrito sobre el trabajo de estos creadores en escena, muchos de ellos intentan incluso distinguir entre un trabajo teatral y un trabajo museístico, es decir, entre una obra colaborativa (la obra escénica) y una obra autónoma¹⁶⁰ (la museística). En estos casos, según el propio Clark D. Lunberry, es posible explicar este doble rostro del artista según la distinción que él propone entre el ser creativo y la creación propiamente dicha. Una distinción a partir de la cual se puede desprender que estos artistas que ocasionalmente trabajan en el teatro no renuncian a su propia creatividad, pero consideran en cambio que la obra en el teatro es la de Mozart, o la de Phillip Glass, o la de Wagner, o la del autor de la música y el libreto en torno a la cual trabajan. Evidentemente que ninguno de ellos deja de exhibir su firma en esos casos. Y puede incluso que algunas de esas piezas presentes en una escena se conviertan –más tarde, y bajo otro tipo de circunstancias– en obras autónomas y separadas ya de la escena, como sucede con algunas de las obras creadas por Hockney, por ejemplo, y es lo que sucede habitualmente con la participación de los grandes artistas en la escena, como Joan Miró, Picasso, etcétera. Y puede también suceder que en ese traslado sus obras se presenten ajenas a cualquier sombra de servicio a otro universo creativo, es decir, aparecen como obras por sí mismas, como obra exclusivamente propia.

Debido a la cada vez más amplia actividad museística, se ha ido reconociendo el carácter de obra plástica a algunos trabajos escenográficos (de vestuario, de maquetismo, de video, de dispositivos digitales, incluso de maquinaria), y como tales se les ha acogido. De todo ello se ven beneficiados muchos creadores de escena, ya que se resalta el carácter plástico de su trabajo. El de María Elena Roqué es uno de ellos. Los vestidos y elementos escénicos que ha diseñado y creado principalmente para formar parte de los espectáculos de Carles Santos, han ido adquiriendo una entidad autónoma con el tiempo. Y se presentan, en la actualidad, como objetos expositivos, exclusivamente bajo su nombre, como piezas suyas y de modo autónomo, sin referencia siquiera a los espectáculos de los que formó parte. En casos así no es extraño ver que las mismas obras adquieran también un título propio, y por supuesto

¹⁵⁹ Cfr. entre otros, Guérin, Jean-Noël, et all, *Deuxième peau. Habiller la danse*. Galerie d'Art du Conseil Général des Bouches-du-Rhône, Aix-en-Provence. Ed. Actes Sud, Arles, 2005, principalmente pp. 9-11 y 53-70.

¹⁶⁰ Cfr. los comentarios que Clark D. Lunberry recoge en su *Situating silence, articulating absence: sites of time and the object (lessons) of art*. Milwaukee: Ed. University of Wisconsin, 2002, págs. 230-237. Recoge comentarios de James Turell, y de Ann Hamilton.

independiente. Con el objetivo de mostrar no tanto que el artista pudo haber participado en un montaje, cuanto que la obra gira sobre su propio y respectivo eje estético.

Actualmente, para todos estos profesionales referidos, y en particular para los escenógrafos, la evolución sobre los derechos no ha madurado. La gestión colectiva no reconoce que éstos últimos pueden ser un colectivo gestionado por ella. Lo que en síntesis significa que las entidades de gestión no reconocen la posibilidad de afiliación de los escenógrafos. De hecho, si algunos profesionales están afiliados se debe no a su rol de escenógrafos, sino a que tienen una autoría diferente en otro campo (como ser también director de cine, o artista visual, o dibujante) que absorbe una parte de sus actividades a título de uno u otro de esos regímenes; y de ese modo «visten» un dossier de presentación para que, por decirlo así, sea aceptable. Es decir, en ocasiones se incluye a un figurinista, por ejemplo, o a un escenógrafo bajo la figura de artista plástico, y no como escenógrafo, para acceder así a un reconocimiento distinto del actual.

3.2. EL AUTOR EN EL ARTE CIRCENSE

Hay un caso que, por su peculiaridad, merece ser considerado aparte. Se trata de la autoría en el mundo del circo. ¿Cómo se considera al creador circense? ¿Es un autor o un intérprete para la ley? Este es además un problema frecuentemente marginado en el conjunto de los cuestionamientos y discusiones sobre la propiedad intelectual.

En términos generales, debemos comenzar diciendo que los autores de circo se asimilan con los coreógrafos; en ambos casos su creación –tan efímera como la del director de escena– no tiene como punto de partida un texto. No es deudor de una obra textual. Y ambas artes (la coreográfica y la circense) tienen el cuerpo como elemento central.

En las últimas décadas el circo ha ido adquiriendo una personalidad especialmente creativa. Como ya hemos visto, se habla de «circo de creación» para distinguirlo del circo convencional, un circo de repertorio tradicional que repite los números estándar, y

cuyo atractivo principalmente se basa, como sabemos, en la pericia y el virtuosismo, en el ejercicio acrobático. La evolución de este tipo de circo y el carácter multidisciplinar de los espectáculos, que ya no consisten en una sucesión de números, propiciada por la mezcla con otras artes, como el teatro y otras formas de artes visuales, ha dado lugar al nacimiento del *circo de creación*. De alguna manera, el paradigma del circo nuevo tiende a semejarse cada vez más con la escena teatral. Así lo expresa Jean-Marc Lachaud en su consideración sobre los espectáculos híbridos:

Desarrollando mediante actos sus libres concepciones de los espectáculos de circo, imaginan diferentes maneras de practicar las diferentes artes de la pista y dispositivos espectaculares que les conducen a romper deliberada y radicalmente con las características consideradas hasta entonces intangibles, aunque surjan, de hecho, de la historia del circo moderno (presencia de animales, sucesión lineal de números, manifestación de la proeza física, asepsia del entorno, clichés relativos a algunas figuras emblemáticas). Pueden incluso, a veces, abandonar la carpa (ocupando lugares inesperados o construyendo estructuras especialmente concebidas para sus espectáculos), salir de la pista circular y confrontarse a las exigencias de una representación frontal. Un “estado espiritual dramatúrgico”, para retomar la expresión de Bernard Dort, motiva sin embargo el pensamiento y el hecho de la acción circense. La escritura del espectáculo se revela compleja, mezclando elementos-brillantes con dimensiones gestual, visual, sonora, textual. La realización en la pista dispone diversos movimientos-acontecimientos que, siendo todos ellos heterogéneos y afirmando en mayor o menor medida su veleidad autónoma, se transformarán finalmente en partes (disociadas o asociadas) de un todo. Una preocupación escenográfica afirmada, adaptada a la intencionalidad que sostiene el proyecto de conjunto, configura varios niveles de combinaciones sabiamente orquestadas o desorganizadas, ensamblando una multitud de signos (decisivos o secundarios) indispensables a la materialización de una voluntad artística. El universo musical, enriquecido y sin prohibiciones arbitrarias, no es ya ornamental ni subordinado a las acciones del artista prodigo, protagonista de su número; la música es un agente activo, abrumando su propia carga artística a la vez que mantiene contactos fecundos con el conjunto de composiciones de los cuadros que se pliegan y se despliegan, que se encadenan y que se entrecruzan. Las luces, el vestuario, el maquillaje, los

accesorios son, propiamente sin tabús, trabajados en función de aquello que es buscado y querido por el creador¹⁶¹ [Wallon, 2002 : 65-67].

La profesora Olivia Bozzoni, especialista francesa en derecho y artes del espectáculo, distingue el circo tradicional de los espectáculos de circo creativo, a los que define como aquellos que «se caracterizan por estar sustentados sobre otros géneros artísticos como la coreografía, el teatro, la música, la pantomima, la poesía y la ópera...»¹⁶². El circo de creación, el *nuevo circo* como también se le llama, se caracteriza, en efecto, por tener procesos creativos de naturaleza completamente heterogénea, mientras que el circo tradicional se basa en una autoría de carácter *colaborativo*, e identifica al director del circo como la persona coordinadora de los diferentes números. En ese caso, «el director de circo tiene la iniciativa del espectáculo, lo divulga bajo su nombre, participa en su realización y no se limita a la aportación económica»¹⁶³. En cambio, el circo de creación se caracteriza por una *autoría colectiva*, hay igualdad en la creación e incluso en la explotación de la obra: «los coautores, personas físicas, han participado en la realización de la obra, han aportado la huella de su personalidad; ha existido un acuerdo previo entre los coautores, una inspiración común se ha manifestado durante toda la elaboración de la obra. Sucede así cuando diferentes creadores se reúnen y, partiendo de nada, elaboran un espectáculo de circo»¹⁶⁴.

¹⁶¹ «Développant en actes leurs libres conceptions du spectacle de cirque, ils imaginent des manières de pratiquer les arts de la piste et des dispositifs spectaculaires qui les amènent à rompre délibérément et radicalement avec des caractéristiques jugées jusqu'alors intangibles, bien qu'elles résultent en fait de l'histoire du cirque moderne (présence des animaux, succession linéaire des numéros, mise en exergue de la prouesse physique, aseptisation de l'environnement, clichés relatifs à quelques figures emblématiques). Ils peuvent aussi, parfois, délaisser le chapiteau (en occupant des lieux inattendus ou en construisant des structures spécialement conçues pour leurs spectacles), déserteur la piste circulaire et se confronter aux exigences de la représentation frontale. Un «état d'esprit dramaturgique», pour reprendre l'expression de Bernard Dort, anime désormais la pensée et le faire de l'engagement circassien. L'écriture du spectacle se révèle complexe, enchevêtrant des éléments-éclats aux dimensions gestuelle, visuelle, sonore, textuelle. La mise en piste agence divers moments-événements qui, hétérogènes et affirmant plus ou moins leur velléité autonome, se transformeront finalement en parties (dissociées ou associées) d'un tout. Une préoccupation scénographique affirmée, adaptée à l'intentionnalité qui soutient le projet d'ensemble, configure à plusieurs niveaux des combinaisons savamment orchestrées ou désorganisées, assemblant une multitude de signes (décisifs ou secondaires) indispensables à la matérialisation d'une volonté artistique. L'univers musical, enrichi et sans interdits arbitraires, n'est plus ornemental ni subordonné aux actions de l'artiste prodige, héros de son numéro ; la musique est un agent actif, assumant sa propre charge artistique tout en entretenant des contacts féconds avec l'ensemble des composants des tableaux qui se plient et se déplient, qui s'enchaînent et qui s'entrecroisent. Les lumières, les costumes, les maquillages, les accessoires sont, eux aussi sans tabous, travaillés en fonction de ce qui est recherché et voulu par le créateur.»

¹⁶² *Ibid.* p.133. «Le nouveau cirque ne fait que s'appuyer de façon plus marquée sur d'autres genres artistiques: la chorégraphie, le théâtre, la musique, la pantomime, la poésie, l'opéra ...»

¹⁶³ *Ibid.* p.138. «Le directeur du cirque a l'initiative du spectacle, le divulgue sous son nom, participe à sa réalisation et ne se contente pas d'apporter l'argent.»

¹⁶⁴ *Ibid.* p.139. «Les coauteurs, personnes physiques, ont participé à la mise en forme de l'œuvre, ont apporté l'empreinte de leur personnalité ; il y a eu concert préalable entre les coauteurs ; une inspiration commune s'est manifestée tout au long de l'élaboration de l'œuvre. Il en est ainsi quand différents créateurs se réunissent et, partant de rien, élaborent un spectacle de cirque.»

Aunque establecer una categorización supondría la existencia de formas puras en cada una de estas artes, la realidad nos confronta con la hibridación de géneros, que está en la esencia de las representaciones escénicas más contemporáneas. De todos modos, ambas categorías absorben y rediseñan elementos mutuos.

¿El circo de creación se plantea el problema del autor? En realidad no. O no de manera directa. Aun así hay cosas a decir sobre este tema. El problema imperativo de la gestión no aparece como uno de los temas centrales que le preocupen al circo. Quizá porque el dominio principal de estos imperativos gira en torno a la cuestión económica, y ésta suele afirmarse a partir principalmente de un soporte que –por sí mismo– sea perdurable y tangible. En el caso del teatro, el autor dramático suele ser quien cumple este cometido. Pero en cambio, en el circo no suele haber un texto en torno al cual se monte un espectáculo (eso no significa que no se haya dado el caso, o que pueda hacerse, pero no es lo habitual). En el circo el poeta dramático no está en el centro de su creación. Y no está en el centro porque *a priori* no existe un autor en el sentido de autor de un texto. La creación no sólo suele ser colectiva, sino que –además– se realiza directamente y de modo flagrante sobre la escena. La mayor parte de las veces es el resultado de un trabajo de investigación de los propios intérpretes a partir de un motivo, e incluso a veces a partir de una trama, de un tema o de un cierto número de direcciones que han sido previamente puestas en común. De modo que la noción de autor es mucho más débil, mucho más diluida, que en otros campos.

El circo suele ser definido como una escritura escénica realizada en directo, cuya gramática, por decirlo así, ha sido ensayada una y otra vez, a fin de que su precisión consiga ligar un flujo espectacular en el que se ven incluidos todos los números, formando una unidad dinámica, llena de procesos heterogéneos. Evidentemente que entre las diversas compañías o grupos suele haber diferencias importantes en el desarrollo de sus creaciones. De modo que la cuestión del proceso creativo se plantea en cada compañía de manera diferente, y su respuesta es también diferente en cada caso.

Existe también en el circo ocasionalmente un director de escena. Es a él a quien se le pide a veces una «mirada exterior», un rol muchas veces intercambiable, es decir, que esa mirada va siendo alternativamente encarnada por uno u otro de los miembros del circo. Con más frecuencia existe también, desde hace algunos años, la figura del

«dramaturgo». Pero el dramaturgo en el circo (lo mismo que en los actuales espectáculos de danza) no es el autor de un texto, sino el que –en otros ámbitos– se suele denominar dramaturgista¹⁶⁵. Aunque tampoco a ellos se les suele conferir el estatuto exclusivo de autor. Pues aun cuando se les considerara autores, ¿éstos estarían al mismo nivel y jugando ese rol al mismo título que el resto de artistas participantes? ¿O acaso éstos profesionales –los que ocasionalmente colaboran con su mirada externa y en el régimen de la dramaturgia– están lejos de poder reivindicar ese título, en la medida en que su rol es el de ser un eco de la percepción del espectáculo, un eco dirigido a los artistas/autores que están en la escena? La escritura escénica es un planteamiento que está en el centro de la creación del circo. Desde luego no se plantea sobre el papel, ni en términos de texto, ni siquiera en términos de cuaderno de dirección. Es esencialmente corporal, inscrita en el espacio, y bajo los requerimientos establecidos en el interior mismo de cada una de las disciplinas circenses.

Por otro lado, de manos de Rodrigo Bercovitz, uno de los especialistas de mayor prestigio en el terreno de propiedad intelectual en España, se ha establecido una conveniente distinción entre espectáculos *deportivos*, que son resultado de una habilidad física o de una maestría en un cierto campo (razón por la cual no se los considera obra intelectual) y los espectáculos que aportan un elemento *creativo intencionado*, a veces dejado a la improvisación, pero con la misma intención, siendo éstos espectáculos los que protege la LPI. Dentro de esa clasificación, el circo está inscrito en estos últimos [Bercovitz, 2006 : 72]. El circo es una actividad muy física, pero esencialmente artística y original.

Otro tema que es muy frecuentemente discutido en el ámbito del circo es el del reemplazo de artistas. El circo es un sector tan físico como algunos deportes, y sucede que los artistas suelen lesionarse con cierta regularidad. Si el artista es considerado en el origen de la creación como coautor, y sin embargo no puede continuar participando en la pieza, ¿cómo se considera su sustitución por alguien que proviene de la misma disciplina, o incluso por alguien que tiene otra especialidad, y se acaba sustituyendo su número por uno diferente, como también puede pasar? De alguna manera, la segunda

¹⁶⁵ Cfr. entre otros, la entrada «Dramaturgo» [Pavis, 1998: 152-153], donde Pavis señala que en alemán se distingue entre *Dramatiker*, quien escribe las obras, y *Dramaturg* que prepara su interpretación y su realización escénica; hoy dramaturgo designa al consejero literario y teatral de una compañía, a un director de escena o responsable de la preparación de un espectáculo en la búsqueda de los posibles sentidos de la obra.

hipótesis (el cambio de un número por otro de otra disciplina) altera sin duda el recorrido, y hasta la forma específica y propia del espectáculo, pero quizás no necesariamente su espíritu fundacional. Aunque el tema está –como puede percibirse– lleno de peculiaridades.

A diferencia de lo que sucede en la legislación española, en la que no son referidos, los espectáculos circenses en Francia son específicamente mencionados en la Ley: «Son considerados como obras intelectuales en el sentido del presente código: [...] las obras coreográficas, los números y programas de circo, las pantomimas, cuyas realización sea fijada por escrito o de otro modo»¹⁶⁶. Aunque debemos advertir que en esa ley se habla no de circo en general, sino de «números y programas de circo». Ya que en el ámbito jurídico es importante la distinción que se establece entre el género circense (aun cuando se trate de circo de creación) y el número específico de un circo. El género no está protegido, pues, como lo expresa la profesora Bozzoni, éste toma parte del fondo común circense, es decir, de un saber y una técnica. Y por ello «sería inconcebible que una persona pudiese apropiárselo con el riesgo de hacer desaparecer el circo»¹⁶⁷. En cambio, el número concreto es el que a través de su forma concreta puede manifestar – y revela efectivamente– la huella de la personalidad de su autor.

Curiosamente, sucede con frecuencia que en el circo de creación los artistas intérpretes están inscritos tanto en el centro del proceso creativo como en sus propios márgenes. Hay por eso un reconocimiento más amplio del estatuto del autor en este arte escénico, aunque pocas veces con absoluta evidencia. En las fichas de registro de derechos de autor en el ámbito circense se habla simplemente de «número» o de «número de circo», pero el espectáculo de circo contemporáneo, precisamente al ser de creación, no realiza esos números por sí mismo, sino que están dentro de un campo de sentido (una dramaturgia) que le confiere a cada número su especificidad compartida, incluso acentuando sus modalidades más técnicas y específicas.

¹⁶⁶ Art. L.112-2 del Code de Propriété Intellectuelle francés (aprobado por la Ley N° 92-597 de 1 de julio de 1992): «Sont considérés notamment comme œuvres de l'esprit au sens du présent code : (...) Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement.»

¹⁶⁷ *Ibid.* p.134. «Il serait inconcevable qu'une personne puisse se l'approprier au risque de faire disparaître le cirque». Cfr en este sentido se manifiesta la Sentencia de la Cour d'Appel de París del 3 de marzo de 1958, al diferenciar entre el género y la realización concreta del número.

Es cierto que el *número* es –o puede ser– por sí mismo una obra, una micro-obra si se quiere. Aunque en realidad la consideración de esos números –esos pequeños aforismos escénicos, o pequeñas obras performáticas– no son considerados por las entidades de gestión como obras, ni en su especificidad autónoma, ni en la composición de una gramática determinada. No obstante, los creadores y profesionales en cambio establecen su dinámica según el conjunto y la exigencia específica de cada número, y por ello recurren invariablemente a la noción de micro-tiempos. Para ellos hay una radical diferencia entre un número que durante el espectáculo (al margen de su preparación) llegue a durar seis minutos, y otro que dure por ejemplo ocho minutos. El circo es en ese sentido como la música. Crea una gramática espacial y performática de tiempos. No obstante, lo que está inscrito en ello no es sólo una posibilidad combinatoria, sino la duración de un número para ser considerado obra¹⁶⁸.

Ante este tipo de precisión, muchos gestores terminan por indicar que en este caso ya no se trata de derechos de autor, y, ni siquiera, de creación propiamente dicha, sino que se trata de derechos laborales¹⁶⁹. Es cierto que el derecho de autor remite a nociones diferentes si se coloca del lado del derecho laboral, o si se coloca en el terreno del autor. Pero hablar de ello nos conduciría por un terreno diferente al que ahora estamos tratando de ahondar.

¹⁶⁸ Precisamente por este motivo nos gustaría investigar más adelante el campo de la magia escénica, que combina también números dentro de un espectáculo, pero que a veces un sólo número conforma una obra entera. De todos modos, en el mundo de la magia nos encontramos con la particularidad inglesa, que es muy iluminadora al respecto. Como en el resto de las legislaciones, el número de magia -en sí mismo- no es susceptible de tener un *copyright*. Pero sin embargo hay en la legislación inglesa un peculiar truco [y la palabra truco casi tiene aquí un sentido correspondiente al ámbito de la magia] para que el número de magia sí llegue a ser protegido. Pues resulta que la presentación por escrito de un número de magia accede al estatuto de obra literaria protegible, y se beneficia así, en su contenido, de evitar ser copiado. El abogado Guy Hollingworth, especialista en propiedad intelectual y a la vez un conocido mago inglés está estudiando el tema de manera cercana. Por ahora sólo ha escrito libros de magia, y ha defendido casos importantes de propiedad intelectual en el Reino Unido. Su libro de magia más conocido es *Articles on Magic Publications. Including: Magic, Inside Magic, Genii, the Linking Ring, Smoke & Mirrors E-Zine, Thirteen Steps*. (2008). En el ámbito territorial francés se ha publicado un interesante libro de Guilhem Julia *L'œuvre de magie et le droit*.

¹⁶⁹ Esta afirmación se basa en la previsión legal contemplada en el art. 51 de la LPI, por la cual se trasmiten al empresario los derechos de explotación sobre la obra creada en ejecución de una relación laboral. Y cabe señalar que en el supuesto de una creación derivada no ya de contrato laboral, sino de un encargo profesional -regulado por el derecho civil o el derecho mercantil- no hay atribución de derechos a favor del empresario más que si así se pacta expresamente en un contrato.

3.3. LA REPRODUCTIBILIDAD DE LA OBRA

Hay otro espacio en el que confluyen el interés de todos los creadores de un evento teatral, un espacio que refugia al unísono las actividades escénicas más variadas conjuntamente con los derechos otorgados al autor propiamente dicho. Este espacio común es el relativo a *la reproductibilidad de la obra*. Cuando ello sucede, cuando una pieza escénica se reproduce por otros medios, los artistas involucrados se ubican al mismo nivel que el creador del texto. Pero desde el momento en que una industria de reproducción se apodera de la realización del espectáculo en vivo, se genera también un desequilibrio entre todos ellos, y, evidentemente, ese tránsito de soporte puede ocasionar problemas. Pues hay en la reproductibilidad de una obra un derecho y un deber de defender no sólo el trabajo propiamente reconocido como creativo, sino también el trabajo meramente artesanal o técnico del espectáculo. Los registros televisivos, por ejemplo, suelen aprovechar todo del montaje, incluyendo –por supuesto– las luces y la escenografía.

La ley contempla a este respecto dos posibilidades: la grabación puede ser una obra cinematográfica, o bien, una mera grabación audiovisual¹⁷⁰. La diferencia entre ellas es importante, ya que ambas generan distintos tipos de derechos.

Así que, antes que identificar a las personas que obtienen derechos de propiedad intelectual por la grabación de un espectáculo, se debe determinar primero de qué tipo de grabación se trata. Y, a partir de ello, intentar saber si la grabación en cuestión constituye –a su vez– una obra. Es decir, se debería ver si un registro de ese tipo reúne los requisitos de creación original establecidos por la ley para considerarla una obra cinematográfica; o bien, si es simplemente una grabación audiovisual, a la que la ley reconoce solo ciertos derechos de carácter conexo o vecino.

Aunque de entrada puedan resaltar sus semejanzas, las diferencias entre una obra cinematográfica y una *mera* grabación de una obra son de manifiesta importancia. Para empezar, si atendemos a la ley 55/2007 del 28 de diciembre sobre Cine, en su art. 4

¹⁷⁰ Art. 86 LPI regula el concepto de obra cinematográfica; el art. 120 LPI regula las grabaciones audiovisuales.

podemos encontrar una precisa definición de lo que la ley entiende por película cinematográfica:

Toda obra audiovisual, fijada en cualquier medio o soporte, en cuya elaboración quede definida la labor de creación, producción, montaje y postproducción y que esté destinada, en primer término, a su explotación comercial en salas de cine. Quedan excluidas de esta definición las meras reproducciones de acontecimiento o representaciones de cualquier índole.

Si nos ajustamos a esta definición de obra cinematográfica, queda claro que las grabaciones de obras teatrales no quedan incluidas en ella. Expresamente se excluye la grabación «de representaciones de cualquier índole». No importa si esas representaciones son obras o no. La pieza teatral puede ser protegible como obra en vivo, pero su grabación y reproducción es considerada una modalidad de explotación que simplemente tiene el formato de grabación audiovisual. La propia ley, en su art. 120, que regula las grabaciones audiovisuales, las define como «las fijaciones de un plano o secuencia de imágenes, con o sin sonido, sean o no creaciones susceptibles de ser calificadas como obras audiovisuales en el sentido del artículo 86 de esta ley». Se establece así que la categoría general es la de las grabaciones audiovisuales, siendo las obras cinematográficas una especificidad de este tipo de grabaciones.

Por otro lado, dentro de la propia definición de la *obra* audiovisual se considera necesaria una labor de producción, de montaje y postproducción, características habitualmente ausentes de una grabación de un espectáculo en vivo, que se define en general por la secuencia de plano lineal, sin que apenas haya un trabajo de montaje en la superposición de planos de relevancia. Y un tercer argumento para su exclusión tiene que ver con el destino de las grabaciones de obras de teatro, que no parece ser en principio su explotación comercial en salas de cine, sino más bien su distribución en otros medios, además de otro tipo de finalidades como son su carácter histórico testimonial, de archivo, en algún caso académico o de promoción en festivales, entre otros.

La problemática de la grabación de una obra teatral tiene repercusiones en diferentes ámbitos. Por ejemplo en la protección de la imagen personal o los datos de carácter

personal, así como en el plano laboral, y evidentemente en aquel que corresponde al campo propio de esta investigación: el de los derechos de autor. Pero antes de entrar en esos otros terrenos, debemos identificar quiénes son los sujetos que intervienen en esta relación: el director de escena y los intérpretes, el productor de espectáculos y el productor audiovisual (además del autor de la obra dramática que es grabada, que ha de prestar igualmente su consentimiento).

A algunos de los autores de la creación escénica –no solo los directores, sino también los actores y los bailarines– se les reconocen ciertos derechos en el supuesto de que el espectáculo se registre en un soporte que permita su posterior comercialización. Estos derechos son los denominados derechos vecinos, o de carácter conexo, o en nuestra legislación: «otros derechos de propiedad intelectual». Se generan en el momento en que el espectáculo es fijado en un soporte o formato que permita su difusión (a través de las modalidades de derechos de reproducción, distribución y comunicación pública). Pero para los demás creadores del espectáculo –figurinistas, escenógrafos, técnicos de luz y sonido, etcétera– la ley no prevé su reconocimiento como autores en este tipo de registros, por más originalidad estética que su creación demuestre. No obstante, el titular de los derechos sobre las grabaciones audiovisuales es el productor de esas grabaciones, que es la persona –física o jurídica– que tiene la iniciativa y quien asume la responsabilidad de dicha grabación¹⁷¹. A él le corresponden los derechos de explotación de la grabación audiovisual. Pero para ser titular de esos derechos, debe previamente haber una cesión a su favor, efectuada por los intérpretes y el director de escena, que contemple todas las modalidades de explotación de esa grabación. En estos casos, a pesar de que el titular del derecho sea el productor, los intérpretes –y el director de escena– conservan un derecho de remuneración sobre la explotación comercial que se realice de esa grabación.

En el supuesto de que un productor audiovisual quiera registrar y difundir un espectáculo escénico, debe tener cedidos los derechos para poder grabar la obra, tanto por parte de los actores, como del director de escena, así como del resto de creadores que hayan intervenido en el espectáculo (el autor de la obra dramática llevada a escena, el compositor musical, el coreógrafo, si lo hay, y, según nuestra opinión, también debería obtenerlo al menos del escenógrafo y del diseñador del vestuario). Los

¹⁷¹ Art. 120 LPI.

intérpretes –y por asimilación también el director de escena–, ya sea de forma personal, o a través de un representante, deben dar su consentimiento a la grabación del espectáculo en el que participan, y también deben autorizar las actividades de explotación que se vayan a hacer de esa grabación (difusión *on line*, distribución en televisión, cines, vídeo, etc.).

Estas autorizaciones se formalizan a través de contratos con el productor de la grabación. Un contrato que ha de reflejar los acuerdos y el alcance de las actividades de difusión permitidas. Es habitual que la remuneración generada por estos conceptos se canalice a través de las entidades de gestión, que suelen ser las que recaudan las cantidades de los usuarios de estas grabaciones (cadenas de televisión, salas de cine, establecimientos públicos, etc.) para posteriormente distribuirlas a los titulares de los derechos¹⁷². No obstante, los titulares de derechos reconocidos por estas entidades son únicamente los intérpretes (actores y bailarines) y, en algún caso, el director de escena. En un ámbito comercial de explotación de la grabación audiovisual no está prevista ninguna otra remuneración que no sea la asignada a estos profesionales. Y si bien es cierto que existe en la ley algún caso de presunción de cesión de derechos por parte de los intérpretes en favor del productor de la grabación audiovisual¹⁷³, no sucede así con el resto de creadores que intervienen en la obra, como es el propio director de escena, el autor de la obra dramática y de la música, el coreógrafo, el escenógrafo, el creador del vestuario, etc. Éstos deberán prestar su consentimiento a través del contrato que los vincula con la producción escénica, o bien a través de un contrato posterior.

No obstante, esta gestión se vuelve bastante complicada, y en algunos casos suelen aparecer problemas por la falta de previsión al respecto. En muchos casos estos problemas aparecen en relación a la música grabada incorporada al espectáculo, porque se exigen elevados honorarios que generalmente exceden el presupuesto global de la producción audiovisual, razón por la cual los productores del audiovisual suelen recurrir a sucedáneos, como la música «al estilo de...», pues los derechos de autor de la música usada en una obra teatral es tasada de manera diferente a como esa misma música es sincronizada en una obra audiovisual.

¹⁷² Cfr. Memorias de gestión de AISGE y de AIE.

¹⁷³ Arts. 108.2 y 110 LPI.

Hay diferentes tipos de grabación o de registro de obras en directo, según su finalidad. Cada uno requiere sus propias particularidades técnicas, y se trataría de saber ahora si también requieren procesos de gestión distintos. Por ello, antes que nada, lo primero es conocer esos diferentes tipos de registro.

Uno de ellos es el que está orientado al archivo, y que se convierte, por tanto, en material de memoria o prueba testimonial o curricular, si se quiere expresar así. Estos registros permiten a los profesionales, a los investigadores y a los estudiantes conocer un espectáculo. Con frecuencia su visionado se realiza con una finalidad de investigación o para estudiar los elementos del pasado *in situ*, es decir, para estudiar la puesta en escena, la escenografía, el vestuario, la interpretación personal, sus registros o su estilo interpretativo, o puede centrarse sólo en el estudio de un actor de renombre, de una época determinada, etcétera. Y, como sabemos, para realizar esos estudios generalmente se emplea el soporte visual. Los límites de uso legal de estas emisiones están previstos y son comunicados a los usuarios, que deberán comprometerse a utilizar las grabaciones para el uso privado convenido, y a no reproducirlas, o transferirlas a terceros a título gratuito o con un propósito oneroso. Se trata principalmente de la difusión en el ámbito académico y de investigación, aunque puede ser también difundida para uso privado (aunque con ciertos límites establecidos en el art. 31.2 LPI). Por otro lado, una vez la obra ha sido divulgada, las bibliotecas, museos y en general las instituciones culturales pueden efectuar reproducciones de las obras, con finalidades de investigación o de conservación, siempre que se realicen sin finalidad de lucro; y pueden ser también ser objeto de préstamo (art. 37.1 de la LPI), sin que pueda oponerse a ello el autor o titular del derecho, aunque en algún caso se le reconoce un derecho de remuneración.

De hecho en diversos teatros se graban con una sola cámara, y en plano fijo, algunos de los espectáculos que se programan, siempre con el fin exclusivo de mantener un archivo de la propia programación. No son en ningún caso documentos libres de derechos. Pero bajo éste último criterio se está generalizado la circulación de fragmentos de las grabaciones de hasta tres minutos para su cobertura informativa y presentación promocional de las propias compañías.

Este tipo de registros también es utilizado por las compañías para establecer una prueba de su creación, o incluso para emprender su posible recreación, por ejemplo para que sirva de orientación –en caso necesario– en el trabajo de actores y bailarines sustitutos. Y, por supuesto, también sirve como material de promoción dirigido a los programadores. En cierto modo podría decirse que su peculiaridad radica en que no está concebido como material destinado a su difusión pública.

La actual accesibilidad de los medios de captación de video, ocasiona que la grabación de los espectáculos se realice con más frecuencia, y, a veces, con la incertidumbre del uso posterior que se hará del registro. Este es el caso, por ejemplo, de la filmación de la obra *Mi vida después* de Lola Arias, inicialmente se realizó la grabación de la pieza como registro memorialístico, y ésta acabó convirtiéndose en un producto de difusión y venta pública, a la que después le añadieron un cuaderno de fotos de la obra¹⁷⁴. De modo que cuando el circuito de la explotación comercial –tanto del espectáculo como de la filmación– ya ha acabado, puede originarse un uso distinto, un uso sistemático en el ámbito educativo, que permita por ejemplo una mejor comprensión de la evolución de las artes escénicas y de las obras de repertorio. El problema es conocer los límites y posibilidades de estas emisiones¹⁷⁵.

Un tipo distinto de registro es el de la grabación del espectáculo con finalidad de divulgación pública. En este tipo de registro se distinguen dos modalidades: la captación directa, que retransmite la representación entera en tiempo real, y el «falso directo», la toma de imágenes que se realizan a lo largo de varias representaciones y de las que después se eligen los mejores momentos y las mejores capturas –es decir, se trata en este caso de una grabación compuesta a través de un montaje de imágenes, realizada bajo una dirección (o sea: bajo los procedimientos del lenguaje cinematográfico).

Otra modalidad diferente es la recreación de un espectáculo sin espectadores, que habitualmente se realiza para ser captado en exclusiva por los medios audiovisuales.

¹⁷⁴ Cfr. *Mi vida después*. 2009. [DVD]. Lola Arias dir. Buenos Aires: edición propia.

¹⁷⁵ Para ejemplificar estas grabaciones hay una cantidad ingente de casos. Dentro de ellos estarían, por ejemplo, los casos del reportaje para la televisión alemana de la Compagnia della Fortezza, producido por Eurokick Milano (1998), o, sobre la misma compañía, el realizado por Matteo Bellinelli, para la Televisión Suiza, y titulado *Nella Tana del Lupo* (2003); o el reportaje sobre Heiner Müller dirigido por Christoph Rüter *Die Siet is aus den Fugen*. Este reportaje sobre Müller acabó siendo una obra fílmica autónoma, no sólo de difusión independiente, sino también construida con un lenguaje fílmico estilísticamente muy propio.

Suele haber en estos casos una participación muy activa por parte de las tomas, es decir, suele haber una intervención determinante en la captación de la obra, hasta el punto que en ocasiones puede llegar a generarse una verdadera *adaptación* audiovisual de la pieza, en cuyo caso nos podríamos preguntar si no se está generando así una obra audiovisual inédita. Circunstancialmente ese tipo de grabaciones también puedan llegar a realizarse a pesar de que su finalidad principal sea archivística o didáctica.

Presenta también ciertas peculiaridades el registro que se realiza para elaborar un reportaje, y que no es sino una emisión fragmentaria de una duración determinada. Esto incluye la captación del proceso de trabajo de una compañía, realizada por una persona extraña a su funcionamiento cotidiano, un productor o un periodista, por ejemplo. A veces el reportaje puede incluir la cobertura en directo o en diferido, en los lugares de representación en donde tiene lugar el espectáculo, pero en estos casos la grabación de las piezas es sólo fragmentaria, tanto del espectáculo acabado, como –en algunas ocasiones– de los ensayos, los generales y los preparatorios; incluye igualmente la inserción de extractos en los informativos de televisión, así como en *magazines* televisivos. En estos casos no se requieren las autorizaciones de los titulares de los derechos, ya que se aplicaría el límite previsto en el art. 35 de la LPI, que prevé la utilización de obras con ocasión de información de actualidad. No obstante, la duración de los reportajes informativos de televisión ha de tener cierta brevedad. Los usos y costumbres del sector establecen que no ha de durar más de dos a dos minutos treinta segundos –máximo– cada una. Y otra condición es que el objetivo perseguido debe ser claramente informativo, en tanto que tema de actualidad. Fuera del marco mencionado anteriormente, la utilización de breves fragmentos se describe como una infracción si no se ha obtenido la autorización de los titulares de los derechos.

En un capítulo distinto de cosas tenemos la adaptación cinematográfica de la obra, que para su realización requiere la implementación de medios especiales, muy alejados de los contenidos propios de la puesta en escena, lo que lo distingue y aleja del espectáculo en vivo en sí mismo¹⁷⁶.

¹⁷⁶ También son incontables los ejemplos de este tipo. Quizá merezca la pena mencionar como ejemplo un caso exitosamente célebre, que es *Vania en la calle 42*, una película de Louis Malle, que graba íntegra la pieza *El tío Vania*, de Chejov, no sólo como adaptación a un lenguaje filmico, sino conservando también el tiempo y la dinámica espacial propias del teatro. Cfr. Louis Malle, con guión de David Mamet y colaboración de Wallace Shawn, 1994. De todos modos, las adaptaciones filmicas de obras teatro ocupan todo un género. Incluso basta pensar sólo en las obras de Shakespeare llevadas al cine para darse una idea al respecto.

Ahora bien, para entender los diferentes modos de explotación de estos registros, debemos comenzar por identificar sus tipologías en un ámbito de explotación comercial.

Hay tres tipos habituales de explotación comercial de un espectáculo escénico: a) la emisión televisiva, b) la edición en vídeo, para su propia comercialización, y c) el cine. La emisión televisada es definida convencionalmente como la grabación de un espectáculo producido para un entretenimiento, generalmente se presenta para su difusión con un mínimo de quince días posteriores al final de su presentación en vivo¹⁷⁷. También puede realizarse en diferido, por medios televisivos, y puede ser que ese espectáculo haya sufrido modificaciones en función de las exigencias de esa emisión televisiva, al menos en relación a la que se hubiera presentado ante el público en directo. La edición en video no suele ofrecer variantes, es decir, es un formato que se realiza para su distribución autónoma, y no está sometido a un medio exclusivo o específico de difusión. Y, por supuesto, el caso del cine es mucho más complejo, tanto en términos de producción como en términos de objeto, pues su difusión se realiza a través de circuitos convenidos y su potencial reconversión en soporte de video. Puede tratarse de una obra escénica concreta, o puede centrarse en recuperar la poética propia de un creador escénico concreto, como ha sucedido en los casos de películas de y sobre Pina Bausch, por citar alguno. El film *Pina*, dirigido por Win Wenders en el 2011, sería una película del segundo tipo. Mientras que un ejemplo del primer tipo sería la película *Dancing Dreams: Aprendiendo con Pina Bausch*, dirigida por Anne Linsel y Rainer Hoffmann, y que no recoge más que el proceso de escenificación de la pieza *Kontakthof*, de la propia Bausch, realizada con adolescentes durante el 2010.

Un caso distinto es la grabación realizada ya inicialmente para ser presentada en su totalidad con finalidad comercial. En esos casos la televisión suele ser la principal fuente de financiación de proyectos semejantes. Y cuando se realiza, se suele hacer a partir de la presentación en directo, aunque esto sea poco frecuente. Los principales teatros y festivales de Barcelona no suelen grabar ninguna de sus producciones estrella para su posterior comercialización. En cambio en otros países –como en Francia, por ejemplo–, es habitual hacer grabaciones de algunos espectáculos relevantes en sus

¹⁷⁷ Al menos así suele constar en muchos contratos para televisión europea. Sucede en el canal Arte, por ejemplo, y es así tanto en su funcionamiento alemán como francés.

festivales. Es el caso, por ejemplo, de las producciones del Festival de Avignon. Se hacen registros audiovisuales de algunas de sus producciones más estelares, principalmente a través del Canal Arte, o France 3. El Canal Arte, por ejemplo, ha grabado y editado muchas obras representadas en Avignon, entre otras las de Romeo Castellucci, y entre ellas, su versión escénica de *El Inferno* de Dante Alighieri, que se comercializó en DVD después de haberse emitido por televisión. Y en algunos casos, son diversas las televisiones que se unen para coproducir grabaciones de este tipo. Precisamente alrededor de Avignon, Arte y el Centre National de la Cinematographie (CNC), por ejemplo, conjuntamente con la Direction de la Musique, de la Danse, du Théâtre et des Spectacles (DMDTS), que pertenecen al Ministerio de Cultura francés, se han producido diversas grabaciones de los espectáculos de las últimas ediciones del Festival de Avignon (entre ellas *Medea*, de La Compagnie des Indes; o *Hamlet*, de la Schaubühne de Berlín, entre muchas otras).

Para no salirnos de nuestro tema, hay que observar, no obstante, diversos inconvenientes de la difusión del espectáculo en vivo en medios como la televisión. El primero de ellos es que la televisión es un medio plano, o, como dicen los comunicólogos, es un medio frío, sin ningún tipo de perspectiva real; por esa razón, este medio transcribe mal el espectáculo en vivo. Otro tanto puede decirse de la escala. Aunque los aparatos receptores (es decir, los televisores) son cada vez más grandes, la escala uno a uno del espectáculo en vivo se reduce, y el espectador de televisión es proporcionalmente más grande que la proyección, justamente en sentido inverso a como lo es en el cine, por ejemplo, donde el espectador es más pequeño que el cuerpo visible proyectado en la pantalla¹⁷⁸. Por otro lado, el argumento de peso de los responsables de las cadenas televisivas es que los espectáculos en vivo no tienen ninguna audiencia en relación a la media de los programas propios. Las retransmisiones como *El Inferno* en el patio del Palais des Papes de Avignon en el 2009, a las diez de la noche, con 950.000 espectadores son considerados «fracasos» para la televisión, pero son, sin embargo, una cifra muy importante para una obra de artes escénicas.

Para acabar, cabría recordar que hay sin embargo relaciones muy fértiles que mantienen algunas compañías teatrales con el medio televisivo. Un caso quizás ejemplar es el de la

¹⁷⁸ Sobre este tema *cfr.* particularmente, Szabo, Dušan, 2001. «Analyse comparée de la nature de l'action scénique au théâtre, dans le film et à la télévision», in, *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*. París: Ed. L'Harmattan, pp. 99-109.

compañía francesa de teatro de calle Royal de Luxe, que incluso considera necesarias sus relaciones con la televisión. Sobre todo porque la propia televisión solicita y muestra su interés por ella. Y también porque la televisión encuentra en la compañía una justificación para hablar de un acontecimiento colectivo, social, generalmente festivo y pleno de vida. Sin embargo, hay un cierto número de reglas establecidas por la compañía antes de trabajar con la televisión. Su objetivo en ello es tratar de encontrar la justa relación o, en todo caso, la relación menos falsa entre la televisión y el espectáculo. El problema está en encontrar el lenguaje y los interlocutores adecuados, porque cuando la gente de teatro habla sobre las obras y sobre el público, la gente de la televisión suele en cambio hablar de conceptos, de objetivos y de audiencias. De modo que las reglas establecidas por la compañía Royal de Luxe intentan homologar intereses. Y entre esas reglas destaca la de no efectuar transmisiones en directo, sino a partir de la selección de imágenes y la creación de un montaje; y no efectuar un registro completo de sus espectáculos por parte de la televisión.

Resulta también peculiar el interés despertado por la espectacular plasticidad del canadiense Cirque du Soleil, que en sus presentaciones suelen gestionar contratos con televisiones privadas a fin de filmar en soporte audiovisual sus espectáculos en directo.

En danza, hay un proyecto muy interesante de la Maison de la Danse francesa, denominado *Numeridanse.tv* en el que se pone a disposición de los internautas una videoteca internacional de danza *on line*, con un extenso catálogo de producciones de danza de diferentes centros de danza, bajo condiciones exclusivas de uso privado, personal y no comercial¹⁷⁹.

Hay que hacer notar, sin embargo, que –en la actualidad– los medios audiovisuales tienen muchos más recursos financieros y visibilidad pública que los productores teatrales, lo que conlleva una audiencia potencial muy amplia. De modo que esos canales ya no suelen pasarse por alto por los programadores de las artes escénicas y los productores audiovisuales.

Y debe recordarse que –y de una forma casi a priori– en la producción audiovisual de una actuación en directo aparecen muchas dificultades. Sabemos que los medios de

¹⁷⁹ Cfr. <http://www.numeridanse.tv/fr/collections>.

comunicación audiovisual han evolucionado en los últimos años, y tanto su extensión como su alcance y su popularidad suelen alentar a los artistas a poner sus trabajos en un medio audiovisual. Esto no condiciona necesariamente que se incluya en esos medios o soportes todo el espectáculo, pero sí los fragmentos más representativos del espectáculo. No es raro, por ejemplo, que muchas compañías incluyan unos minutos de la obra. En algunos casos, crean documentales enteros sobre un proyecto creativo, al modo de los *makings of* de las películas. Por ello, las compañías necesitan tener presente tanto el aspecto económico como el aspecto jurídico de esta actividad.

Respecto al aspecto jurídico, lo más importante es que las compañías deben asegurarse de firmar un contrato con todos los colaboradores creativos de la obra que contemple la posibilidad de difusión de la grabación del espectáculo, de manera que todos presten su consentimiento antes de la realización del trabajo. Recordemos que si la consideramos como una obra en colaboración, la negativa de cualquiera de ellos a difundir la grabación puede obstaculizarla de forma determinante, ya que para divulgarla se requiere el consentimiento de todos los coautores. Pero incluso aunque no se quiera hacer una explotación comercial, es conveniente conseguir este consentimiento, ya que puede ser muy adecuado como instrumento promocional o como material que se puede poner a disposición de programadores o incluso de los periodistas locales, que no siempre pueden enviar un equipo con cámaras al teatro. De ahí la necesidad de integrar su partida económica en la elaboración del presupuesto inicial del espectáculo. El medio audiovisual es una herramienta cada vez más importante, incluso si únicamente se piensa en el registro archivable de una pieza, toda vez que por definición y esencia las artes escénicas no son archivables.

Es verdad que en España la tradición del patrimonio museístico sobre las artes escénicas no es muy amplia. En Catalunya, el Museu d'Arts Escèniques (MAE) de l'Institut del Teatre es el centro de referencia de información y de investigación de las artes escénicas catalanas, y está integrado por una biblioteca, un archivo y un museo, siendo sus objetivos principales la preservación de la memoria de las artes escénicas (principalmente las artes escénicas catalanas, para lo cual recoge los textos, los programas de mano, fotografías de los espectáculos, los esbozos escenográficos, figurines, vestidos..., etcétera), así como la difusión de sus fondos bibliográficos y

museísticos¹⁸⁰. Pero aún cuando el MAE ha avanzado considerablemente en el cumplimiento de sus objetivos, sobre todo en lo que tiene que ver con la puesta a disposición de su patrimonio, resulta que uno de los ámbitos menos representados en sus colecciones es precisamente el audiovisual, ya que hay una carencia legal considerable que limita su cumplimiento. Una carencia que recae, sobre todo, en relación a la filmación de piezas representadas en el país, y a la posibilidad de darles difusión (incluso en el ámbito de la investigación), por carecer de los permisos necesarios de los titulares de los derechos (el director, el dramaturgo y los intérpretes principalmente). Pero aun precariamente, los registros audiovisuales son –insistimos– herramientas poderosas de memoria e investigación, utilizadas para diversos fines¹⁸¹.

Derechos de imagen

En otro renglón de preocupaciones está la cuestión de los derechos de imagen, que siempre aparece involucrada en estos casos. El derecho a la imagen ha adquirido en los últimos tiempos una considerable importancia. Está reconocido como un derecho de la personalidad en la Constitución española¹⁸², y se ha regulado por ley orgánica 1/1982 de protección civil de honor, de la intimidad y de la propia imagen. También considerada como un dato de carácter personal¹⁸³. El derecho de imagen –reiteramos– es un atributo de los derechos de la personalidad. Cualquier persona tiene sobre su imagen y su uso un derecho exclusivo, que le permite oponerse a la difusión de su imagen sin su autorización previa, y por tanto le corresponde autorizar los usos que de ella se puedan hacer. La ley considera intromisión ilegítima en el ámbito de la propia imagen cuando se produce una captación sin consentimiento del titular: «La captación, reproducción o publicación por fotografía, filme, o cualquier otro procedimiento, de la imagen de una persona en lugares o momentos de su vida privada o fuera de ellos, salvo los casos previstos en el artículo octavo, dos»¹⁸⁴.

¹⁸⁰ Cfr. <http://www.institutdelteatre.cat/>.

¹⁸¹ Sobre la importancia de los soportes mediales para el estudio del teatro, cfr. entre otros, el estudio de Patrice Pavis «Le théâtre et les médias: spécificité et interférences», in Helbó, André, *et all*, 1987. *Théâtre. Modes d'apprroche*. Bruselas: Meridiens Klincksieck Labor, pp. 33 –64.

¹⁸² Cfr. Artículo 18.1 CE: «Se garantiza el derecho al honor, a la intimidad personal y familiar y a la propia imagen.»

¹⁸³ Protegida por la Ley Orgánica 15/1999 de protección de datos de carácter personal.

¹⁸⁴ Cfr. Artículo 7.5 Ley Orgánica 1/1982.

Pues bien, teniendo este referente como horizonte, deberíamos preguntarnos, ¿qué pasa con los derechos del artista intérprete que ve su imagen difundida –sin su autorización– en la televisión como parte de un reportaje informativo? En primer lugar hay que considerar que la propia ley contempla ciertos supuestos como excepciones en relación a considerar que se ha producido una intromisión en la captación de la imagen. Una de ellas se da cuando predomine un interés histórico, cultural o científico relevante. Y seguidamente la ley señala otra excepción, consistente en que el derecho a la imagen no impedirá:

Su captación, reproducción o publicación por cualquier medio cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capte durante un acto público o en lugares abiertos al público¹⁸⁵.

Por tanto, dependerá del tipo de registro de imagen que se realice. Si las imágenes del artista intérprete han sido tomadas en el marco de su actividad profesional, es decir, en un escenario, sin mediar su consentimiento, la difusión de estas imágenes se considera legal. Pero si se capta su imagen en ensayos o en los camerinos, será necesario contar con su autorización. Por tanto, el productor del audiovisual en algún caso puede requerir la autorización del artista intérprete para la realización del reportaje.

¹⁸⁵ Cfr Artículo. 8.2 Ley Orgánica 1/1982.

CAPÍTULO 4. EL DIRECTOR DE ESCENA ¿INTÉPRETE O ADAPTADOR DEL TEXTO?

4.1. LA INTERPRETACIÓN

No deja de ser curioso que muchos de los grandes directores de escena se sitúen en oposición a la consideración de autor. El gran director francés Jean Vilar, fundador del Festival de Avignon, era uno de ellos. En alguna ocasión lo formuló de manera explícita. «En teatro, el creador es el autor [se refiere al dramaturgo]... Darle su sentido, por ejemplo, a una escena de Shakespeare mediante el juego de los cuerpos y del alma de los intérpretes, es una tarea que exige del que organiza y controla la escena poner en marcha todas sus facultades de artista, esto, no obstante, no será más que una obra de interpretación. El texto está ahí, enriquecido, con indicaciones escénicas, incluidas en las réplicas de los personajes... Hay que tener la suficiente sabiduría y conformarse a ello. Todo lo que se cree fuera de esas indicaciones se reduce a “poner en escena” y sólo por eso debe ser menospreciado» [Pollaud-Dulian, 2008 : 120]. Y el propio Vilar añadía que, efectivamente, el director puede interpretar la obra a su manera, pero al ejercer esa prerrogativa no debería en ningún caso traicionar el espíritu de la obra, del mismo modo que no puede modificar las réplicas o la construcción sin una autorización expresa de adaptación, que en todo caso también deberá permanecer fiel a ese espíritu¹⁸⁶.

Jean Vilar pone el acento en el carácter exegético –o interpretativo– de la obra. Y, haciendo caso omiso a los medios con que el director lleva a cabo –como realiza, es decir, como hace real– esa exégesis, lo cierto es que la cuestión de la interpretación no sólo existe, sino que es esencial. Debemos recordar que estamos hablando del supuesto emblemático del director de escena que desarrolla una puesta en escena a partir de un texto dramático previo; no nos referiremos a la creación escénica propiamente dicha, la que se produce directamente en el escenario; y tampoco nos referimos a los espectáculos sin texto que no son, sin embargo, pantomimas o trabajo de mimo.

¹⁸⁶ *Ídem.*

Porque la postura que sostiene que la puesta en escena de un texto cumple también con los requisitos de creación original propia de su autor, tampoco elude la importancia de la interpretación. Sólo que en su caso advierte que en esa interpretación termina reflejada la huella de la personalidad de su autor, criterio determinante para el reconocimiento de una obra intelectual, como veremos. (Más adelante analizaremos el aspecto esencial en la apreciación de una obra intelectual, y específicamente la de una puesta en escena considerada como tal, y de cómo en ella se debe apreciar una indispensable originalidad, que se materializa en la huella de la personalidad del autor, concretada en las elecciones creativas que toma.)

Hemos ya recordado que el director de escena es definido según el art. 105 de la LPI como un *intérprete*. Y al ser considerado un intérprete se le asimila con el artista intérprete o ejecutante, es decir, con el actor y el músico intérprete. Y como tales, es decir, en tanto que intérpretes, ambos gozan de los denominados «derechos vecinos». La legislación le puede reconocer titular de esa clase de derechos, pero le niega su estatuto de autor y por tanto, la imposibilidad de recibir participación económica por la explotación de sus puestas en escena, así como obtener protección frente a posibles plagios.

Debemos preguntarnos qué relación existe –al menos desde la perspectiva de la teoría teatral– entre el trabajo interpretativo del actor y la interpretación de una obra realizada por un director de escena. Y, llegado el caso, qué especificidad adquiere esa interpretación del director, cuando llega a convertir una obra base en una «adaptación». La pregunta directa es: el director de escena, cuando realiza un proceso de creación escénica, ¿qué tipo de actividad lleva a cabo? ¿Lo que hace es realmente una interpretación del texto dramático? ¿O es algo más, y esa ineludible interpretación contiene también ineludiblemente un valor añadido?

Efectivamente, ante la puesta en escena de un texto dramático, cualquier director de teatral lleva a cabo un proceso de interpretación del texto. Este proceso interpretativo forma parte de *su proceso creativo*. La propia obra admite tantos sentidos como lecturas se hagan de ella, por ello el director de escena escogerá el sentido que quiere conferirle a esa puesta en escena: plantear una contextualización histórica, poner énfasis en una temática concreta, en un aspecto,... Cada puesta en escena es el resultado de una

«reapropiación del sentido de la obra por parte del director de escena» [Proust, 2012 : 106]. El director realiza explícitamente un constante proceso hermenéutico, ya que cada montaje de una obra renueva el sentido (implícito) de una obra dramática. Así lo considera Roland Barthes cuando expresa que «una obra es *eterna*, no porque imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de tiempos múltiples: la obra propone, el hombre dispone»¹⁸⁷.

Las teorías estéticas establecen diferentes categorías respecto a la puesta en escena, dependiendo de factores como la actuación de los actores, la escenografía, la dicción y el ritmo, los signos de la representación. De modo que, en función del factor donde el director de escena quiera poner el acento, la puesta en escena puede ser de tipo naturalista, realista, simbolista, expresionista, épica, metafísica, retrealizada [Pavis, 2000 : 213]. Cada una instaura un modelo de representación específico, un modelo independiente del texto que se lleva a la escena. Son bien conocidos los directores que se han adscrito a una u otra categoría, en función de sus planteamientos teóricos y estéticos. Por ejemplo, Bertold Brecht es el creador de la categoría de teatro épico, en el que se pone de relevancia, a través de la técnica del distanciamiento del espectador (pero también del actor respecto a su papel), un análisis crítico social. Las obras de Brecht contienen una interpretación bajo ese sentido. Bob Wilson, por su parte, construye en escena una poética visual, trabajando con la suspensión o la dilatación del tiempo. Sus poéticas son específicas. Y desde ambos planteamientos puede llevarse a escena una misma obra sin traicionar su sentido, pero con resultados absolutamente distintos y distantes. Porque definitivamente una cosa es el texto y otra el montaje.

Sophie Proust, investigadora del Centro de Estudios de Artes Contemporáneas de la Universidad de Lille, y autora, entre otros textos, de un estudio sobre la dirección de actores, argumenta en torno a esa diferencia. El texto dramático y el espectáculo son dos obras disímiles. Y resalta el hecho de que esa diferencia va más allá de considerar el trabajo del director como un proceso interpretativo. Más que una interpretación –dice Sophie Proust–, se trata de una adaptación. Adaptar quiere decir eso, ajustar una cosa a

¹⁸⁷ *Idem*. «Une œuvre est «éternelle», non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose.»

otra, ajustarla a un otro sitio, otro lugar, a un otro tiempo, o incluso, y más adecuadamente en este caso, a otro código. Por eso ella asimila la puesta en escena a una adaptación, «toda puesta en escena, sea o no fiel a las didascalías, es una actividad de transposición y de adaptación, lo que en muchos casos hace del director de escena un *traduttore traditore*, ya que sin duda alguna, los dos objetos –la obra dramática y el espectáculo- serán diferentes»¹⁸⁸ [Proust, 2012 : 102].

La alusión que S. Proust hace a la traducción no es descabellada. El traductor inexorablemente ha de interpretar el texto que tiene entre manos. Pero más específicamente lo *adapta* a otra lengua. Y en parte porque no son sólo intérpretes del texto, los traductores sí son considerados autores por parte de la LPI. De forma paralela, el proceso interpretativo que realiza el director de escena no se limita a aplicar una simple técnica de reproducción de un texto, sino que lo adapta a otra lengua, y en esa adaptación aporta un valor añadido, una poética propia.

Deberíamos preguntarnos si se podría entonces considerar al director de escena como un adaptador y no como un mero intérprete, y, sobre todo, resaltar las diferencias entre interpretación y adaptación.

4.2. LA ADAPTACIÓN

Convencionalmente se entiende por adaptación la transformación de una obra para destinarla a un género diferente. Es por tanto una operación doble. Un cambio de forma (una transformación) y una traslación (destinada a otro género). Las adaptaciones teatrales implican también una heterogeneidad. Pero dentro de las adaptaciones teatrales está la adaptación a la escena. En su reconocidamente valioso *Diccionario del teatro* Patrice Pavis utiliza el término de «adaptación» para referirse al trabajo dramatúrgico realizado a partir del texto que se va a poner en escena. Por ello, dentro de este concepto, Pavis incluye todo tipo de modificaciones que se pueden hacer al texto:

¹⁸⁸ «Toute mise en scène, qu'elle soit ou non fidèle aux didascalies, est une activité de transposition et d'adaptation, ce qui fait toujours du metteur en scène un *traduttore traditore*, car de toute évidence les deux objets –l'œuvre dramatique et le spectacle- seront différents.»

«cortes, reorganización del relato, “suavizaciones” estilísticas, reducción del número de personajes o de lugares, concentración dramática en algunos momentos fuertes, añadidos y textos anteriores, montaje y collage de elementos extraños, modificación de la conclusión, modificación de la fábula» [Pavis, 1998 : 35]. Definitivamente, la adaptación va más allá de la interpretación, es, ciertamente, una transformación compleja y una traslación compuesta de la obra originaria.

Los tribunales españoles se han pronunciado sobre el concepto de la adaptación en diferentes ocasiones¹⁸⁹, y en concreto, la sentencia de la Audiencia Provincial de Cádiz refería, en el caso de una adaptación no autorizada de tres obras «*charladramas*» destinadas a ser escenificadas, determinando el contenido y carácter que han de tener las modificaciones efectuadas para considerarlas, no como una mera reproducción de la obra originaria, sino como una nueva obra:

No se trata de una mera reproducción, sino de adaptación de la obra, en el sentido de que por D. Manuel M. J. se han encajado en la preceptiva musical los aires por los que se cantaban cada una de las composiciones poéticas enlazadas en el texto dramático, si bien ha de entenderse junto con el flamencólogo Sr. Márquez Sánchez que no ha existido en puridad una transcripción musical de cada uno de los *palos* flamencos hasta la fecha, sino más bien una determinada forma de interpretarlos por parte de cada uno de sus cultivadores. Por lo tanto, al tratarse de adaptaciones, es preciso reconocer el derecho del autor de la obra original adaptada a autorizar no sólo la ejecución de la adaptación, sino su divulgación y la representación de la obra teatral que contiene en su texto¹⁹⁰.

En este mismo sentido, enfocando el trabajo del director como el de un adaptador, Sophie Proust, señala –también ella citando a Pavis– que «la mayor parte del tiempo, el director de escena realiza la puesta en escena que él quiere; desde el momento en que hay lectura y puesta en escena, la instancia de puesta en escena viene del exterior del

¹⁸⁹ Cfr. Sentencia de la Audiencia Provincial de Cádiz, de 22 de noviembre de 1996, en la que se analizaba la adaptación, no autorizada por su autor; en un espectáculo flamenco de tres obras conocidas como «*charladramas*». Texto del fallo, en «Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor». Instituto de Derecho Industrial/Universidad de Santiago (España). Ed. Marcial Pons. No. XVIII. Madrid, 1997, pp. 622-627. Disponible on line: <http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/index.php?mode=archivo&id=104> [Consultado el 15-7-2015]. Cfr. también Sentencia Audiencia Provincial de Madrid, Sección 28, de 22 de enero de 2010, núm. 10/2010 (ROJ: SAP M 2043/2010), por la que se reconoce como obra protegible la adaptación del libreto de la ópera *Celos aún del aire matan*, cuyo texto es de Calderón de la Barca y música del compositor Juan Hidalgo.

¹⁹⁰ Idem.

texto, ésta no está inscrita en el texto, o en todo caso, no necesariamente. Hablar de representación (o de puesta en escena) implica que se concibe el teatro como una práctica de puesta en juego del texto, y no una lectura inherente al texto»¹⁹¹ [Proust, 2012 : 103].

Por todo ello consideramos, como la mayoría, que la puesta en escena no puede ser considerada una simple interpretación, sino más bien una adaptación. Sólo es posible el teatro transformando la obra textual en la presencia escénica de la representación. La obra dramática por sí sola es una obra literaria. Se requiere la representación en la escena y la consecuente percepción del público para que adquiera su naturaleza teatral propiamente dicha. El texto puede tener indicaciones amplias o sumarias sobre la representación, pero los aspectos visuales, el tiempo, el espacio y el timbre en una obra dramática no pueden concretarse didascálicamente. Es en este espacio donde el director de escena desarrolla su propia creatividad, a través de sus decisiones y el sentido que quiere darle a la escenificación.

Si la puesta en escena del director fuera considerada así, debería estimarse como una obra original protegida por la LPI, ya que las adaptaciones se encuentran expresamente indicadas en el art. 11.1 del texto legal, al lado de las traducciones, calificándolas como «obras derivadas».

4.3. DOBLE LABOR DEL DIRECTOR DE ESCENA (Y SU RELACIÓN LABORAL)

La naturaleza del trabajo desarrollado por el director de escena en un montaje teatral tiene un doble perfil y responde a dos tipos de prestaciones diferentes. Por un lado, una prestación de carácter creativo, que responde a la creación intelectual de la puesta en escena. Se trataría de la prestación que nosotros entendemos vinculada directamente a los derechos de autor. Pero por otro lado, el trabajo del director tiene también un carácter técnico o profesional. Es un oficio que consiste en la ejecución de la dirección

¹⁹¹ «La plupart du temps, le metteur en scène produit la mise en scène qu'il veut ; dès qu'il y a lecture et mise en scène, l'instance de mise en scène vient *de l'extérieur* du texte, elle n'est pas inscrite dans le texte, ou en tout cas pas nécessairement. Parler de représentation (ou de mise en scène) implique que l'on conçoive le théâtre comme une pratique de mise en jeu du texte et non une lecture inhérente au texte.»

escénica, que incluye la dirección de los ensayos, las tareas de coordinación y preparación, parte de la producción, entre otros. Son dos componentes diferentes, que se unen para formar la puesta en escena, pero que se pueden explotar separadamente.

Martín Villarejo [VVAA, 2001 : 42] distingue también estas dos facetas de la actividad del director de escena y sus reconocimientos legales. La del trabajador o prestador de servicios, sometido así a contrato laboral o de arrendamiento de servicios. Y la del creador, cuyos derechos de propiedad intelectual se han equiparado en nuestro país con los del artista intérprete. Por eso concluye Martín Villarejo advirtiendo que «el director de escena será titular de derechos intelectuales, no porque haya hecho un trabajo, esto es, no por su esfuerzo físico e intelectual, el cual es remunerado mediante salario, precio, dietas, etc., sino por haber dado lugar a un resultado creativo original»¹⁹².

El contenido de estas prestaciones no puede dejar de ser radicalmente diferente entre sí. La creación intelectual materializada en la puesta en escena, deriva directamente de la personalidad y creatividad propia del director, y a pesar de su *inmaterialidad*, persiste en el tiempo, pudiendo tener efectos a posteriori en caso de reposición de esa puesta en escena. El director de escena ejerce de artista que da forma a la obra dramática mediante un lenguaje escénico propio y constituido por diferentes elementos. Mientras que la parte profesional tiene más que ver con la realización de un servicio o de una profesión, se correspondería con la autoría *material* del espectáculo, al hecho de dar forma física a la puesta en escena. En esta actividad, el director de escena prepara, dirige y coordina, directa o indirectamente, el trabajo del equipo que concurre a la elaboración y a la presentación del espectáculo.

También se establecen diferencias en ambos tipos de prestaciones en cuanto a la vinculación o la dependencia con el empleador, que en este caso sería el productor teatral, o el propio teatro. En su rol de creador, el director de escena actúa en principio con total independencia, sin someterse a ningún tipo de restricción, salvo las que puedan imponerse en el texto dramático y en sus didascalías, o las condicionadas por cláusulas contractuales o por criterios económicos o técnicos. En cuanto a la autoría material del espectáculo, el director de escena se encuentra sometido a las imposiciones técnicas, organizativas y de horarios del teatro, a las que debe adaptar su actividad y la del resto

¹⁹² *Ídem.*

de la compañía. En algunos casos, el teatro o el productor teatral establecen un vínculo laboral con el director de escena y los actores de la compañía, convirtiéndose en personal asalariado del teatro durante las fechas de programación del espectáculo escénico, pero no es lo usual. Normalmente el tipo de contrato que se establece es de carácter mercantil, mediante el denominado contrato de servicios, por el cual una persona encarga a otra la realización de una obra o un servicio determinado. Con este tipo de contrato no se crea una relación laboral por cuenta ajena, sino que el director de escena conserva su autonomía en la realización de la puesta en escena a través de sus propios medios y recursos. Excepto que el director de escena pertenezca al equipo artístico o de dirección del teatro, estando ya en este caso establecida la relación laboral, es excepcional que se realicen contrataciones sometidas al régimen laboral.

No obstante, para calificar la relación laboral del director de escena, hay que analizar dos criterios: ¿el director de escena tiene autonomía en su prestación? o, por el contrario, ¿actúa únicamente bajo el control, dirección y dependencia de un empleador – productor del espectáculo? La respuesta a estas preguntas determinará si nos encontramos ante una relación laboral dependiente (contrato laboral) o ante una prestación de servicios profesionales independiente (contrato mercantil o civil).

Las notas características en las que tradicionalmente se ha basado la jurisprudencia para distinguir el contrato de trabajo del de arrendamiento de servicios son la ajenidad y la dependencia. Respecto a la ajenidad se refiere a que es un tercero quien se atribuye los beneficios del trabajo, en nuestro caso no es el propio artista o director, sino una tercera persona. Normalmente es el empresario o productor quien asume el riesgo y ventura del negocio, y por tanto los beneficios. Por su parte, la segunda nota característica, es decir, la dependencia, hace referencia al hecho de que el artista esté bajo la organización y dirección ejercida por otra persona. La legislación (a través del Estatuto de los Trabajadores) ha unificado estos dos criterios, identificando ajenidad con dependencia. El artista se somete a la dirección y al ámbito de organización de una empresa (carácter de dependencia), y es este agente (ajeno a la creación) quien aporta la base financiera para desarrollar la actividad, asumiendo los beneficios que ésta genere. Si se dan estas circunstancias, nos encontraremos ante una relación laboral. Según aclara el profesor José Enrique Bustos Pueche, «se trabaja por cuenta ajena cuando la retribución de quien presta su trabajo será la misma con independencia del resultado del espectáculo, y la

pérdida o el lucro serán a cargo del organizador del espectáculo» [García Moncó, 2008 : 40].

En el ámbito artístico, en principio no parece difícil diferenciar lo que es recibir una dirección de tipo artístico de lo que son indicaciones u órdenes de tipo laboral, ya que son ámbitos muy distintos. Normalmente, el empresario-productor no da instrucciones a los actores ni interviene en los aspectos artísticos del montaje. En todo caso, sus órdenes se refieren a aspectos organizativos como horarios, asistencia, etc. En general, no interviene en el proceso creativo de la obra, exceptuando la posibilidad de que pueda intervenir en la selección de los actores que participan en el montaje, cosa que en algún caso sucede.

Para caracterizar esta particularidad, el profesor Bustos refiere un conflicto específico del ámbito artístico, el de un empresario que asume la producción (gastos e ingresos) de la gira de un grupo musical, teniendo éstos capacidad de decisión respecto a las fechas y horario de actuación, lugares, y montaje. En este supuesto real, el Tribunal Supremo, en sentencia de 21 de mayo de 1990, decidió que «existía una fuerte conexión o correlación entre dependencia y ajenidad» y que, por tanto, existía *dependencia* de los artistas respecto al productor, calificándolo como una relación laboral¹⁹³. Sentencia bastante criticada, ya que como expresa el propio José E. Bustos, «desafía la lógica afirmar que el grupo de artistas se integra en el círculo organizador y disciplinario del empresario»¹⁹⁴ al tener capacidad de decisión respecto aspectos organizativos de su actuación.

4.4. EL PROBLEMA DE LA RETRIBUCIÓN

De acuerdo con lo anterior, las retribuciones que derivan de una u otra prestación también deben ser diferentes. Y deben serlo ya que se han de remunerar cosas distintas. Por un lado la calidad de autor del director; por el otro, su prestación de trabajo profesional. Una se devenga en forma de salario o honorarios profesionales; la otra

¹⁹³ *Ibid.* p. 43.

¹⁹⁴ *Ídem.*

debería abonarse en forma de derechos de autor (por ejemplo bajo una participación en taquillaje).

Hemos de recordar que no hay ningún teatro, ni productor teatral, ni entidad de gestión de derechos en España que retribuya en concepto de derechos de autor al director de escena. Se le retribuye por su realización y creación escénica en global. Pero no se consideran de forma independiente los derechos de propiedad intelectual, ni ningún tipo de participación en los ingresos de taquilla por ese concepto. Por tanto, el análisis sobre la naturaleza de este tipo de retribución lo efectuaremos desde un punto de vista estrictamente teórico.

En lo que respecta a la retribución por su prestación profesional, no hay ningún convenio colectivo que regule la actividad y retribución del director teatral. Para actividades semejantes existe el convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas¹⁹⁵. Curiosamente, como ya hemos referido antes, este convenio en su anexo III, relativo a las *definiciones, catálogo de espectáculos y categorías profesionales*, da una definición de la figura del director escénico, encuadrándolo dentro de los responsables artísticos del espectáculo: «es quien, de acuerdo con la idea o texto previo que le haya sido encomendado, realiza el montaje de la obra o espectáculo, dirige los ensayos y tiene absoluta autoridad sobre todos los componentes artísticos y técnicos intervenientes en el espectáculo. Por su función artística y creadora es responsable absoluto de su obra durante todo el tiempo que su montaje se mantenga en cartel». Sin embargo, este convenio no es aplicable al director escénico teatral, ya que en su art. 1 relativo al ámbito de aplicación, excluye expresamente los espectáculos teatrales, desarrollados en salas de teatro y/o cines. Es un convenio, insistimos, que está orientado a la actividad de salas de fiesta, baile y discotecas.

Por otro lado, en relación a la persona que retribuye, hay una casuística muy diversa: hay que diferenciar la retribución abonada por teatros públicos, teatros comerciales, salas de teatro independientes u off. En general, la situación más favorable suele ser la que se da en teatros públicos, ya que son éstos los que habitualmente retribuyen en

¹⁹⁵ Aprobado por Resolución de 26 de abril de 2012, de la Dirección General de Empleo, por la que se registra y publica el Convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas. Disponible en: http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2012-6597. [consultado el 12-3-2014].

condiciones salariales más justas. Retribuyen al director de forma global por el proyecto escénico completo en el que se incluye su trabajo previo a la estrena (ensayos, reuniones, gestiones, coordinación, etc.), así como la propia escenificación.

En el ámbito de las salas privadas de teatro, no hay nada establecido. Se retribuye en función del prestigio y cachet establecido por el propio director de escena, en el polo opuesto de lo que se retribuye a las compañías denominadas emergentes, si es el caso.

Respecto a las salas de teatro *off* o independientes, tienen establecido un sistema bastante generalizado de remuneración denominado «a taquilla». Consiste en retribuir a la compañía –director incluido– mediante la participación en un porcentaje de los ingresos de taquilla. Consideran las salas una especie de «retribución en especie» la posibilidad de mostrar las creaciones mediante la puesta a disposición del espacio escénico, a través de recursos técnicos y logísticos, y la visibilidad que comporta la programación en una sala, algo que consideran como un valor aportado a la compañía.

No obstante, es un sistema que tiene ciertos vicios internos. En primer lugar, la propia finalidad de la existencia de las salas teatrales –públicas o privadas- es la de presentar montajes escénicos. Se trata de un fin en sí mismo, no de una actividad extraordinaria. Las salas no tendrían sentido de existir si no existieran los artistas y las compañías de teatro. Y por su propia actividad de programación de espectáculos, muchas de esas salas reciben subvenciones de entidades públicas (administraciones públicas como el Departament de Cultura de la Generalitat, el ICUB del Ajuntament de Barcelona, el Ministerio de Cultura..., etc.). Estas subvenciones se destinan a fomentar actividades propias del sector, con diferentes líneas de subvención. Por un lado se trata de subvenciones para la creación de públicos, para la distribución y explotación de espectáculos, o para el mantenimiento y mejora de las infraestructuras o adquisición de equipamientos de las propias salas y empresas, entre otras; otra de las líneas subvenciona la realización de montajes concretos para mantener programaciones de carácter estable, con capacidad previsible de distribución y explotación de esos espectáculos. Estas subvenciones son ciertamente indispensables para el mantenimiento y establecimiento de una red saludable y diversificada de salas y programación teatral. Sin embargo, las subvenciones vinculadas directamente a la programación de

espectáculos, en muchos casos, no se reflejan en la retribución que se abona a los artistas.

Por otro lado, la retribución mediante la participación de ingresos en taquilla depende en muchos casos de la promoción y difusión de la programación que se realice por la sala teatral y/o por la compañía. Si la sala tiene una fuerte presencia en los medios o realiza esfuerzos notables para que su programación esté presente en los principales medios de difusión, ello obviamente puede repercutir en la asistencia de público, y por tanto en los ingresos recaudados por taquilla. Pero si esto no sucede así, el directamente perjudicado es la compañía teatral. Hay que recordar que los gastos e inversiones realizados por la compañía para la realización del espectáculo son fijos, independientemente del éxito de taquilla.

También hay que tener en cuenta el porcentaje de entradas que se canalizan a través de invitaciones a agentes, programadores y profesionales del teatro, que no abonan ninguna cantidad en contraprestación por la asistencia. No obstante, es consenso afirmar que esta práctica puede aportar un beneficio indirecto al artista, ya que la asistencia de programadores puede posibilitar futuras contrataciones.

Por último, otro factor igualmente importante a considerar es el carácter público o privado de las salas teatrales. Muchos de los teatros tienen un carácter jurídico de persona pública, ya que sus ingresos provienen mayoritariamente de presupuestos públicos, por lo que son considerados como *equipamientos de titularidad pública*. Los objetivos y la propia programación de estas instituciones, no sometidas a criterios comerciales o de beneficio empresarial, deberían estar vinculadas directamente a principios y líneas estratégicas de fomento de la cultura y de los creadores. Por citar un caso, según la memoria de la Temporada 2013-2014 publicada por el TNC, una de las líneas estratégicas desarrolladas fue precisamente el fomento de la creación contemporánea y la restauración de la memoria patrimonial, en el que han tenido un espacio privilegiado los montajes de autoría catalana. Su programación no queda condicionada al beneficio de taquilla, y esa no sujeción les permite ejercer su función como entidad pública, que es fomentar sectores teatrales con menor representación o que requieren un impulso y una visibilidad que no pueden obtener en circuitos comerciales, justamente por ser ajenos a éstos circuitos, y porque éstos circuitos pueden

considerar poco lucrativo un patrimonio no siempre en boga. En el ejercicio de esta función de promoción cultural las salas públicas cumplen con el mandato constitucional previsto en el artículo 44¹⁹⁶, que otorga la competencia a los poderes públicos de promover y tutelar el acceso a la cultura, siendo ésta un derecho general.

4.5. RETRIBUCIÓN DEL DIRECTOR COMO INTÉPRETE

Volvamos a atender el derecho calificado como de «otros derechos de propiedad intelectual», denominado también como derechos de carácter conexo o vecinos, que es reconocido a los directores de escena junto con los artistas e intérpretes (art. 105 LPI), y que es el que ampara actualmente al director de escena en este país, otorgándole una protección y una remuneración. Pero este derecho tiene la peculiaridad que no deriva directamente de la obra escénica. Su alcance recae sobre la grabación del espectáculo escénico y la posterior distribución y comercialización de esa grabación, su emisión, su difusión a través de un soporte o medio audiovisual, o incluso por Internet.

Estos derechos (denominados de *distribución* y de *comunicación pública*) son reconocidos efectivamente para los artistas intérpretes¹⁹⁷. Se concreta en el derecho a obtener una remuneración equitativa por dos tipos de actividades: por un lado la distribución –mediante venta, alquiler o préstamo– de las grabaciones de sus actuaciones, y por otro lado la comunicación pública de sus actuaciones –ya sea la retransmisión en directo o la difusión de una grabación de la actuación-. Por ello, y dado que al director de escena se le equipara en cuanto a sus derechos con los que se reconocen a los artistas intérpretes¹⁹⁸, se deduce que también se le reconocen a él estos derechos retributivos. En esos casos, cuando se realice una grabación o una retransmisión del espectáculo y de esa grabación/emisión se realice una actividad de difusión en cualquier tipo de modalidad (distribución física del soporte de la grabación, retransmisión o difusión on-line o de cualquier otra forma similar), él también debería verse beneficiado.

¹⁹⁶ Art. 44.1 Constitución Española.

¹⁹⁷ Art. 108.3 LPI.

¹⁹⁸ Art. 105 LPI: «el director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título».

De hecho, a partir del momento en que hay una fijación de la actuación del artista intérprete, éste se convierte en titular de los derechos vecinos o conexos. Éstos nacen porque existe esa fijación de la prestación artística en un soporte que permite su utilización comercial. Es por tanto la re-explotación de una prestación artística –más allá de su intervención en escena–, a través normalmente de un soporte audiovisual, lo que genera este tipo de derechos.

Evidentemente debe haber ciertas condiciones para que esa grabación sea realizada, y en especial la autorización de los participantes. Sobre este tema específico, Nazareth Pérez de Castro y María Victoria Jiménez Martínez, en su estudio sobre las contraprestaciones económicas de los artistas, precisan las condiciones necesarias no sólo para la grabación sino también para su previsible explotación, y los tipos de acuerdos que se establecen (si son cesiones en exclusiva o no¹⁹⁹). «Para proceder a la fijación de su actuación se requiere del consentimiento del artista, al igual que si partiendo de esa fijación se pretende ejercer los otros derechos de explotación que recaen sobre la fijación de su actuación. (...) Ello implica que por la cesión de ese derecho percibirá una contraprestación económica, que será distinta según se trate de una cesión en exclusiva o de una licencia. (...) De tal forma que las autorizaciones no exclusivas (licencias) pueden ser concedidas por las entidades de gestión y la remuneración a percibir en estos casos por los artistas es establecida mediante las tarifas generales. Sin embargo, las cesiones de carácter exclusivo, en principio, sólo puede realizarlas por el propio cedente [el titular de los derechos] (vid. art. 49) y la remuneración será la que se acuerde por vía contractual.» [García Moncó, 2008 : 35].

Esta retribución correspondiente a los usos de las grabaciones de las actuaciones de los artistas intérpretes, está prevista por la entidad de gestión de derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes (AISGE), que, según sus estatutos, gestionan la retribución correspondiente a sus derechos, identificando quiénes son sus titulares. La «AISGE imputa y distribuye las cantidades recaudadas a todos los titulares con derechos de propiedad intelectual sobre interpretaciones que han sido explotadas en España. Se

¹⁹⁹ La característica fundamental de las cesiones en régimen de exclusiva es que transmiten la titularidad del derecho de autor. A partir de esa cesión, el titular del derecho será el cessionario, y no el cedente. En cambio, si la cesión se efectúa sin ese carácter de exclusiva, lo que se cede es una autorización/licencia de uso de esa obra, pero la titularidad del derecho de autor sigue conservándola el titular.

entiende por titulares tanto a los propios artistas (entre otros, actores, dobladores, bailarines y directores de escena) como a sus derechohabientes (por ejemplo, los herederos)»²⁰⁰.

Según esta información, los derechos gestionados por AISGE incluyen la comunicación pública –difusión- de interpretaciones artísticas de los actores, dobladores, bailarines y directores de escena protegidas por la LPI, integradas en grabaciones audiovisuales, así como el alquiler y la compensación equitativa por copia privada. En concreto, gestionan esta remuneración equitativa frente a los responsables de la explotación de todo tipo de establecimientos, por más heterogéneo que fuere (de restauración, sanitarios, hoteleros, gimnasios, salas de exhibición cinematográfica, etc.) en los que se llevan a cabo actos de comunicación pública de las prestaciones artísticas de actores, dobladores, bailarines y directores de escena.²⁰¹

Según datos de la memoria del año 2013 de AISGE²⁰², la distribución de las cantidades destinadas al reparto ordinario entre colectivos de titulares de derechos administrados por esta entidad, incluidas las cantidades efectuadas en concepto de reservas, arrojaron el siguiente desglose:

Reparto imagen	13.401.771,94 euros	80 %
Reparto voz	3.180.328,02 euros	19%
Reparto danza	155.864,10 euros	1%
Reparto directores de escena	1.397,71 euros	0,01%
Total	16.739.361,77 euros	100%

Como puede observarse, sólo un ínfimo porcentaje de estas retribuciones fueron a parar a los directores de escena. Pero eso se debe a que no se trata de una retribución en concepto de autor, sino por esos otros derechos que la ley le reconoce, los denominados

²⁰⁰ Estatutos de AISGE disponibles on line en: https://wwwaisge.es/ficha.php?menu_id=2&jera_id=366 [consultado el 3-5-2013].

²⁰¹ *Ídem.*

²⁰² Cfr. http://wwwaisge.es/ficha.php?menu_id=2&jera_id=308 [Consultado el 15-9-2015]. Según datos de la memoria correspondiente al año 2014 la cifra total de reparto alcanzó la cantidad de 18.051.972,64 €, aunque la memoria no ofrece los datos relativos al reparto económico por conceptos y categorías de titulares de derechos.

como derechos conexos o vecinos, y lo hace considerándolo como un «intérprete» más de la obra dramática. De ahí que el mayor porcentaje de este reparto vaya a parar a los actores (por el mismo concepto de «intérpretes» y por sus derechos de imagen²⁰³).

Para analizar la posición del director de escena ante los registros de la obra escénica con fines de comercialización, sería conveniente quizá tener como referencia el convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas de España. Este convenio, que como ya hemos comentado no tiene una aplicación directa en el ámbito de los teatros, regula un derecho retributivo a favor de los artistas por comercializar la grabación, emisión, transmisión, puesta a disposición o distribución de los espectáculos en los que intervienen. Y al respecto cabe destacar de ese convenio su artículo 22, relativo a la retribución que se abona a los artistas, de forma adicional, por la comercialización de la grabación de sus espectáculos²⁰⁴. Quizás ese marco podría servir como referencia para regular un derecho retributivo a favor del director de escena, y dejar así de considerarlo como un intérprete más en este tipo de registros. Aunque sin duda, al sostener esta opinión, entramos de pleno en un terreno más bien especulativo.

²⁰³ Los derechos de imagen son independientes de los derechos de propiedad intelectual, y se generan por la explotación comercial que se hace de la imagen de una persona, con su autorización. Para más información sobre este tema *Cfr.* [Antequera Parilli, 2012] y [Vendrell Cervantes, 2015].

²⁰⁴ «Artículo 22. Retribución adicional de los artistas por comercializar la grabación, emisión, transmisión, puesta a disposición o distribución de los espectáculos.

a) Cuando la actuación sea emitida o transmitida, por radio o televisión, haya sido o no grabada, o se ofrezca como servicio audiovisual de pago o en abierto, los profesionales que tomen parte en los mismos percibirán sobre el sueldo el 50% del mismo si la emisión o transmisión es por radio, y el 500% si es por televisión en concepto de derechos de comunicación pública, siempre que los artistas consientan y aunque el horario sea distinto al horario normal.

Cuando la actuación sea fijada o grabada en cualquier medio o soporte que permita su reproducción, puesta a disposición y distribución por su comercialización, los artistas percibirán sobre el sueldo el 5 % del mismo, siempre que éstos consientan tales actos de explotación.

El consentimiento del artista se hará constar en anexo al contrato de trabajo, conforme al artículo 7.e) del presente Convenio.

b) Cuando la empresa, con fines de propaganda del espectáculo retransmita trozos del mismo o televisse espacios del espectáculo cuya duración no exceda de 30 segundos de televisión y dos minutos en radio, previo conocimiento del profesional, no tendrá derecho a aumento alguno, siempre que la toma o grabación se realice dentro del tiempo de su jornada laboral, aunque sea distinta al horario normal del espectáculo, pagándose como horas extras lo que excede de seis horas y media diarias.

c) Los trabajadores y la empresa podrán realizar una producción audiovisual profesional que publicite y promocione el espectáculo para su comercialización, con los acuerdos económicos que procedan. Dicha producción audiovisual de carácter promocional no podrá reproducir de forma continua e ininterrumpida más del 30 % de la duración del todo o de cada parte de las actuaciones consideradas de forma unitaria. Si no existieran dichos acuerdos, se aplicará un incremento de un 2% sobre el salario base diario pactado en concepto de imagen y derechos de comunicación pública.

d) Cuando la empresa grabe o fije el espectáculo con fines de limpieza o ensayos no generará retribución adicional al artista.

4.6. DERECHO DE PARTICIPACIÓN

Como hemos dicho, la retribución del director de escena no se considera en relación con los beneficios generados por la explotación de la obra. Este sistema de retribución relacionado con el éxito de la obra se aplica sin embargo en el ámbito de las artes plásticas. En francés se conoce como *droit de suite* o derecho de participación. Se trata de un derecho regulado por la ley 3/2008 de 23 de diciembre, relativa al derecho de participación en beneficio del autor de una obra de arte original. Y consiste en que a los autores de obras de artes gráficas o plásticas se les reconoce el derecho a percibir una participación en el precio de reventa de sus obras.

Cuando se retribuye al director de escena a través de una cantidad fija y global por su realización escénica, esta retribución no suele estar vinculada al éxito del espectáculo. En el mejor de los casos se puede prever la posibilidad de renegociar las condiciones retributivas en el supuesto de prórroga de las representaciones. Por ello, hay algún sector²⁰⁵ que defiende la aplicación del llamado *droit de suite* en el ámbito de las artes escénicas. Un derecho, repetimos, que en la actualidad sólo es reconocido jurídicamente para las obras gráficas y plásticas. Pero en la hipótesis de que pudiera aplicarse a los montajes escénicos, el director se vería beneficiado no sólo en términos económicos, sino de consideración. No se podría eludir responsabilidades respecto a su obra ni a su función. Por eso, Le Chevalier señala que, *de facto*, el director de escena no podría ser considerado un intérprete en las reposiciones o en las giras de un espectáculo: un «peligro al que debe hacer frente el director escénico es el que consiste en la violación de lo que se denomina su derecho de participación (*droit de suite*), es decir, cuando se ha realizado una escenificación y el espectáculo se ha presentado en un teatro, es corriente que ese mismo espectáculo sea repetido, bien por el mismo teatro, bien durante una gira, o incluso por otro empresario de espectáculos. En todos los casos, es legítimo que el director escénico sea remunerado de nuevo por esta nueva explotación

²⁰⁵ Un colectivo que ha reivindicado este derecho es una iniciativa de artistas en danzas urbanas de Francia llevada a cabo en el Parc de La Villette. Este centro colabora con artistas en el ámbito de la danza hip hop. Ellos se han planteado el tema del *droit de suite* con las compañías titulares de los derechos, en relación a espectáculos que se han llevado en gira. Su análisis enfoca el coste no solo de la producción en el momento de creación del espectáculo, sino que tienen en cuenta el presupuesto de difusión, para fijar el futuro precio de cesión del espectáculo. Cfr. CNT – CND - IRMA – Hors les Murs. Journée d'information des centres de ressources du spectacle vivant. *Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant* (10 février 2003). p. 7.

de su escenografía. Pero si se le considera como un simple intérprete, no hay que concederle remuneración alguna, ya que no se le pide ninguna renovación de su prestación» [Le Chevalier, 1990 : 26-27].

Este es un caso más en el que el terreno de la remuneración refleja perfectamente el universo de consideración implícita que hay de una función artística.

CAPÍTULO 5. RIGOR Y LIBERTAD CREATIVA DEL DIRECTOR DE ESCENA

En este capítulo queremos analizar la confluencia y la confrontación de dos obras intelectuales diferentes, y el enfrentamiento entre los derechos de dos autores: el del autor dramático y el del director teatral. El autor del texto tiene sin duda derecho a que se respete la integridad de su obra. El director de escena dispone de un derecho de libertad creativa, reconocido además en la Constitución Española. Cabe preguntar si esa libertad incluye de pleno la representación escénica de una obra realizada (escrita, en este caso) por otro autor. Reiteramos que estamos suponiendo aquí esa situación habitual en la que un director de escena escenifica una obra de un autor ajeno, es decir, un texto teatral.

Para hacerlo, debemos sopesar la dimensión de ambos derechos; debemos también analizar el alcance del derecho al respecto a la integridad de la obra del autor del texto, y si a éste derecho se le puede oponer el derecho de libertad creativa que puede tener el director de escena cuando realiza la representación de esa obra teatral.

5.1. DERECHO DE INTEGRIDAD DEL AUTOR DEL TEXTO DRAMÁTICO

Como es bien sabido, el derecho de propiedad intelectual (que incluye los derechos morales y patrimoniales) está reconocido en el art. 33 de la Constitución Española, y así mismo en la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948 (en su art. 27.2)²⁰⁶. Ya hemos indicado que uno de los «derechos de tipo moral» que corresponden al autor es el llamado «derecho al respeto a la integridad de la obra». Este derecho tiene dos manifestaciones. Por un lado le permite al autor exigir que se respete la integridad de su obra; por otro lado le permite impedir o vetar «cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella [la obra] cuando llegue a suponer un perjuicio a sus

²⁰⁶ Art. 27.2 de la Declaración Universal de Derechos Humanos: «Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.»

legítimos intereses o menoscabo a su reputación»²⁰⁷. Hay que recordar que la propia LPI caracteriza los derechos morales como irrenunciables e inalienables, y sin límite de tiempo: no prescriben. Es decir, el autor (o sus herederos) conservará(n) siempre la posibilidad de exigir el respeto a la integridad de la obra y el reconocimiento del nombre del autor de la obra.

Por su parte, el director de escena, como titular de un derecho conexo, tiene reconocidos también ciertos derechos morales, aunque en un contenido limitado. Y aunque debemos atender el contenido de este derecho moral atribuido al director, debemos atender primero a su derecho de producción y de creación artística.

Para ello debemos comenzar en la Constitución Española. El art. 20.1.b de la Constitución Española reconoce literalmente el derecho fundamental «a la producción y creación literaria, artística científica y técnica». Es el derecho genérico a producir y crear obras. Consiste en la libertad de todo individuo a crear a través de sus propias ideas y pensamientos. Es también éste un derecho reconocido en la Declaración Universal de Derechos Humanos de 1948, e indicado como «el derecho de toda persona a participar en la vida cultural de la comunidad y a gozar de las artes y participar en el proyecto científico y en los beneficios que de él resulten» (art. 27). El contenido de este derecho está muy relacionado con el derecho fundamental a la libertad de expresión, libertad que se extiende a las expresiones de tipo artístico²⁰⁸, pues la libertad de creación se considera como una manifestación de esa libertad de expresión.

No obstante, hay un posicionamiento doctrinal en relación al contenido y alcance de este derecho a la producción y creación del art. 20.1.b. De modo que parte de la doctrina defiende que el art. 20.1.b de la Constitución Española incluye no solo la libertad de creación, sino también su resultado y los derechos de propiedad intelectual correspondientes, elevando éstos a la categoría de derechos fundamentales [Rogel Vide, 2015 : 60-62]. Y de ser así, ello comportaría un nivel especial de protección en su ejercicio. En cambio, otros especialistas –entre ellos J. Prieto, Marcos Vaquer y F. Díez Picazo- consideran que el derecho de creación y producción literaria y artística es una modalidad de la libertad de expresión, y que lo que el artículo 20 promulga es un

²⁰⁷ Art. 14.4 LPI.

²⁰⁸ Cfr. «La regulación constitucional de la propiedad intelectual: entre el derecho de autor (art. 20.1.b) y el derecho de propiedad (art. 33)» en *La disciplina constitucional de la propiedad intelectual* [Pizarro, 2012: 251-270].

derecho a la libertad de creación cultural en general²⁰⁹. Hay también un sector intermedio que entiende que lo que protege el art. 20.1.b son los derechos morales, que forman parte del derecho de autor, pero no los derechos de contenido patrimonial, regulados éstos en el art. 33 a través del reconocimiento explícito del derecho a la propiedad privada [Pizarro Moreno, 2012 : 257].

Por tanto, surgen constantemente opiniones divergentes al respecto. Y esa divergencia revela su importancia en el ámbito temático que aquí abordamos, ya que, dado que existe una colisión de derechos (el de propiedad intelectual del dramaturgo con el de la creación artística del director de escena), si uno de ellos es considerado *fundamental*, y el otro es considerado como un derecho *ordinario*, provocándose así una asimetría, una supremacía del uno sobre el otro. Este tipo de desequilibrios o de jerarquías ha sido observado por los tribunales en otros ámbitos (por ejemplo, cuando se ven confrontados el derecho a la propia imagen y el derecho a la información).

El catedrático de derecho civil Carlos Rogel Vide ha recogido los análisis realizados por diferentes teóricos respecto al contenido de esta libertad de creación artística. Hay autores que opinan que en la realización de una obra existen dos momentos diferentes correspondientes a la creación y a la producción. De ese modo, por un lado consideran la creación como la fase intelectual del proceso, y, por el otro, entienden la producción como la fase posterior a la creación, que conecta con el ejercicio de las facultades que integran el derecho de autor. El profesor Joaquín Urías, por ejemplo, toma en cuenta que «la creación alude más al momento reflexivo, en el que la obra está aún inconclusa y sin definir, mientras que la producción se refiere a la difusión y explotación pública de la misma»²¹⁰.

Respecto al contenido de la libertad de creación artística, destaca la opinión del especialista en derecho constitucional, Javier Gálvez, para quien «el bien jurídico tutelado, con este derecho o libertad constitucional, es el acto creador, llámese producción, investigación o creación y cualquiera que sea el ámbito (literario, artístico, ideológico) de su proyección»²¹¹. Es decir, lo que se protege es –según Gálvez– la

²⁰⁹ *Ídem.*

²¹⁰ *Ibid.* p.67.

²¹¹ *Ibid.* p.63.

posibilidad o el derecho a crear o producir que tiene cualquier persona; no la materialización concreta de esa creación.

Pero es la sentencia 51/2008 del Tribunal Constitucional la que resulta fundamental para fijar el alcance y contenido del art. 20.1 de la Constitución Española. Esta sentencia recoge el criterio seguido hasta entonces por el Tribunal, que estima que la producción y creación literaria constituye una «concreción del derecho a expresar libremente pensamientos, ideas y opiniones» (SSTC 153/1985 y 43/2004), entendiendo que la libertad contemplada en este artículo no es solo de carácter político, sino también artístico, argumentando que el objetivo principal de este derecho es «proteger la libertad del propio proceso creativo»²¹². No obstante, esta sentencia matiza la hasta entonces doctrina consolidada, separando libertad de producción y creación artística de la libertad de expresión. Y lo hace en este sentido:

De forma similar a como se ha reconocido respecto de la libertad de producción y creación científica (STC 43/2004 de 23 de marzo), la constitucionalización expresa del derecho a la producción y creación literaria le otorga un contenido autónomo que, sin excluirla, va más allá de la libertad de expresión. Así, el objetivo principal de este derecho es proteger la libertad del propio proceso creativo literario, manteniéndolo inmune frente a cualquier forma de censura previa (art. 20.2 CE) y protegiéndolo respecto de toda interferencia ilegítima proveniente de los poderes públicos o de los particulares²¹³.

Esta sentencia reconoce por tanto un contenido específico y autónomo de la libertad de producción y creación artística diferente a la libertad de expresión, que quedaría protegido de cualquier tipo de intromisión que se considere ilegítima.

Hay sin embargo consideraciones distintas en el ámbito judicial de otros países. Nos lo puede mostrar, por ejemplo, una sentencia francesa a propósito del montaje de *Los Miserables*, la célebre obra de Víctor Hugo. Nos referimos a la sentencia de la Cour d'Appel de Paris, de 19 diciembre de 2008 en el asunto «Propriété littéraire et artistique.

²¹² *Ibid.* p. 62.

²¹³ Sentencia del Tribunal Constitucional, Sala Segunda, de 14 de abril de 2008, núm. 51/2008, (BOE núm. 117, de 14 de mayo de 2008).

Suite et fin de l'affaire des Misérables»²¹⁴. Este litigio, aunque no es específico del ámbito teatral, muestra un enfoque interesante respecto al concepto de libertad de creación y la atenuación del derecho moral, en este caso a propósito de una obra que ya está en dominio público. El conflicto surgió cuando un autor escribió dos novelas presentadas como la continuación de la obra *Los Miserables* de Víctor Hugo. Aunque la obra de Víctor Hugo está sobradamente situada en el marco del dominio público, uno de los descendientes de este poeta presentó una demanda, basándose en una violación del derecho moral del respeto a la integridad de la obra de su ancestro.

El fallo de la Cour d'Appel de París de 19 diciembre de 2008 aporta interesantes precisiones sobre el concepto del derecho a la libertad de creación (previsto en el art. 10 del Convenio Europeo de Derechos Humanos CEDH)²¹⁵, y sobre los límites de que dispone un autor que quiere adaptar una obra que se encuentra en el dominio público. La sentencia sentó el principio de que un autor –y sus herederos o titulares del derecho– «no pueden prohibir de una forma general, y basándose en su derecho moral, que su obra sea objeto de adaptación una vez que ha entrado en el dominio público»²¹⁶.

El tribunal en este asunto ponderó los dos derechos en juego, el derecho de libertad de creación y el derecho moral del autor, dando lugar preponderante a la libertad de creación, siempre que esa creación respete el espíritu de la obra aludida. El juez reconoce como hecho jurídico el ámbito de creación basado en la inspiración en obras precedentes. De modo que la conclusión fue que la libertad de creación otorga a cualquiera el derecho de crear una obra basándose en una obra preexistente que se encuentra ya en el dominio público, con la única condición de «ser fiel a la obra de la que se reclama respetar su espíritu, lo que no excluye por lo demás una cierta libertad de expresión y de concepción»²¹⁷. De modo que, una vez que el monopolio de explotación de la obra ha caducado, «la libertad de creación debe retomar un lugar preponderante,

²¹⁴ <http://www.sacd.fr/Suite-et-fin-de-l-affaire-des-Miserables-Cour-d-appel-de-Paris-du-19-decembre-2008.1188.0.html> [Consultado el 4-6-2009].

²¹⁵ Convenio Europeo de Derechos Humanos acordado en Roma el 4-11-1950. Su artículo 10 regula el derecho de libertad de expresión de la siguiente forma: «1. Toda persona tiene derecho a la libertad de expresión. Este derecho comprende la libertad de opinión y la libertad de recibir o de comunicar informaciones o ideas sin que pueda haber injerencia de autoridades públicas y sin consideración de fronteras. El presente artículo no impide que los Estados sometan a las empresas de radiodifusión, de cinematografía o de televisión a un régimen de autorización previa.»

²¹⁶ Sentencia de la Cour d'Appel de Paris de 19 diciembre de 2008. « [...] ne peut interdire, d'une façon générale en se fondant sur son droit moral, que son œuvre fasse l'objet d'adaptation(s) une fois celle-ci tombée dans le domaine public.»

²¹⁷ *Ídem*. «D'être fidèle à l'œuvre dont il se réclame d'en respecter l'esprit, ce qui n'exclut pas pour autant une certaine liberté d'expression et de conception.»

sin que se cuestione la facultad de un autor en inspirarse en obras precedentes, resorte normal de toda creación.» Mientras que, «por el contrario, los titulares del derecho moral solo podrán invocar este derecho para oponerse a la adaptación que atente a la *integridad de la obra* que es adaptada y *al nombre* del autor de la obra original»²¹⁸.

De esta sentencia se deduce que una vez que la obra cae en el dominio público, el derecho moral, aunque es imprescriptible, queda de alguna manera atenuado en su alcance. Este tribunal estableció así que el derecho de autor no puede ser un freno a la libertad de creación, sobre todo –insistimos– cuando una obra se encuentra en el dominio público. Sin embargo, este asunto recuerda también que este tipo de libertad tiene sus límites, la libertad de creación debe conciliarse con el respeto a la integridad de la obra adaptada, y no ha de existir un riesgo de confusión entre ambas obras.

Esta atenuación del derecho moral, una vez la obra entra en dominio público, es igualmente admitido por los titulares de derechos del ámbito escénico quienes reconocen que, cuando estas obras entran en dominio público «se realiza una especie de liberación natural a través del tiempo»²¹⁹, [Proust, 2012 : 174], observando que en ese momento el director de escena dispone de un margen de maniobra más amplio para montar la pieza.

De modo que, aplicando estos criterios jurisprudenciales a nuestro ámbito de estudio, podríamos inferir que el director de escena dispone de una libertad constitucional de producción y creación artística, en cuyo ejercicio se ha de confrontar naturalmente con el derecho a la integridad de la obra de que dispone el autor del texto, respetando su espíritu, aunque éste texto se encuentre en dominio público y por tanto se flexibilice la interpretación del concepto de integridad, pero ¿cómo pueden equilibrarse ambos derechos?

²¹⁸ *Ídem*. «En revanche, les héritiers de l'auteur ou ses ayants droit peuvent invoquer le droit moral pour s'opposer à toute adaptation qui porterait atteinte à l'intégrité de l'œuvre adaptée et au nom de l'auteur de l'œuvre d'origine.»

²¹⁹ *Ídem*. «Il se réalise ainsi une espèce de désengagement naturel à travers le temps.»

5.2. CONFLICTOS OCASIONADOS POR ALGUNOS MONTAJES TEATRALES

En aquellas manifestaciones artísticas en las que no aparece una interrelación tan estrecha entre las creaciones de unos autores y las obras a partir de las cuales trabajan otros, los puntos de fricción son más excepcionales. En el teatro, sin embargo, solemos encontrar la coexistencia de dos autores de naturaleza muy heterogénea. Uno trabajando con el soporte de la vida (luz, cuerpos, objetos, respiración, voz, rostros) y otro trabajando en un texto escrito. La obra de uno es acontecional; la del otro es textual. Uno de estos creadores es denominado director de escena; el otro autor dramático. Y ambos aparecen de algún modo enfrentados en la medida en que aparezcan confrontadas sus dos obras –congénitamente diferentes. Es preciso recordar una vez más que estamos partiendo del supuesto bastante común y generalizado de la existencia de un texto dramático y un director que lo lleva a escena. Es ahí, en esa relación, donde suele aparecer los conflictos más diáfanos al respecto. Por ello, debemos analizar algunos de estos choques o enfrentamientos, y ver si su raíz se encuentra en considerar la puesta en escena como una *consecuencia* del texto dramático, o como una obra paralela, diferente e independiente.

Ciertamente este tipo de conflictos en el ámbito teatral han sido numerosos. La mayoría de ellos, sin embargo, no llegan a los tribunales. Se suelen solucionar de forma más bien negociada, la mayor parte de las veces a través de acuerdos de tipo económico, que muchas veces no trascienden a la opinión pública. En el número 9 de la revista *Las puertas del Drama* se publican diferentes artículos sobre diversos conflictos surgidos en los años 70 entre autores y directores. En esa época, la figura del director escénico había adquirido tal relevancia que mantenía al autor del texto alejado de la escena.

En algunos momentos la relación de unos y otros llegó a ser tan tensa, que, para evitar esos roces, muchos directores evitaron llevar a escena obras de autores vivos de su entorno y optaron por escenificar textos clásicos, o textos de autores extranjeros, con los que había menos riesgos de generar fricciones problemáticas. Eso lo explica detalladamente Ricard Salvat en un artículo cuyo título ya es harto significativo: «Mis relaciones con los autores» [Salvat, 2002 : 5-9].

Es debido a todo ello (al persistente eludir conflictos con los autores coetáneos) que, en buena parte, la jurisprudencia en esta materia es muy escasa. Por lo que, para realizar este estudio hemos tenido que acudir a la jurisprudencia de otros países europeos, sólo así podemos tener a mano un objeto que nos permita observar algunos matices de esta confrontación, e intentar encontrar después un punto de equilibrio –o una zona de convivencia– entre ambos derechos. Somos conscientes de que la legislación de cada país tiene diferencias notorias (por ejemplo, en Francia no se requiere que en el derecho moral a la integridad de la obra se ocasione un perjuicio al autor, como en cambio sí sucede en nuestra legislación²²⁰, pero también es cierto que, a pesar de sus patentes diferencias, todas esas legislaciones tienen como base común el derecho europeo (directivas comunitarias) y el derecho internacional (Convenio de Berna y tratados internacionales), que establecen una homogenización del contenido de los derechos. Atender esas otras legislaciones nos permite una base de estudio para desarrollar las elucubraciones pertinentes.

Ya hemos observado que la propia noción de representación escénica de una obra dramática comporta la –llamémosla así– inevitable interpretación del texto que se pone en escena por parte del director de escena. A propósito de esta relación entre dramaturgo y director, reconoce y subraya Nicolas Binetin, profesor de derecho de la Universidad de Poitiers y autor de diversos libros sobre la propiedad intelectual, que «de un género literario se pasa a un género escénico, vivo y efímero, lo que origina que la puesta en escena requiera una aportación creativa del director de escena relativa a la selección de diversos elementos [Proust, 2012 : 69]. Y es un reconocimiento generalizado el hecho de que en ello existe una inexcusable transposición de un género textual a un género performático visual.

El elemento escénico es indispensable para la recepción por parte del público del texto dramático, a no ser que la recepción se limite a la lectura del texto. Por ello, la aportación del director de escena es del todo necesaria. Para lo cual, sin embargo, y tal como establece la actual legislación, es indispensable que el autor del texto dé su autorización al montaje escénico. Esta autorización del autor será fundamental para determinar el ámbito de creatividad que se concede al director de escena, de forma que

²²⁰ Art. 14.4 LPI: «Exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier deformación, modificación, alteración o atentado contra ella que suponga perjuicio a sus legítimos intereses o menoscabo a su reputación.»

no quede afectado el derecho de integridad de la obra textual. Se trata por tanto de encontrar un equilibrio entre los derechos confrontados. Pero este equilibrio solo puede buscarse en el contrato que autoriza la representación dramática de la obra. El alcance del derecho al respeto a la integridad de la obra dependerá en gran medida de los derechos sobre la obra que haya cedido el autor dramático a través del contrato.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), institución representativa y reguladora de los criterios en esta temática, califica la mayoría de las obras dramáticas textuales como «obras aleatorias», en el sentido de que se caracterizan en que «sus autores no determinan todos los elementos de lo que se supone tendrá lugar como producción escénica de dichas obras» [Ficsor, 2003 : 304], lo que viene a reforzar la idea de la existencia de una aportación creativa relevante por parte del director de escena. Sin embargo, no puede dejar de reconocerse una interdependencia entre el texto y la representación. Una relación que –de entrada– se encuentra sometida al derecho al respeto a la integridad de la obra que se atribuye al autor del texto dramático.

Un fallo judicial de finales de los 90s refleja muy claramente el conflicto entre integridad de la obra y libertad del director de escena. Es un fallo que afirma la dependencia del derecho de este último sobre el del autor textual. Se trata del fallo emitido por la Cour d'Appel de París 4ème chambre B, de 27 de septiembre 1996 [Sirinelli, 2002 : 244]. Este caso se refiere a una cierta puesta en escena de una obra dramática del dramaturgo francés de origen algeriano, Nourredine Aba, llevada a cabo por la compañía de teatro Instant Théâtre, una obra coproducida por un importante centro cultural. El contrato de coproducción se formalizó entre el centro cultural, el teatro y la compañía. Pero en su montaje, el director de escena incorporó ciertos cambios a la obra, incluyendo una modificación de su final. Por ello, el autor planteó su queja ante el teatro, exigiendo «respetar estrictamente las indicaciones escénicas, las notas de puesta en escena, las precisiones relativas a los decorados, tal como figuran en la edición del texto»²²¹. Ante esta solicitud, y para evitar la prohibición de la representación por parte del autor, el centro cultural consideró que debía rescindir el contrato con la compañía dramática. El conflicto llegó a la Cour d'Appel de Paris, que

²²¹ *Idem*. «L'auteur de la pièce a mis en demeure le théâtre et le metteur en scène de respecter strictement les indications scéniques, les notes de mise en scène, les précisions relatives aux décors telles qu'elles figurent dans l'édition du texte;»

reconoció el derecho moral del autor a exigir la representación de la obra en su integridad y que el contenido del respeto a la obra consiste en su representación «como el autor ha querido que ésta sea»²²², y aunque reconoció cierto derecho al director de escena, matizó que «el eventual derecho moral del director de escena sobre su escenificación encuentra su límite en el derecho del autor de la obra preexistente de la que deriva, y al cual no puede vulnerar»²²³. Por tanto, el tribunal afirmó la dependencia del derecho del director de escena respecto al autor, sin que ello atentase contra la libertad creadora de aquel.

No obstante, nadie puede aminorar la importancia que tiene la función del director de escena relativa a la obra: el constante ejercicio de un proceso hermenéutico. Lo realiza ineludiblemente en cada puesta en escena, adecuando el texto, poniéndole un acento concreto, y lo hace en función de un motivo temático de la obra que quiere hacer resaltar. Por ello mismo, podemos entender de manera casi natural la existencia de varios montajes de una misma obra realizados por el mismo director, como le sucedía, por ejemplo, a Ingmar Bergman en relación a las obras de Strindberg, que aunque podía montar la misma pieza del autor con diferencia de algunos años, su enfoque era totalmente diferente. Y por la misma razón podemos entender también la existencia de los diversos montajes emprendidos por diferentes directores de una misma obra. Cada una de ellas será sin duda totalmente diferente de la otra. De hecho, definitivamente no es lo mismo ver el *Hamlet* de Castellucci que el de Peter Brook; no es nada parecido el *Crave* de Sarah Kane montada por Xavier Albertí que montada por Thomas Ostermeier, por poner sólo un par de ejemplos. Pues, como apunta Michel Corvin, «la noción de respeto es histórica y subjetiva. Debe asumirse su subjetividad. Desde más o menos 1960 no es posible hablar de una verdad del texto, de una objetividad a descubrir como se hacía en tiempos de Coupeau»²²⁴ [Proust, 2015 : 77]. Si se admite que una obra no tiene una única interpretación, sino múltiples (como es connatural a toda obra de arte), y si se admite también que con el transcurso del tiempo sus sentidos originales se vuelven conceptos aún más difuminados, sometidos a criterios de tipo histórico y sociológico, el respeto a la integridad de la obra se convierte en algo abstracto, y necesariamente sometido a un juicio de valor.

²²² *Ibid.* p.245. «Que le respect est dû à l'œuvre telle que l'auteur a voulu qu'elle fût.»

²²³ *Idem*. «L'éventuel droit moral du metteur en scène sur sa mise en scène trouve sa limite dans le droit de l'auteur de l'œuvre préexistante d'où elle est dérivée et auquel il ne peut porter atteinte.»

²²⁴ «La notion de respect est historique et subjective. Il faut assumer sa subjectivité. Depuis 1960 environ, il n'est pas possible de parler d'une vérité du texte, d'une objectivité à découvrir comme on le faisait du temps de Coupeau.»

5.3. ¿QUÉ CONTENIDO TIENE EL RESPETO A LA INTEGRIDAD DE LA OBRA?

Hemos visto que la legislación reconoce al autor dramático el derecho de exigir que se respete la integridad de su texto cuando éste se pone en escena. Es lo que se conoce como «respeto a la integridad de la obra». Este derecho implica que terceras personas no pueden realizar ninguna deformación, modificación, alteración o atentado respecto a esa obra, con el requisito adicional de que dichos actos han de suponer un perjuicio a los intereses legítimos del autor, o un menoscabo a su reputación. Por tanto, no cualquier tipo de modificación de la obra se debe considerar que afecta al derecho a la integridad, sino tan solo aquellas que conlleven un plus de lesión e incidan negativamente en la consideración de la obra y de su autor²²⁵. De esta manera, será lícita y no se considerará atentado a la integridad de la obra, aquella modificación que no comporte ese plus negativo del perjuicio o una merma a la reputación del autor. Deben darse ambos caracteres a la vez (la modificación de la obra y el perjuicio o menoscabo) para que una intervención escénica de una obra sea considerada contraria a su integridad. Obviamente, este perjuicio a los intereses o el quebranto a su reputación debe estar relacionado con la obra de la que se cuestiona su integridad.

Lo que se considera un perjuicio al autor y un menoscabo de su reputación es un concepto muy subjetivo. Según puntualiza Martínez Espín el término «reputación» debe entenderse referido a la reputación artística y profesional del autor, y puede definirse «como el sentimiento personal del autor sobre la propia capacidad creativa en relación a una obra determinada» [Bercovitz, 1997 : 231]. Mientras que, por legítimos intereses del autor se entenderá «el conjunto de los elementos estéticos e ideológicos que determinan la posición y el valor del autor en un determinado momento histórico, según el tipo de sociedad a la que pertenezca»²²⁶. Eso quiere decir que deberá analizarse caso por caso, y probarse, por parte de quien lo alegue, el perjuicio a los intereses del autor o el menoscabo a su reputación. Ello no será una tarea fácil para los tribunales, ya que esta interpretación está sujeta a consideraciones de tipo personal, artístico y ético.

²²⁵ En este matiz se diferencia de la legislación francesa, que no requiere este perjuicio al autor.

²²⁶ *Ídem.* citando los artículos de Are, «Integrità dell'opera dell'ingegno e tutela della personalità dell'autore» IDRT 1969, p.423 y de Giacobbe «Onore e reputazione: Dalla legge sul diritto di autore ad un 'ipotesi di diritto giurisprudenziale», IDA 1986, p.127.

En el ámbito de la jurisprudencia española hay una sentencia que analiza el concepto de perjuicio a la reputación artística y profesional del autor. No es un caso de artes escénicas, sino de arquitectura. Pero nos sirve bien como ejemplo. Se trata del conflicto ocasionado a raíz de la modificación del puente Zubi-zuri, una obra arquitectónica diseñada y construida por Santiago Calatrava. El Ayuntamiento de Bilbao contrató al arquitecto Santiago Calatrava el proyecto de diseño y la ejecución de un puente que uniese ambos lados de la ría. Una vez inaugurado el puente, y constatada una deficiencia en la construcción de la pasarela principal que, además de tener defectos de seguridad, no facilitaba el acceso de los viandantes a la parte superior de la avenida, el ayuntamiento contrató a otro arquitecto (Isozaki) la obra de ampliación de la pasarela principal del puente. Ante la modificación de su construcción sin haber solicitado su autorización, Calatrava demandó al ayuntamiento por vulnerar su derecho moral a la integridad de la obra. El fallo, que reconoció la existencia de infracción del derecho moral del arquitecto, fue emitido por la Audiencia Provincial de Vizcaya, de 10 de marzo de 2009, del que se destaca:

Es, asimismo, una obra “original” como lo es el estilo particular de su autor, sin que impida calificarla como tal el hecho de que el Sr. [Calatrava] haya ideado y construido algún otro puente de características similares al “Zubi Zuri”, en el que, como en ésta, impera el estilo de su autor, usualmente conocido precisamente por su originalidad, que es la que le otorga ser objeto de propiedad intelectual; como señala el Tribunal Supremo en su Sentencia de 26 de Octubre de 1.992, el requisito de la “originalidad” que ha de darse en la creación literaria, artística o científica para ser objeto de propiedad intelectual, ha sido entendido por la doctrina en dos sentidos diferentes, subjetivo y objetivo. En sentido subjetivo se entiende que una obra es original cuando refleja la personalidad del autor; en sentido objetivo, se considera la originalidad de una determinada obra cuando la misma resulta ser una “novedad objetiva” en su resultado definitivo, ambas cosas pueden predicarse del puente “Zubi Zuri”²²⁷.

El análisis del concepto de *perjuicio al autor y menoscabo de su reputación* se efectuó en la sentencia del Juzgado de lo Mercantil de Bilbao de 23 noviembre, sentencia de instancia que fue recurrida y de la que deriva el fallo anterior:

²²⁷ Sentencia de la Audiencia Provincial de Vizcaya, Sección 4^a, de 10 de marzo de 2009, núm. 187/2009 (ROJ: SAP BI 1/2009).

Otros ordenamientos jurídicos permiten la protección con el simple atentado a la integridad de la obra. El nuestro, como se aprecia, es más exigente a la hora de constatar la vulneración del derecho a la integridad de la obra, pues añade la exigencia del perjuicio del interés o menoscabo de la reputación, anudando una y otra, de modo que ha de acreditarse que el perjuicio o menoscabo es consecuencia directa del atentado a la integridad. Si se produce por otras causas, no surgirá acción que pueda fundamentarse en el art. 14.4 LPI. La primera razón, perjuicio de los intereses del autor, supone que cualquier cambio o modificación de la obra no constituye, sin más, una vulneración del derecho a la integridad de la obra. Hay obras de conservación, mantenimiento o ubicación, entre otras, que sirven al mejor o más extenso disfrute o utilización de la obra, a su cuidado y prolongación de su existencia, que no pueden ser esgrimidas por el autor para impedir la alteración de la obra. No hay perjuicio para el autor porque se acometan, sino que al contrario, permiten una mayor difusión de la obra y por lo tanto, de su renombre. La segunda, menoscabo de su reputación, porque aun siendo necesarias para los fines propios de la obra, suponen una afectación intolerable de su derecho, al poner en cuestión la fama del creador, cuya reputación es un bien que la norma ha querido, con razón, proteger frente a atentados inadmisibles.²²⁸

Destaca de esta sentencia la concisión y claridad en la definición de los conceptos de perjuicio y menoscabo de reputación, sirviendo todo ello como antecedente a la reflexión sobre el tema que nos ocupa.

Pues, con estos antecedentes, quizá estemos en mejores condiciones de plantear la pregunta que nos motiva: ¿Cómo puede quedar afectada la integridad de una obra dramática que se pone en escena? ¿Qué perjuicio puede sufrir con ello el autor?

5.3.1. Concepto de integridad de la obra

El respeto a la integridad de la obra dramática se puede considerar desde la conjunción de tres elementos: la literalidad del texto, las didascalías (también llamadas acotaciones escénicas), y el mensaje o espíritu de la obra. El espíritu de la obra se refiere a un

²²⁸ Sentencia del Juzgado de lo Mercantil de Bilbao de 23 de noviembre de 2007, núm. 543/2007 AC\2007\2062.

sentido de la obra que trasciende al propio texto, se trataría por ejemplo de una función de crítica social o política, o un carácter ligero y sin pretensiones de una obra, entre otros. Bercovitz menciona entre los supuestos que pueden considerarse atentados a la integridad de la obra «la alteración de una obra por una puesta en escena contraria a su espíritu, o la supresión de varias escenas» [Bercovitz, 1997 : 230].

De las combinaciones de estos elementos, nos encontramos con los supuestos siguientes:

- a. *Integridad en la literalidad del texto, en el seguimiento de las didascalías y en el espíritu de la obra.* Es decir, que la puesta en escena reproduzca literalmente el texto dramático, sin supresiones ni modificaciones de ningún tipo, siguiendo las didascalías que han sido establecidas por el autor dramático, y manteniendo el espíritu que el autor le dio a la obra.
- b. *Integridad en la literalidad del texto,* pero sin seguir las didascalías.
- c. *Integridad en la literalidad del texto,* siguiendo sus didascalías, pero modificando su espíritu a través de la representación.

El primero de estos tres supuestos se refiere a la representación de la obra siguiendo la literalidad del texto, las didascalías y el espíritu de la obra. Este tipo de representación escénica en la que se respetan estos tres elementos, está cercana a lo que por algunos directores se conoce como «fidelidad al texto». En estos supuestos, los directores no se consideran creadores, sino intérpretes del texto dramático. Su supuesta función es la de «servir al texto» que se escenifica. De entre los directores que se consideran ellos mismos como «intérpretes» del autor dramático están, como ya hemos mencionado, el alemán Matthias Langhoff, o el tunecino Jean Claude Fall, por ejemplo. Son directores que no estiman que un director de escena sea considerado un autor. Para J.C. Fall, por ejemplo, el director «es un servidor, un sirviente, alguien que sostiene un discurso con el público mediante las palabras del autor»²²⁹ [Proust, 2013 : 128]. De modo que, para él, el director no tiene palabra propia. Sería similar a un intérprete de lenguas, que simplemente traslada en otro idioma lo que le dicen que diga.

Y esto sucede incluso cuando el concepto de «fidelidad a la obra» ha sido muy cuestionado en los ámbitos de teoría dramática. Para Patrice Pavis, por ejemplo, la

²²⁹ «Il est un serviteur, un servant, quelqu'un qui tient un discours au public avec les mots de l'auteur.»

fidelidad al texto dramático no es algo concebible, ya que «el texto tiene un sentido ideal e inalienable, independientemente de las variaciones históricas»²³⁰ [Pavis, 1990 : 39]; y agrega en ese mismo sentido que «el mismo texto dramático produce sin duda una infinidad de lecturas»²³¹.

Al tratar la distinción entre texto principal (texto dicho por los personajes) y texto secundario (didascalías o acotaciones escénicas), defiende Pavis que «la práctica actual de la puesta en escena revela que el texto secundario no es un apoyo obligatorio e indispensable para la construcción del sentido, que no asume una posición de control y vigilancia sobre el texto principal. Señalemos que esta concepción se opone a un gran número de ideas preconcebidas y, sobre todo, a la de “buena” puesta en escena o a la de puesta en escena “fiel al texto” » [Pavis, 1998 : 473]. Así, el sentido de la puesta en escena es autónomo a las acotaciones, y a la fidelidad al texto²³².

Incluso la postura de los propios autores dramáticos es llamativamente diferente sobre este punto. Aunque la mayoría consideran su texto «acabado» y, por tanto, listo para ponerse en escena sin ningún tipo de modificación por parte del director de escena, hay autores más abiertos a la posibilidad de interpretación del texto. Entre ellos destaca por ejemplo, entre muchos otros, Noëlle Renaude, quien manifiesta que «un texto que es condenado a estar blindado, bloqueado, y que no permitirá ninguna libertad al director de escena, será un texto muerto. Mis textos son muy limitativos, pero ofrecen, a pesar de esa restricción, una gran libertad al actor y al director de escena»²³³ [Proust, 2012 : 87]. Y en el mismo sentido en que lo manifiesta Noëlle Renaude aparecen incluidos todos los cuantiosos autores dramáticos contemporáneos cuyas obras son constitutivamente abiertas, como las de Martin Crimp, por ejemplo, cuando escribe piezas como *Atentados contra su vida*, donde los sentidos emanados del texto son múltiples y, según cómo, hasta inatrapables. O como Heiner Müller, cuando escribe

²³⁰ «Le texte a un sens idéal et inaliénable, indépendamment des variations historiques.»

²³¹ *Idem*. «Le même texte dramatique produit sans peine une infinité de lectures.»

²³² En Alemania han elaborado un término propio para el concepto de fidelidad a la obra, conocido como «*werktreue*», que se utiliza para definir una representación de la pieza tal como es. Sobre este tema *Cfr.* «Sur le concept de la Werktreue et son contexte historique, voir Eike W. Grunert, *Werkschutz contre Inszenierungskunst – Der urheberrechtliche Gestaltungsspielraum der Bühnenregie*, Urheberrechtliche Abhandlungen des Max-Planck-Instituts Heft 44, Munich, C.H. Beck, 2002, p. 90; Rascher, A, F.G., «Werktreue und Werkqualität von Bühneninszenierungen aus der Sicht der Analytischen Theaterwissenschaft », (1991) 117 UFITA 21.» [Quaedvlieg, 2009: 689].

²³³ «Un texte qui serait condamné à être blindé, verrouillé, et qui ne laisserait aucune liberté au metteur en scène, serait mort. Mes textes sont très contraignants mais offrent, via cette contrainte, une grande liberté à l'acteur et au metteur en scène.»

obras como *Hércules 2 o La Hidra*, o su célebre *Hamlet Máquina*, o como sucede con la británica Caryl Churchill, en obras como *Siete niñas judías*, del 2009, por sólo mencionar algunos pocos casos.

Es por otro lado frecuente que los montajes emprendidos por aquellos directores teatrales que estiman que su trabajo consiste esencialmente en poner en pie un texto, o que realizan una puesta en escena fiel a la obra escrita, y que, por tanto, suelen concebir la función del director de escena como un mero intérprete sin palabra propia, es frecuente, decimos, que en sus montajes la aportación creativa sea efectivamente mínima.

5.3.2. *Las didascalías*

Otro de los elementos que entran en juego y sitúan en el centro el concepto de respeto a la integridad del texto dramático es el que tiene que ver con el miramiento a las *didascalías*. Ciertamente es imposible realizar una puesta en escena «respetuosa con el texto y con el espíritu de la obra», sin seguir y obedecer «fielmente» las didascalías. Pero, en caso de que una puesta en escena prescinda quizá no de todas, pero sí de algunas de ellas, ¿puede considerarse una vulneración al respeto a la integridad de la obra?

Las didascalías son una referencia dada por el autor del texto dramático relativo al movimiento de los actores, a la ubicación de la escenografía en la escena, al tono dado al texto, etc. Se conocen también como *indicaciones escénicas*, *acotaciones*, o incluso como hemos visto, es referido a veces como *texto secundario*. Según los eruditos, las didascalías aparecieron en una época en que el director de escena aún no existía, y eran orientaciones del autor a los actores. Progresivamente se han ido convirtiendo en una caja de sastre. Las hay de todo tipo, y cada autor las utiliza de una manera muy personal. En algunos casos adquieren un estatuto casi autónomo, como en las obras de Valle Inclán, que escribe didascalías en forma de poemas. Y así como hay textos teatrales plagados de acotaciones, los hay que no llevan ninguna. Ni siquiera la atribución de sus réplicas a un tipo u otro de personajes.

Por su parte, son, sin embargo, numerosos los directores que mencionan que las exigencias impuestas por algunos autores en sus a veces meticulosas y punitivas acotaciones, ocasionan una estrechez en el campo creativo de la escenificación. Esa es también la opinión de Denis Marleu, director de escena y escenógrafo de origen quebequés, citado por Sophie Proust, quien confiesa:

Yo tengo la impresión de ser un autor en ciertas obras, y no tanto en otras. Depende de la naturaleza de los proyectos y de las obras que monto. Con Beckett, me considero como un “transmisor” al servicio de una poética y esta posición me parece ser la única que es justa, por el hecho de que es uno de los creadores de las imágenes escénicas más revolucionarias del S XX. Beckett nos propone imágenes que hay que intentar reconstruir en el escenario y que explican el funcionamiento y la interpretación de la obra. Es él quien decide el ritmo de la marcha en *Pas* y con qué pie comienza, el número de la bobina que Krapp registrará en *La dernière bande*, la altura de la boca en *Pas moi*. Tales prescripciones me estimulan (...) Beckett nos hace entrar en sus textos como en una partitura; se encuentran inscritos signos fuertes, precisos, claros, que dejan poco lugar a una improvisación y que, al mismo tiempo, en este contexto preciso, obligan al director de escena y al actor a encontrar en otro lugar su parte de creación, ya que lo que está allá y lo que existe es un cuadro. Puede ser que sea también en lo que no está enunciado que la parte de creación puede encontrarse, si debe encontrarse. Yo pienso por tanto que una cierta creatividad es posible con Beckett y que nunca me he sentido inhibido con él, nunca he sentido una especie de aniquilación de mi creatividad.²³⁴ [Proust, 2012 : 104].

Es por otro lado claro que las didascalías, por más amplias y detalladas que sean sus indicaciones de cómo realizar algunas partes de la escenificación, no pueden contemplar

²³⁴ «J'ai l'impression d'être un auteur sur certains chantiers, et pas du tout sur d'autres. C'est selon la nature des projets et des œuvres que je monte. Avec Beckett, je me considère comme un passeur au service d'une poétique et cette position me semble être la seule qui soit juste du fait qu'il est un des créateurs d'images scéniques les plus révolutionnaires du XXe siècle. Beckett nous propose des images qu'il faut essayer de reconstruire sur le plateau et qui éclaireront le fonctionnement et l'interprétation de l'œuvre. C'est lui qui décide du rythme de la marche dans *Pas* et avec quel pied elle commence, du numéro de la bobine que Krapp enregistrera dans *La dernière bande*, de la hauteur de la bouche dans *Pas moi*. De telles prescriptions me stimulent [...]. Becket nous fait entrer dans ses textes comme dans une partition ; il s'y trouve inscrits des signes forts, précis, clairs, qui laissent peu de place à une improvisation et qui, en même temps, dans ce contexte précis, obligent le metteur en scène et l'acteur à trouver ailleurs leur part de création, parce que ce qui est là et ce qui existe est un cadre. C'est peut-être aussi dans ce qui n'est pas énoncé que la part de création peut se trouver, si elle doit se trouver. Je pense donc qu'une créativité est possible avec Beckett et je ne me suis jamais senti coincé avec lui, je n'ai jamais senti une sorte d'annihilation de ma créativité.»

todos los aspectos relativos al campo acontecional, escénico, visual, espacial, rítmico, sonoro, colorido, de la actuación de los actores, o de la dinámica de escena, etc. Es verdad que hay algunos autores, y Beckett es uno de ellos, que efectivamente, emplean acotaciones tan precisas y minuciosas que con ellas controlan un importante campo de la realización performática. Aún así, no hay ni un solo montaje de un director que lleve a escena un Beckett que sea igual al montaje realizado de esa misma obra por otro director.

Pero, insistimos, si hay un autor especialmente meticuloso con las didascalías de sus obras, ese es Samuel Beckett. Antes de hablar de algunos de los conflictos judiciales surgidos a raíz de la representación de su más conocida pieza, la célebre *Esperando a Godot*, debemos recordar que las obras de Samuel Beckett contienen didascalías de tal precisión y especificidad, que su sólo lectura exige un respeto absoluto por parte de los directores que quieran escenificar sus piezas. Cualquiera de sus obras teatrales se inicia con un preciso repertorio de indicaciones, que incluyen incluso planos y croquis sobre la disposición, así como –a veces – la medida exacta del espacio escénico, y la dinámica de sus movimientos, y no sólo el señalamiento de la entrada y salida de los actores. Beckett siempre fue muy receloso respecto al montaje de sus obras. Negó en multitud de ocasiones la concesión de los derechos de representación a creadores reconocidos. Se opuso incluso a la representación escénica de la obra *All That Fall*, concebida inicialmente como una pieza para teatro radiofónico, de la que solo recientemente se ha obtenido el permiso de los herederos para realizar su puesta en escena en un pequeño teatro del *West End* londinense. En vida, Beckett incluso negó su permiso a una propuesta de Ingmar Bergman y otra de Laurence Olivier con producción del Teatro Nacional de Gran Bretaña para llevar a escena aquella pieza radiofónica. Establecía también de forma muy rigurosa y estricta las condiciones acústicas y visuales en que debían llevarse a cabo las escenificaciones de sus piezas. Las didascalías beckettianas tienen sin duda una detallada precisión en todos sus aspectos, desde el vestuario a los movimientos de los actores, de la disposición escenográfica a la textura de voz de sus personajes, de la escenografía al color del cabello de los personajes..., etcétera. Y velaba por su cumplimiento. Beckett prohibió por ejemplo un decorado rosa en una representación de una obra suya en La Comédie-Française, entre otras cosas.

Dos conflictos célebres derivaron de la puesta en escena de la obra *Esperando a Godot*, con cuatro años de diferencia cada uno, pero con sentencias recaídas en sentidos muy diferentes. Es destacable que en ese transcurso de tiempo se produjera la muerte del autor, por tanto, la defensa de los derechos se realizó en el primer conflicto por el propio autor y en el segundo por sus herederos.

El primer de estos conflictos tuvo lugar en 1988 en los Países Bajos²³⁵, cuando el grupo de teatro Toneelschuur, de Haarlem, puso en escena la afamada pieza sobre Godot interpretada toda ella por mujeres, mientras que en el texto los personajes de Beckett son manifiestamente masculinos [Quaedvlieg, 2009 : 682]. La directora de escena había obtenido la autorización para escenificar dicha pieza a través de un contrato de representación teatral firmado por el propio autor, Samuel Beckett, en el que no se establecía otra obligación adicional a la de «hacer representar la pieza en su integridad»²³⁶. Pero durante los ensayos, cuando Beckett tuvo conocimiento de esta interpretación femenina, se opuso de forma tajante, ya que para él esa forma de representación era simplemente *inaceptable*.

El caso fue finalmente resuelto por el tribunal de Haarlem en sentencia de 29 de abril de 1988, que consideró que se habían seguido todas las indicaciones y las didascalías establecidas por Beckett, y que «la intención de la directora de escena, así como de las actrices, no era la de desviar la pieza de su significación puramente humana y universal o evocar efectos equívocos»²³⁷. El tribunal reconoció la libertad de interpretación que corresponde al director de escena, y consideró que el significado y la intención de la pieza habían sido respetados por la directora de escena. Por ello, resolvió que no se había producido una modificación de la obra, y menos aún una deformación, ya que la interpretación femenina no alteraba ni el contenido ni el tema de la obra, y las didascalías habían sido respetadas en su totalidad. Según el derecho de propiedad intelectual, no se había vulnerado la integridad de la pieza.

²³⁵ Cfr. Sentencia del Tribunal de Haarlem de 29 abril de 1988, Informatierecht AMI 1988, p. 83-85, noot Herman Cohen Jehoram, Beckett/Toneelschuur (*Wachten op Godot*).

²³⁶ *Ibid.* p.689. El contrato literalmente indicaba que: «3. L'Acquéreur (de Toneelschuur) s'engage à faire représenter la pièce dans son intégrité et à ce que ne soit apportée aucune modification au texte original d'œuvre faisant l'objet des présentes.»

²³⁷ *Idem*. «En outre, l'intention de la metteure en scène ainsi que des actrices ne visait pas à détourner la pièce de sa signification purement humaine et universelle OU évoquer des effets équivoques.»

Antoon A. Quaedvlieg, que estudió este caso, considera que esta apreciación del tribunal contiene un juicio de valor o artístico²³⁸, ya que el análisis efectuado se basa en la forma de la interpretación llevada a cabo en la escena. Así que, aunque toda la doctrina y jurisprudencia del derecho de autor ha establecido el principio de rechazar la realización de cualquier juicio estético o artístico por parte de los tribunales, éste parece que no siempre puede ser evitado.

El segundo litigio también está referido a una puesta en escena de la misma obra de Beckett. Sucedió cuatro años más tarde que el anterior, pero esta vez en Francia. Y tuvo los mismos motivos que el conflicto previo. Es decir, se montó la pieza interpretando los roles con actrices, de modo que los papeles masculinos (que son los únicos que aparecen en la obra original) devinieron roles femeninos²³⁹. En este caso fue la compañía Brut de Béton la encargada de llevar a escena *Esperando a Godot*. Pero la diferencia fundamental en relación al montaje de Haarlem consistió en que el titular de los derechos de autor, que para entonces ya no era el propio Samuel Beckett, puesto que había fallecido a finales de 1989, sino Jérôme Lindon, su editor y albacea literario, conociendo previamente la intención de la compañía, no concedió el permiso para realizar el montaje teatral, basándose en la conocida reticencia del autor de representar los papeles únicamente por intérpretes masculinos.

A pesar de este rechazo, el director de la compañía Brut de Béton, Bruno Boussagol, decidió continuar adelante y representar la obra con una interpretación femenina de los papeles. El tribunal de Grande Instance de París fue el que acogió el pleito, recayendo su sentencia de 15 de octubre de 1993 a favor de los herederos de Beckett, ya que en este caso, el tema no era si se había vulnerado o no la integridad de la obra, sino que el permiso no había sido dado, y por tanto, se había representado sin contar con la autorización de los titulares de los derechos. A pesar de no entrar en este tema, el tribunal destacó las manifestaciones efectuadas por Beckett durante su vida, relativas a su rechazo a representar la obra en esas condiciones, dando importancia a la voluntad del autor. Por ese motivo, Antoon Quaedvlieg destaca del contenido del fallo que «el

²³⁸ *Ibid.* p.677.

²³⁹ *Ibid.* p.690. Cfr. Sentencia del Tribunal de Grande Instance de Paris de 15 octubre 1993, Jérôme Lindon et SACD c. Compagnie Brut de Beton et Bruno Boussagol (En attendant Godot) Informatierecht AMI 1993, aux p. 15-16, note Quaedvlieg.

respeto debido a la obra se entiende tal como el autor ha querido que ésta fuera»²⁴⁰, así como que «no corresponde ni a terceros ni al juez hacer un juicio de valor sobre la voluntad del autor»²⁴¹.

De todo ello puede deducirse que no es posible asimilar el respeto a la integridad de la obra basándose sólo en el respeto –o la falta de respeto– de las indicaciones didascálicas. Es más, en una sentencia emitida por la Cour d’Appel de París el 1 de abril de 1963, se exigía que para considerar una puesta en escena original, ésta debería ser distinta de las indicaciones impuestas por el autor del texto. Entendía el tribunal que el hecho de respetar las acotaciones restaba originalidad a la puesta en escena, y, por ello, no podía considerarse obra intelectual. Lo que ocasionó en muchos casos darle la espalda totalmente a las indicaciones del autor dramático, y, como advierte Philippe Le Chevalier, dio pie con ello a que los directores escénicos, en vez de ponerse a servicio de una obra, se sirvieran simplemente de ella [Le Chevalier, 1990 : 84-85].

Ya hemos mencionado que existen muchos directores de escena que no se consideran a sí mismos como autores. No consideran que con su propio trabajo estén realizando una auténtica creación mediante sus respectivos montajes. Se trata de directores que se identifican más como «intérpretes» del texto, sin palabra propia, y para quienes las acotaciones o didascalías forman parte sustancial del respeto a la obra. Uno de estos directores, Jean Pierre Vincent, ha querido precisar que «respetar una didascalia consiste en comprenderla y darle una solución visual y rítmica»²⁴² [Proust, 2012 : 109]. Pero, como indica Pavis, el seguimiento del texto secundario (es decir, el seguimiento de las didascalías) solo parece establecerse como requisito en aquellas escenificaciones de carácter realista o ilustrativa, en las que «el director toma la precaución de escoger una realidad escénica que [directamente] se desprende de las acotaciones del texto secundario. Esta concepción estética, muy circunscrita a una cierta época, parte del principio de que, al escribir la obra, el autor tenía una cierta visión del escenario que la puesta en escena debe restituir» [Pavis, 1998 : 473]. Por tanto, Pavis relaciona esta situación con el tipo de función que se le quiere dar al texto, y argumenta que en la actualidad «muchas escenificaciones aplican a contrapié las informaciones

²⁴⁰ *Ibid.* p.682. «Que le respect est dû à l’œuvre telle que l’auteur a voulu qu’elle soit.»

²⁴¹ *Ídem.* «Qu'il n'appartient ni aux tiers ni au juge de porter un jugement de valeur sur la volonté de l'auteur.»

²⁴² «Respecter une didascalie, qu'est-ce que ça veut dire? C'est la comprendre, puis lui trouver une solution visuelle, c'est lui trouver une solution rythmique.»

suministradas a través del texto secundario por el dramaturgo e iluminan el texto principal mediante una ilustración crítica (sociológica, psicoanalítica). Evidentemente, este tipo de interpretación transforma el texto que debe ser representado o, al menos, lo fija y lo concretiza en una de sus posibilidades»²⁴³.

Sin embargo, debe tenerse también en cuenta que las didascalías pueden estar igualmente sometidas a factores externos al propio texto dramático y a la propia creatividad del director de escena. En muchas ocasiones, los sometimientos técnicos del escenario, la disposición de la propia escenografía creada para la obra, factores de tipo económico, o los cambios generados en el terreno de las nuevas tecnologías, entre otros muchos, pueden condicionar la posibilidad de seguir estrictamente las didascalías. Por lo que su seguimiento literal no puede ser un concepto universal.

5.3.3. El espíritu de la obra

El tercer elemento que forma parte del concepto de integridad de la obra es el llamado «espíritu de la obra». Es indudable que la vulneración del derecho a la integridad de la obra puede manifestarse sin suponer una modificación del texto de la obra, ni de las propias didascalías. Se puede hacer, por ejemplo, provocando lo que se denomina «una alteración del espíritu de la obra». Las alteraciones de este tipo se obtienen de diversas maneras, modificando su propio sentido, mediante una ridiculización de la propia obra; o bien, utilizando la obra en un contexto diferente, haciendo interpretar los papeles de la obra por actores de distinto género, o por actores que no cumplen las características impuestas por el autor, y un largo etcétera de posibilidades.

No obstante, el concepto de vulneración al espíritu de la obra es muy subjetivo. Y está muy ligado a la propia intención del autor, a lo que el autor había querido que la obra fuese. Es un concepto, habitualmente no escrito, que trasciende al propio texto teatral. En muchos casos este aspecto se convertirá en un problema probatorio, y en el supuesto de que el autor esté muerto y los derechos se ejerzan por sus herederos, podrá llegar a convertirse en un verdadero problema el poder probar lo que el autor quiso expresar con su obra.

²⁴³ *Ídem.*

Cuando el art. 6 bis de la Convención de Berna otorga al autor el derecho de «oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de (su) obra y a cualquier otro atentado contra esa misma obra (...»), lo que más resalta en una segunda lectura es la amplitud –e indeterminación– del sentido de la última frase citada: «cualquier otro atentado contra esa misma obra». Es en el interior de esta *anfibólica* zona de «cualquier otro atentado» donde parece registrarse –o incluirse– la alteración al espíritu de la obra. El filósofo y semiólogo francés, Roland Barthes, apoyándose en el concepto de «obra abierta» de Umberto Eco, defendió siempre la ausencia del sentido único de una obra y, por tanto, al considerar esencialmente libre la interpretación de un texto, llegó a relativizar, *ipso facto*, la noción misma de un único «espíritu de la obra»:

Cada época puede creer, en efecto, que ella detenta el sentido canónico de la obra, pero es suficiente con ampliar un poco la historia para transformar ese sentido singular en un sentido plural, y la obra cerrada en una obra abierta (1). La definición misma de la obra cambia; ya no es más un hecho histórico, sino que se convierte en un hecho antropológico, ya que ninguna historia es capaz de agotarlo [...] Lo que las sociedades piensan o decretan, las obras lo depasan, lo atraviesan, a la manera de una forma que con sentidos más o menos contingentes, históricos, viene a reemplazar uno tras otro: una obra es «eterna», no porque ella imponga un sentido único a hombres diferentes, sino porque sugiere sentidos diferentes a un hombre único, que habla siempre la misma lengua simbólica a través de múltiples tiempos: la obra propone, el hombre dispone²⁴⁴.

Si hacemos caso a Barthes, la obra queda inexcusablemente abierta, no sólo con las alteraciones de la historia y en su configuración temporal a largo plazo, sino también en relación a cada uno de sus lectores.

²⁴⁴ *Ibid.* p.106. «Chaque époque peut croire, en effet, qu'elle détient le sens canonique de l'œuvre, mais il suffit d'élargir un peu l'histoire pour transformer ce sens singulier en sens pluriel et l'œuvre fermée en œuvre ouverte (1). La définition même de l'œuvre change ; elle n'est plus un fait historique, elle devient un fait anthropologique, puisque aucune histoire ne l'épuise [...] Quoi que les sociétés pensent ou décrètent, l'œuvre les dépasse, les traverse, à la façon d'une forme que des sens plus ou moins contingents, historiques, viennent remplir tour à tour : une œuvre est «éternelle», non parce qu'elle impose un sens unique à des hommes différents, mais parce qu'elle suggère des sens différents à un homme unique, qui parle toujours la même langue symbolique à travers des temps multiples : l'œuvre propose, l'homme dispose». Ver *L'œuvre ouverte*, de Umberto Eco - (Seuil, 1965).

Un extraordinario estudio realizado por el profesor Frédéric Poullaud-Dulian analiza la relación entre el espíritu de la obra y el derecho moral del autor. Poullaud-Dulian ofrece en él una acertada definición de este concepto. Sostiene que «el espíritu que anima la obra es la concepción que el autor se ha hecho de ella, la comprensión que de ella ha tenido, el tono que ha elegido, las ideas, los sentimientos o las emociones que ha querido que ella vehicule, el carácter (artístico, filosófico, polémico, científico, etc.), la atmósfera y el estilo que él le ha plasmado. Este espíritu impregna a la creación de forma y le da su sentido profundo. El espíritu y la forma, evidentemente, están íntimamente mezclados, pero la referencia al espíritu de la obra es particularmente útil para apreciar, por ejemplo, si una adaptación es más o menos fiel a la obra o si los herederos ejercen su derecho permaneciendo fieles al espíritu del autor» [Poullaud-Dulian, 2008 : 104].

Si concedemos que el espíritu de una obra posee realmente tantas variantes entrelazadas, quizás debamos estimar que no siempre que se produzca una deformación del espíritu de la obra se estará produciendo una afrenta a la integridad de esa obra. El propio Poullaud-Dulian se apoya en una cita del conocido profesor de derecho y experto internacional de la UNESCO y de la OMPI, André Lucas, cuando éste último sostiene que «(...) el derecho al respeto de la obra le permite al autor hacer que se sancionen prácticas que objetivamente no traducen modificación alguna, lo cual no infirma el postulado de la Corte de Casación según el cual violar el derecho que tiene el autor al respeto de su obra implica una alteración de la misma, ya que el término “alteración” puede entenderse bajo una acepción amplia»²⁴⁵.

En su análisis, Poullaud-Dulian diferencia tan precisamente tres tipos de atentados contra el espíritu de una obra, que vale la pena comentarlos *in extenso*. Dice que la violación al espíritu de una obra se puede producir, en primer lugar, al *modificarle su destino*. De ahí que Poullaud-Dulian distinga, como uno de los componentes del espíritu de la obra, la *finalidad* que le ha dado su autor. Y recuerda diferentes sentencias que han calificado como «modificación del destino de la obra» el hecho –por ejemplo– de utilizar esa obra con fines publicitarios o con fines políticos, cuando el contenido inicial de la obra no contenía ese mensaje. Se altera la finalidad de una obra «cuando una obra intelectual, que no está destinada a la publicidad, una canción o una pintura, por ejemplo, es objeto

²⁴⁵ *Ibid.* p.108.

de una utilización de este tipo»²⁴⁶. En estos casos, puede que la obra en cuestión (una canción, por ejemplo, o un poema) no sufra modificación alguna en su constitución. Pero en cambio sí se habrá traicionado su finalidad, es decir, el espíritu con el que fue creada, «puesto que [en tal caso] lo que se falsea es la percepción y necesariamente se habrán deformado las intenciones del artista, aunque sólo sea porque el mensaje publicitario oscurece o borra el mensaje artístico original, sin contar con que se haya corrido el riesgo de desvalorizarla»²⁴⁷. Y concluye a este respecto que el cambio de destino no autorizado por el autor original constituye un atentado tanto contra el derecho patrimonial como contra el derecho moral. De modo que, bajo ese supuesto, sería necesaria no solo la autorización de los titulares del derecho de explotación, sino también del titular del derecho moral, es decir, del propio autor. Con ello, Pollaud-Dulian detecta una posible (y algo atrevida) vinculación del destino de la obra con el derecho de divulgación. El supuesto de editar una conferencia que se ha impartido de forma oral, por ejemplo, sería un caso semejante, ya que –según él– con esa traslación de soporte se vulneraría el derecho original de divulgación –que se había autorizado de forma oral- y el del respeto a la obra, puesto que la intención inicial del autor respecto al destino que se debía dar a la obra no incluía su publicación en forma de libro. Es evidentemente una reflexión limitativa y en negativo que quizá pueda en ocasiones perder por ello peso argumentativo, puesto que está basada no en lo que incluye la finalidad y el espíritu de la obra, sino en lo que no incluye; en este ejemplo, su publicación: la conversión de una comunicación oral a una comunicación escrita. Dedujo Pollaud-Dulian que se trata de una modificación de su destino.

El segundo tipo de atentado contra el espíritu de una obra tiene que ver con que la obra se encuentre en un contexto desnaturalizante. Considera que se da esta «desnaturalización» cuando se produce una transformación del significado de la obra sin modificar el texto. Y refiere por ejemplo el caso del dramaturgo ruso Leonid Genrikovich Zorine contra el Théâtre du Lucernaire²⁴⁸. En el montaje de su obra, montada por el director Bogdan Berciu bajo el título de *Les Journées orageuses de Garounsky*, según la traducción del ruso al francés de Alexandre Krasnosselski, Berciu modificó el lugar donde se desarrolla la acción de la obra de Zorine; situó la acción en un gulag psiquiátrico, en vez de un asilo de ancianos de Crimea, que era el sitio donde

²⁴⁶ *Ibid.* p.110.

²⁴⁷ *Ídem.*

²⁴⁸ *Ibid.* p.120.

originalmente se situaba la acción de esa pieza. En este caso se consideró que la presentación pública de la obra constituía una traición a las *intenciones* del propio autor, con añadidos que la orientaban hacia un significado concreto, ajeno a la pieza y que, por tanto, suponía una *modificación de su espíritu*, así como un atentado a ese espíritu original. Tanto el montaje como la escenografía, e incluso el programa de mano, confirmaban ese sentido concreto.

Por otro lado, ampliando su campo de reflexión, Pollaud-Dulian menciona también las compilaciones de obras musicales como otro supuesto de una vulneración de este tipo. En su misma línea de colegir hacia sus límites el problema, se pregunta si el titular de los derechos de explotación puede realizar compilaciones musicales al «reunir obras e interpretaciones diversas, de inspiraciones y de épocas diferentes, sin tener que recabar el acuerdo especial del autor o del intérprete concernido»²⁴⁹. Puesto que opina que un álbum de canciones (o piezas musicales) es una estructura coherente y organizada, según un método y un criterio establecidos por el propio autor o intérprete: «obedece a un orden y a una inspiración de conjunto»²⁵⁰, y lo supedita, por tanto, a autorización del autor.

Y, por último, Frederic Pollaud-Dulian señala que el tercer tipo de atentado al espíritu de una obra es resultado de adaptaciones deformadoras. Sostiene que la adaptación comporta una transformación de la obra, y que con ello incide o atenta en su integridad. A pesar de que cualquier adaptación venga precedida por una autorización del titular de los derechos, «la autorización para adaptar no sólo tiene que ver con los derechos de explotación sino que implica por sí misma el consentimiento en cuanto a la transformación de la obra, que es algo que atenta de manera muy importante sobre el derecho a la integridad de la obra. Por fuerza –continúa Pollaud-Dulian–, la forma sufrirá cambios que son necesarios en razón del tránsito ocasionado por pasar de un género a otro, y por la parte de libertad creadora que se le deja al autor de la obra derivada. Esto no puede querer decir que se abandona el derecho al respeto, pero sí que se modifica la forma de apreciarlo: a reserva de cláusulas más apremiantes, la obra derivada puede agregar o cercenar a la obra original, pero debe respetar por lo menos su

²⁴⁹ *Ibid.* p.126.

²⁵⁰ *Ídem.*

esencia y su espíritu»²⁵¹. Este estudioso reconoce ciertamente el ámbito de libertad de creación que corresponde al adaptador, pero lo supedita al respeto a la integridad de la obra originaria, que se halla en su esencia y su espíritu, advirtiendo que «la incidencia de la cesión de derechos de explotación sobre la obra se deja sentir pero no puede justificar la desnaturalización, a menos de que el autor no la avale previamente y con conocimiento de causa»²⁵². Se trata en este caso de un supuesto un tanto paradójico, toda vez que una obra dramática, es decir, un texto teatral, nace precisamente con la vocación de abandonar su naturaleza tantas veces como sea posible, y trasladarse a otro tipo de composición (la composición escénica), con sus formas, sus dinámicas, sus soportes o carencias de soporte correspondientes; en una palabra, nace con vocación de experimentar una metamorfosis, es decir un cambio sustancial de forma (*meta morphé*), con las consecuencias de abandono que ello implica.

Con todos los pormenores que se quieran ver en su argumentación, o de cualquier disquisición crítica a su formulación, es encomiable el análisis realizado por Pollaud-Dulian, sobre todo cuando trata de acotar algo que, en principio, parece a veces hasta volátil. Por ejemplo, cuando atribuye únicamente al autor la facultad de definir cuál es el alcance del espíritu de la obra: «Quien determina el espíritu de su obra es el autor, bien sea a través de la forma en sí misma, o mediante la voluntad que él haya expresado o las explicaciones que haya dado. De modo que, esta noción no depende de la apreciación del público, de la crítica o del juez sino de la subjetividad del autor»²⁵³. Esta perspectiva ciertamente plantea aún más dificultades al hecho de saber cuál es el espíritu de una obra, y cómo incluso su utilización concreta supone a veces una vulneración. Es un supuesto que pone en jaque cualquier creación ante la cual el autor no haya expresado explícitamente la naturaleza de su espíritu, o que su obra no se desprenda nunca de la propia forma original que tiene en su gestación. Pero es muy difícil que ello suceda así.

Hay un asunto judicial relativo a este tema que es considerado de gran trascendencia, tanto por su contenido como por el momento y el contexto en que apareció. Se trata de un litigio sobre la opereta *La veuve joyeuse*, de Franz Lehár [Quaedvlieg, 2009 : 686]. En el año 1965 la Cour d'Appel de Bruselas se pronunció sobre el conflicto relativo a la

²⁵¹ *Ibid.* p.132.

²⁵² *Ibid.* p.142.

²⁵³ *Ibid.* p.104.

representación de esta opereta dirigida por Maurice Béjart en el Teatro de La Monnaie. El coreógrafo realizó una puesta en escena que, a ojos de los titulares de los derechos de la opereta, parecía ridiculizar completamente la obra, puesto que en el montaje de Béjart se resaltaba críticamente una denuncia de la hipocresía, la ceguera y la injusticia burguesas propias de la *Belle Époque*. En este caso, la literalidad del texto era absoluta, no se había registrado ni una sola modificación. Sin embargo, el espíritu de la obra original expresaba una temática más bien ligera y cómica, sin ninguna carga crítica. En este caso, consideró el juez que cargar la obra con un mensaje político ajeno a su espíritu original, constituía una deformación en el sentido del art. 6.bis del Convenio de Berna²⁵⁴. Y afirmaba la sentencia que no era necesario que hubiera una modificación de la forma objetiva de la obra para detectar una violación del derecho moral. El juez basaba su dictamen en el hecho de que el referido artículo del Convenio de Berna prohíbe el atentado de una obra, considerando que ese atentado puede producirse incluso en casos en que la obra ni siquiera haya sido modificada. Por tanto, el Tribunal estableció por primera vez que la fidelidad al texto no es el único criterio para establecer el respeto a la integridad de la obra, sino que también debe considerarse el respeto al espíritu o al mensaje de la obra, que, de suceder, aunque la obra aparezca en escena sin modificación alguna, puede considerarse una vulneración a su integridad.

Otro caso ilustre sobre esta cuestión es otro pleito citado por Anton A. Quaedvlieg²⁵⁵, y acaecido en 1971, a raíz de la puesta en escena de otra opereta. En este caso, de la opereta en dos actos titulada *Maske in Blau*. Es una obra con música de Fred Raymond y libreto de Hans Hentschke y Günther Schwenn. En este caso, el litigio fue resuelto por el Bundesgerichtshof (Tribunal Supremo Alemán) en 1970²⁵⁶, aunque todo el proceso ocupó mucho más tiempo, casi cuatro años, de 1967 a 1970. El montaje de *Maske in Blau* fue cuestionado debido a que, también en esta ocasión, se consideró que el director había ridiculizado la obra a través de su puesta en escena²⁵⁷. El tribunal de apelación que falló este caso de forma definitiva, según cita A. Quaedvlieg, quien a su vez refiere a Krüger-Nieland, reconoció en su sentencia que la puesta en escena pretendía una «alienación radical de la obra, en la forma de un happening, comportando el desprecio

²⁵⁴ Artículo 6.bis Convenio de Berna: «Derechos morales: 1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación.»

²⁵⁵ *Ibid.* p.687.

²⁵⁶ BGH 29 april 1970, (1971) GRUR 35; Anm ULMER, (1971) 60 UFITA 247 «Maske in Blau ».

²⁵⁷ En Alemania a este recurso dramático se le denomina *Verhohnepiepelung*.

de la música y la destrucción despiadada de su arquitectura dramática, con el objetivo de probar al público como semejante opereta era mala, sentimental y aburrida»²⁵⁸.

Tampoco esta vez se había producido ningún tipo de modificación del texto ni de las didascalías de la obra original. Aunque el propio tribunal reconoció, por otro lado, el margen de libertad creativa del director de escena para poder realizar el montaje de la obra, adaptándola a los gustos del público y a las necesidades prácticas de su escenificación. Y admitió que solo cuando la obra era cambiada en sus trazos esenciales se requería el consentimiento del autor. Pero en este caso constató que el director de escena había excedido ese margen, ya que la puesta en escena implícitamente transmitía una «apreciación despectiva respecto al significado artístico subyacente de la obra»²⁵⁹. Entendió el tribunal, por tanto, que el derecho moral del autor se considera respetado cuando la puesta en escena no modifica la obra en su contenido esencial ni explícito ni implícito. En todo caso, el problema sigue consistiendo en poder definir cuál es este impalpable contenido esencial. Sin embargo, estos dos fallos inmediatamente referidos fueron determinantes para entender más concretamente el concepto de «fidelidad a la obra» (*werktreue*) en función y en confrontación con la representación de la pieza.

Hay que recordar que el derecho al respeto a la integridad de la obra es un derecho muy ligado a la persona del autor, de carácter totalmente personal y subjetivo, y que es de naturaleza perpetua. Es éste un derecho que pervive a la vida del autor y, por supuesto, a la duración de los derechos patrimoniales. Supone que debe ser ejercido por los descendientes del autor, quienes deben velar por él y, llegado el caso, probar cual había sido el criterio del autor respecto a la forma de representar una obra concreta. Cuando ya el autor ha fallecido, suele ser aún más difícil probar cual es el espíritu de la obra en cuestión –del texto dramático si se trata de un dramaturgo–, así como de la voluntad inicial del autor. Es tan difícil probarlo como verificar si esos elementos (el espíritu de la obra, la voluntad del autor) se han visto realmente modificados en o con la puesta en escena. Es así como lo entiende también el abogado Christophe Caron al hablar de la libertad de creación escénica: «el transcurso del tiempo hace ciertamente menos imperioso el estricto respeto de la voluntad expresada por el autor, lo que significa que

²⁵⁸ *Ibid.* p.688. «Aliénation radicale de l'œuvre, dans le genre d'un happening, comportant le mépris de la musique et la destruction impitoyable de son architecture dramatique, dans le but de prouver au public combien une telle opérette est mauvaise, sentimentale et fade.»

²⁵⁹ *Idem*. «Le Bundesgerichtshof constate que, par diverses interventions, la mise en scène traduit une appréciation méprisante sur la signification artistique de l'œuvre sous-jacente.»

será más difícil detectar el abuso si un heredero se desvía de ella, por ejemplo, al autorizar la divulgación de una obra póstuma, mucho tiempo después de la muerte de un autor quien siempre se había opuesto a su publicación»²⁶⁰ [Proust, 2012 : 61].

Por otro lado, hay que tener en cuenta que el análisis de la voluntad del autor comporta infaliblemente una valoración subjetiva de la obra por parte de los tribunales, algo que sin embargo siempre se ha establecido como un principio a evitar. Como ya se ha advertido anteriormente en este trabajo, el análisis de tipo estético o subjetivo se considera ajeno al ámbito judicial [Sirinelli, 2002 : 201]²⁶¹. Incluso cuando la obra ya está en dominio público, el derecho moral aún persiste, aunque, según algunos autores, sufre una «metamorfosis», convirtiéndose en un «poder» y dejando de ser así un «derecho subjetivo» [Proust, 2012 : 60]. Puede suceder que los titulares del derecho dejen de interesarse en su custodia al extinguirse el contenido patrimonial. Y una vez el derecho de contenido patrimonial desaparece, y con él los herederos titulares dejan de prestar interés, será el Estado quien de forma subsidiaria debe ejercer el papel de salvaguarda de los derechos de carácter moral de una obra²⁶². A este respecto, de nuevo Christophe Caron concluye que «es evidente que el tiempo erosiona la fuerza del derecho moral, el cual, cuando la obra cae en el dominio público, puede que aún sea menos fuerte»²⁶³.

5.4. EL CONTRATO DE REPRESENTACIÓN TEATRAL

Resulta de interés estudiar la confrontación entre el derecho moral del autor dramático al respecto a la integridad de la obra, frente a la libertad creativa del director de escena, que es un principio recogido en la Constitución. A pesar de que desde un punto de vista estético, la libertad de creación que tiene un director de escena es incuestionable, esa

²⁶⁰ «L'écoulement du temps rend certainement moins impérieux le strict respect des volontés exprimées par l'auteur, ce qui signifie qu'il sera plus difficile de retenir l'abus si un héritier s'en détourne, par exemple en autorisant la divulgation d'une œuvre posthume longtemps après le décès d'un auteur qui s'était toujours opposé à une publication.»

²⁶¹ Cfr. Referencias judiciales que consideran indiferentes el género, el mérito, el valor estético y el destino de la obra.

²⁶² Art.16 LPI: «Sustitución en la legitimación «mortis causa»: Siempre que no existan las personas mencionadas en el artículo anterior, o se ignore su paradero, el Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimados para ejercer los derechos previstos en el mismo.»

²⁶³ *Ibid.* p.63. «Il est évidente que le temps érode la force du droit moral qui, lorsque l'œuvre tombe dans le domaine public, est peut-être également moins fort.»

libertad sólo tiene jurídicamente fundamento en el art. 20 de la Constitución. Como ya hemos visto, en este artículo se reconoce el derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica como uno de los derechos *fundamentales* de las personas.

Si trasladamos este marco al conflicto que estamos tratando de estudiar, este derecho fundamental aplicado al director de escena no puede estar limitado, sino acaso confrontado al derecho de propiedad reconocido al autor del texto dramático. Ciertamente el autor del texto tiene atribuidos una serie de derechos de contenido patrimonial y moral. Y, en el caso que nos ocupa, y tal y como hemos visto justo en el epígrafe anterior, el derecho al respeto a la integridad de la obra es lo que se puede ver afectado –o incluso enfrentado– con la libertad creativa del director. En este sentido, el autor tiene poder de disposición sobre su obra. Es decir, es sólo a él a quien corresponde autorizar los usos de su texto dramático. Y a es él a quien le corresponde también aceptar las condiciones bajo las cuales su obra ha de ser –o puede ser– escenificada. Esta potestad suya se ha de ver reflejada en el contrato de representación teatral. Este contrato, regulado en los arts. 74 a 85 de la LPI, se define como el instrumento por el cual «el autor o sus derechohabientes ceden a una persona natural o jurídica el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, dramática, musical, dramáticomusical, pantomímica o coreográfica, mediante compensación económica»²⁶⁴. Y justo a continuación, esta ley especifica que «el cesionario se obliga a llevar a cabo la comunicación pública²⁶⁵ de la obra en las condiciones convenidas y con sujeción a lo dispuesto en esta Ley». Es en este documento contractual en el que el autor debe establecer las exigencias relativas a la representación escénica, donde debe fijar el perímetro de su derecho moral relativo al respeto a su obra, y, por tanto, establecer los límites a la puesta en escena y a la libertad creativa del director. Cuanto más detalladas sean las exigencias escénicas (respeto a lo que suponen las didascalías, y con ello el respeto a la ubicación temporal y espacial de la acción indicada en el texto, la selección de los actores para interpretar ciertos roles, etcétera), menos libertad de selección y de creación se reconocerá –de facto, y a priori– al director de escena, aunque su libertad creativa puede ser buscada y alimentada en muchos otros aspectos.

²⁶⁴ Art. 74 LPI.

²⁶⁵ Entendemos comunicación pública como la categoría de derechos patrimoniales a la que pertenece la representación escénica de una obra.

En el asunto previamente referido de la escenificación de la obra *Esperando a Godot* de Samuel Beckett, es éste último quien debería haber indicado en el contrato, su requerimiento y especificación de que los papeles de la obra debieran ser representados por intérpretes del mismo sexo en el que están indicados los personajes de la obra, a fin de evitar así cualquier confusión al respecto. Es importante destacar que la ley establece que, salvo pacto en contrario, el autor –dramático– y el cesionario²⁶⁶ del contrato deben ser quienes escojan de mutuo acuerdo a los intérpretes principales de la obra. Pero también otros artículos de la ley reconocen al autor dramático ciertas atribuciones en relación a la puesta en escena. En concreto, el art. 78, que regula las obligaciones del cesionario y establece como obligación suya no hacer en la obra «variaciones, adiciones, cortes o supresiones no consentidas por el autor y en condiciones técnicas que no perjudiquen el derecho moral de éste»²⁶⁷. Se refuerza así el contenido del derecho moral del autor a la integridad de la obra. Y va aún más allá, obligando al cesionario a garantizar al autor la inspección de la representación pública de la obra, tanto como permitir su asistencia a la misma gratuitamente; y así mismo presentarle con la conveniente antelación el programa exacto de los actos de comunicación.

5.4.1. Los ámbitos del contrato

Es importante especificar quién es el «cesionario» del contrato, y, por tanto, quien en el contrato está –por decirlo así– situado en la parte opuesta al autor. La ley habla de persona natural o jurídica, para referirse a quien se le ceden los derechos de explotación de la obra. Este cesionario no es otro que el empresario teatral, también llamado productor o promotor en el argot teatral. Es éste quien se encarga de la aportación económica y de la gestión administrativa y financiera de la puesta en escena. Es decir, asume la organización material. Y es también quien contrata a todos los artistas y profesionales que intervienen en la representación. Lo hace mediante la forma de contrato correspondiente (contrato laboral de artistas, contrato de prestación de servicios –contrato mercantil–, o contrato laboral general). El productor puede ser la misma compañía teatral que produce sus propios espectáculos; o el teatro que produce las obras incluidas en la programación de su temporada –o que coproduce mediante colaboraciones con teatros o festivales de ciudades diferentes, de manera que ambas

²⁶⁶ Cesionario: persona o entidad que recibe una cesión hecha en su favor (Diccionario RAE).

²⁶⁷ Art. 78 LPI.

entidades participan en los gastos de producción y en los beneficios que pueda obtenerse con la explotación del espectáculo.

Aunque se debe destacar, no obstante, que en muchos casos el contrato de representación no se formaliza con el director de escena. A veces, quien se compromete con el autor dramático mediante contrato, obligando a representar la obra de cierta manera, respetando la mayor parte de las didascalías o la integridad de la obra, no suele ser finalmente el responsable de su puesta en escena, sino el productor o el director del teatro donde se va a representar la obra. Es práctica habitual que el productor del espectáculo –el teatro o la compañía teatral– es quien obtiene los derechos de representación de la obra dramática, previa negociación con el autor directamente, o a través de la entidad de gestión (como por ejemplo la SGAE). Lo que significa que se establece un vínculo entre autor y productor que tiene repercusiones para un tercero, en principio ajeno al contrato. ¿Cómo se extienden estas obligaciones a la figura del director de escena? Es a través de un contrato que no viene regulado por la LPI, sino que su fuente debe buscarse en el Código Civil, o en la legislación laboral. Será a través de un contrato de servicios, o a través de un contrato laboral, que se establezca el vínculo entre el director de escena y el productor del espectáculo. A través de este contrato se extenderán las obligaciones impuestas por el autor en relación a las condiciones y requisitos de escenificación de la obra. De esta manera, el ámbito de creación del director de escena se encuentra sometido a unos límites contractuales de los que él no ha formado parte ni ha negociado los pormenores. Habrá que ver entonces de qué forma esas cláusulas, que vinculan directamente al productor, le pueden obligar en su creación escénica. Obviamente, quedará vinculado si así se ha previsto en el contrato (laboral o civil-mercantil) que el productor del espectáculo formalice con el director de escena. Pero si el contrato entre productor y director no contempla estas obligaciones, difícilmente puede verse obligado el director de escena a respetar en el montaje más allá de lo que se considere el respeto a la integridad de la obra (su núcleo esencial).

Como hemos visto, la autorización del autor del texto dramático para representar la obra en escena se formaliza a través del contrato de representación teatral que regula todos los derechos y obligaciones que se establecen entre las partes. Nos interesa destacar de ese contrato que es el instrumento que ha de regular el alcance de la autorización conferida

—y el ámbito de creatividad concedido— al director de escena. El grado de libertad que tenga el director de escena en el montaje dependerá en buena parte del contenido de las cláusulas contractuales. Y aunque Bercovitz defiende que «cuando la cesión se produce por medio de un contrato de edición o de representación, el deber de respeto por parte del cessionario es absoluto; la obligación de fidelidad del cessionario de un derecho de reproducción o representación impide la menor supresión, añadido o modificación» [Bercovitz, 1997 : 232], entendemos que esto se refiere exclusivamente a la modificación del texto dramático, pero no al espíritu de la obra.

De todos modos, el contrato de representación, tal como está regulado en la ley, es favorable al autor del texto, ya que las omisiones que pueda padecer se interpretan a su beneficio (una omisión relativa al plazo para poner en escena la obra, por ejemplo, es entendida a favor del montaje en el período de un año). Incluso uno de los artículos (concretamente el 76) tiene como título «Interpretación restrictiva del contrato». Es un artículo que, en el caso de no haberse contemplado en el contrato cuales son las modalidades autorizadas, las limita a la recitación y representación «en teatros, salas o recintos cuya entrada requiera el pago de una cantidad de dinero»²⁶⁸. Otra de las facultades que se otorgan al autor mediante el art. 80 de la LPI es la eventualidad, o la posibilidad de seleccionar, juntamente con el cessionario del contrato, a los intérpretes principales, y, en el supuesto de conjuntos artísticos como coros, orquestas, grupos de baile, etcétera, también al director.

Hay que recordar que este contrato no solo se regula en la actual LPI. El Real Decreto de 3 de septiembre de 1880 por el que se aprueba el Reglamento para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre propiedad intelectual, aún vigente en muchos de sus artículos (mientras no se oponga a la LPI), regula muy detalladamente en los artículos 61 y siguientes la obra dramática y su representación. En estos artículos vienen a otorgarse unas facultades al autor, algunas de las cuales han sido incorporadas a la vigente LPI con un contenido actualizado, pero otras facultades no dejan de tener un contenido sorprendente anacrónico, y que conciben la dinámica de producción teatral bajo parámetros casi decimonónicos, como por ejemplo las facultades establecidas en los arts. 84, 88, 89 y 95, por sólo señalar algunas de ellas, que, en su núcleo, conllevan, vistas en la actualidad, un tono involuntariamente cómico. Como por ejemplo:

²⁶⁸ Art. 76 LPI.

Artículo 84

El autor tiene siempre derecho a hacer el reparto de los papeles de su obra, y a dirigir los ensayos, de acuerdo con el director de escena. Tiene asimismo el derecho de permanecer entre bastidores siempre que se representen sus obras.

Artículo 88

La empresa no está obligada, a menos que otra cosa se estipule, a emplear más que los trajes y las decoraciones que el teatro posea, siempre que unos y otras no sean contrarios al carácter distintivo e histórico de la obra.

Artículo 89

Las empresas tienen obligación de dar por lo menos tres representaciones consecutivas de una obra nueva, cuando ésta no haya sido completamente rechazada por el público en la primera representación.

Artículo 95

Los casos fortuitos en que una empresa puede suspender sus contratos con acuerdo de la autoridad son: 1.º Peste; 2.º Terremoto; 3.º Luto nacional; 4.º Perturbaciones del orden público que obliguen a suspender las representaciones; 5.º La prohibición de una obra por orden de la autoridad, ya sea por causa de orden público o por resolución de los Tribunales en lo que se refiere a la misma obra.²⁶⁹

En la práctica actual, existe una especie de dialéctica de opuestos, según la cual, las cláusulas relativas a las condiciones de la puesta en escena pueden o bien ampliar el espacio del autor y mermar el del director, o al revés. Como hemos dicho con anterioridad, cuanto más detalladas sean las cláusulas del contrato por parte del autor, el director de escena puede ver más restringido su espacio de creatividad. En cambio, si otorgan una autorización general, sin concretar nada –o haciendo un mínimo de especificaciones– respecto a requerimientos del montaje, o sobre aspectos de la representación, se podría considerar que el director de escena obtiene un margen de decisión más amplio, y que el autor debe aceptar el aporte creativo del director de escena. Es evidente que en el primer supuesto, cuando las condiciones de la puesta en escena impuestas por el autor del texto –o por los titulares del derecho– sean desmesuradamente pormenorizadas, con detallamientos draconianos, prácticamente

²⁶⁹ Cfr. Legislación disponible en: <http://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1880-6366> [Consultado el 15-11-2014].

podría colocar al director de escena en la situación de un obligado intérprete o mediador de la obra, ya que apenas dispondría de libertad de interpretación, debiendo respetar la totalidad no solo del texto, sino también, y sobre todo, de cada una de las indicaciones puntuadas por el autor en el contrato. En su extremo, una escenificación de este tipo quizá podría llegar a ser considerada más adecuadamente una mera asistencia técnica, sin espacio apenas para desarrollar la originalidad creadora que un montaje puede permitirle [Proust, 2012 : 72]. Y en ese caso, al director se le considerará un titular de derechos de carácter conexo, pero no un autor pleno. Es cierto que aun así su autoría podría quizá reconocerse en otros elementos de la puesta en escena, como la escenografía, el vestuario, la iluminación, el ritmo, etcétera, pues siempre parece haber al menos una grieta para introducir una huella personal en el montaje.

Ahora bien, si en la escenificación se produce una vulneración de la integridad de la obra, ¿a quién correspondería la responsabilidad? ¿Al productor o al director de escena, que es quien ha sido autorizado a llevar a cabo la escenificación de la obra? Entendemos que si la vulneración afecta a uno de los derechos transmitidos en el contrato de representación, sin afectar, no obstante, a la integridad de la obra, debería responder el productor o el teatro que ha programado la obra –el cesionario del contrato. Aunque hay que tener en cuenta que si el contrato contempla detalles concretos sobre la puesta en escena, que vinculan al director de escena, será éste el responsable de su seguimiento, ya que de no hacerlo se consideraría un incumplimiento de contrato, con todas las consecuencias previstas para ello, llegando incluso a la posibilidad de considerar nula la autorización concedida, procediéndose a la resolución del contrato.

No obstante, en el supuesto de que en la formalización del contrato actúe la entidad de gestión (SGAE), a través de mandato del autor, debe entenderse que los límites establecidos en el contrato solo pueden referirse a los derechos patrimoniales, ya que las entidades de gestión solo están habilitadas para gestionar este tipo de derechos. Los derechos morales, dado su carácter inalienable –no son ni transmisibles ni renunciables– no pueden ser objeto de cesión o negociación contractual, y su titularidad corresponde al autor de la obra. De esta manera, la puesta en escena viene condicionada por dos elementos: por un lado el respeto al derecho moral de integridad de la obra –que corresponde al autor– y, por otro, a las cláusulas establecidas en el contrato (que se referirán en la mayoría de los casos a aspectos económicos de la representación, como

es el número de funciones, la forma de pago, etcétera). El director de escena quedará vinculado por el derecho moral a respetar la obra, que le obliga a representar la obra en su integridad. El promotor del espectáculo estará supeditado por el contrato en relación a las condiciones de representación de la obra. Aunque en la práctica estos límites tienden a confundirse.

No obstante, a pesar de la existencia de un contrato que regule y establezca los términos de la representación, no han dejado de haber conflictos que han acabado en los tribunales.

5.5. UN CASO EJEMPLAR: *LE RETOUR AU DESERT*, DE BERNARD-MARIE KOLTES

Uno de estos casos célebres tuvo lugar entre el 2006 y 2007, a raíz de la puesta en escena de la obra *Le Retour au désert*, una pieza de Bernard-Marie Koltès, publicada en 1988. La actriz y directora francesa Muriel Mayette-Holtz se había propuesto dirigirla en el marco de la Comédie Française. Este teatro firmó un contrato de representación teatral con los titulares de los derechos sobre la obra, en el que se autorizaban un máximo de treinta representaciones, a pesar de que las negociaciones previas al contrato habían mencionado un *mínimo* de treinta representaciones. Finalmente, fueron programadas por la Comédie un total de 34 representaciones.

La acción de la obra sucede en Metz, en 1961, durante la guerra de Argelia. El autor presenta el conflicto de personajes que luchan con sus raíces y con su identidad, como Mathilde, por ejemplo, que, obligada a salir de Argelia, regresa a Francia con sus hijos Édouard y Fatima, con la clara intención de recuperar la casa familiar y recogerse en la vivienda donde pasó su infancia. Pero en una violenta disputa se confronta con los intereses de su hermano Adrien, quien vive en ese hogar y no muestra ninguna intención de compartir lo que considera su propiedad, y eso sucede delante de los criados, Aziz y Madame Queuleu.

En la escenificación de Muriel Mayette-Holtz, el papel de Aziz (el sirviente árabe de la familia burguesa forzadamente repatriada con motivo de la independencia de Algeria), era interpretado por un actor francés de habla árabe, aunque su procedencia no era árabe. Hay que recordar que Koltés, en vida, había defendido que en cuestión de técnicas de interpretación debía haber coincidencia entre el carácter del personaje y del actor que lo interpretaba [Fancy, 2008 : 494]. Así un personaje de hombre había de ser representado por un hombre, un rol de niño por un niño, y un blanco debe representarse por un blanco, rechazando lo que consideraba una transformación del personaje. Pero en cambio, no había dejado ninguna indicación concreta en el texto de *Le Retour au désert* sobre la procedencia árabe del intérprete de Aziz. Lo más destacable al respecto habían sido, acaso, algunas manifestaciones suyas, manifestaciones realizadas *de palabra*, con motivo de la representación de la obra en Hamburgo²⁷⁰; y que su postura como autor textual había sido siempre la de que era el texto el que configuraba la puesta en escena, así como el perfil de los actores.

La controversia suscitada con motivo del montaje presentado en La Comédie se manifestó en dos puntos. Por un lado, en torno al número de representaciones autorizadas. Y, por el otro, en relación a la procedencia étnica del actor intérprete de Aziz. Algo que por algunos fue considerado como una vulneración de un derecho patrimonial –el número de representaciones de la obra– y una vulneración de un derecho moral –la procedencia étnica del intérprete.

Respecto a la vulneración del derecho moral, aunque el contrato no especificaba claramente el origen del intérprete, sí que establecía de forma muy clara que la representación de la pieza debía de hacerse respetando todas las indicaciones del texto y de las didascalías, lo que lleva a considerar que la pieza se debía representar tal como el autor la había escrito. [Proust, 2012 : 70].

Con el contrato de representación teatral firmado entre el titular de los derechos, François Koltés (hermano del dramaturgo), y la Comédie-Française para treinta y cuatro representaciones de la obra, y a falta de cuatro representaciones, François Koltés, haciendo uso de su titularidad de los derechos sobre la obra, conminó a la Comédie-

²⁷⁰ En concreto, manifestó que deseaba que «des rôles d'Arabe soient joués soit par des Arabes, soit par des Turcs soit par des Pakistanais» [Proust, 2012 : 72].

Française a anular el resto de representaciones de la pieza, basándose en lo que consideró ser un atentado al derecho moral del autor. Entendió que, además de exceder las representaciones que habían sido convenidas en el contrato, no había la justa relación entre el actor y el personaje (Aziz) de la obra, lo que suponía una vulneración al respeto de la obra dramática. Después de algún intento de negociación que no fructificó, la Comedie-Française interpuso una demanda ante los tribunales.

La Sala Tercera del TIGP (Tribunal de Grande Instance de Paris) fue la encargada de resolver el pleito, centrado en determinar, por un lado, si se habían excedido el número de representaciones autorizadas, y, por otro lado, si el titular del derecho de autor podía oponerse a la decisión del director de escena relativa al origen étnico de uno de los actores.

En este asunto el tribunal había de juzgar si un titular de derechos, amparándose en el derecho moral a la integridad de la obra, podía oponerse a aspectos relativos al montaje, como es la selección de los actores, realizada por el director de escena. Los jueces debieron entonces analizar cuál había sido la voluntad de Koltés a este respecto, y, en base a ello, juzgar si se podía considerar «que el origen étnico de un actor puede constituir un atentado al derecho moral del autor, por ser contrario al espíritu de la obra»²⁷¹. Para el juez es muy difícil resolver este extremo, ya que no hay una modificación –ni objetiva, ni al espíritu de la obra- que deba interpretar, sino que un elemento externo a la obra se convierte en el núcleo del análisis.

El tribunal resolvió el caso en la sentencia del 20 junio de 2007, condenando a François Koltés al pago de una indemnización a favor de la Comédie Française por haber «abusado de su derecho moral de derechohabiente», en base no al derecho de propiedad intelectual, sino al derecho civil de contratos, y la teoría de la voluntad de las partes. Dando valor a las negociaciones previas al contrato, consideró que la cifra de treinta representaciones constituía un mínimo, aunque limitó la duración de la autorización a la temporada 2006-2007²⁷². A este respecto, Nicolas Binctin critica que «la interpretación de un compromiso a la vista de elementos exógenos es un proceso peligroso y la seguridad contractual obliga a hacer un uso más que restrictivo de los elementos de

²⁷¹ *Ibid.* p.72. «Peut-on considérer que l'appartenance ethnique d'un acteur puisse constituer une atteinte au droit moral d'un auteur? Est-ce contraire à l'esprit de l'œuvre?»

²⁷² *Ibid.* p.67.

negociación. En otros términos, es el contrato lo que prevalece, y no las letras de negociación que le han precedido»²⁷³.

Por otro lado, el tribunal no tuvo en cuenta las intenciones formuladas por el propio autor, relativas a las características de representación de la obra. Consideraron, eso sí, que no había ninguna indicación en el texto original que hiciera alguna mención a este aspecto, y establecieron que el actor escogido para interpretar el papel hablaba perfectamente el árabe y podía, por tanto, interpretar de manera impecable las réplicas en ese idioma. Concluyeron que la interpretación de un personaje árabe por un actor no árabe no constituía un atentado a la integridad de la obra de Koltés, ya que en ese caso el actor cuestionado hablaba a la perfección el idioma requerido por el papel, y estaba plenamente capacitado para decir su texto en esa lengua, obviando así los numerosos elementos fácticos que previsiblemente venían a apoyar las reivindicaciones de F. Koltés.

Visto lo anterior, no parece que la formalización de un contrato de representación teatral permita asegurar, sin ningún tipo de riesgos, un margen de creatividad del director de escena. Por eso, repetimos, una representación íntegra del texto en la que el director de escena ha dado un enfoque diferente al que inicialmente tenía la obra –y supuestamente sin respetar el espíritu de la misma– puede considerarse ofensiva para el autor dramático y ser objeto de prohibición o de demanda en los tribunales.

No obstante, autores como Antoon Quaedvlieg, acogiéndose a los criterios de interpretación de los contratos, y, en concreto, al principio de la buena fe contractual, va más allá en la interpretación de la autorización concedida por el autor en un contrato de representación teatral. Ya que entiende que «si resulta que se puede considerar que el permiso para la representación ha sido dado, el autor acepta y debe aceptar el aporte creativo propio del director de escena. Igualmente, se presume que este permiso comporta una renuncia tácita por parte del autor de invocar, contra el director de escena, su derecho moral de oponerse a modificaciones.» [Quaedvlieg, 2009 : 680]²⁷⁴.

²⁷³ *Ibid.* p.68. «L'interprétation d'un engagement à la lumière d'éléments exogènes est une démarche périlleuse et la sécurité contractuelle appelle que l'on fasse un usage plus que restreint des éléments de négociation. En autres termes, c'est le contrat qui prévaut et non les lettres de négociation qui l'ont précédé.»

²⁷⁴ «Il en résulte que l'on peut prendre pour acquis que, la permission pour la représentation ayant été donnée, l'auteur accepte et doit accepter l'apport créatif propre du metteur en scène. De même, il sera présumé que cette permission

5.6. CONTRATO DE ADAPTACIÓN

Como hemos visto, el contrato de representación teatral es lo que regula habitualmente la autorización del autor para la representación escénica de la obra y las condiciones en que ésta se ha de producir, y normalmente no permite ningún tipo de modificación de la obra. Cabe preguntarse ahora si la figura del contrato de adaptación se puede aplicar a la representación teatral en la que existe una aportación creativa del director de escena. La adaptación de una obra, como forma de creación derivada de la que resulta una nueva obra, objeto de propiedad intelectual, está reconocida de manera explícita y específica en el art. 11 LPI²⁷⁵.

El contrato que regula los términos de una adaptación tiene como objetivo permitir la transformación de la obra con el objetivo de ajustarla a condiciones de representación con unos códigos diferentes, pero conservando su intrínseca naturaleza y su esencia. Evidentemente, el contrato de adaptación tiene una tipología contractual diferente al de representación teatral, y también diferente al resto de contratos nominados previstos en la LPI. Como la ley no contempla una regulación específica de esta tipología contractual, su contenido, por tanto, debe regularse por los artículos de la LPI que reglamentan de forma genérica la transmisión de los derechos (arts. 42 a 57), por la voluntad de las partes que intervienen en el contrato, y de forma supletoria por los artículos del Código Civil que regulan los contratos.

La característica determinante de este contrato es la cesión de los derechos de *transformación de una obra a otro género diferente*. Convencionalmente se entiende por adaptación teatral la modificación que consiste en la «transformación de una obra para destinarla a un género diferente de aquel para el que fue creada» [Pavis, 1998 : 35]. Se trata en efecto de una trasposición de géneros. Es ésta una modalidad frecuente en ámbitos artísticos como la literatura, el teatro, la música. Existen numerosas transposiciones de obras literarias a obras dramáticas, o a piezas escénico-musicales,

comporte une renonciation tacite de la part de l'auteur d'invoquer, contre le metteur en scène, son droit moral de s'opposer aux modifications.»

²⁷⁵ Art.11 LPI. «Obras derivadas. Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual: 1.º Las traducciones y adaptaciones.»

óperas, por ejemplo. Adaptar es una palabra que expresa, ya en su origen etimológico, su sentido especial. El término proviene del latín *aptare*, es decir «ajustar», o «hacer apto». Es relevante que en la esencia de la adaptación se conciba implícitamente un cambio. Se crea una obra nueva y diferente de la obra primaria, a partir de ésta, y es por tanto una forma de *creación*. Por ejemplo, una traducción es una obra diferente de la creación originaria que ha sido traducida, con reconocimiento de derechos de autor independientes entre ambas.

Esta modificación en la obra comporta también una cierta libertad para el *adaptador*, quien dispone de una amplitud de decisión para introducir aquellos cambios que le parezcan necesarios, aunque guiado siempre por el respeto a la obra original. No obstante, al hablar de su respeto no se puede evocar (ni invocar) la integridad explícita o literal de la obra original, sino su esencia, su contenido esencial. Ese respeto necesario a la obra original será en cada caso diferente, ya que no implica lo mismo si la traslación se realiza en forma de traducción, de adaptación, o de conversión de una obra literaria a un género operístico, por ejemplo. «La libertad del adaptador encuentra su límite en la desnaturalización de la obra»²⁷⁶ [Sirinelli, 2002 : 260].

Esto mismo puede aplicarse con las adaptaciones teatrales realizadas por un director de escena. A este respecto, Nicolas Binctin considera que «el contrato de adaptación puede encontrar su lugar en la representación teatral: si el director de escena desea dar un análisis muy personal de una obra de teatro, es posible que esta interpretación no sea ya solamente la obra inicial, sino que constituya como tal una obra nueva, autónoma, aunque dependiente de la obra primera»²⁷⁷ [Proust, 2012 : 70]. Si estas modificaciones tienen entidad suficiente, si tienen originalidad creativa propia, nos encontraremos inexorablemente ante una obra nueva, con la característica de que esta nueva obra es una obra compuesta e independiente²⁷⁸.

²⁷⁶ «Mais cette liberté de l'adaptateur trouve une limite dans la dénaturation de l'œuvre». Cfr. Sentencia del Tribunal de Grande Instance de Paris, 3ème chambre, 18 avril 1979 (RIDA, octubre 1979, 175) et Cour d'Appel de Paris, 4ème chambre, 29 avril 1982 (RIDA, octubre 1982, 172).

²⁷⁷ «Le contrat d'adaptation peut trouver sa place dans la représentation théâtrale: si le metteur en scène souhaite donner une analyse très personnelle d'une pièce de théâtre, il est possible que cette interprétation ne soit plus seulement l'œuvre initiale mais constitue en tant que telle une œuvre nouvelle, autonome mais dépendante de l'œuvre première.»

²⁷⁸ Nos encontraremos ante una obra compuesta –regulada en el art. 9 LPI- siempre que se trate de una obra nueva que incorpore una obra preexistente en la que no haya colaborado el autor de ésta última. Será el caso de las obras derivadas previstas en el art. 11, como son las traducciones, las adaptaciones teatrales, etc.

Hay que recordar que la puesta en escena de una obra dramática constituye, tanto para muchos creadores como para muchos analistas y estudiosos, un caso especial de adaptación. Según ellos, el paso de un género literario a un género escénico es sustancialmente una *transformación*. Se da una transposición de géneros, en el que la obra dramática —que es un género literario, textual— es llevada a un contexto visual y performático. Esto mismo resalta Pavis cuando indica que lo característico de la adaptación de obras de género narrativo para su puesta en escena, es «la transformación radical de la estructura discursiva, ya que el dispositivo de enunciación es totalmente diferente» [Pavis, 1998 : 35]. Y precisa algunos rasgos de esa transformación, dentro de los cuales detalla «el trabajo de reescritura escénica [que] modifica la narración para convertirla en diálogos, [que] reduce el texto para adaptarlo a un formato escénico, [que] reduce el número de personajes, los lugares, etc.»²⁷⁹. Y muchas adaptaciones de este tipo son pruebas de ello. Basta pensar, por sólo mencionar uno de los innumerables ejemplos posibles, el caso de *Los hermanos Karamazov* de Dostoyevski, o de *Extinción* de Thomas Bernhard, escenificadas ambas por Kristian Lupa, por ejemplo. Son obras que expresan una libertad absoluta y, al mismo tiempo, un rigor de honestidad respecto al espíritu de las novelas. Por eso algunos analistas consideran que esa libertad debe ser también reconocida en el contrato. Nicolas Binctin, por ejemplo, considera que en el contrato de adaptación, «el autor de la pieza de teatro, debe otorgar una cierta “libertad moral” paralela a las prerrogativas patrimoniales transmitidas. Sin que esto pueda ser considerado como una renuncia a su derecho moral, se compromete a respetar los atentados a la creación necesarios para la explotación de los derechos patrimoniales que transmite» [Proust, 2012 : 73]. De esta manera, el autor que formalice un contrato de este tipo, ve en cierto modo reducido su derecho respecto a la integridad de la obra; y ello significa, entre otras cosas, que no podrá alegar alteraciones o vulneraciones formales de la obra, salvo en casos especialmente graves, como por ejemplo si se desnaturaliza el carácter (o la esencia) de la misma.

Siendo la modificación de la obra el fundamento del contrato de adaptación y, en consecuencia, dando espacio a la libertad creativa que tiene el adaptador, el derecho al respeto a la integridad de la obra obviamente ha de quedar limitado o restringido. ¿Cómo queda configurado entonces el derecho del respeto a la integridad de la obra en una adaptación? ¿Qué tipo de modificación puede considerar el autor que supone una

²⁷⁹ *Ídem.*

«desnaturalización» a su obra, es decir, que atenta contra su esencia? La respuesta la encontraremos una vez más en los tribunales, pues, sin poder dar una respuesta genérica, deberá analizarse en cada caso el tipo de vulneración realizada, y qué perjuicio ha podido haber sufrido la obra original.

A este respecto es interesante el fallo de la Sala Primera de la Cour d'Appel de Paris, del 31 de mayo de 1988²⁸⁰, relativo a la adaptación de la pieza de teatro *Diálogos de los Carmelitas*²⁸¹ de Georges Bernanos, para televisión [Sirinelli, 2002 : 259]. El conflicto se centraba en el recorte de diversas escenas de la obra y la supresión de algún personaje para la producción televisiva, un hecho motivado por las imposiciones de este tipo de registro, que necesariamente comporta una limitación temporal muy determinante.

El Tribunal vino a dar la razón a la producción televisiva, justificando que las supresiones denunciadas eran conformes a la tradición y a los usos de la puesta en escena²⁸² de los directores de escena contemporáneos, añadiendo que el director había «permanecido fiel al espíritu y a las líneas principales de la arquitectura de la obra»²⁸³. En este caso, el tribunal fue meridianamente explícito: no se había producido vulneración alguna a la integridad de la obra; el espíritu de la misma se había mantenido intacto. Suponemos que el hecho de que se tratara de un contrato de adaptación permitió entender al tribunal que el ámbito de integridad de la obra quedaba minimizado.

En otro caso similar, el tribunal estableció donde se encontraba el límite de una adaptación para considerar que se había producido una desnaturalización de la obra. El conflicto giraba en torno a la adaptación de una novela para un diálogo de escenario. En la sentencia del Tribunal de Grande Instance de París, 3ème chambre, de 18 abril de 1979, el tribunal reconoció el espacio de libertad creativa de que dispone el adaptador, pudiendo por ello proceder a reajustes obligados por imperativos técnicos de la trasposición de un género a otro. No obstante, se debía «respetar al máximo la

²⁸⁰ Cour d'Appel de Paris, 1ère chambre, 31 mayo 1988 (RIDA, enero 1989, 183; Dalloz 1990, 235, nota Edelman).

²⁸¹ Esta obra está basada en la novela “La última en el cadalso” de Gertrud von le Fort, que recrea la ejecución en guillotina de las monjas carmelitas del monasterio de Compiègne durante la Revolución Francesa. Sobre esta novela, el compositor Francis Poulenc compuso la ópera homónima.

²⁸² *Ídem*. «Qu'il est notoire que pour porter à l'opéra la pièce, Francis Poulenc ... a dû soumettre l'œuvre aux contraintes de l'art lyrique en procédant à l'abréviation et à la suppression de nombreuses répliques et en modifiant la répartition en cinq tableaux et soixante-deux scènes ... remplacée par un livret de trois actes et douze tableaux»;

²⁸³ *Ídem*. «Est resté fidèle à l'esprit et aux lignes principales de l'architecture de l'œuvre.»

naturaleza y carácter de la obra y mantener, en lo esencial, el argumento, los personajes, la intriga, los principales episodios, los lugares de la acción, la psicología y el espíritu de la obra adaptada»²⁸⁴.

Debe tenerse en cuenta que –con la aplicación de la doctrina de los propios actos (principio general del derecho que estipula, entre otras cosas, la inadmisibilidad de las actuaciones que van contra los actos propios aceptados, como una exigencia de comportamiento consecuente)– se podría entender que si un autor ha dado su permiso mediante la formalización de un contrato, luego no puede actuar en contra de los términos de la autorización concedida. La expresión latina *volenti non fit injuria* («no se comete injusticia con quien actuó voluntariamente») lo expresa de manera precisa, ya que viene a significar que quien consiente voluntariamente no puede alegar luego abuso al respecto. El autor que concede contractualmente su conformidad para la adaptación de una obra suya, no puede alegar posteriormente una vulneración o perjuicio respecto a la integridad de la misma (a no ser, insistimos, que ese atentado sea relativo a la esencia de la obra). Es ésta una herramienta para controlar un supuesto uso abusivo del derecho por parte del autor o de los titulares, mediante la denominada teoría del «abuso de derecho», que permite sancionar estos usos. Aunque hay que tener en cuenta que calificar estos usos abusivos no es cuestión sencilla, sobre todo si el autor ha desaparecido sin haberse manifestado de forma clara y específica respecto a las condiciones previsibles de representación /o adaptación de su obra. Como admite el abogado Christophe Caron «cuando el autor ha expresado claramente su voluntad en vida, el heredero abusa de su derecho cuando no la respeta»²⁸⁵ [Proust, 2012 : 61].

Fue esta la teoría del «abuso de derecho» la que se utilizó en el tribunal que resolvió el asunto de la representación de la obra *Retour au désert* de Koltés, que hemos referido anteriormente. El Tribunal entendió que el titular de los derechos de Koltés había *abusado de su derecho moral* al alegar vulneración del respeto a la integridad de la obra, exigiendo que el papel de Aziz fuera interpretado por un actor de origen árabe. El tribunal no tuvo en cuenta para esta apreciación las declaraciones hechas al respecto por el propio Koltés durante su vida (porque a este respecto no se había manifestado),

²⁸⁴ *Ibid.* p.260-261. «Respecter dans la plus large mesure possible la nature et le caractère de l'œuvre première et garder pour l'essentiel le plan, les personnages, l'intrigue, les principaux épisodes, les lieux de l'action, la psychologie et l'esprit de l'œuvre adaptée.»

²⁸⁵ «Lorsque l'auteur a exprimé clairement ses volontés de son vivant, l'héritier abuse de son droit lorsqu'il ne les suit pas.»

además de que en las indicaciones de su texto sólo se menciona que el personaje se expresa alternativamente en árabe y en francés, dando por entendido que se trata de un personaje de origen árabe, pero sin exigir una procedencia étnica concreta para representar ese papel.

La formalización del contrato de adaptación es un medio eficaz de asegurar la libertad creativa del director de escena sin riesgos a excesivas reivindicaciones del autor o del titular del derecho, basadas en una lesión al derecho a la integridad de la obra. Con estas premisas, el director de escena, en las adaptaciones de una obra, debe tener asegurado por parte del autor un espacio de creatividad que le permita hacer su aportación original en la representación escénica. Y ante ese contrato, el teatro productor del espectáculo puede confiar en que el autor (o sus herederos) ha(n) dado su consentimiento pleno, y no podrán impedir más adelante, alegando su derecho moral, el estreno de la obra, con todas las consecuencias económicas y jurídicas que ello pudiera comportar.

5.7. OBSERVACIONES GENERALES

No hay duda que estamos en un momento crucial en la práctica y en la reflexión sobre la cuestión de los derechos de autor. Existe una ya extendida conciencia respecto a una necesidad de cambio que debería operarse en relación a nuestra concepción de la autoría. Principalmente debido a la puesta en práctica –cada vez más generalizada– de experiencias artísticas inéditas, y de la cada vez más amplia presencia de artes fronterizos o híbridos, o simplemente no tradicionales. Por eso la pregunta que quizá deberíamos hacer respecto a los directores de teatro, estos creadores de escena, no es si éstos se sienten o no autores, ya que es evidente que en la práctica resultan serlo, incluso aunque no se conciban como tales, o no se planteen serlo. La verdadera cuestión, nos parece, es la de la cualificación y el reconocimiento de su trabajo intelectual y artístico. Se objeta a menudo que si el director de escena –lo mismo que el escenógrafo, o incluso que el director de fotografía en el ámbito cinematográfico– es considerado autor, entonces todo el mundo solicitará la calidad de autoría. Y ese motivo acabaría constituyendo un menoscabo al beneficio obtenido por los autores.

Pero esto no es cierto en el sentido de la definición de la autoría y de la obra según la propia ley, ya que ésta establece que para otorgar la protección a una obra se deben aplicar los requisitos de *creación original*, y no puede deducirse de ello que en un espectáculo todo sea obra ni todo mundo sea autor.

Aunque quizá cierta ambigüedad puede ser ocasionada por el hecho de que la ley no habla tanto de la autoría, sino del *reconocimiento* de las obras intelectuales de creación y las obras que están protegidas. No obstante, es cierto, por lo demás, que el debate se ha centrado en cuáles son los autores reconocidos como tales por la ley. El *quid* de la cuestión está en la obra; no en el autor. Pero así como difícilmente se cuestiona la condición de obra a una creación literaria (novela, poesía, ensayo, etcétera), y por consecuencia del reconocimiento a su autor, en otros ámbitos hay que demostrar la originalidad de la obra para ser protegida, una demostración que no hace otra cosa que judicializar el problema, pues el lugar resolutivo de un conflicto de este tipo siempre acaban siendo los tribunales.

Comprometerse a defender los derechos de autor, en el sentido general, no equivale a aceptar la consideración indiferente e indiscriminada de la cualidad de autoría para todo profesional que lo solicite. Pero pensar en el reclamo de la consideración de autor para algunos directores de escena no es un despropósito. De hecho, tampoco lo es para el caso de algunos escenógrafos. Hay quien considera, sin embargo, que la existencia de demasiados autores implicaría matar los derechos de autor. Es verdad que si de manera indistinta y confusa todo mundo reivindicara una cualidad de autor, si todo fuera considerado una obra de creación, efectivamente nada volvería a ser considerado ya una obra artística y nada volvería a ser digno de protección, o, en una palabra: dejaría de haber derechos de autoría. Algunos sectores rechazan con fervor la ampliación de la cualidad de autor a los directores de escena y a algunos escenógrafos, evitando así consecuentemente que éstos perciban derechos de autor. No obstante, la percepción de derechos por parte de estos creadores no debe menguar la cantidad percibida por los autores. Se trata de derechos diferentes, y por tanto, su reconocimiento ha de ser también independiente. Sin embargo, es indiscutible que la evolución conjunta de las nuevas manifestaciones artísticas y creativas, y de los medios de comunicación, junto con la amplitud de reclamos por parte de estos sectores teatrales, van creando progresivamente nuevas categorías de autores, nuevas categorías de obras intelectuales.

Por otra parte, y como corolario, quizá podríamos decir incluso que no hace mucho se ha producido de hecho un reconocimiento de nuevos autores. Inicialmente, por ejemplo, los autores del cine (directores y guionistas) no eran considerados autores en el sentido del derecho de autor. Las obras cinematográficas no eran consideradas objeto protegido. En España, no fue sino hasta la aparición de la Orden de 22 de febrero de 1965, relativa a la protección del derecho de autor en las producciones cinematográficas, que se reconoció la existencia de un derecho de propiedad intelectual sobre estas obras, normativa que propició la promulgación de la Ley de 31 de mayo de 1966 reguladora de los derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas. [Iglesias Rebollo, 2008 : 32].

Los autores de doblaje y del subtitulado no han sido considerados autores. Pero en cambio sí lo son las mezclas de un DJ, cuyas obras, por lo demás, y como es ampliamente conocido, no siempre han sido reconocidas como arreglos musicales. No obstante, muy recientemente (en mayo del 2012) la Asociación de Productores y DJ's de la Comunidad de Valencia (PRODJCV) y la Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) han formalizado un convenio de colaboración para –entre otras finalidades– lograr el reconocimiento de los DJ's como artistas profesionales y autónomos, y defender sus intereses.

Ahora bien, después de habernos preguntado sobre el autor, y más concretamente sobre quién es el autor de las obras escénicas, y haber expuesto a continuación algunas de las modalidades e interrogaciones a las que esta observación nos conduce, queremos dedicar un espacio a considerar y cuestionar, en cambio, el *objeto* a proteger. Dejemos por un momento al *sujeto* para presentar algunos rasgos característicos del objeto de la ley: la *obra*. Es decir, podemos atender ahora las obras que deben ser protegidas, y referir también el modo como son protegidas esas «obras teatrales» a las que se hace referencia en la ley.

TERCERA PARTE. LA OBRA ESCÉNICA

CAPÍTULO 1. «ORIGINALIDAD» Y OBRA ESCÉNICA

Debemos ver qué define la ley como obra intelectual, y, al mismo tiempo, ver cuáles son sus correlaciones, sus coincidencias y sus divergencias con el sentido estético que se suele dar de «obra artística». Esta relación tiene un telón de fondo en el uso que se hace de los elementos que permiten reconocer su existencia en la originalidad y la expresión.

1.1. CONCEPTO JURÍDICO DE «OBRA»

Etimológicamente la palabra «obra» procede de *opera*, que significa «trabajo». La palabra latina nos dio también ese mismo término con otra grafía, el de «ópera». Y aparece en términos como «operar», «operario», «cooperar». Y, en este sentido, originalmente se entiende «obra» como la expresión resultante de un obrar, de una labor, de un trabajo. En su sentido estético una obra aparece como la consecuencia final de un proceso creativo, y obra, en ese sentido, señala la consecución de la forma última que alcanza su proceso de creación. En el sentido legal, en cambio, la obra es el objeto sobre el que recae no una parte, sino todo el sistema de atribución de los derechos de autor. Es decir, sólo hay derechos de autor si hay obra. ¿Pero qué se entiende por obra propiamente dicha? La LPI establece una definición general de «obra»:

Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias, artísticas o científicas expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro, comprendiéndose entre ellas [...] ²⁸⁶

La aplicación de la LPI se reserva a la creación que es fruto de una actividad humana consciente, y que, como resultado, se dirige a los sentidos de su destinatario. Por eso, el

²⁸⁶ Art. 10 LPI.

art. 5.1 establece que «se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica». Esto es, la obra ha de ser resultado de una actividad humana y personal. En sus comentarios a la LPI, Hermenegildo Baylos Corroza recuerda el ineludible nexo entre obra y creador: «decir autor es decir creador y sólo el ser humano crea. La creación es un acto que no cabe concebir más que en el individuo; en la persona natural» [Baylos Corroza, 1986 : 535-537].

La actividad de crear comporta una fase de reflexión y una actuación, dos caracteres inherentes y exclusivos a la facultad humana. El proceso creativo como un acto de carácter volitivo es ya concebido así por los pensadores griegos:

[...] según Aristóteles y Platón, la síntesis de la sustancia y de la forma necesita un acto de voluntad que da a la obra una cierta individualidad, lo que nos lleva al carácter personal e intelectual de la creación²⁸⁷ [IFRI – Institut für Rechtsinformatik, 1999: 4§16].

Esto significa, entre otras cosas, que una obra es resultado no sólo de una acción de una persona, sino que sino que esa acción creativa ha de ser además consciente y voluntaria. En principio, esto pareciera querer decir que no pueden acceder a ser objeto de derechos de autor las creaciones que resulten exclusivamente del azar, ya que el proceso creativo ha de tener un mínimo de intención expresa. Por su parte, José Miguel Rodríguez Tapia, que también nos ha ofrecido unos prolijos comentarios a la LPI, relaciona el término creación con la participación humana, y defiende que «el término “creaciones” hace alusión a la intervención humana, descartando por tanto las creaciones espontáneas de la naturaleza, de una máquina fuera de control o de un animal que mancha con su pata un lienzo» [Rodríguez Tapia, 2007 : 96].

No obstante, no hay acuerdo en la doctrina sobre este punto. Hay especialistas, que, como José Antonio Valbuena Gutiérrez, defienden que «lo verdaderamente relevante es que la obra, o el resultado alcanzado, reúna los requisitos exigidos por la ley, al margen de que haya mediado o no una labor consciente por parte de su creador» [Valbuena,

²⁸⁷ «Selon Aristote et Platon, mais aussi selon les deux lois à comparer la synthèse de la substance et de la forme nécessite un acte de volontion (volonté) qui donne à l'œuvre une certaine individualité, ce qui nous conduit au caractère personnel et intellectuel de la création.»

2000: 19]. Como en esta perspectiva no se requiere una conciencia orientadora en el proceso que guíe el resultado, puede incluirse dentro del concepto de «obra», como objeto de derecho, las obras generadas por puro azar. Sabemos efectivamente que John Cage, por sólo mencionar un ejemplo, trabajaba precisamente cediendo la voluntad a la casualidad, al azar y lo imprevisto. Y otro tanto sucedía con algunas obras dadaístas, algunas de las cuales proceden exclusivamente del azar, como algunas de Kurt Schwitters, por ejemplo. En el *Traité de la propriété littéraire et artistique*, de André Lucas (profesor de la Facultad de Nantes) y H. J. Lucas (profesor de la Facultad de Poitiers), citado a su vez por Valbuena Gutiérrez [Valbuena Gutiérrez, 2000 : 18-19], se mencionan las creaciones de arte contemporáneo que han sido resultado del azar, y que en cambio, son objeto de protección, justificando esa protección en el hecho de que «el azar no excluye totalmente la arbitrariedad del creador»²⁸⁸. Según mi parecer, en el fondo, estas obras contienen de todos modos una cierta intención, al menos de la pura disponibilidad o voluntad, a fin de conseguir un resultado que entra, sin duda, en el campo de su preocupación. Como sucede, por ejemplo, en las improvisaciones jazzísticas, o incluso en las dancísticas. Ahora, bien, respecto a la creación por azar, estos profesores de Nantes y de Poitiers precisan que «no solamente éste (el azar) puede influir en el resultado por su participación personal (el resultado de lanzar unos pinceles depende también de la habilidad manual del lanzador), sino que la suerte puede ser también dominada para conservar el carácter creativo»²⁸⁹. Esta opinión es especialmente acertada si pensamos por ejemplo en las improvisaciones musicales que surgen de una manera espontánea, aun respondiendo a una base técnica, y no obstante son efectivamente consideradas creaciones originales protegibles²⁹⁰. Y no lo es menos las obras pictóricas de Jackson Pollock producidas según su conocida técnica del *dripping* («goteo»), que también son imperturbablemente protegidas.

²⁸⁸ *Ibid.* p.19.

²⁸⁹ *Idem.*

²⁹⁰ Cfr. la sentencia de la Cour de Cassation, 1ère chambre civile, de 1er julio 1970, que otorgó el reconocimiento como obra, y por tanto, la protección del derecho de autor, a la improvisación de flamenco realizada por el guitarrista *Manitas de Plata*, que fue registrada y comercializada sin su consentimiento [Sirinelli, 2002 : 200]. La sentencia indicaba : «l'arrêt attaqué déclare que si la musique exécutée par Manitas de Plata prend son inspiration dans des succédanés de l'ancien cante jondo, chant primitif andalou, auxquels appartiennent la plupart des chants flamencos qui sont devenus des chants populaires espagnols, elle n'est pas la reproduction intégrale et servile d'airs populaires ou folkloriques; que l'arrêt ajoute que Manitas de Plata assortit d'un accompagnement, qui est son œuvre personnelle, les morceaux qu'il exécute, et qu'il crée même de toutes pièces des fandangos, chants et danses gitans; qu'enfin ses exécutions procèdent d'un perpétuel renouvellement dans le style qui lui convient; attendu qu'ayant ainsi nécessairement admis que l'œuvre de Manitas de Plata, traitée par son auteur suivant son tempérament et son style propre qui en font une composition véritable, présentait un caractère original, les juges d'appel ont décidé qu'elle réalisait une création personnelle; que cette appréciation est souveraine et échappe au contrôle de la Cour de cassation.»

Por la misma razón –consideran algunos autores–, tampoco han de poder ser protegidas las obras que sean fruto de la intervención automática de una máquina. Aunque debe matizarse que si la máquina es una herramienta al servicio de un creador, en la que éste tiene una intervención, como lo es por ejemplo la cámara de fotografiar, no hay duda que el resultado puede llegar a ser una obra protegible, siempre y cuando también cumpla con el otro precepto, el de la originalidad. Aun así, evidentemente está permitido servirse de medios técnicos como soporte a la creación, si el creador mantiene la influencia y la capacidad de decisión sobre la realización de la obra. Ciertamente la jurisprudencia francesa ha excluido de protección «las obras enteramente producidas mediante máquinas a causa de la desaparición de la persona del autor detrás de la máquina»²⁹¹ [IFRI – Institut für Rechtsinformatik, 1999 : 4§19]. Y sin embargo, existen casos, como por ejemplo el de la extravagante y compleja máquina del artista belga Wim Delvoye, llamada «Cloaca», a la que se le da a triturar cualquier alimento que consume el humano, y ella, que simula el aparato digestivo del ser humano, sin intervención del artista, produce una excreción absolutamente idéntica a la defecación humana que hubiese comido lo mismo. Esas excrecencias (literalmente mierda), comercializadas por la prestigiosa Galería Sotheby's, son consideradas obras, y por tanto objeto de protección. Y sin embargo son obras generadas exclusivamente por una máquina.

Quizá por ese motivo el profesor Rodríguez Tapia diferencia entre «voluntad de crear» (intencionalidad) y «capacidad de crear» (idoneidad), argumentando que «la voluntad de crear no significa necesidad de un *animus auctoris* ni una completa capacidad de entender y querer, ni mucho menos capacidad alguna de obrar» [Rodríguez Tapia, 2007 : 96]. Según esta interpretación, no deben quedar excluidas las obras originales realizadas por menores, las realizadas por quienes tienen una discapacidad, o incluso las resultantes de la manipulación de una máquina por una persona.

A pesar de considerarse la creación como una actividad humana y personal, hemos visto ya que la ley reconoce en algún caso la condición de autor a las personas jurídicas. Respecto a esta concesión de autoría a una «persona jurídica», hay diferentes opiniones

²⁹¹ §19 «L'exigence d'un travail exécuté par l'homme exclut des peintures faites par un animal ou un ordinateur s'il les produit automatiquement, sans l'aide de l'auteur (36). Il est permis de se servir des moyens techniques comme aide si le créateur a encore de l'influence sur la réalisation de l'œuvre (37). De même, la jurisprudence française exclut les œuvres entièrement produites par des machines à cause de la disparition de la personne d'auteur derrière la machine (38)».

de la doctrina. Una parte de la doctrina considera que sólo la persona humana puede crear, y, por tanto, son ellas los únicos titulares originarios de derechos de autor. No obstante, también una persona jurídica puede ser titular de derechos, pero por cesión del autor originario (una cesión derivativa), y no de forma original²⁹².

Por su parte, el filósofo y jurista francés Bernard Edelman, en un valioso libro escrito publicado originalmente en 1926 y reeditado en el 2011, que lleva por título *L'adieu aux arts: Rapport sur l'affaire Brancusi*, argumenta, en relación a la conversión de una creación personal en un objeto de propiedad mercantil, que, en primer lugar, «parecería que el titular original de la creación sería la persona –ya que la obra está hecha de la “sustancia misma del hombre” ; en segundo lugar, esta titularidad, nacida de la persona, se realizaría sobre el modo del derecho de propiedad –es decir de un derecho sobre las cosas o, por ser más técnico, de un “derecho real” ; en tercer lugar, transformada en objeto de propiedad, la obra puede venderse, al igual que un campo o que una casa»²⁹³ [Edelman, 2011 : 71].

Pero para comprender el concepto del carácter personal e intelectual de la creación, la jurisprudencia y la casi totalidad de la doctrina exigen que la obra lleve la huella de la personalidad de su autor. Para ello, la doctrina habla de «originalidad» de la obra. Este criterio debe explicarse de forma muy detallada, ya que es fundamental en la consideración de obra intelectual, pero eso lo haremos en un capítulo posterior.

Antes, sin embargo, insistimos en los aspectos límites o fronterizos que tiene la creación personal.

²⁹² Cfr. Nota a pie de página nº11.

²⁹³ «Il apparaissait que le titre original de la création, c'était la personne –puisque l'œuvre était faite de la ‘substance même de l'homme’ ; en second lieu, ce titre, né de la personne, se réalisait sur le mode du droit de propriété –c'est-à-dire d'un droit sur les choses ou, pour être plus technique, d'un ‘droit réel’ ; en troisième lieu, transformée en objet de propriété, l'œuvre pouvait se vendre, à l'instar d'un champ ou d'une maison.»

1.2. TIPOLOGÍA DE OBRAS.

Para poder identificar las tipologías de obras protegibles, se suele recurrir a la propia LPI. En su art. 10, se establecen como objeto de protección las creaciones literarias, artísticas o científicas. Y a continuación, aunque ciertamente a modo ilustrativo, indica diferentes tipos de obras intelectuales, estableciendo una taxonomía en nueve conjuntos. El primero de ellos incluye los textos impresos –o literarios–; el segundo, las obras musicales; el tercero, los acontecimientos teatrales; el cuarto, las obras cinematográficas; el quinto, las obras plásticas; el sexto, las obras arquitectónicas y de ingeniería; el séptimo, las referidas a la geografía y a la topografía; el octavo, las obras fotográficas; y el noveno, las obras de software (informática).

En la lista de tipos de obras –tanto literarias y artísticas como científicas– aparecen mencionadas diferentes modalidades, como libros, folletos, impresos, epistolarios, discursos, alocuciones, conferencias, informes forenses²⁹⁴, explicaciones de cátedra...; o también: composiciones musicales con o sin letra, obras teatrales, coreográficas, pantomímicas, cinematográficas, esculturales, pictóricas, cómics, tebeos, bocetos, planos, maquetas, mapas, obras fotográficas,..., y un largo etcétera, que nos deja ver, por tanto, que no se trata de una lista cerrada. Ofrece ejemplos que permiten entender que se puede considerar obra cualquier tipo de creación que cumpla con los requisitos establecidos. En ese mismo sentido, el epígrafe dos de ese mismo artículo añade que incluso *el título* de una obra puede ser protegido, «siempre y cuando sea original». Para estas obras mencionadas no hay por tanto –en principio– ningún tipo de inquietud ni duda que recaiga sobre sí misma.

No obstante, es preciso recordar que no sólo están contempladas como obras aquellas que pertenecen a los géneros literario, artístico y científico, sino también se incluyen en ellas las transformaciones de esas obras. Los diferentes tipos de modificaciones de una

²⁹⁴ Que los informes forenses estén amparados como obra protegida, cuando una de las características de esta consideración es la originalidad, suele prestarse a objeto de ironía. En el coloquio con Frank Castorf realizado en el Teatre Lliure en febrero del 2008, ya antes citado, este director alemán lo refirió cáusticamente. Sin embargo, hay que indicar que el derecho ampara este tipo de informes en cuanto que la mirada del médico forense suele ser de gran particularidad y perspicacia –científica y literaria–. De manera que un informe así suele tener más de perspicaz y original creación que de neutra documentación.

obra pueden estar protegidos igualmente. Como ya lo hemos mencionado, es el caso de las adaptaciones (tanto musicales como dramáticas), las revisiones, las traducciones, las actualizaciones, o –en otro campo– las anotaciones, los resúmenes o extractos, las versiones, y cualquier otro tipo de modificación en, y de, una obra literaria, artística o científica²⁹⁵, pueden ser protegidas siempre y cuando cumplan con los requisitos para ser obra, según establece la ley, y entre esos requisitos la originalidad. Una característica de estas obras es que el ámbito de creatividad se ve limitado por la necesaria sujeción a la obra de la que derivan.

Relacionado precisamente con este aspecto de la ley y su vínculo con la originalidad, se encuentra a menudo una práctica escénica que choca frontalmente con la normativa de los derechos de autor. Se trata del caso de los denominados «homenajes», sobre todo en el ámbito teatral. En principio, un homenaje escénico tiene el mismo tipo de consideración respecto a su dependencia con otros elementos externos, como la denominada adaptación libre, pero, ante todo, ha de respetar los protocolos de uso de obras protegidas. En otro momento hablaremos del relativamente reciente caso del homenaje a Pepe Rubianes que los titulares de sus derechos acabaron impidiendo, porque los interesados en llevar a cabo dicho homenaje no solicitaron los permisos consabidos.

Otro ejemplo, totalmente opuesto, pero situado en el mismo capítulo de problemas, lo encontramos en aquellas obras que se presentan como adaptaciones, pero que, en realidad, no lo son. Sobre este tema puede resultar muy iluminadora la sentencia del juzgado de primera instancia de Sevilla, del 26 de septiembre del 2003, en relación a un conflicto por la adaptación coreográfica de una novela. Este caso lo comenta Bondía Román en su artículo «Las artes escénicas y su configuración jurídica» [Bondía Roman, 2007 : 1991]. En él se destaca que «entre ambas obras (la coreografía y la novela) no existe la identidad que es exigible en los supuestos de trascendencia de géneros, y, por consiguiente no puede hablarse de adaptación, ni de modificación o transformación de la misma en sentido estricto»²⁹⁶.

²⁹⁵ Cfr. art.11 LPI.

²⁹⁶ Bondía Román menciona que «es un caso de mera inspiración que no da lugar a una transformación de la novela que requiera consentimiento de su autor, sino a una creación independiente que no puede identificarse con la misma.» [Bondía Roman, 2007: 1991].

Podemos observar que las obras mencionadas en el artículo 10 son en general obras que se perciben a través de los sentidos de la vista y el oído. Aunque hay autores, como José Antonio Valbuena Gutiérrez, por ejemplo, que refieren creaciones que son expresadas y reclaman necesariamente ser percibidas a través de otros sentidos, distintos a los de la vista o el oído –sentidos que, como sabemos, son quizás los más privilegiados, y que tradicionalmente se han considerado los más adecuados para apreciar las obras intelectuales–; y entre las obras cuya percepción es reclamada por esos otros sentidos aparecen referidos el olor, el gusto y el tacto (que son los que se relacionan directamente con los perfumes, las composiciones gustativas, los vinos...) [Vallbuena, 2000 : 86]. Respecto a esas obras que se perciben de esa manera, la doctrina mantiene posiciones divergentes. Se argumenta, por ejemplo, la exclusión de protección de dichas obras por ser creaciones que carecen de *forma*²⁹⁷. En cambio, Valbuena insiste matizando que se trata de creaciones que sí tienen una forma, pero una forma «sensible al olfato o al gusto»²⁹⁸. Y añade que «el hecho de que ésta no sea la convencional (visual o auditiva), no debe conducirnos a excluir su protección, pues nuestro TRLPI²⁹⁹ sólo exige que las creaciones se “exterioricen” por cualquier medio o soporte tangible o intangible (art. 10), con independencia de su fijación o descripción»³⁰⁰. Todo ello siempre bajo el supuesto de que dichas obras reúnen el requisito de originalidad. De ese modo, Valbuena concluye que el carácter efímero de las creaciones olfativas o culinarias no sustenta una base fundamentada para excluirlas de la protección legal, ya que la ley no exige una forma perdurable³⁰¹. En este carácter efímero las creaciones olfativas coinciden con la puesta en escena, pudiendo así aplicar algo relativo a esa efimeridad como punto de interpretación favorable (o en cualquier caso no limitativo ni contrario) a su protección.

La protección de los perfumes ha sido estudiada en un interesante artículo del profesor holandés Antoon Quaedvlieg, especialista en propiedad industrial y derechos de autor, y profesor de la Facultad de Derecho de la Universidad de Nijmegen. Se trata de un breve ensayo publicado en la revista RIDA³⁰² [Quaedvlieg, 2011 : 6-77]. A partir de una sentencia de la Corte Suprema de los Países Bajos de fecha de 16 de junio 2006, que

²⁹⁷ *Ídem.*

²⁹⁸ *Ídem.*

²⁹⁹ TRLPI: Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, a veces se utilizan estas siglas para referir la LPI.

³⁰⁰ *Ídem.*

³⁰¹ *Ídem.*

³⁰² RIDA- Revue Internationale du Droit d'Auteur.

reconoció como obra intelectual la fragancia de un perfume de la marca Lancôme, este profesor analizó los argumentos en contra y las réplicas a favor ante la dificultad de proteger obras que no son estables ni permanentes, y cuya percepción se realiza por el sentido del olfato, caracteres todos ellos no determinantes para excluir la protección por el derecho de autor. Ciertamente el olfato es un sentido que tiene un marcado carácter subjetivo, pero ese aspecto tampoco influye en la consideración como obra de una creación que va orientada a él, ya que, como destaca la Sentencia Lancôme/Kecofa: «la circunstancia de que las propiedades del sentido del olfato introduzcan límites a la facultad de distinguir los olores y que la medida difiera de un humano a otro humano en cuanto a la capacidad para distinguir olores, no cambia lo que antecede»³⁰³, en el sentido de considerar que tiene una forma manifiesta.

La sentencia señala que, igual que para cualquier otra obra, «para saber si una fragancia puede aspirar a la protección del derecho de autor, resulta decisivo determinar si se trata de una creación capaz de ser percibida por el hombre y si tiene un carácter propio y original que lleve la huella personal de su autor»³⁰⁴. Poder ser humanamente percibida, detentar un carácter propio y revelar una originalidad, son las características que se le requieren, según la sentencia, y son las que se exigen a cualquier otra obra para ser considerada intelectual y protegida.

Pero una sentencia opuesta a esta consideración es la emitida por los tribunales franceses, que negaron de forma categórica el carácter de obra protegida por el derecho de autor a los perfumes, considerando que «la composición de la sustancia del perfume no necesita sino el ejercicio de la competencia y del saber hacer y que la libertad de elección es pues demasiado limitada para constituir una aportación creativa pertinente desde el punto de vista del derecho de autor» [Van Gompel & Lavik, 2013 : 184].

El profesor Antoon Quaedvlieg advierte sin embargo, que con ello se especifican las dificultades de este caso, puesto que lo difícil se centra entonces en determinar en qué radica la originalidad de un perfume, dadas las limitaciones de nuestro olfato: «a pesar del papel sorprendente y a menudo inesperado que nuestro sentido del olfato desempeña a nivel inconsciente, por lo que al nivel consciente se refiere nuestros conocimientos, así

³⁰³ *Ibid.* p.31.

³⁰⁴ *Ibid.* p.36.

como nuestra percepción de los olores son lapidarios y están subdesarrollados. No sabemos “leer” los perfumes; tenemos dificultades para analizarlos, compararlos y apreciarlos según sea el marco en el que están estructurados. Este dato, que puede sustentarse en los resultados de investigaciones neurológicas, representa un obstáculo muy serio en el ámbito del derecho de autor, ya que hace que sea difícil apreciar la originalidad como también la falsificación»³⁰⁵. Evidentemente se trata de dificultades compartidas con todos los productos que exigen del uso del olfato, que continúa situándose por detrás de otros sentidos privilegiados.

Es cierto que no se puede decir sin más y de manera absoluta, que las legislaciones tienden a proteger solamente las obras que se perciben a través de la vista y del oído. Pero en cambio se puede matizar esa afirmación, ya que tampoco es del todo así. Una obra literaria, por ejemplo, o incluso una obra musical, no van dirigidas ni a la vista ni al oído de manera exclusiva, sino que su contenido apunta más allá de ellos. Por ejemplo, una partitura que contiene una obra musical, puede orientarse a la vista a través de su lectura, pero tampoco tiene por qué ser así de forma absoluta, ya que para los que no comprendemos las notas musicales esa obra será ciega, mientras que para personas ciegas que sepan reconocer en braille una partitura, la obra no va dirigida a la vista, sino al sentido del tacto. Otra cosa es la interpretación musical que deriva de la partitura, que en todo caso será una obra diferente, una obra objeto de derechos de carácter vecino o conexo.

Sin embargo, parte de la doctrina interpreta el art. 10 de la LPI de la manera más literal y específica. Y no como una lista abierta. De manera que el teatro se encuentra con ello puesto en cuestión, ya que en el apartado c) de ese artículo se establece literalmente que dentro de estas obras originales y protegibles se encuentran: «las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.» Y recordemos que la expresión de «y, en general, las obras teatrales» es leída e interpretada de muy diferentes maneras.

Un sector de la doctrina jurídica –y como ya hemos mencionado, por la mayoría del conjunto de directores de escena– lo interpreta como un reconocimiento implícito de su función autoral [VVAA, 2001 : 41]. Otro sector doctrinal, junto con la mayoría del

³⁰⁵ *Ibid.* p.26.

colectivo de los autores dramáticos, se acoge al concepto de obra dramática como referida exclusivamente al texto, para excluir la obra escénica de esa mención del art. 10. Dicho de otra manera, y como ya hemos visto, el ámbito de discusión gira principalmente en torno a la pregunta de si la puesta en escena es una obra, y, en consecuencia, el director escénico es un autor o (simplemente) un intérprete.

Es evidente que por la forma en que concluye su primer párrafo con la expresión «*comprendiéndose entre ellas*», el artículo 10 no se entiende como una lista exhaustiva y cerrada de las tipologías de obras concernidas, ni en nuestra legislación, ni tampoco en las legislaciones del ámbito europeo (por ejemplo, no se considera así en el art. 3 del Code de Propriété Intellectuelle francés ni tampoco en el art. 2 al.1 de la ley alemana). No obstante, es destacable el caso de la legislación británica –que recordemos está basada en el sistema del copyright- que establece un sistema cerrado y tasado de las categorías de obras que pueden ser protegidas por el derecho de autor [Van Gompel & Lavik, 2013 : 170].

El catedrático español Ragel Sánchez, en su –ya comentado– libro *Contrato de representación teatral*, se adhiere a la corriente de opinión contraria al reconocimiento de la puesta de escena como obra. Ragel Sánchez sostiene la postura ya comentada de que la obra teatral tiene una posición muy superior a su escenificación [Ragel Sánchez, 2003 : 91], deduciendo esta afirmación de la regulación legal del contrato de representación teatral, ya que la propia normativa no establece diferencia entre la obra teatral y la obra puesta en escena, sino que cuando menciona la obra teatral siempre es en referencia al texto³⁰⁶. Y, al filo de estas observaciones, propone que, en todo caso, para admitir la consideración de obra intelectual de las puestas en escena, se debería exigir un requisito de sustancialidad de las aportaciones del director para tener protección legal, ya sea como autor o como titular de derechos conexos³⁰⁷. Es evidente que esta argumentación se construye en base a aspectos de formalización; no se pone en cuestión la existencia de una obra, sino el lugar en donde aparece situada en la regulación del contrato de representación teatral.

³⁰⁶ *Ibid.* p.90: «toda la regulación del contrato (de representación teatral) concibe la obra teatral, o como se denomina más frecuentemente, la obra, como la obra literaria creada por el dramaturgo, la que sirve de base a su posterior representación, a su puesta en escena. Los preceptos no emplean nunca la expresión “obra” como sinónimo de “obra representada” u “obra puesta en escena.”»

³⁰⁷ *Ibid.* p.97: «el director que realice aportaciones menores o se limite a imitar lo que otros hicieron antes, no merecerá la cualidad de creador, ni protección por parte de la ley, ni en el libro I ni en el Libro II.»

Pero, insistimos, éste es, a pesar de todo, un debate abierto, que ni siquiera se cierra sobre las fronteras del director de escena. En este debate también entra en consideración la potencial reclamación de autoría por parte de los diseñadores de luz, del espacio escénico, del vestuario y la caracterización, del diseñador de sonido, etcétera. Por eso, en el seno de la ley parece existir ciertamente una contradicción implícita. Pues así como la legislación y la jurisprudencia pueden llegar a reconocer que contextualmente se protegen las coreografías, las obras de circo, los trucos de magia, y –en general– las obras de teatro (unas listas que se reconoce que no son exhaustivas), no parece haber razón –al menos *a priori*– de que estas obras no sean como tales reconocidas en términos creativos, en toda la amplitud de los agentes que las integran, y siempre en la medida que en ellas puede en efecto, encontrarse presente el sello de originalidad, a través de la huella de la personalidad de sus creadores, y en este caso la huella del director de escena, aunque no sea esa huella suya la única añadida. Es verdad que a nivel de argumentación, todas las posturas en contra del reconocimiento de esta autoría han estado actualmente desmontadas desde un punto de vista artístico (donde ya se considera al director un creador), pero el derecho, sin embargo, sigue anclado en su postura expresa. El legislador no acepta ampliar el campo de referencia, ni tampoco las entidades de gestión de derechos admiten la posibilidad de permitirles asociarse, y finalmente es el juez quien sigue teniendo que apreciar en cada caso concreto si se entra en una situación de derechos de autor, de derechos vecinos, o si simplemente no se trata de una obra intelectual.

1.3. ELEMENTOS INTEGRANTES EN EL CONCEPTO DE OBRA

Además de adecuarse a la tipología de obras protegidas, la legislación establece dos elementos indispensables para reconocer una creación como obra. Uno de ellos es que pertenezca al campo de la *creación literaria, artística, o científica*. Es decir, que la obra pertenezca al arte, a la literatura o a la ciencia. Estos géneros no son excluyentes entre sí, puede darse el caso de obras que pertenezcan a dos de ellos –por ejemplo algunas

composiciones musicales, que pueden llegar a pertenecer al mismo tiempo al arte musical y al literario.

No obstante, la propia LPI contradice este requisito al considerar como obra intelectual objeto de protección los programas de ordenador, así como las bases de datos, producciones que no pertenecen a ninguno de los géneros mencionados, tratándose en todo caso de obras pertenecientes a la técnica o a la informática, pero no al ámbito propiamente científico, ni mucho menos al artístico.

Respecto al ámbito científico, éste presenta ciertos matices en relación a su contenido, ya que los descubrimientos y avances pertenecen a un acervo común, no protegido, que es la base del progreso científico, social y cultural³⁰⁸ [Bercovitz, 1997 : 165]. La protección del derecho de autor «abarca las expresiones, pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí»³⁰⁹. Ya hemos comentado que las ideas son libres, pero no la forma de su expresión; por tanto, tratándose de obras del ámbito científico, lo que quedará protegido es la expresión de la idea, la forma, pero no el contenido o la idea que transmiten. Como advierte muy acertadamente Bercovitz al respecto «resulta, pues, que en la obra científica lo que se protege es precisamente lo que no tiene carácter científico, lo que en algún grado puede ser calificado de literario (o artístico)» [Bercovitz, 1997 : 166].

Tampoco la jurisprudencia se ha atenido a estos géneros, ya que se han llegado a considerar por la jurisprudencia como obra intelectual protegible unas sillas anatómicas³¹⁰ o unos frascos de vidrio para perfumes³¹¹, e incluso unos folletos de instalación de mamparas de baño calificados como una creación literaria³¹². Incluso más allá de nuestras fronteras, se dan casos similares³¹³. De manera que el hecho de que la obra intelectual pertenezca o no a uno u otro género no tiene en el fondo mayor trascendencia, salvo que «a efectos de plagio, la obra científica tiene un grado menor de

³⁰⁸ «la libertad de utilización de ideas y conocimientos es la base del desarrollo social, cultural, económico y científico.»

³⁰⁹ Art. 9.2 Acuerdo sobre los aspectos de Derecho de Propiedad Intelectual relacionados con el comercio – ADPIC adoptado en 1995.

³¹⁰ Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid de 17 noviembre 2004 núm. 793/2004 (ROJ: SAP 14700/2004).

³¹¹ Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona de fecha 13 de noviembre del 2000 (ROJ 13434/2000).

³¹² Sentencia del Tribunal Supremo de 30 de enero de 1996 nº 7779/1996 (ECLI:ES:TS:1996:7779).

³¹³ La Sentencia de la Cour d'Appel de París de 16 de enero de 2004 reconoció indirectamente el carácter de obra intelectual de unos envases y frascos de colonias en el conflicto entre Carole Benzaken y perfumerías Fragonard. [Anguita y Ayllón, 2008: 52].

protegibilidad que la literaria y la artística, dado que manejan con frecuencia datos inapropiables», según palabras de Rodríguez Tapia [Rodríguez Tapia, 2007 : 101].

El segundo elemento indispensable es que la obra debe ser una *creación original*. Respecto a este requisito, dando su carácter fundamental y vertebrador de la calificación de obra intelectual, nos detendremos con detalle en el apartado siguiente. De momento, mencionamos el hecho de que si la obra contiene ambos elementos –pertenecer a los ámbitos literario artístico y científico, y ser una creación original- la creación será legalmente reconocida como obra intelectual y protegible. Aunque, más allá de su condición de «intelectual» (en el sentido de «propiedad intelectual») y original (característica ésta última, que a menudo es la más discriminante desde una perspectiva jurídica, como en el caso de *La Torna* que hemos referido anteriormente), la propia noción de obra conduce a limitar el campo de aplicación del derecho de autor.

Hay una parte de la doctrina que habla de un tercer requisito, el de la *expresión formal*. Este supuesto requiere de la obra la consecución de una forma capaz de ser percibida por los sentidos; reclama que la obra se exteriorice en una forma directamente perceptible. Esa forma puede ser tangible, intangible, duradera o efímera. Pero debe existir. Y su percepción puede ser realizada de manera directa o mediante un mecanismo técnico, o una instalación *ad hoc*. Y en lo que respecta a la expresión de las obras, la ley indica que la expresión de la obra puede realizarse a través de cualquier medio o soporte «actualmente conocido o que se invente en el futuro». Este tercer requisito tiene relación directa con la exclusión de protección de las ideas. Es decir, mientras la idea no se exprese en una forma concreta, queda ineludiblemente fuera del ámbito de protección. Pero en el momento en que adquiere una forma concreta, queda protegida como obra intelectual.

Por otro lado, y como hemos indicado a propósito de las creaciones culinarias y las olfativas, la protección de las obras que tienen carácter efímero se ven excluidas por un cierto sector de la doctrina. Es cierto que no se puede dejar de reconocer la dificultad que conllevan. A este propósito, Bercovitz busca un tipo de confirmación de su existencia, y lo cree encontrar en la testimonialidad que pueda dar de ellas un perceptor. Por eso afirma que «las obras comunicadas únicamente por vía de sonido y no fijadas en algún soporte material normalmente sólo se pueden proteger cuando al menos una vez

haya existido percepción de la obra por parte de un tercero» [Bercovitz, 1997 : 167]. La obra debe ser por tanto exteriorizada. De hecho, la palabra existencia ya contiene implícita esa noción de exterioridad (*ex-stare* significa literalmente «estar afuera»). La obra debe ser exteriorizada para recibir protección, y se excluye de ella, con toda naturalidad, lo que sólo permanece en el ámbito intransferible de la vivencia mental propia de las ideas. No es éste, evidentemente, el caso de la efimeridad teatral. La obra teatral es un acontecimiento, un suceso. Ahora bien, cabe preguntarse sobre qué forma tiene ese suceso, qué forma adquiere ese acontecimiento.

Antes debemos recordar que, para aplicar la protección a las obras, no se requiere ningún trámite formal, ningún tipo de inscripción en el registro, la existencia del cual sólo establece una presunción a su favor de que los derechos existen y pertenecen a su titular.

Tampoco es necesario que se haya realizado una primera divulgación o una publicación. La obra existe desde el acto mismo de su creación. Una cosa diferente es la facilidad o la dificultad de la prueba de su existencia. En este sentido es muy aclaradora la Sentencia del Tribunal Supremo de 27 diciembre de 2012, que manifiesta que la propiedad intelectual nace de la propia creación, del hecho generador: «el trabajo del demandado, que de reunir el carácter de original tendría la consideración de una obra literaria (art. 10.1 TRLPI), cuyo contenido puede ser literario, científico o artístico, debe entenderse que nace, como tal objeto de protección, desde su creación, sin que deba condicionarse a su divulgación, publicación, inscripción en el registro general de la propiedad intelectual o a cualquier otra formalidad. Pero en cualquier caso es necesario acreditar la existencia de la obra, entendida no como un conjunto de ideas o de información que el autor pudiera tener en su mente, sino en la medida en que consta exteriorizada por cualquier medio o soporte, tangible o intangible»³¹⁴.

Para ir circunscribiendo el concepto de originalidad, empezaremos por referir, desde una perspectiva jurídica, los distintos elementos llamados *indiferentes* a la propia noción de originalidad. Son elementos que han sido identificados con el objetivo de evitar una cierta arbitrariedad en la apreciación del juez ante la resolución de un conflicto.

³¹⁴ Sentencia del Tribunal Supremo de 27 diciembre 2012 núm. 778/2012 (ROJ: STS 8998/2012).

1.4. ELEMENTOS AJENOS AL CONCEPTO DE OBRA

Efectivamente, la jurisprudencia y la normativa han destacado una serie de elementos llamados «indiferentes» para el derecho. Son elementos que no deben tenerse en cuenta en la consideración de obra intelectual, ni en la posterior concesión –o no– de la protección mediante los derechos de autor.

Aunque nuestra legislación no contempla nada sobre este extremo, debemos recordar que la directiva 2006/116/CE prohíbe expresamente, en su considerando¹⁶, utilizar criterios como son el *mérito* o la *finalidad* para apreciar la originalidad de una obra. Son varias las legislaciones de países de nuestro entorno que impiden tomar en consideración aspectos como el mérito, la estética, el género o el destino de las obras. Entre estos países, en los que no solo la legislación, sino también los tribunales se han pronunciado en numerosas ocasiones –y desde hace tiempo– sobre este asunto, destacan Francia, Reino Unido, Holanda, Alemania [Van Gompel & Lavik, 2013].

Es muy clara al respecto la sentencia de la Cour de Cassation de 11 de febrero de 1997, que dispone que «las disposiciones de este código (de propiedad intelectual) protegen los derechos de los autores sobre todas las obras intelectuales, cualesquiera que sean el género, el mérito o el destino, con la sola condición de que estas obras presenten un carácter original»³¹⁵ [Sirinelli, 2002: 201].

¿Cuáles son esos elementos indiferentes *en* y *para* la apreciación de la obra?

1.4.1. Exclusión de la técnica y de la experiencia.

Convencionalmente se excluye del concepto de obra intelectual la actividad basada exclusivamente en la experiencia, la técnica o el saber hacer, ya que se considera que en ese caso la creación carece del requisito de originalidad creativa. Pero, de manera paradójica, y por naturaleza, toda creación humana implica una parte de técnica o de

³¹⁵Cour de cassation, 1ère chambre civile, 11 février 1997 (JCP G, II, 22973), premier arrêt (n° 289): «attendu que les dispositions de ce code (de la propriété intellectuelle) protègent les droits des auteurs sur toutes les œuvres de l'esprit, quels que soient le genre, le mérite ou la destination, à la seule condition que ces œuvres présentent un caractère original.»

saber hacer. De hecho, no es otra la traducción de la palabra que indica arte en griego: *Techné*, y que efectiva y pertinentemente se traduce como «saber hacer». ¿Cómo distinguir entonces en una obra la parte meramente creativa y la parte auxiliar o técnica? ¿Y cómo medir consecuentemente la parte preponderante?

El Profesor titular de Derecho Civil y Registrador de la Propiedad, Manuel Peña y Bernaldo de Quirós, en su artículo titulado «Comentarios a los Arts. 428 y 429», se posiciona en relación a este tema. Argumenta que «no son actividades de creación intelectual aquellas que, aunque por provenir de hombres que ponen en juego su inteligencia o sensibilidad, no conducen, sin embargo, a resultados originales o singulares en que sea característica esencial la impronta de la persona de quien proceden: quedan pues excluidas las actividades puramente laborales, técnicas o de producciones en serie que lleven a resultados económica y socialmente fungibles. No puede ocultarse que, en último término, prevalecerán los criterios sociales – convencionales- del momento sobre la valía artística o intelectual de la aportación» [Valbuena, 2000 : 26].

Pero ahí donde el profesor Peña y Bernaldo de Quirós confía en los «criterios sociales» como método de apreciación del carácter intelectual, Rodríguez Tapia advierte las dificultades que se establecen en ciertos casos: «solo las necesarias aptitudes técnicas pueden descartar la creación de obras científicas (un manual de matemáticas, botánica, ingeniería, etc.)» [Rodríguez Tapia, 2007 : 96]. Es por tanto una diferenciación difícil de establecer, incluso ante una obra ya finalizada.

1.4.2. El género.

El primero elemento «indiferente» mencionado en esta lista es, en efecto, el *género* de la obra a proteger. La protección puede amparar una obra literaria, científica o artística, y dentro de éstas se encuentran obras de tipo musical, coreográfica, circense, o cualquier otra diferente, pero, ante todas ellas, el legislador no puede establecer ningún tipo de jerarquía, ningún tipo de predilección. No puede señalar un arte mayor y un arte menor; no puede distinguir –para hacer un juego de palabras– entre un primer arte y un séptimo arte. Pues para el legislador, las artes han de ser todas ellas iguales, y no debe

detenerse en este tipo de taxonomía jerarquizadora (taxonomías que, por otra parte, no sería de su competencia profesional) para proteger o dejar de proteger una obra³¹⁶.

Van Gompel & Lavik en un exhaustivo examen comparativo de la exclusión por el derecho de autor de criterios distintos del concepto de originalidad, consideran que los jueces en sus análisis deben diferenciar aquellos elementos de la obra que tienen un carácter creativo, de aquellos que tienen un carácter superficial o intrascendente: «los jueces deben naturalmente descartar todas las elecciones que son excesivamente evidentes o banales. Eso les obliga a veces a distinguir entre las realizaciones que presentan justo la creatividad necesaria para beneficiar de la protección del derecho de autor y las realizaciones que son demasiado banales para estar protegidas» [Van Gompel & Lavik, 2013 : 106]. Ello comportará la identificación de aquellos elementos que contengan un mínimo nivel de creatividad, pero no obstante, suficiente para acceder a la protección. Por ello, los jueces estimaran que se puede conceder la protección cuando la obra sobrepase «el nivel ordinario de las obras banales, estereotipadas o realizadas con medios puramente mecánicos»³¹⁷.

En Alemania han elaborado un concepto jurídico llamado *kleine münze* para aplicar la protección como obra a aquellas creaciones de poco valor creativo, que pueden pertenecer a un género menor. Tal como citan Van Gompel & Lavik, refiriéndose a la jurisprudencia alemana exponen que «los jueces estimaban que podían también acceder a la protección del derecho de autor las obras que presentaban poca creatividad – denominadas “kleine Münze” u obras “de calderilla” – tales como tablas de cálculo, recetarios de cocina y libros de direcciones. La norma de originalidad que se aplica actualmente en Alemania exige aún que la obra presente individualidad y un nivel mínimo de creatividad»³¹⁸.

En conclusión, tanto las obras pertenecientes a diferentes géneros artísticos, como aquellas cuyo nivel de creatividad es inferior, por pertenecer a géneros que se

³¹⁶ Aunque seguramente esta advertencia esté de más, debemos tener claro que si la SGAE distingue en sus estatutos entre obras de «gran derecho» –literarias, dramáticas, dramático-musicales, coreográficas y pantomimas– y obras de «pequeño derecho» –obras musicales, excepto las de BSO– ésta clasificación está hecha en referencia únicamente a la forma de gestión realizada por SGAE, y no a la mayor o menor amplitud de derechos que les pudieran corresponder, ni mayor o menor importancia artística.

³¹⁷ *Ibid.* p.208.

³¹⁸ *Ídem.*

encuentran en las fronteras de los campos literario y artístico, si presentan un mínimo de creatividad original pueden igualmente estar protegidas.

1.4.3. Forma de expresión de la obra.

El tercero de los «elementos indiferentes» es un corolario del primero: no se debe tener en cuenta la *forma de expresión* de la obra. Que el artista se exprese a través de las palabras, a través de la escritura, mediante el cuerpo, o utilizando cualquier otro medio, no debe ser relevante. No es más noble expresarse a través de la escritura que a través del gesto corporal. El único requerimiento legal –como ya hemos visto– es que la obra efectivamente tenga una *forma perceptible* por los sentidos. Por tanto, da igual si se trata de un objeto material (un libro, un cuadro, una partitura, una escultura...), como si es un objeto intangible o efímero (una pieza teatral, una interpretación musical, un baile...), e importa igualmente poco si se trata de una obra duradera o no, de percepción directa o indirecta (por ejemplo a través de un dispositivo técnico, tanto de los que existen actualmente o de los que suponemos que están por venir, sobre todo ahora, en medio de esta tan intensa incorporación de la tecnología en nuestras vidas). Lo que sí es evidente es que la obra tiene que haber tomado cuerpo, debe haber salido del ámbito de la idea de su creador, es decir, que la obra literalmente se haya *conformado*.

En el caso de las obras intangibles el problema se centrará en todo caso en la prueba de su existencia, pero no en su propia existencia. A menudo se ha justificado la ausencia de reconocimiento de la obra escénica en su ausencia de forma, dado su carácter vivencialmente efímero. Entendemos que el error radica aquí en confundir forma con elemento de prueba de su existencia. Las obras de arte minimalista son un claro ejemplo de obra efímera en el arte contemporáneo. Por ejemplo las creaciones de Dan Flavin, artista que utiliza la luz coloreada de unos tubos fluorescentes como materia de un espacio determinado, y cuya obra se singulariza por su inmaterialidad. De hecho, su obra consiste en crear un lugar de experiencia perceptiva vinculada en general al desplazamiento del espectador en el espacio [Walravens, 2006 : 13]. Y, como sucede en muchas obras de arte contemporáneo, «la forma tangible de la obra importa poco, la idea, la opción, el lenguaje, el aire, la luz, la energía, el espacio de alrededor, el tiempo,

la percepción, la relación con el espectador y el contexto de exposición son constitutivos de la forma de la obra»³¹⁹.

El criterio de la forma tiene una doble importancia, ya que permite determinar, por un lado, si el derecho de autor debe aplicarse, pero, también, cuál será el objeto sobre el que se aplicará este derecho. Esta doble precisión permite distinguir las creaciones que puedan ser amparadas por el derecho de autor de aquellas que serán protegidas por otros derechos, como, por ejemplo, el derecho de propiedad industrial de patentes³²⁰ o de diseños industriales.

Tampoco es la duración de la obra un factor que se pueda tener en cuenta como criterio de valor, ya que son igualmente protegibles las obras breves (por mínimas que sean) como las obras especialmente extensas.

1.4.4. *El mérito.*

El tercer «elemento indiferente», sin duda el más difícil de dejar a un lado cuando apreciamos una obra, es el de que no se debe tener en cuenta el mérito de la obra o de su autor. De manera literal puede decirse, en efecto, que el criterio de mérito de una obra, su calidad artística o su éxito comercial son –y han de ser– *indiferentes* para el derecho. Obras que son menores (en el sentido estético tradicional) o incluso obras sin apenas carácter artístico (desde la perspectiva estética) pueden ser efectivamente consideradas obras protegidas por la LPI, siempre y cuando cumplan con los requisitos legales para ser consideradas creaciones originales.

A este principio de indiferencia se le denomina también principio de *neutralidad*. La palabra neutro significa originalmente «ni una cosa» (*ne - u*) «ni la otra» (*ne - uter*). Y aquí la neutralidad se refiere a la calidad: ni buena, ni mala, simplemente poseedora de una originalidad existente. Ahora bien, debemos advertir que comprensiblemente este principio no es siempre de fácil cumplimiento. Existe ciertamente una obligación de

³¹⁹ *Idem*. «Ainsi, pour bon nombre d'œuvres d'art contemporaines, la forme tangible de l'œuvre importe peu : l'idée, le choix, le langage, l'air, la lumière, l'énergie, l'espace environnemental, le temps, la perception, le rapport avec le spectateur et le contexte d'exposition sont constitutifs de la forme de l'œuvre.»

³²⁰ Como sabemos, las obras que son amparadas por el derecho de propiedad industrial de patentes son aquellas que tienen por objeto resolver un problema técnico, y no aquellas que van dirigidas a los sentidos o a la inteligencia de una persona.

neutralidad estética por parte de los jueces, una obligada neutralidad que tiene como objetivo impedir apreciaciones subjetivas basadas en criterios de gusto personal. Un principio que advierte del peligro de cuestionar los principios de igualdad y equidad de la tutela judicial, y, por tanto, de crear inseguridad jurídica. Pero, a pesar de este principio de prohibición de tomar en consideración el mérito de la obra, hay siempre un riesgo vivo y muy elevado en el que el juez, para valorar la originalidad de la obra, recurra a valoraciones subjetivas de tipo estético. Sus fronteras son muy sensibles. Para ello la aplicación del principio de neutralidad estética se vuelve un tema delicado, sobre todo cuando se confronta con la aplicación del criterio subjetivo de originalidad³²¹. Si la exigencia de originalidad de la obra no se puede reducir a una apreciación de su mérito, el juez no siempre podrá evitar aplicar una valoración personal en la apreciación de la originalidad³²².

A pesar de este principio, hay varias sentencias que se han basado en el criterio de la «altura creativa» de una obra para considerar su carácter original [Rodríguez Tapia, 2007 : 100]. Ya que este criterio de altura creativa en muchos casos es difícil de separar del concepto de originalidad en su acepción subjetiva. En su meticuloso estudio sobre la originalidad de las fotografías, Isabel Hernando Collazos considera que «la prohibición del mérito implica la prohibición de baremos de apreciación entre los que se encuentran aquellos que condicionan la originalidad de la fotografía a la ‘profesionalidad’, al ‘esfuerzo y laboriosidad’ del fotógrafo y aquellos que la subordinan al criterio de ‘creatividad’ entendida como un ‘nivel o grado’, una ‘mínima altura creativa’ en la realización de la fotografía o en la fotografía misma» [Hernando Collazos, 2013 : 9].

De modo que, si a alguien le tomó siete años realizar una coreografía, o sólo siete minutos, que le haya invertido elevadas cantidades económicas, o ninguna, que el resultado sea estéticamente algo bello a los ojos de todo el mundo, o al contrario, todo eso es o debe ser absolutamente indiferente de cara a la protección por los derechos de autor.

³²¹ Como veremos en el siguiente apartado, la originalidad, en su acepción subjetiva, se determina según la huella personal que un artista imprime a su obra, que se manifiesta en las selecciones arbitrarias personales que ha podido realizar en su proceso creativo.

³²² *Ibid.* p.328. Recordemos que el fallo de la Cour d’Appel de París en el asunto Guido v. Renoir (CA Paris 9 juil, 1971), se basaba en el mérito de la obra, ya que el juez evoca «le talent créateur personnel de Guino.»

Sin duda, en otra época éste habría sido también un espacio de confrontación entre la perspectiva de la filosofía del arte y la filosofía del derecho. Pero el arte contemporáneo, al divorciarse del principio de belleza como imperativo, ha ido dejando en igual postura a ambas perspectivas. En cualquier caso, hay implicaciones de este proceso de las que hablaremos más adelante.

En la misma dirección debemos recordar igualmente que tampoco hay que tener en cuenta el *mérito del autor*. El hecho de tratarse de un autor desconocido no es una razón por la cual no se deba proteger su obra. Y al contrario, no es porque el responsable de una creación determinada sea alguien de reconocido prestigio para que –si llegara a no cumplir con los requisitos postulados, o si su pieza no correspondiese a lo establecido en la definición del derecho de autor– deba ser amparada su obra en cuestión.

1.4.5. Ejecución personal de la obra.

Otro criterio que el derecho no debe tener en cuenta para apreciar la originalidad de una obra es el de la *ejecución personal* de la obra por parte del artista. Y aunque parece que esto puede chocar con el principio de exclusión de las ideas del ámbito de protección, hay que recordar que, por encima de la ejecución personal, se da prevalencia a la actividad creativa que ha desarrollado el artista. Este es el caso, entre muchos otros, de los trabajos de Jan Švankmajer, por ejemplo, cuyas conocidas y hasta reconocibles figuras no son en realidad realizadas por él, sino que él simplemente indica lo que necesita y una serie de ayudantes lo diseñan y lo realizan. En el caso de que no haya una ejecución personal de la obra, las descripciones exactas del autor sobre la forma que ha de tener la obra se considera el objeto de protección. También es el caso de Sol Lewit, cuyas obras se caracterizan por que pueden ser ejecutadas por cualquier persona que siga al detalle las instrucciones del artista.

Y en el ámbito del arte conceptual la realización material de la obra puede incluso ni siquiera existir. Nadia Walravens, quien ha dedicado su investigación a observar los desafíos que este tipo de arte presenta a los derechos de autoría, señala que la obra se encuentra en otro nivel:

En las obras de arte conceptual o de arte minimalista, por ejemplo, la actividad creativa se encuentra más bien en la elaboración intelectual de la obra, y no en su ejecución material. Así, la obra está minuciosamente determinada antes incluso de su realización, que no será más que una mera ejecución *servil*, totalmente desprovista de actividad creativa. Desde el momento en que el artista conserva el dominio de la elaboración y de la realización de su obra, la ejecución material, personal, no consiste en nada más que en un saber hacer, en una técnica no protegible³²³ [Walravens, 2005 : 462].

De modo que, en caso de que el derecho exigiera una ejecución personal de la obra por parte de su autor, se estaría primando la protección al soporte por encima de la propia obra. Se estarían «privilegiando sus componentes materiales, físicos, en detrimento de su sustancia»³²⁴, en detrimento de los componentes más espirituales, intelectuales e intencionados de la creación. Y ello se podría considerar contrario al espíritu de la ley³²⁵.

Si en las artes figurativas tradicionales la ejecución personal llega a tener un papel decisivo, éste es mucho menos relevante en el ámbito de la música y de las artes escénicas. En el caso de las obras teatrales y de la danza se produce una peculiaridad en relación al criterio de la ejecución personal, ya que ni el director de escena ni el coreógrafo participan de forma directa en la ejecución personal de la obra que se pone en escena, que es interpretada por los bailarines y los actores. Ni director ni coreógrafo ejecutan personalmente la obra escénica, sino que realizan una «prefiguración» de una obra, que los intérpretes/actores se encargan de dar forma real a través de su interpretación. La importancia de la técnica y profesionalidad del artista intérprete es evidente. La ejecución material corresponde al bailarín, mientras que director y coreógrafo conciben la forma de esa ejecución. De ahí que la ejecución no sea un criterio que pueda tomarse en cuenta para apreciar la originalidad.

³²³ «Pour les œuvres d'Art conceptuel ou d'Art minimal, par exemple, l'activité créatrice réside bien dans l'élaboration de l'œuvre et non pas dans son exécution matérielle. L'œuvre est ainsi déterminée avec minutie avant même sa réalisation, qui ne relèvera alors que d'une exécution servile, totalement dépourvue d'activité créatrice. Dès lors que l'artiste conserve la maîtrise de l'élaboration et de la réalisation de son œuvre, l'exécution matérielle, personnelle, ne consiste en rien d'autre que du savoir-faire, non-protégeable.»

³²⁴ *Idem*. «À privilégier ses constituants matériels, physiques, au détriment de sa substance.»

³²⁵ Recordemos además que la obra no se identifica con su soporte, aunque éste sea necesario para su existencia y reconocimiento. La doctrina jurídica distingue entre el *corpus mysticum* para referirse a la creación, y al *corpus mechanicum* para referirse al soporte. Esta autonomía de la obra con respecto a su soporte, se percibe claramente en el Artículo 56.1 de la LPI, al establecer que «el adquiriente del soporte no tendrá por ese sólo título ningún derecho de explotación sobre la obra incorporada en él.»

1.4.6. El destino de la obra.

Uno más de estos criterios que tampoco deben tenerse en cuenta es *el destino* de la obra. Que se realice una obra por el simple placer de ser ofrecida a la contemplación, o para ser explotada mercantilmente, su carácter utilitario, su finalidad solidaria o *amateur*, o, por el contrario, con un fin utilitario, no debe tampoco importar a la legislación. El juez no debe detenerse en tales distinciones, sino que debe mantenerse indiferente a esos criterios³²⁶.

Isabel Hernando Collazos considera que la exclusión del criterio del destino para apreciar la originalidad de una obra fotográfica consiste en no tener en cuenta finalidades «estética, artística, publicitaria (reportajes de moda, de propaganda, retratos, desfiles de moda), técnica, utilitaria, informativa, histórica-documental» [Hernando, 2013 : 9].

1.4.7. El contenido de la obra.

Un elemento a veces controvertible para apreciar la originalidad es el que señala que la obra existe por el mero hecho de su creación, sin necesidad de ningún otro trámite. Pero eso, entre otras cosas, puede significar que el contenido de una obra teatral pueda ser contrario a las leyes, a las buenas costumbres o al orden público en algunos de sus aspectos, por ejemplo al vulnerar una norma de carácter imperativo³²⁷.

Como hemos visto, las obras quedan protegidas por el derecho de autor cuando cumplen la única condición establecida para ello, que es ser una creación original perteneciente a los ámbitos literario, artístico y científico. El hecho de poseer un contenido contrario a las normas puede afectar a su posibilidad de divulgación, pero no a su propia existencia como obra [Bercovitz, 2006 : 61]. Aunque su explotación puede ser complicada, o incluso llegar a prohibirse, estas obras no pueden estar privadas de la protección del derecho de autor. Sin embargo la explotación de estas obras puede confrontarse con un cierto tipo de normas. Así, por ejemplo, obras que tengan un carácter violento o

³²⁶ Cfr. Diferentes sentencias en [Sarinelli, 2002 : 201].

³²⁷ Como su nombre indica una norma de carácter imperativo es aquel tipo de normas de las que no se puede eludir su cumplimiento por voluntad de las partes.

pornográfico, pueden ser restringidas en su comercialización para todos los públicos, o en salas X, o incluso, prohibida su explotación.

Un ejemplo emblemático de ello en el ámbito teatral, es la suspensión de la representación escénica de la obra *Accidents. Matar para comer*, de Rodrigo García, que se había de presentar en el marco del Festival *Radicals Lliures*, en su edición del 2007, sin que finalmente se pudiera hacer. Es un espectáculo que continúa presentándose y continúa prohibiéndose en muchas ocasiones. Como pasó también en enero del 2015 en Montpellier, donde había sido programado, y una campaña virtual (por Internet) obligó a su prohibición. La causa de que no se presentase en el 2007 en el Teatre Lliure, fue que no hubo autorización administrativa para hacerlo, pues se consideró que se vulneraba la ley de protección de los animales. Esta consideración venía causada por el hecho de que se había presentado una denuncia por una asociación de defensa de los animales en contra de la obra, ya que el espectáculo consistía principalmente en ver cómo un bogavante vivo era cocinado y comido por un performer, sin que éste emitiera ninguna palabra, como si fuera un programa de cocina, pero donde el cocinero no hablara ni se dirigiera a la cámara. Según la resolución administrativa emitida, se recordaba que dicha ley «prohíbe de forma expresa matar a los animales cuando se desarrolle en un espectáculo», y que «la muerte del animal no se puede realizar delante del público»; aunque esta resolución acababa aceptando que era cierto que «el hecho de cocinarlo no está prohibido»³²⁸. En casos como éste, debe recordarse que la defensa de la existencia de la obra, a pesar de la ilicitud de su contenido, se fundamenta en la libertad de expresión y de creación, reconocidos como derechos fundamentales por la Constitución³²⁹.

Lo que sin duda si requiere una obra es que cumpla con los requerimientos que se le exigen para ser considerada como tal: su expresión, su originalidad, su adscripción a un género creativo.

De ellos, el requisito de la originalidad de la obra es el que más trascendencia tiene para determinar el otorgamiento de su posible protección. Sobre ese carácter de originalidad

³²⁸ Resolución emitida por la Sección de Juegos y Espectáculos del Departament de Presidència de la Generalitat de Catalunya. Información: http://elpais.com/diario/2007/05/12/catalunya/1178932069_850215.html [Consultado el 15-3-2013].

³²⁹ Artículo 20.1 de la Constitución Española de 1978.

la jurisprudencia ha oscilado, utilizando criterios muy diferentes entre sí. Por eso debemos detenernos detalladamente en este concepto.

1.5. LA ORIGINALIDAD

Un elemento ineludible y vertebral en la consideración y en la definición de una obra protegible es la originalidad. Se trata, por otro lado, de uno de los elementos más controvertidos e indefinibles, debido, principalmente, a su carácter subjetivo. En ocasiones su definición parece rozar el terreno de lo enigmático, por lo que no es extraño que, en su contundente texto *L'adieu aux arts*, Berndard Edelman diga respecto a ella «que pretende resolver el enigma, enigmático entre todos, de la singularidad de una obra intelectual»³³⁰ [Edelman, 2011 : 67].

Una dificultad añadida proviene del hecho de que, igual que sucede con otros conceptos constitutivos de los derechos de autor, conceptos esenciales como el de «Obra» o «Autor», o la «Originalidad» tampoco vienen definidos en la LPI. Es únicamente la directiva comunitaria 1993/98/CEE (actual 2006/116/CE, relativa al plazo de protección del derecho de autor y determinados derechos afines), que, en su art. 6 y en su considerando 16, contiene una definición de «originalidad» para las fotografías. Dicho artículo establece como «fotografías *originales*» aquellas creaciones intelectuales *propias* de su autor; y en el considerando 16 de la directiva del 2006 se precisa el sentido del término «*propias*» como equivalente al reflejo de la personalidad del autor. Aunque estas precisiones únicamente tienen aplicación a las fotografías, programas de ordenador y bases de datos [Hernando Collazos, 2013 : 9].

Es por tanto necesario tratar de entender de manera precisa el significado de originalidad en el marco de esta problemática. La etimología de la palabra «originalidad» remite al origen, al principio, al espacio inicial y primitivo, y progresivamente se le ha atribuido el sentido de diferente a las demás, y, por consecuencia, el significado de nuevo. La indicación léxica también abarca como

³³⁰ «Car il prétend résoudre l'éénigme, énigmatique entre toutes, de la singularité d'une œuvre de l'esprit.»

original aquello que no es copia, e igualmente aquello que no es traducción. Su origen latino es *origo*, que procede a su vez del verbo *oriri*, cuyo significado es nacer, surgir, o elevarse³³¹. En su origen, el verbo *oriri* se asocia al sánscrito *eri* que significa «mover». Por tanto, el significado actual de la palabra *original* abarca un doble campo semántico, o un doble sentido. Por un lado, el de la relación viva con el *origen*, con lo auténtico; y, en segundo término, el de su acepción de diferente a los demás, al hecho de que no es copia. En términos estéticos, se relaciona la obra original con el sentido de obra única, auténtica, y se coloca en oposición a la copia. Ahora bien, es cierto que existe una tercera acepción del término original, el que se emplea como sinónimo de «extraño», relacionado indirectamente con la acepción de diferente.

No obstante, no todas las épocas han dado un único valor al término de originalidad, ni consecuentemente una definición tan concreta. En un meticuloso trabajo, muy elocuentemente titulado «La fabrique de l'originalité», Robert Kopp, profesor de la Universidad de Basilea y especialista en historia de la literatura y de las ideas, despliega la genealogía del concepto «originalidad». Menciona, como punto de partida, que, durante siglos, la creación artística se había basado fundamentalmente en la imitación [Kopp, 2012 : 66]. Y recuerda cómo incluso los más reconocidos pintores se iniciaron en el arte de la pintura a partir de copias y reproducciones de grandes maestros. Kopp argumenta, además, que eso era así porque, en esa época, no existía una oposición entre originalidad e imitación, ya que «la originalidad es pensada en el interior de una estética de la imitación que engloba todo. Una estética que da más importancia a la forma que al mensaje, y para la cual, el éxito es el de la dificultad superada»³³². Precisa, a continuación, la existencia de dos épocas que marcan su diferencia en torno precisamente al concepto de originalidad: «una [época] anterior a los años 1740-1770 y una [época] posterior, separadas por la emergencia de la noción de originalidad hacia mitad del siglo XVIII. [...]. Pero esta teoría secular de la imitación es derribada por la emergencia de la noción de originalidad entre 1740 y 1770 simultáneamente en Inglaterra, en Alemania y en Francia. Es una verdadera revolución, a la vez filosófica y estética, a escala europea, y cuya onda de choque ha llegado hasta nosotros, para degenerar en terrorismo de la novedad. [...] Sin embargo, esta revolución filosófica y estética no es una ruptura absoluta. No hizo desaparecer el principio de imitación, pero

³³¹ Curiosamente un término que emana de este verbo, *oriri*, es la palabra «oriente», cuyo significado es «nacer».

³³² *Ibid.* p.76. «L'originalité est pensé à l'intérieur d'une esthétique de l'imitation qui englobe tout. Une esthétique qui donne plus d'importance à la forme qu'au message, et pour laquelle la réussite est celle de la difficulté surmontée.»

fue atacado frontalmente. A partir de mitad del siglo XVIII existe otra manera de abordar el problema de la creación»³³³, y es en ese momento cuando se coloca el sentido de originalidad definitivamente ya fuera del ámbito de la imitación.

Es precisamente ese momento que, nos dice Kopp, el sentido del término originalidad sufre una categórica modificación, pues «“original” pasa de significar “primero”, a “lo que no deriva de nada anterior, lo que es nuevo”. Y, al mismo tiempo, mantiene su segundo sentido de “extraño”»³³⁴. Es tras todos estos meandros que el concepto de originalidad ha llegado hasta nuestros días, y es con ese peso histórico que inevitablemente debe entenderse cuando –sin definirlo– la legislación se refiere a él en el ámbito del derecho de propiedad intelectual.

Sobre el tema de la originalidad encontramos evidentemente diversos puntos de encuentro y confrontación entre el derecho y la reflexión sobre el arte que se lleva a cabo en el campo de la estética. En filosofía del arte se entiende por originalidad aquello que remite al origen y mantiene con el origen (con el *arké*) una relación viva [Agamben, 1970 : 97-101].

Pero, ¿y en derecho? ¿Qué entiende el derecho de autor por originalidad? Determinar que originalidad responde al criterio de novedad, o a algo no existente con anterioridad, que sería bastante sencillo, se establecería como un criterio de carácter objetivo. Pero al mismo tiempo, sería un criterio que –también en este caso– podría limitar la libertad de expresión, y con ello la libertad de creación artística, porque algo que ya se hubiera hecho antes no podría ser ni repetido, ni rehecho de otra manera (cuando sabemos, por otro lado, que las reinterpretaciones que se realizan en el campo del arte son múltiples y de un valor artístico innegable, como muestran, por mencionar un ejemplo entre tantos otros, las obras que giran alrededor del tema del Fausto, o sobre el tema de Don

³³³ *Ibid.* p.74-75. «Celle d'avant les années 1740-1770 et celle d'après, séparées par l'émergence de la notion d'originalité vers le milieu du XVIIIe Siècle. (...) Or cette théorie séculaire de l'imitation est battue en brèche par l'émergence de la notion d'originalité, entre 1740 et 1770, simultanément en Angleterre, en Allemagne et en France. C'est une véritable révolution, à la fois philosophique et esthétique, à l'échelle européenne et dont l'onde de choc est arrivée jusqu'à nous pour dégénérer en terrorisme de la nouveauté. (...) Pourtant, cette révolution philosophique et esthétique n'est pas une rupture absolue. Elle ne fait pas disparaître le principe d'imitation, elle le bat en brèche. A partir du milieu du XVIIIe Siècle, il existe une autre façon d'aborder le problème de la création.»

³³⁴ *Ibid.* p. 78. «On observe un glissement de sens du terme d'«originalité». D'«original», de «premier», il dérive vers «ce qui ne découle de rien d'antérieur, ce qui est neuf». En même temps, il garde son sens second de «bizarre».

Juan³³⁵); o incluso la presencia de un tipo de campo estilístico, por ejemplo el de Francis Bacon, cuyo estilo es tan característico y definitorio que –según ese hipotético criterio– no podría ser ya recogido en trabajos de otro autor o de otra índole, como en cambio lo han podido hacer por ejemplo las fotografías de Antoine D'Agata.

Las copias, parodias, comentarios estéticos, retratamientos, visitas creativas de algunas obras en la historia del arte, etcétera, son innumerables, porque el arte se retroalimenta también de sí mismo, y más en las últimas épocas. Por citar un ejemplo, en 1993 el Museo del Louvre organizó la exposición *Copier/Créer*, que tenía por objeto precisamente mostrar las diferentes modalidades de reapropiación de obras de arte de sus colecciones. Su itinerario mostraba «un amplio abanico de prácticas que iban de la inspiración a la copia, o a la cita más o menos larga, pasando por la reinterpretación (respetuosa o iconoclasta), la revisitación (horrible término del que la postmodernidad ha hecho un gran uso), la revisión, el remake...»³³⁶ [Gaillard, 2012 : 380].

Pero éste se encuentra lejos de ser un hecho aislado. En los últimos tiempos se han organizado diferentes exposiciones y retrospectivas de artistas cuyo trabajo se centra precisamente en copiar obras existentes (Elaine Sturtevant entre otros). Según la filósofa y crítica literaria francesa Françoise Gaillard, esas muestras no solo tienen como objetivo «una forma de revisión de la historia del arte, sino incluso una especie de “coup de force” ejercido contra el derecho»³³⁷. Y ella misma defiende que en estos supuestos se oponen dos lógicas: «la del derecho, que no acepta la copia de una obra más que a condición de que la diferencia sea lo suficientemente grande como para que no haya ningún riesgo de confusión, y la de los especialistas del arte contemporáneo, para quienes, por el contrario, todo el interés del pop art o del apropiacionismo artístico reside en la disminución de la diferencia entre la copia y el modelo, hasta el parecido casi perfecto»³³⁸.

³³⁵ Cfr. a título de ejemplo, el libro de Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, recoge información de cientos y cientos de obras literarias que abordan sólo el tema de Don Juan.

³³⁶ «Elle proposait un vaste éventail de pratiques allant de l'inspiration à la copie, ou à la citation plus ou moins large, en passant par la réinterprétation (respectueuse ou iconoclaste), la revisitation (horrible terme dont la postmodernité a fait grand usage), la reprise, le remake...»

³³⁷ *Ibid.* p.382. «Une manière de révision de l'histoire de l'art, mais aussi une sorte de coup de force exercé contre le droit.»

³³⁸ *Idem*. «Celle du droit, qui n'accepte la reprise d'une œuvre qu'à condition que la différence soit assez grande pour qu'il n'y ait aucun risque de confusion, et celle des spécialistes de l'art contemporain, pour qui, au contraire, tout l'intérêt du pop art ou de l'appropriation art réside dans la diminution de l'écart entre la copie et le modèle, jusqu'à la ressemblance presque parfaite.»

Françoise Gaillard no está sola en esa apreciación. Una gran cantidad de teóricos de la estética lo consideran del mismo modo. Catherine Millet, fundadora de la prestigiosa e influyente revista *Artpress*, o Arthur Danto, filósofo americano especialista en arte contemporáneo, por ejemplo, son algunos de esos teóricos que sostienen el mismo punto de vista recogido por Gaillard. De hecho, Arthur Danto en su *Transfiguration of the Commonplace* (*Transfiguración del lugar común*), cuyas tesis son retomadas por Catherine Millet cuando ésta opone el punto de vista del arte con el del derecho, sostiene que: «lo que apasiona a la crítica del arte desde los *Brillo Box* de Warhol es [...] cómo una obra de arte se acerca lo máximo posible al modelo, sin dejar de ser una obra de arte “original” [...] Y, mientras que los jueces se preocupan en descubrir la identidad –o no– de dos objetos, la crítica de arte se interesará en subrayar la diferencia, siempre más tenue pero siempre reconducida, entre dos objetos de los que no se niega que parezcan idénticos»³³⁹.

En el ámbito del derecho, la doctrina jurídica se ha mostrado claramente dividida. Un sector defiende un concepto objetivo de la originalidad, entendida ésta como algo nuevo, diferente a lo existente, y otro sector la concibe desde una perspectiva subjetiva, viendo en la obra el vínculo con el autor, manifestado en su huella personal, que es la expresión de su personalidad. Este sector defiende que «no es preciso que la obra sea objetivamente nueva, sino que basta con que lo sea subjetivamente» [Bercovitz, 1997 : 161]. Según esta opinión «no constituiría una infracción del derecho de autor la realización de una obra igual a otra ya existente realizada por otro autor, siempre que este segundo autor no hubiese utilizado para nada, ni consciente ni inconscientemente, el modelo constituido por la obra preexistente. Es evidente que en tal caso, aunque la obra no fuese objetivamente nueva, lo sería subjetivamente como expresión de la capacidad creadora del segundo autor»³⁴⁰.

³³⁹ *Ibid.* p.383. «Ce qui passionne le critique d'art depuis les *Brillo Box* de Warhol, c'est, entre autres, comment une œuvre d'art s'approche au plus près d'un modèle, sans cesser d'être une œuvre d'art «originale» (...). Ainsi, tandis que les juges s'attacheront à déceler l'identité ou non de deux objets, le critique d'art, lui, s'intéressera à la différence, toujours plus ténue mais toujours reconduite, entre deux objets dont il ne nie pas qu'ils paraissent identiques.»

³⁴⁰ *Ídem*. Un claro ejemplo de esta teoría es la obra *Pierre Menard, autor del Quijote* de Borges, novela basada en la historia de un escritor, Pierre Menard, quien escribe varios capítulos de *El Quijote*, que son idénticos a los de la obra de Cervantes, pero sin embargo, no son una copia.

La jurisprudencia ha navegado entre ambos criterios³⁴¹, hasta finalmente decantarse por concebir el criterio de originalidad desde una perspectiva subjetiva, acogiéndose a lo regulado por diferentes directivas comunitarias que configuran la originalidad en el sentido de «creación intelectual propia de su autor». Y dentro de este criterio se entiende como original la incorporación en la obra de la marca de la personalidad de su autor, expresada a través de la realización de selecciones arbitrarias personales. Esa huella sería la garantía de singularidad de la obra. Es evidente que es un criterio de tipo subjetivo. Y también es claro que con él puede llegar a suceder que una obra nueva pueda no ser original y una obra original pueda no ser nueva. Pero la obra –en tanto que original y por tanto considerada como tal– será protegible por el hecho de que contiene la huella de la personalidad de su autor. Aunque debe tenerse presente que ese sello personal no es un criterio definitivamente cerrado y tampoco se refiere a un *estilo* personal. Pues si se diera el caso de alguien que ha pasado toda su vida escribiendo –por ejemplo– piezas teatrales muy oscuras y luctuosas, y al cabo de muchos años se adentrara en un terreno teatral más ligero y vivaz, no se le podría negar la presencia de su huella personal en las obras argumentando que su sello personal tenía un carácter personal dramático y fúnebre y, por tanto, debiera carecer del derecho de hacer obras ligeras y vaudevillescas. Es evidente que esa huella se refiere a un vínculo personal establecido entre el autor y su obra.

Por su parte, la teoría del derecho no se ahorra el esfuerzo de intentar definir con el mayor rigor posible este concepto. Son variados y detallados los estudios realizados sobre el concepto de la originalidad. De entre ellos, el reciente análisis realizado por Isabel Hernando Collazos, sobre el «Patrimonio fotográfico. Originalidad y dominio público», planteado no solo desde una perspectiva nacional, sino teniendo en cuenta las recientes resoluciones del TJUE sobre la interpretación de este concepto a nivel comunitario, resulta por su profundidad, su concisión y su actualidad, un referente importante. En este artículo, Hernando, defiende que la novedad, entendida como lo que

³⁴¹ La Sentencia del Tribunal Supremo de 24 de junio del 2004 (RJ 2004/4318) se pronuncia a favor de la originalidad en su perspectiva objetiva, consistente en «haber creado algo nuevo, que no existía anteriormente, es decir, la creación que aporta y constituye una novedad objetiva frente a cualquier otra preexistente». Por otro lado, y por citar tan solo una a modo de ejemplo, la Sentencia del Tribunal Supremo, Sala 1^a, de 26 de octubre de 1992 núm. 914/1992 (ROJ: STS 7983/1992) se acogía al criterio de novedad en su acepción subjetiva. Pero esta deriva no solo se ha producido en nuestro país, sino también en los tribunales de los países de nuestro entorno. Así, por ejemplo en Francia hay sentencias en las que se identifica la originalidad simplemente como «una novedad», sin más, sin ningún tipo de precisión añadida, como en el caso de la emitida por la Cour d'Appel de París del 2 de octubre de 1996, o, finalmente, como «un esfuerzo de creación», como en un referido asunto sobre artes aplicadas de la Corte de Casación 1^a Sección Civil de París, del 10 de mayo de 1995. [Bernault & Clavier, 2008: 316].

antes que ella no existía, y que consiste en «considerar original a la creación nueva que no existe anteriormente, a la creación novedosa frente a cualquier otra preexistente» [Hernando Collazos, 2013 : 10], es un criterio que queda fuera del campo de apreciación de la propia originalidad, a pesar de que este criterio sí sea apreciable y destacable en otros ámbitos creativos, como es el criterio de la propiedad industrial.

La cuestión prejudicial resuelta por el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) en el caso *Infopaq*³⁴², basándose en la normativa comunitaria, ha establecido una interpretación armonizada del concepto de originalidad en su vertiente subjetiva, entendida como la creación intelectual atribuida a su autor. Así, se consideran originales las obras que son «creaciones - formas de expresar una idea- propias [...] de su autor por reflejar su personalidad»³⁴³.

Y para definir el contenido del «reflejo de la personalidad» del autor, menciona Hernando que se utiliza el criterio del test de la libre elección, que fue establecido por el TJUE en el caso *Painer*³⁴⁴. En este fallo, el tribunal definió el concepto del test de la libre elección del autor, que tiene por objeto verificar la existencia de libertad de elección por parte del autor para poder tomar decisiones creativas. Como menciona Hernando, este test se efectúa a dos niveles: «a) en la interacción entre la forma y la función de la obra creada y b) en las decisiones del autor en los diferentes momentos del proceso creativo»³⁴⁵. Respecto al primer nivel debe determinarse para cada caso concreto «si la fotografía realizada viene dictada por consideraciones técnicas, reglas o exigencias que no dejan lugar a la libertad creativa» de tal manera que «forma e idea se confunden hasta el punto que el fotógrafo no puede realizar ninguna o escasa selección en la forma de manifestar sus ideas»³⁴⁶. Se trata, en definitiva, de comprobar si la función de la obra condiciona su expresión hasta tal punto que forma e idea se confunden. Si se considera que el autor ha dispuesto de margen creativo suficiente como para poder tomar decisiones, se aplicaría el segundo nivel del test, que ha de determinar el ámbito de libertad en las decisiones del autor, es decir, ver si en la realización de la fotografía el autor ha podido tomar decisiones libres y creativas de

³⁴² Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala Cuarta) de 16/07/2009, Caso Infopaq (asunto C-5/08).

³⁴³ *Ibid.* p.89.

³⁴⁴ Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (*Sala Tercera*) de 1 de diciembre de 2011, en el Caso *Painer* (asunto C-145/10).

³⁴⁵ *Ídem.*

³⁴⁶ *Ibid.* p.89-90.

diversas maneras y en diferentes momentos, decisiones que le permiten reflejar su personalidad³⁴⁷. En conclusión, se trata de especificar para cada creación los diferentes momentos y formas en que el autor puede tomar decisiones, y determinar si éstas dan lugar a la posibilidad de plasmar la huella personal del autor. Y aunque esta sentencia se refería exclusivamente a las fotografías, se puede considerar que cabe aplicar este criterio a todo tipo de obras.

De todas estas sentencias se deduce que la jurisprudencia no ha delimitado de forma unívoca y clara el concepto de la originalidad. Hernando pone de manifiesto la discordancia en la interpretación del requisito de originalidad, entre el criterio jurisprudencial del TJUE y el seguido por los tribunales españoles, advirtiendo la necesidad de armonización entre ambos criterios a efectos de «evitar distorsiones en el Mercado Interior que, como en este caso, pueden provocar importantes perjuicios económicos agudizados por el desarrollo de la Sociedad de la Información»³⁴⁸.

La huella del autor no hace referencia al estilo del artista reflejado en su obra (el estilo por sí mismo –como hemos visto– no es protegible)³⁴⁹. La jurisprudencia nos dice que esa huella ha de ser en cambio algo más concreto y directo. El criterio del sello o huella personal simplemente intenta demostrar que la obra es realmente –y de manera incuestionable– de esa persona, resultado de un proceso creativo. Ese es –en definitiva– el criterio que se mantiene vigente en la actualidad.

Existe en la teoría estética, y en especialmente la elaborada por Walter Benjamin, una consideración de la noción de huella como *aquello que indica la presencia de una ausencia* (justo lo contrario de la noción de aura que el mismo Benjamin reflexionó cuidadosamente), pero ni la reflexión legal ni la jurisprudencia toman en consideración esta dialéctica de presencia *versus* ausencia para hablar de las características y esencialidades de *las huellas* del autor. De otro modo, ese discurso rozaría la discusión –casi metafísica– sobre el estilo tal y como se formula en el pensamiento estético. Pero, aún así, es casi inevitable que incluso en el ámbito legal se pueda eludir del todo la consideración filosófica más propia de la estética que de la jurisprudencia. Eso se desprende, por ejemplo, de la comprensión del concepto originalidad cuando se

³⁴⁷ *Ídem*.

³⁴⁸ *Ibid.* p. 104.

³⁴⁹ Aunque distinguir el estilo de la huella personal puede ocasionar una especie de encrucijada de difícil solución; a veces esa supuesta distinción acaba en una aporía, en un *cul de sac*.

recuerda la sentencia del año 1995 sobre un caso en el que se afirma que la originalidad es «un aporte intelectual que implica un mínimo de creatividad y un aporte de novedad que va más allá de la realización lógica automática»³⁵⁰. Esta precisión del aporte intelectual (o incluso espiritual), como ajeno a un tipo de lógica automática, hace de esa sentencia algo ineludiblemente próximo al discurso estético.

En cualquier caso, la concepción subjetiva de originalidad está sin duda basada también en un concepto de creación tradicional aplicado al arte. Un concepto que implica un esfuerzo por parte del artista al que se le añade un cierto nivel de creatividad. Y sin embargo, este concepto ha ido orientándose igualmente hacia la creación de obras en las que con mucha facilidad pueden no reflejar la personalidad del autor, como sucede en obras que ni siquiera poseen un carácter artístico en el sentido tradicional del término. Uno de esos casos fronterizos, por ejemplo, sería el del artista japonés On Kawara, por ejemplo. Buena parte de su obra consiste en acumular diariamente los periódicos de todos y cada uno de los lugares en los que está o pasea. Más tarde los presenta en serie, indicando el camino de su propia vida. La suya es una obra que puede ser muy elocuente en términos de deriva vital, pero que está lejos de tener una forma estética asociada al concepto de belleza decimonónica, por ejemplo. Por ese motivo, al verse rodeada de obras de este tipo cada vez con mayor persistencia, la jurisprudencia ha ido evolucionando igualmente hacia la comprensión de la originalidad, según criterios que pretenden ser objetivos, donde la novedad aparece como un dato constatable.

Por otro lado, la noción subjetiva de originalidad se ha visto cuestionada con la aparición de un nuevo tipo de creaciones, como las que antes hemos referido, que incluyen los programas de ordenador y las bases de datos. Este tipo de obras basan su originalidad en un criterio de objetividad en su acepción de novedad. Pero en cambio no lo hacen respecto a la personalidad de su creador, ya que no se establece un vínculo personal entre autor y obra³⁵¹. En cualquier caso, destaca Nadia Walravens que en cualquier proceso creativo debe siempre distinguirse entre las «elecciones creativas» y las «elecciones técnicas», que por sí mismas revelan un saber hacer no protegible [Walravens, 2005 : 150].

³⁵⁰ Sentencia del Tribunal de Comercio de Bobigny, 7E, CH., de 20 de enero de 1995.

³⁵¹ Nuestra opinión sobre esta tipología de obras es que están más cercanas a la propiedad industrial que a la intelectual.

En realidad, el propio concepto de obra intelectual comprende necesariamente –aunque de manera implícita– la condición de original. Y eso es así porque una obra intelectual, al ser entendida como el resultado de un proceso mental acometido por su autor, como el resultado de un proceso que –tan impalpable como inapelablemente– lleva la huella de su personalidad, ha de ser forzosamente entendida como una creación original, al menos desde la evidente noción subjetiva de la misma. Pero también lo es desde un sentido puramente objetivo del término originalidad, una concepción ligada, en su extremo, a la pura acepción de novedad, pues también ésta se aplica al proceso creativo emprendido por un autor.

En su imprescindible ensayo sobre el criterio de originalidad como fundamento del estatuto de autor en el director de escena, Sébastien Raimond da un giro más de tuerca en el análisis de esta relación, y advierte la existencia de dos perspectivas complementarias. La primera es que la obra, al emanar de una subjetividad y manifestar una personalidad en la forma artística, no existiría sin la experiencia de esa creación. O dicho de otro modo, que así como un autor hace una obra, la obra hace al autor, lo modifica, de modo que la personalidad de éste se ve a la vez confirmada y modificada. Y la segunda de esas perspectivas estriba en que, al existir la manifestación de una personalidad en una forma artística, ésta toma una forma que «no puede ser en todos sus puntos idéntica a una forma preexistente, salvo que no haya expresión de personalidad, sino copia»³⁵² [Proust, 2012 : 114]. Expresar la personalidad de un autor en una obra comporta inevitablemente crear una forma nueva. Y, por tanto, toda creación que no sea producto de un proceso intelectual no puede más que tener un carácter banal. No será obra intelectual, y no lo será por no cumplir con el requisito de ser original. Igual que las copias –o los plagios– carecerán de este proceso mental presente en la idea de originalidad.

Por otro lado, se considera que desde el momento en que hay una formalización (la adquisición de forma de una obra, es decir, su expresión), hay también una especie de presunción de originalidad que se adhiere a esa formalización, a su instalación en esa forma. Y sólo en el supuesto de que haya un litigio, la parte interesada alegará como argumento de defensa el cuestionamiento de esa originalidad –el cuestionamiento de esa

³⁵² «Qui ne peut être en tous points identique à une forme préexistante, à défaut de quoi il n'y a pas expression de personnalité, mais copie.»

forma— para ser objeto de protección por los derechos de autor. Así, el juez, antes de entrar en el fondo de la cuestión, deberá en los preliminares del litigio pronunciarse sobre si la obra es o no es original, y por lo tanto si cabe su protección mediante la legislación de propiedad intelectual o no. Y para adoptar esta decisión el juez —que recordemos, no puede emitir juicios valorativos estéticos— se basará en informes periciales solicitados a expertos, que son quienes, a través de sus conocimientos y experiencia, pueden acreditar la singularidad y la presencia de la huella del autor en la obra. Bernard Edelman, el filósofo y jurista francés, a quien hemos referido con anterioridad, advierte de un riesgo, y se interroga sobre esos supuestos: «¿Cuáles son las características que pueden distinguirla? ¿En base a qué criterios se reconoce que es única, irreemplazable —sin que, evidentemente, se trate de hacer sobre ella un juicio estético, que transformaría al juez en crítico de arte o crítico literario?»³⁵³ [Edelman, 2011 : 67].

Efectivamente, alrededor del concepto de originalidad se elevan una gran cantidad de interrogantes. Y cada vez con más frecuencia, sobre todo en el contexto contemporáneo en que la originalidad estética ha entrado en un quiasma debido al uso, cada vez más generalizado, de lo inmaterial y de la copia en el arte. Actualmente el arte incluso ofrece creaciones que se basan en la ausencia de obras, u obras que consisten en la repetición idéntica de otras obras. Un caso entre muchos otros es el del arte conceptual, o el del arte apropiacionista, por ejemplo. La estudiosa Nadia Walravens, especialista en arte contemporáneo y derechos de autor, ha prestado atención a la modificación o a las exigencias de precisión que el criterio de originalidad ha ido adoptando en este tipo de experiencias artísticas. Y señala que para reconocer la actividad creativa en obras contemporáneas de ese tipo, la jurisprudencia ha admitido algunos criterios orientativos y en algunos casos casi con carácter vertebral, como el «esfuerzo personal», el «aporte intelectual» o la «elección creativa» [Walravens, 2005 : 150]. De modo que el concepto de originalidad se ha ido modificando en el tiempo, y la jurisprudencia ha ido acogiéndose al concepto de originalidad que considera más adecuado a la realidad artística del momento, y según la forma de expresión de que se trate.

³⁵³ «Quelles sont les caractéristiques qui peuvent la distinguer? à quels critères reconnaît-on qu'elle est unique, irremplaçable —sans qu'il soit évidemment question de porter sur elle un jugement esthétique, qui transformerait le juge en critique d'art ou critique littéraire? »

1.5.1. Originalidad absoluta y relativa

Analizando el contenido de originalidad en una obra, la doctrina ha distinguido, por un lado, entre la originalidad «absoluta», en la que el autor no se inspira en nadie y, por tanto, la obra resultante es totalmente inédita, y, por el otro, la originalidad «relativa», en la que el autor se inspira en otra obra previa o en otro autor. Evidentemente la originalidad relativa es la que está presente en el supuesto de las obras derivadas –obras que surgen de la modificación total o parcial de otra obra ya existente– y, en estos casos, el nivel de originalidad requerido debe considerarse de otra manera. Aunque es evidente que la originalidad de estas obras resultantes vendrá limitada por la obra original³⁵⁴. La obra segunda, al estar creada a partir de una obra ya existente, pareciera tener –a priori– menos espacio de margen para su novedad y para recoger la huella personal del autor. Sería éste el caso de las traducciones, por ejemplo, o de las adaptaciones teatrales, así como de las escenificaciones, si seguimos el criterio de considerar la puesta en escena como una obra derivada del texto dramático. Pero en cambio, hay obras derivadas cuya originalidad aparece en primer plano y de manera tan contundente que casi parecen absolutas. Por citar algunas, la pintura *Retrato del Papa Inocencio X* pintado por Velázquez y el estudio que a partir de esa obra realizará, muchos años después, Francis Bacon. O el cuadro *Las Meninas* de Velázquez y la recreación que de ellas hace Pablo Picasso. De todos modos, aunque se considerasen estas obras tan originales como las primeras, no lo serían de forma «absoluta», en tanto que dependen de otras. Exactamente igual que las traducciones.

El concepto elaborado por la doctrina jurídica alemana, que hemos mencionado anteriormente, para definir la pequeña cantidad de originalidad requerida en aquellas obras menores designadas como *kleine münze* (literalmente del alemán: pequeña moneda o calderilla) y que no pertenecen propiamente al ámbito artístico, pero que han sido protegidas en Alemania por el derecho de autor, es también comentado por Bercovitz [1997 : 163]. Considera este autor, que este concepto se refiere a los niveles mínimos de originalidad requeridos en aquellas obras cuyo margen de libertad creativa es más reducido, por ejemplo, guías, planos u obras menores de texto. No obstante, la crítica a esta doctrina es formulada por Sánchez Aristi, quien considera que

³⁵⁴ Esto sucede en el caso de las traducciones, pero sucede también, por ejemplo, en el caso de las reflexiones plásticas de otros cuadros. El caso de las *Meninas* de Velázquez vistas por Picasso, por ejemplo, sería un caso de este tipo.

objetivamente no parece que puedan estar comprendidas en el ámbito de protección de la propiedad intelectual «si la obra tiene que ser, de un lado, un objeto perteneciente al campo de la literatura, el arte o la ciencia, y, del otro, el fruto de una actividad intelectual personal, las obras caracterizables como *kleine münze* no cumplirían –para algunos– ninguno de los dos requisitos» [Aristi, 2005 : 320].

Pero aparte del quantum de originalidad requerida en una obra para considerar que tiene un carácter intelectual, hay que tener en cuenta dos principios básicos de la protección por el derecho de autor.

1.6. PRINCIPIOS DE PROTECCIÓN.

Sabemos que hay eventos performáticos y actuaciones en directo que son protegidas por los derechos de autor. Pero también sabemos que hay varias cuestiones que perfilan esa protección, y que esas cuestiones son esenciales. Tienen, incluso, el estatuto de *principios jurídicos*³⁵⁵. Estos principios son dos: uno tiene que ver con «exclusión de las ideas», y otro con la «ausencia de formalidad de protección»

1.6.1. Exclusión de las ideas.

El primero de estos principios está relacionado con el rol de la idea o el papel del concepto que cimenta una obra, según los derechos de autor. Lo hemos visto ya de forma superficial, pero ahora lo analizaremos en profundidad. Formulándolo en términos genéricos, y de manera interrogativa, la cuestión podría presentarse así: ¿Una idea performática puede estar amparada, o puede ser protegida? ¿Lo que se protege es la idea de las obras? La respuesta tradicional de derecho ha sido siempre negar la protección de las ideas. La doctrina jurídica ha defendido siempre la exclusión de las ideas del ámbito de protección, en base a dos motivos: por un lado, el principio de que

³⁵⁵ Se entiende por *principios jurídicos* o *principios generales del derecho* las «verdades jurídicas universales dictadas por la razón» que, son fundamento del ordenamiento jurídico [Villa-Real y Arco Torres, 2006: 422]. O más concretamente: los motivos que se constituyen en proposiciones abstractas (es decir, no a partir de casos concretos) y que dan razón de ser a un derecho, que son su base y su fundamento. Precisamente por ser su base, se ofrecen como medio de interpretación del ámbito correspondiente, y, finalmente, aparecen igualmente como recursos utilizables en caso de que no haya normas formuladas específicas a las que recurrir. En síntesis: es un fundamento, un motivo de interpretación, y un recurso de razón legal.

las ideas son de libre uso y circulación. Y por otro lado, basándose en que una idea no está expresada, no tiene forma perceptible, ya que permanece en la mente de la persona, en un ámbito interno no exteriorizado.

La jurisprudencia postula que la idea no puede beneficiarse de una consideración propia de autoría, principalmente por la antológica –pero fáctica– situación de que las ideas pertenecen a un patrimonio común, al mismo tiempo que son inapropiables. La idea no puede tener derechos de autor. Únicamente el formato, o dicho con mayor exactitud, únicamente la adquisición de forma de la idea es lo que puede estar protegida.

Desde el terreno de los derechos de autor, las ideas o los conceptos matrices de obras, o, en el caso del teatro, de los espectáculos, son de libre acceso. Toda idea tiene un libre curso, y, reiteramos, esta postura legal se ampara en el derecho constitucional de la libertad de expresión. Y se alude a la libre expresión porque lo que ella defiende es el hecho de que una persona no pueda tomar en posesión exclusiva –es decir, no pueda monopolizar– una idea. Incluso si la idea es meramente formal. Si alguien tiene la idea de realizar –por ejemplo– un espectáculo de circo que sea esencialmente acústico y olfativo, no puede pretender tener el monopolio de la acusticidad y la olfatividad circenses.

Respecto al tema de la protección de las ideas, el Dr. Rodríguez Tapia, catedrático de derecho civil de la Universidad de Málaga, menciona varias sentencias sobre esta exclusión de protección [Rodríguez Tapia, 2007 : 95]. Una de ellas es una sentencia del Tribunal Supremo que afirma que «lo que no se protege es la idea en la mente primaria»³⁵⁶. Y otra sentencia, en la misma línea, llega a excluir la protección de la idea expresada por carecer de complejidad o de originalidad³⁵⁷. También la jurisprudencia extranjera ha indagado en el supuesto de pronunciarse sobre la protección de las ideas cuando éstas puedan estar asociadas al proceso creativo de un artista. Tal es el célebre caso de una demanda planteada por los artistas Christo & Jeanne Claude ante el empaquetado de un puente de París realizado por una agencia publicitaria³⁵⁸.

³⁵⁶ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Penal, de 19 de julio de 1993.

³⁵⁷ Sentencia Audiencia Provincial de Madrid, de 2 de junio de 1993.

³⁵⁸ Cfr., Sentencia del Tribunal de Gran Instancia de París, del 26 de Mayo de 1987. Christo & Jeanne Claude reivindicaban la protección del procedimiento de embalaje que habían utilizado para la realización de numerosas obras, y en el caso concreto de *El Pont Neuf*; el tribunal rechazó la protección ya que «la ley [...] no protege más que creaciones de objetos determinadas, individualizadas y perfectamente identificables, y no un género o una familia de

Como recuerda Nadia Walravens, el principio de exclusión de las ideas de la protección por parte del derecho de autor se afirma desde el siglo XIX argumentando que «el pensamiento, esencialmente inmaterial, es inapropiable»³⁵⁹ [Walravens, 2005 : 32]. De hecho, el reputado *Tratado de los derechos de autor en el ámbito de las artes*³⁶⁰ del jurista francés Augustin-Charles Renouard ya se expresaba, en 1838, en ese mismo sentido, afirmando que «la emisión del pensamiento no parece tener lugar más que por su realización bajo una forma material cualquiera, la palabra, la pintura, o la escritura. Si el autor quiere dar a conocer su pensamiento, es absolutamente necesario que lo manifieste [...]. En síntesis, el pensamiento es esencialmente inapropiable»³⁶¹. Pues, como ya hemos recordado, el derecho de autor protege únicamente las obras materializadas en una forma perceptible por los sentidos; es ésta una regla universal de aplicación jurisprudencial constante.

En realidad, esta dicotomía entre idea y forma constituye uno de los principios fundamentales del derecho de autor y se ha recogido en diferentes normas³⁶². En síntesis, el concepto (o la idea) no es protegible, lo únicamente protegible es la forma.

Quizá una crítica que podría hacerse a este principio de exclusión de las ideas es no tener presente que la esencia de la creación conlleva un proceso mental que no puede ser excluido de la obra misma. No puede haber creación sin idea. Quizá por eso, y con la intención de atenuar este pronunciamiento resulta que en algunos casos sí se protege la idea, y esto sucede a condición de que esté expresada, tenga un cierto grado de complejidad y sea original [Rodríguez Tapia, 2007 : 94]. Algunos estudiosos del arte conceptual, es decir, del arte que expone las ideas como si fueran objetos, estudiosos

formas que no presentan entre ellas más caracteres comunes que el corresponder todas a un estilo o a un proceso derivado de una idea». [Walravens, 2005: 43]. «Car la loi (...) ne protège que des créations d'objets déterminés, individualisés et parfaitement identifiables, et non pas un genre ou une famille de formes qui ne présentent entre elles des caractères communs que parce qu'elles correspondent toutes à un style ou à un procédé découlant d'une idée».

³⁵⁹ «La pensé, par essence immatérielle, est inappropriable.»

³⁶⁰ Este libro se puede consultar en línea, en la web de la Universidad de Michigan: <http://archive.org/stream/traitdesdroitsd00renogoog#page/n12/mode/2up>.

³⁶¹ *Idem*. «L'émission de la pensé ne saurait avoir lieu que par sa réalisation sous une forme matérielle quelconque, la parole, la peinture, l'écriture. Si l'auteur veut faire connaître sa pensée, il faut absolument qu'il la livre (...). En résumé, la pensé est, par son essence, inappropriable.»

³⁶² Entre las más importantes, podrían referirse por ejemplo el Art. 9.2 del acuerdo de la Organización Mundial del Comercio (OMC) sobre los aspectos de los derechos de propiedad intelectual relacionados con el comercio que establece la exclusión de las ideas – «la protección del derecho de autor abarca las expresiones pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o concepto matemáticos en sí». También en el Artículo 2 del Tratado de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre el derecho de autor del 20 de diciembre de 1996: «La protección del derecho de autor abarca las expresiones pero no las ideas, procedimientos, métodos de operación o conceptos matemáticos en sí.»

dentro de los cuales se encuentra Nadia Walravens, han destacado el rol fundamental –e incluso esencial– de la idea en un proceso creativo de manifestaciones del arte contemporáneo. Anteriormente hemos recordado su insistencia en que –sobre todo en el arte conceptual, aunque no únicamente en él– la concepción de la propia obra es más importante que su realización. De hecho, podríamos añadir que aquí anida el apasionante tema de la obra efímera que no tiene forma concreta y de las posibilidades o –incluso– imposibilidades de su protección. De entre las obras efímeras que han ocasionado numerosas discusiones en el mundo jurídico –aparte de las obras escénicas– están también las obras de perfumería ya mencionadas –que desde luego no se reducen a una fórmula química–, y se encuentran también las obras culinarias –que desde luego no se reducen a la combinatoria de sus componentes³⁶³–, entre algunas más.

Son ciertamente tan sugestivos como valiosos los desafíos que presentan al derecho de autor todo el arte conceptual, un tipo de arte que, desde las experiencias de Marcel Duchamp a la actualidad, elude la forma. Elude la forma y cuestiona así, desde –o consu propia naturaleza y personalidad, no sólo el fetichismo de la obra, que es un problema estético (y en algunos casos ético), sino la dificultad de la consideración de autoría a la que se ve sometido el propio principio de autoría, según el derecho. Esta es, por otro lado, una de las discusiones a partir de las cuales probablemente el teatro podría encontrar algunos paralelos y complicidades en la formulación de exigencias legales específicas³⁶⁴. En este sentido, Philippe Le Tourneau, profesor en la Facultad de Derecho de Toulouse, en un incisivo y frecuentemente citado ensayo titulado «*Folles idées sur les idées*», considera que la tradicional oposición idea-contenido es cada vez más artificial [Le Tourneau, 2001 : §9]. Y añade igualmente que conviene atender la evolución del principio tradicional según el cual las ideas son de libre circulación, que en la práctica se ve cada vez más limitado, ya que, según él, las ideas pueden tener un

³⁶³ Walravens comenta sobre este tema que se excluyen de protección las recetas culinarias, ya que revelan un saber hacer y no una opción creativa. Aunque ello es discutido por Jean Paul Branlard: «Por la adopción de las materias primas, ingredientes y aditivos, por la selección de la cocción y la combinación de los sabores y colores, el cocinero realiza una obra original, resultante de una selección arbitraria» [Walravens, 2005: 151]. «Par l'adoption des matières premières, ingrédients et additifs, par la sélection des cuissons et le mariage des saveurs et des couleurs, le cuisinier dresse une œuvre originale résultant de choix arbitraire.»

³⁶⁴ Entre otros materiales bibliográficos ineludibles sobre este aspecto, además del ya citado de Nadia Walravens, *L'œuvre d'art en droit d'auteur. Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*. [Walravens, 2005], de la misma autora, «L'art contemporain et les difficultés d'accès à la protection du droit d'auteur», in Bruguières, Jean-Michel (Dir.), *Droits d'auteur et culture*. Ed. Dalloz, París, 2007; Cheng, Tania, «Does Copyright Law confer a monopoly over unpreserved cows?» in *European Intellectual Property Review*, 2006, vol. 28, nº 5, pp. 276–282; Torsen Molly & Beyond Oil and Canvas, *New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright Law's Ability to Protect the Interests of the Contemporary Artists*, Script-ed, Vol. 3, 1 Marxh, 2006. Vivant, M. (Dir.), *Les créations immatérielles et le droit*. Ed. Ellipses, col. Le droit en questions s/n, París, 1997; Simon Stokes, *Art and copyright*, Hart Publishing, 2001.

estamento en la protección de derechos de autor, es decir, deben ser protegidas desde el momento en que tienen un valor económico³⁶⁵.

Sin embargo, aún hoy existe la imposibilidad de registrar una idea de modo válido y efectivo. Es una imposibilidad ante la cual, según la gente experta, debe optarse por seguir un precepto: cuando se tenga una buena idea, hay que mantenerla a resguardo. Por ahora, se debe esperar a que la idea adquiera forma para registrarla, al menos si no se la quiere encontrar más adelante, cubierta bajo el amparo de los derechos de propiedad intelectual, por haber sido formulada sensiblemente por un autor diferente. Esto último puede pasar (y ha pasado) a veces, y hay que advertir que no es nada fácil defender una idea existente antes de la realización de la obra.

1.6.2. Ausencia de formalidad de protección.

El otro elemento esencial en los principios de protección es la «ausencia de formalidad de protección». La obra existe por el mero hecho de su creación, sin necesidad de ningún otro trámite. Esto requiere una pequeña explicación, ya que es necesario saber qué es –o qué se entiende– con «informalidad de la protección». Contrariamente a lo que comúnmente se cree, en realidad no se debe hacer nada para proteger una obra. A menudo se dice que para hacerlo se debe inscribir en el registro de la Propiedad Intelectual, en una entidad de gestión, o incluso a través de una acreditación notarial de atribución de autoría sobre la obra.

Ninguna de las entidades de gestión de nuestro país, como pueden ser la SGAE³⁶⁶, CEDRO³⁶⁷, VEGAP³⁶⁸ o DAMA³⁶⁹, entre otras, protege de forma individualizada la obra de un autor. Lo que cada una de ellas hace es *gestionar* los derechos patrimoniales del conjunto de las obras (o consideradas tales) registradas de sus socios. Y cuando, en ciertas circunstancias, ellas actúan judicialmente, lo hacen en representación del sector afectado, y no de un autor concreto.

³⁶⁵ *Ídem*.

³⁶⁶ Sociedad General de Autores y Editores.

³⁶⁷ Centro Español de Derechos Reprográficos.

³⁶⁸ Visual Entidad de Gestión de Artistas Plásticos.

³⁶⁹ Derechos de Autor de Medios Audiovisuales.

Así que puede incluso hacerse un registro de la obra en esas entidades, pero sólo servirá como prueba *prima facie*³⁷⁰, que es exactamente lo mismo que si se enviara una carta con acuse de recibo, con el contenido de la obra. Esta no es sino una presunción *iuris tantum*³⁷¹, porque es sólo una indicación de autoría que admite prueba en contra, es decir, que permite probar la inexistencia de ese derecho atribuido al autor. Pero la inscripción o registro, por sí misma, ni otorga ni deniega derechos. Sólo sienta la presunción, salvo prueba en contra, de que los derechos sobre la obra pertenecen al titular inscrito como autor. Y quien alegue lo contrario deberá probarlo de forma suficiente para erradicar esa presunción (recuérdese una vez más el caso de *La Torna* que hemos mencionado en un capítulo previo). De modo que el *prior tempore* de la inscripción no es un criterio que pertenezca al ámbito del derecho de autor, aunque sí puede llegar a servir como prueba de existencia precedente de la obra, y ser útil, por ese motivo, en el supuesto de controversia entre dos autores que reclamen el mismo derecho sobre una pieza.

1.7. ORIGINALIDAD DE LA OBRA ESCÉNICA

La obra escénica no tiene la consideración de obra intelectual protegible. Así lo entiende la ley española. Esta ley considera al director de escena como un titular de derechos vecinos o conexos, o como específicamente los denomina «otros derechos de propiedad intelectual». Y en esta circunstancia, no se le exige a la interpretación o ejecución el carácter de originalidad, de forma que cualquier interpretación que consista en *representar, cantar, leer, recitar, interpretar o ejecutar* en cualquier forma una obra, será objeto de protección por esos otros derechos de carácter vecino o conexo. Sea o no creativa, manifieste o no la huella personal de su autor, o aporte o no alguna cosa novedosa y diferente.

³⁷⁰ La expresión *prima facie*, de uso frecuente en las actuaciones judiciales, significa a primera vista, o en principio. Indica la apariencia de un derecho o de una situación, pero sin que con ello se prejuzgue el asunto.

³⁷¹ Como se sabe, *iuris tantum* es una expresión con la que se denomina aquellas presunciones legales frente a las cuales cabe alguna prueba en contra.

No obstante, y teniendo en cuenta que el art. 10 no constituye una lista cerrada de tipos de obras intelectuales, lo que da espacio ocasional para mostrar –llegado el caso– que la obra escénica puede reunir los requisitos de creación original.

Fácticamente se establece con esta postura una diferencia de trato respecto al director de la obra audiovisual o cinematográfica, quien se presume coautor –junto con el guionista y el autor de la música– por aplicación del art. 87 de la LPI. El director de cine tiene –en efecto– una presunción de originalidad en su trabajo creativo. Es una presunción que para poder anularse se deberían aportar pruebas en contra, es decir, pruebas que demuestren la ausencia de originalidad creativa en y de su obra.

Si la originalidad en la puesta en escena tiene elementos visibles que podrían permitir al director ser considerado un autor, como se argumenta fehacientemente en la ponencia de José Antonio Hormigón, citada con anterioridad, ¿por qué no lo es? ¿Carece realmente de originalidad? ¿O posee una originalidad improbable? ¿Qué elementos debería tener en cuenta la ley para considerar a un montaje usufructuario de originalidad?

Considerada como obra derivada del texto dramático³⁷², la originalidad de la puesta en escena dependerá, en gran medida, del grado de libertad que el dramaturgo pueda conceder al director de escena en el montaje de su propia pieza (como ya hemos visto). Recordemos que la obra escénica (el montaje escénico) es, en general, una obra compuesta, ya que incorpora una obra preexistente (el texto dramático), y normalmente es realizada sin la participación colaboradora del dramaturgo, el autor de la obra primera. No suele producirse una simultaneidad de colaboración entre los dos autores (aunque en ocasiones suceda). En general, sus contribuciones se ordenan sucesivamente en el tiempo. Y, como ya hemos comentado de manera clara en el caso de obras derivadas, el nivel de originalidad requerido es *relativo*, ya que su creatividad está condicionada por la obra primera que modifica, como paradigmáticamente sucede con las traducciones. Su originalidad no es absoluta: viene determinada por la obra primera que traduce.

³⁷² La obra nueva resultante generará derechos de autor para su creador, con reserva de los derechos de autor del autor de la obra preexistente. Cualquier explotación de la obra creada requerirá de la autorización del autor de la obra preexistente, en caso contrario constituirá una falsificación. Es decir, si hay una apropiación de una obra preexistente sin la autorización de su autor, estaremos ante un caso de falsificación o uso fraudulento.

En principio, y teniendo en cuenta esta situación, se podría deducir que cuanto mayor es la libertad creativa del director de escena, mayor será también la originalidad de su escenificación. Mientras que el supuesto contrario, en el que el autor dramático exige y condiciona la puesta en escena al estricto cumplimiento de sus indicaciones y acotaciones, la originalidad de la puesta en escena puede llegar a moverse en un territorio bastante acotado o limitado.

Es cierto que en algunos casos el problema de la originalidad de la puesta en escena se formula de manera diferente. Se la guarece bajo la apreciación del espectador, bajo el razonamiento de que su carácter efímero (característico del evento teatral) no facilita su propia prueba más que en el testimonio del espectador, como en las obras olfativas. No obstante, en torno a este tema tradicionalmente se ha caído en varias confusiones, ya que la originalidad debe buscarse en la puesta en escena propiamente dicha, en los elementos que la componen: en el ritmo, el estilo interpretativo, la caracterización, el contexto escenográfico, los intervalos y las transiciones, los silencios, etcétera. Y dentro de estas confusiones hay algunas muy destacadas, señaladas por Sébastien Raimond.

1.7.1. Confusiones entorno al concepto de la originalidad en la obra escénica.

Según opina Raimon, una confusión consiste en considerar la obra dramática (y por tanto su originalidad) como una conjunción indiscernible entre el texto y la puesta en escena. Es decir, buscar la originalidad en una obra única integrada por texto y escenificación, entendiendo la puesta en escena como la simple ejecución del texto dramático [Proust, 2012 : 116]. Pero como ya hemos analizado anteriormente, ambas son dos obras independientes, de lenguajes diferentes y autónomos. No hay obras que, por muy detalladas que sean sus indicaciones didácticas, abarquen y completen la totalidad de lo que constituye una representación. El caso emblemático es Beckett, que en sus acotaciones es tan preciso que incluso llega a indicar, por ejemplo, cuántos pasos ha de dar un personaje, en qué dirección, durante cuánto tiempo y a qué ritmo, y, además, bajo qué especificidades de caracterización, así con en qué atmósfera lumínica. Y es cierto que ello imprime una inevitable identificación estilística de Beckett en casi todos los montajes de sus obras emprendidas por diferentes directores. Pero no es

menos cierto que no existe «un beckett» igual a otro: no hay un montaje de cualquiera de sus obras, por más exigentes que sean las indicaciones de esas obras (como en *Pasos*, *Sino las nubes*, *Play*, por ejemplo) que sea igual a otro montaje. Es más, es entonces cuando más claramente puede llegar a percibirse la huella del director. Quizá por el hecho de que, como reza un apotegma de lógica, «sólo las cosas que se diferencian se parecen; mientras que sólo las cosas que se parecen se diferencian». Y es que existe siempre una dimensión del montaje que va más allá del texto. Y esa dimensión tiene que ver con una visión personal o artística del texto dramático manifestada por el responsable de su escenificación.

Hay otra confusión que deriva un poco de la anterior, consiste en buscar la originalidad en el texto dramático que se dice en escena, y no en el resto de elementos creativos que conforman su escenificación³⁷³. De alguna manera, esta postura recuerda en parte las sentencias judiciales que distinguían entre una puesta en escena «corriente», como era una opereta, y las denominadas obras «de gran espectáculo», protegidas éstas por el derecho de autor. Un considerando del fallo de una de esas sentencias es muy explícita, y revela con claridad el tipo de formulación o de argumentación que está detrás de ese tipo de confusiones. Dice el fallo: «existen [...] espectáculos en que la aportación dada por la puesta en escena modifica profundamente una pieza hasta el punto de aminorar considerablemente la importancia del texto, e incluso de la música», y que esto es así en «la magia o las piezas de gran espectáculo» para las que «se puede admitir que el director de escena se beneficia de un derecho patrimonial de autor»; y concluye diciendo que «del todo diferente es la situación de los espectáculos de opereta [...] [en que] el libreto y la música tienen un lugar preponderante [...] el público es atraído por el encanto de la música más que por el lado escénico de la presentación» [Le Chevalier, 1990 : 74-76]. A pesar del contrasentido patente que le afecta, el razonamiento ha sido recogido en numerosas ocasiones, tanto para rechazar la protección de la puesta en escena de una obra lírica, como para reservar la protección a un espectáculo de «luz y sonido». Pero, como sabemos, la originalidad no puede buscarse en la preponderancia de un elemento sobre otro.

La tercera confusión recae en tomar el cuaderno de dirección, o el libreto, como elementos para valorar la originalidad –o no– de la escenificación [Proust, 2012 : 118].

³⁷³ *Ibid.* p.17.

Pero el cuaderno de dirección es un documento opcional que –además– está bastante fuera de uso. Patrice Pavis lo define diciendo que se trata de un «cuaderno que contiene los datos de una puesta en escena, [...] que incluye sobre todo los desplazamientos de los actores, las pausas, los efectos de sonido, el programa de luces y cualquier otro sistema de descripción o de anotación utilizado, gráfico o informático, para memorizar el espectáculo» [Pavis, 1998 : 104]. De todos modos, en ocasiones este libro, por más anacrónica que sea su existencia, ha resultado determinante, como antes ya hemos recordado en el mencionado caso judicial del pleito Darnel (fallo de la Cour d’Appel de Paris de 8 de julio de 1971), en el que el tribunal se basó en el cuaderno de dirección para calificar como creación intelectual a la escenificación, dada su originalidad, y poder otorgar así protección al director de escena como autor de esa escenificación. Para Le Chevalier, «ese trabajo [el del director escénico] va mucho más lejos que una simple interpretación, puesto que implica una multitud de elecciones, de decisiones y por lo tanto de imaginación a niveles muy diversos. Lo que va a constituir la originalidad de la escenografía es esta imaginación, como lo explica la sentencia: “el libro de dirección de Darnel contiene numerosos croquis y anotaciones relativos a los decorados, accesorios y acción escénica, que revelan la personalidad del director escénico y la originalidad de los medios empleados por él para expresar visualmente el pensamiento de los autores de la obra” » [Le Chevalier, 1990 : 98].

Pero basar la originalidad de una puesta en escena en ese documento tiene un error estructural, ya que el cuaderno de dirección no es la obra, la creación en sí, sino en todo caso sirve de soporte documental de ciertos aspectos de la representación. Y ciertamente puede utilizarse como medio de prueba de algún elemento de la puesta en escena, pero definitivamente no como substituto de ésta. Y si por sí mismo tiene la suficiente originalidad, podrá ser considerado una obra aparte, una obra literaria, por ejemplo, y protegida como tal por la ley, pero de forma independiente a la escenificación.

1.7.2. Elementos escénicos que constituyen la originalidad de la puesta en escena.

Vistos ya los elementos que no pueden tenerse en cuenta para apreciar la originalidad, hay que señalar los elementos que sí deberían considerarse al emitir un juicio de originalidad de una puesta en escena.

Tal como se ha definido anteriormente, la originalidad de la escenificación, en su acepción subjetiva, viene corroborada por la huella de la personalidad del director manifestada en la obra escénica. Una huella cuyos rasgos pueden ser encontrados en la visión personal que el director tiene de la obra dramática que ha escenificado (que es el caso paradigmático que estamos empleando aquí como horizonte, por ser ésta la base de las discusiones más frecuentes relativas a este tema), e incluso en su concepción más genérica del teatro y del arte. En este sentido encontramos directores cuya concepción de la puesta en escena –independientemente del texto que montan, y a pesar de que ese texto sea respetado en su integridad– pasa por dar primacía a otros elementos escénicos. Es –entre cientos de ejemplos– el caso del noruego Vegard Vinge, quien a pesar de montar textos de repertorio, como el *John Gabriel Borkman* de Ibsen, por ejemplo, su escenificación prioriza el trabajo sobre el tiempo (esa obra normalmente montada en unas tres horas, dura en su montaje unas 12 horas) y sobre el espacio (que habitualmente aparece montada en uno o en máximo dos espacios escénicos, Vinge utiliza doce escenarios diferentes a la vez, cada uno de los cuales se va además degradando en el curso de la representación hasta dejar de él sólo residuos). Son también característicos de sus montajes la impersonalización de la interpretación de los actores, conseguida, en general, a través del uso de máscaras creadas por el propio director y por su escenógrafa, Ida Müller, así como por la reducción a dibujo de cómic de todo elemento escénico (ya sea objetual o humano). Son, todas ellas, algunas de las preocupaciones artísticas de las inconfundibles obras de Vegard Vinge. Sus montajes son sinfónicos y polifónicos al mismo tiempo, son contrapuntísticos, abstractos y plásticos, a la vez literales y metafóricos, y explora siempre la complejidad escénica al límite. Pero desde luego Vinge no es el único en cuyos montajes se puede percibir una inconfundible huella personal. Lo mismo puede decirse de tantos y tantos otros. Por ejemplo de la preocupación teatral de Bob Wilson, que al margen del texto que termine escenificando, sus montajes priorizan siempre elementos exclusivamente escénicos, no textuales, de manera ya muy característicamente suya.

Para apreciar la originalidad de la escenificación, hemos de aplicar a la puesta en escena el concepto de originalidad establecido por el tribunal de justicia de la unión europea, que recordemos se basa en que la obra ha de contener el «reflejo de la personalidad» del autor, definido como el ámbito de libertad de elección que ha tenido el autor en la toma de sus decisiones creativas. Recordamos que este test se efectúa a dos niveles:

Respecto al primer nivel debe determinarse si la puesta en escena viene dictada por consideraciones, reglas o exigencias que no dejan lugar a la libertad creativa del director, de tal manera que la forma de la obra y la idea del director se confunden hasta el punto que éste no puede realizar ninguna o escasa selección en la forma de manifestar sus ideas en la puesta en escena. Se trataría aquí de comprobar si las didascalías e instrucciones de la obra dramática condicionan hasta tal punto su expresión que no deja margen creativo suficiente al director de escena para poder tomar sus decisiones creativas.

Si se considera que el director no ha estado tan determinantemente condicionado por la obra dramática, de forma que ha tenido margen creativo suficiente para aplicar sus propias decisiones, pasaríamos a aplicar el segundo nivel del test, que es determinar este ámbito de libertad de decisiones, es decir, si en la puesta en escena el director ha tomado decisiones de carácter creativo, en diferentes momentos, y de diferentes maneras, de forma que le han permitido expresar y reflejar su propia personalidad en la obra.

En conclusión, se trata de especificar para cada puesta en escena los diferentes momentos y formas en que el director puede tomar decisiones, y determinar si éstas dan lugar a la posibilidad de plasmar la huella personal del autor. Éste es el criterio que nos permitirá dilucidar si una puesta en escena presenta un carácter original, reflejo de la personalidad de su director, y por tanto es obra intelectual protegida, o por el contrario, las selecciones efectuadas por el director obedecen a criterios técnicos o profesionales, pero no tienen un carácter artístico personal y original. Este será la clave fundamental de esa distinción entre «obra intelectual» y «mera interpretación de la obra dramática».

Por tanto, la originalidad de la puesta en escena debe buscarse en las opciones artísticas y estéticas de quien realiza la escenificación. El director efectúa sus constantes opciones en y con los elementos que conforman el trabajo escénico. No solo trabaja a partir del texto ni sólo con él. Por más que siga al pie sus didascalías. Lo hace también, y sobre todo, con el resto de los elementos de la escena. Su misión, como director, es el montaje de una obra. Es unir en el tiempo y en el espacio todas las partes de una obra escénica. Y se debe entender el término de montaje como lo que significa directamente, como la

acción de construir o incluso de armar una obra, un objeto. Su armado, su montaje no tiene al texto como único elemento. Debe incorporar tantos elementos como quiera o pueda para resaltar un sentido de la obra (ya hemos dicho que las obras de teatro, precisamente por ser objetos artísticos, no tienen nunca un único significado, ni una única lectura válida, sino que son objetos ontológicamente ambiguos, abiertos.) El director debe dilucidar y determinar los ligámenes, los enlaces entre los diversos elementos escénicos para crear un todo, un «sistema orgánico completo», «una estructura en la que cada elemento se integre al conjunto, en el que nada es dejado al azar y todo posee una función en la de conjunto», como refiere Pavis al definir la tarea del director de escena [Pavis, 1998 : 366].

Evidentemente Pavis en su definición se hace resonancia de toda la reflexión teórica sobre la figura del director. Entre otras, por sólo mencionar una de ellas, la de Copeau, citado por Pavis, que entiende la puesta en escena como el dibujo de una acción dramática, un dibujo construido con «el conjunto de los movimientos, de los gestos y de las actitudes, el acuerdo de las fisonomías, de las voces y de los silencios; es la totalidad del espectáculo escénico que emana de un pensamiento único que lo concibe, lo regula y lo armoniza»³⁷⁴. Por eso Jacques Copeau, que fue actor, productor, crítico, teórico y director de teatro, es decir, que conoce bien los diversos campos del arte teatral, termina definiendo al director de la siguiente manera:

El director de escena inventa y hace que reine entre los personajes este vínculo secreto, esta sensibilidad recíproca, esta misteriosa correspondencia de las relaciones sin la cual el drama, incluso interpretado por excelentes actores, pierde la mejor parte de su expresión³⁷⁵.

Es cierto que el director de escena, que integra distintos componentes que intervienen en la representación, trabaja con elementos que a su vez son considerados obras independientes y autónomas, obras protegidas por derechos de autor, que son realizados por diversos creadores, como son el dramaturgo, el escenógrafo, el creador de la música, el diseñador de luces y de sonido, el de vestuario, etc. De hecho, como hemos visto en un capítulo precedente, también los actores pueden ser considerados autores de

³⁷⁴ *Ibid.* p.364.

³⁷⁵ *Ídem.*

su interpretación, cuando ésta lleve incorporada la huella de su talento, de su propia creatividad. Bajo la responsabilidad del director, los demás creadores, y entre ellos los actores, han de crear un lenguaje común en el que convergerán los imaginarios de todos ellos.

Pero en la selección que efectúa el director de escena, no solo se integran sin más esos componentes internos a la obra teatral. También hay otro tipo de factores, exógenos al texto, a los que se encuentra supeditada la escenificación. Son factores de tipo técnico o logístico, que van a influir de forma determinante en el montaje y, por tanto, en las selecciones que debe realizar el director. Estos factores pueden ser tanto de tipo técnico (las dimensiones del escenario, de la sala, el aforo...), pero también, y actualmente de mayor importancia, factores de tipo económico a los que deberá adaptar su capacidad creativa. Por todo ello, la originalidad puede incluso estar condicionada por estos otros elementos que ni siquiera forman parte de la obra.

Veronique Roy, en su tesis sobre la puesta en escena y el derecho de autor, citando a D. Leichtman, abogado estadounidense especialista en propiedad intelectual, menciona como un condicionante de la originalidad de la puesta en escena los límites físicos del lugar donde se lleve a cabo la representación.

Hay también limitaciones externas impuestas a la obra de un director de escena por las limitaciones físicas del lugar y del conjunto. Hay cuatro tipos de arquitectura básica de teatro [...] lo que conduce a que si diferentes productores o directores realizan producciones de la misma obra, en el mismo tipo de espacio, surgirán necesariamente muchas similitudes. Esto es así porque hay un número limitado de movimientos que se pueden hacer –hay un número limitado de posiciones en el escenario, posiciones corporales, lugares para entrar y salir de manera efectiva, y un límite de lugares donde colocar la escenografía de manera que todo el público pueda ver las caras de los actores y su interpretación de las escenas³⁷⁶ [Roy, 2006 : 151].

³⁷⁶ «There are also external limitations placed upon a director's work by the physical constraints of the venue and the set. There are four kinds of basic theatre architecture [...] what follows is that if different producers or directors both set their productions of the same play in the same type of space, many similarities will necessarily result. This is because there are limited numbers of moves one can make – there are limited number of stage positions, body positions, places to enter and exit effectively, and a limit of places in which to place furniture so that the entire audience can see the faces of the actors as they play the scenes.»

No podemos estar de acuerdo con esta afirmación, ya que aunque compartimos la opinión de que las características del lugar pueden condicionar los límites creativos de la puesta en escena, pero no nos parece acertado que la coincidencia de un espacio escénico pueda determinar caracteres comunes de diferentes escenificaciones de una misma obra. Como ya hemos visto, la libertad creativa del director se manifiesta en múltiples elementos y por tanto el condicionante del espacio escénico puede afectar a uno de estos elementos, pero no a toda la escenificación, de manera que resulten similares.

En conclusión, la originalidad debe buscarse en las selecciones artísticas y personales que en un cierto contexto hace el director de escena, y que reflejan su personalidad en la escenificación, es decir, en aquello a lo que no viene obligado ni por el texto ni por las didascalías, ni por factores de tipo meramente técnico.

1.8. EL PLAGIO

No se puede pensar en procesos de creación artística sin mencionar las influencias de todo tipo que llegan del entorno, y como estas determinan en cierta manera el contenido del proceso creativo. Movimientos artísticos como el apropiacionismo son ampliamente reconocidos y considerados. El problema, en cualquier caso fundamental, se centrará siempre en diferenciar lo que constituye una influencia, y lo que se considera una copia y, por tanto, un plagio si se ha reproducido sin mencionar el nombre del autor original. Éste es, sin duda, un tema que, por sí mismo, requiere una tesis o un estudio amplio y detallado. Aquí solo mencionamos en este breve apartado algunas de las fronteras más preponderantes de la zona en la que trabaja el director escénico.

La etimología de este término encuentra su origen en el término latino *plagium*, definido por el jurista romano Domicio Ulpiano «se da el juicio capital, en virtud de la ley Fabia sobre los plagiarios, cuando un comprador adquiere con conocimiento un hombre libre: crimen en el que incurre también el vendedor, cuando vendiere un hombre libre sabiendo que lo era» [Villa-Real y Arco Torres, 2006 : 396] y del griego

plágios. Según el DRAE (Diccionario Real Academia Española) «plagio» es la copia –en lo sustancial– de una obra ajena, dándola como propia. Se entiende el plagio como el acto de copiar (en parte o en su totalidad) una obra ajena, ya sea de carácter literario, artístico o científico (es decir, una obra intelectual), y difundirla como de autoría propia³⁷⁷. Hay muchas tipologías de plagio³⁷⁸, pero en la mayoría de los casos, el plagio no se produce por la modificación de la obra, sino que la alteración se produce en el nombre del autor, vulnerándose así también el derecho moral de paternidad.

Sobre este tema se han pronunciado los tribunales en muchas sentencias, de las que pasamos a destacar sólo algunas. De entre ellas, interesa destacar la distinción que establecen entre aquellas copias que pertenecen al común, y por tanto se incluyen en un patrimonio o acervo generalizado, de uso común, que no se consideran plagio, y aquellas que son idénticas en lo *sustancial* respecto a otras obras y que si constituyen plagio.

En primer lugar, la sentencia de la sala de lo penal del Tribunal Supremo de fecha 14 de febrero de 1984³⁷⁹ ofrece una definición de plagio como «la acción de copiar obra original o auténtica, ya sea de una manera servil o falsificación, ya de manera que induzca a error sobre la autenticidad o imitación, y ya sea de modo total o parcial, la suplantación tiende a presentar como propia una obra ajena para aprovecharse de la fama y mérito intelectual de su autor, con manifiesta voluntad dolosa»³⁸⁰.

Por otro lado, como pone de manifiesto la sentencia del Tribunal Supremo de 17 de octubre de 1997, lo fundamental para determinar la existencia de un plagio es la atribución propia de la autoría de la obra objeto del plagio, omitiendo el nombre del autor de la obra copiada, y usurpando su derecho de paternidad³⁸¹.

³⁷⁷ Art. 270 de la Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, del Código Penal, que tipifica como un delito contra la propiedad intelectual el cometido por aquel «que con ánimo de lucro, y en perjuicio de tercero, reproduzca, plagie, distribuya o comunique públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la autorización de los titulares, de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios.»

³⁷⁸ Cfr. Agúndez, [2005 : 66-68].

³⁷⁹ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Penal, de 14 de febrero de 1984, (ROJ: STS 1713/1984).

³⁸⁰ *Ídem*.

³⁸¹ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 17 de octubre de 1997, núm. 886/1997 (ROJ: STS 6157/1997). La sentencia cita: «esta Sala ya ha tenido ocasión de manifestarse sobre el concepto de plagio -aunque para situaciones diferentes-, apuntando que por tal hay que entender, en su acepción más simplista, todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial, por lo que se presenta como una actividad mecanizada, muy poco intelectual y creativa, carente de toda originalidad y concurrencia de genio o talento humano, aunque manifieste

Y por su parte, otra sentencia del Tribunal Supremo de 23 de marzo de 1999³⁸² establece claramente el requisito para que se dé plagio, que no es otro que el de haber coincidencias estructurales básicas y fundamentales entre ambas obras [Agúndez, 2005 : 66]. No obstante, determina que la coincidencia en aspectos accesorios, añadidos, superpuestos o modificaciones no transcen- dentales, no sirven para fundamentar un supuesto de plagio, al establecer que:

Las situaciones que representan plagio hay que entenderlas como las de identidad, así como las encubiertas, pero que descubren, al despojarles de los ardides y ropajes que las disfrazan, su total similitud con la obra original, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y esfuerzo ideario o intelectivo ajeno. No procede confusión con todo aquello que es común e integra el acervo cultural generalizado o con los datos que las ciencias aportan para el acceso y conocimiento por todos, con lo que se excluye lo que supone efectiva realidad inventiva, sino más bien relativa, que surge de la inspiración de los hombres y difícilmente, salvo casos excepcionales, alcanza neta, pura y total invención, desnuda de toda aportación exterior. Por todo lo cual el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no transcen- dentales.

Por último, para percibir el alcance que tiene el sentido de plagio en la práctica judicial, resulta destacable la sentencia del Juzgado de lo Mercantil núm. 5 de Madrid de 15 noviembre de 2008³⁸³, en relación al análisis del requisito de *sustancialidad de la copia*,

cierto ingenio, dándose en las situaciones de identidad y en aquellas otras que, aunque encubiertas, descubren similitud con la creación original, una vez despojadas de ardides y disfraces, produciendo un estado de apropiación y aprovechamiento de la labor creativa y esfuerzo ideario o intelectivo ajeno; más no procede confusión con todo aquello que es común, integra el acervo cultural generalizado o está anticipado y al alcance de todos... »

³⁸² Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 23 de marzo de 1999, núm. 237/1999 (ROJ: STS 2020/1999), recordando una sentencia anterior emitida por la misma sala (Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 28 de enero de 1995, núm. 12/1995 (ROJ: STS 359/1995).

³⁸³ Sentencia del Juzgado de lo Mercantil de Madrid, nº 5, de 15 de noviembre de 2008, núm. Recurso 187/2006 (ROJ: SJM M 104/2008). La sentencia cita: «la nota de la sustancialidad exige que la copia afecte a su esencia y naturaleza, invariables en cuanto a las cualidades superiores de expresión y al propio estilo del autor plagiado que la hacen inimitable. Se trata de una actividad material mecanizada muy poco intelectual y menos creativa, en plena similitud con la obra original copiada, y sin encontrar confusión con todo aquello que es común e integra el acervo cultural generalizado o con los datos que las ciencias aportan y comunican, excluyéndose la efectiva realidad imitativa (SSTS 28 de enero de 1995 (RJ 1995, 387), 17 de octubre de 1997 (RJ 1997, 7468) y 23 de marzo de 1999 (RJ 1999, 2005)). Podemos así entender que el requisito de esencialidad pivota sobre dos presupuestos. El primero es el que hace inimitable el texto copiado por su originalidad inventiva y por su estilo de creativa inspiración; y el

estableciendo que este concepto exige que la copia afecte a la esencia y naturaleza de la obra. Esta esencia y naturaleza se encuentran en la forma de expresión y estilo propio del autor plagiado, caracteres que por su naturaleza íntimamente personal, hacen que sean inimitables. Por ello, sitúa el requisito de esencialidad sobre dos presupuestos: a) el primero es el que considera inimitable el texto copiado dado su carácter de originalidad inventiva y su estilo de creativa inspiración, que corresponden a su autor; b) el segundo requisito para apreciar el plagio es que excluye de la esencia de la obra «las notas de cultura común y generalizada, las similitudes de vulgares conocimientos y las modificaciones accidentales». De esta manera, esta sentencia establece la exclusión del ámbito del plagio de aquellos temas que pertenecen a un ámbito genérico, los conocimientos de carácter común y las modificaciones de menor calado, basando el núcleo del plagio en la forma del texto copiado. Por ello, establece que no es relevante que haya entre las dos obras cierta correspondencia en temas generales, sino que lo importante para determinar un supuesto de plagio de una obra es «el estilo personal del autor caracterizado por la correcta dicción, la riqueza de vocabulario, frases armoniosas y brillantes de los períodos, fluidez» que se han de dar en la forma de redacción y en los signos [Agúndez, 2005 : 67].

Por otro lado, y apartándonos del terreno jurídico, ya desde una perspectiva general sabemos que, por motivos principalmente estéticos que han conducido a tomar conciencia del peso de la cultura, de un «exceso de historia», la creación artística en la época «postmoderna» se ha cargado de pasado, de catástrofes que quiere reacomodar. Por ello, no es infrecuente ver poéticas basadas en recuperar textos anteriores. Pues, como de forma sublime lo expresa Walter Benjamin, «el curso de la historia, representado bajo el concepto de catástrofe, no puede reclamar del pensador más que el caleidoscopio en las manos de un niño, que a cada giro destruye lo ordenado para crear así un orden nuevo» [Benjamin, 2008b : 266]. De modo que si a principios del siglo XX se prestó atención a las transformaciones tecnológicas y el cambio que la modernidad imprimía en las relaciones humanas para nutrir la visión futurista (y la de las subsiguientes vanguardias), a finales del siglo XX, y sobre todo a principios del XXI, ha aparecido el anhelo de imaginar un futuro que cede paso a la revisión del pasado. En artes plásticas, en música, en moda..., pero también en teatro, la relación con las obras

segundo es el que elimina las notas de cultura común y generalizada, las similitudes de vulgares conocimientos y las modificaciones accidentales.»

anteriores se ha convertido pronto en recurso poético. Muchos autores se han visto en la encrucijada de encontrarse con los cristales del caleidoscopio a su servicio. Por eso no es extraño escuchar manifestaciones que, como las de Heiner Müller, por ejemplo, no tienen ningún reparo en hablar de un tipo de «plagio creativo». Un breve pero luminoso ensayo sobre la cita en el teatro contemporáneo, de la investigadora en estudios teatrales Hélène Kuntz, lleva como título precisamente una cita de Heiner Müller sobre el plagio como proceso creativo. «Plagio de modo tal que nadie se da cuenta de ello», decía Müller. En la traducción que utiliza la Dra. Kuntz se lee: «Je plagie tellement que personne n'est capable de s'en rendre compte». Es el modo como Müller reivindica, según la propia Hélène Kuntz, una escritura que tiende a lo impersonal, es decir, a diluir la voz del autor en la de los otros [Fix & Toudoire-Surlapierre, 2010 : 56]. También en esto (en este procedimiento), la Dra. Kuntz considera a Müller un heredero de Brecht, quien respondía a las acusaciones de plagio de las que había sido objeto su *Ópera de cuatro cuartos*, rechazando el reconocimiento de un derecho a la propiedad en el ámbito literario³⁸⁴.

Citando a Florence Baillet, especialista en Brecht y en Müller, la Dra. H. Kuntz indica que «Müller (...) retoma así de Brecht una concepción de la creación literaria en ruptura con la idea de genio: “más que un ser ‘inspirado’, el escritor se parece al ingeniero o al artesano que procede a través de “montajes”, “reciclando los materiales”»³⁸⁵. Efectivamente, Brecht, como se sabe, recogía un material y lo desfamiliarizaba, lo inscribía en un contexto resignificador³⁸⁶. Es un procedimiento que él mismo

³⁸⁴ La obra *The Beggar's Opera* había servido de inspiración y punto de partida de la *Ópera de cuatro cuartos*. También la cuestión de la autoría de la obra fue objeto de discusiones en el momento de su estreno. El cartel de la obra solo mencionaba a Brecht como «adaptador» y a Elisabeth Hauptmann como traductora, pero Kurt Weill no aparecía en ningún lugar. Y anteriormente a la primera publicación del libreto había sido acusado de plagio por haber olvidado mencionar a uno de los traductores del material añadido, hecho que llevó a Brecht a pronunciar su famosa frase sobre su «negligencia fundamental en asuntos de propiedad intelectual». [Thomson & Sacks, 2004: 90].

³⁸⁵ *Idem*. «Müller, note Florence Baillet, reprend aussi à Brecht une conception de la création littéraire en rupture avec l'idée de génie: «Plutôt que d'être "inspiré", l'écrivain s'apparente à l'ingénieur ou à l'artisan procédant à des "montages", "recyclant" des "matériaux".»

³⁸⁶ Viene al caso mencionar un conflicto que aunque no verse sobre el tema del plagio, si tiene relación directa con Bertold Brecht y el concepto de integridad de su obra que tienen sus herederos. En el 2004, se originó un conflicto que oponía los derechos de autor del dramaturgo y la libertad de creación del director de escena, sobre una de las obras de Bertold Brecht y Kurt Weill. Se trataba en concreto de una escenificación de la obra *La ópera de cuatro cuartos* realizada por el director Calixto Bieito, siendo el punto inicial del conflicto la incorporación en esta obra de la canción *Alabama*, que pertenece a la ópera *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, también de los mismos autores. La obra se había representado en diferentes territorios -España entre ellos- sin ningún problema, pero la programación en el festival del Ruhr en Recklinghausen (Alemania) fue la causa de la intervención de los titulares de los derechos -la editorial Surhkamp-. Éstos entendieron que la incorporación de la canción afectaba la integridad de la obra y al respeto a los autores de la obra, que habían dejado instrucciones muy claras en relación a la forma en que había de hacerse una representación fiel de la obra. Por tanto, los gestores de los derechos prohibieron esta modificación, y el Festival decidió acatar la decisión y por tanto suprimir la incorporación de la canción. No obstante, las instrucciones de los herederos no se limitaron a esta supresión, sino que entendieron que la versión vulneraba los

denominaba *Umfunktionierung* («cambio de funcionamiento», o «cambio de finalidad»), y que de alguna manera recuerda también a lo que el impulsor del situacionismo, Guy Debord consideraba como una forma de plagio subversivo que denominaba el *détournement*.

No obstante, Robert Kopp señala que el concepto de originalidad y de imitación no son uniformes en el tiempo, cada época le ha dado un valor relativo y los ha incorporado en los propios procesos artísticos y literarios [VVA, 2012 : 73]. El plagio, efectivamente, es considerado, desde hace ya bastante tiempo, como una peculiar forma –casi inevitable– de cultura. No deja de ser objeto de debates, especialmente en relación a la ‘inspiración’, esa a la que el autor moderno (Brecht y Müller entre ellos) se acoge, ni deja tampoco de aparecer en los debates que se centran en el tema opuesto, el de la originalidad. Aun así, hay abundantes muestras de la aceptación no sólo estética del plagio (incontables exposiciones plásticas realizadas por museos emblemáticos se comisarían bajo ese concepto), sino también ha ido ganando un espacio de aceptación social, el del intertexto³⁸⁷.

La legislación contempla el supuesto de la cita como una de las excepciones al monopolio del autor sobre el uso de su obra (art. 32 LPI). Este supuesto permite utilizar fragmentos de una obra ajena en una de propia, sin necesitar autorización del autor de ese material. Pero lo que distingue al plagio de la cita es la utilización de las comillas y la indicación del nombre del autor de la obra utilizada. Su omisión es la base para considerar el plagio. No obstante, el límite de cita contemplado en la ley tiene un

derechos del autor de la obra, ya que no se respetaba la literalidad del texto al incorporar en la escena expresiones ordinarias, soeces e incluso blasfemias. Se llegó a la absurda situación de obviar en los subtítulos la traducción de estas expresiones que se utilizaban en escena. Por tanto, mientras que los subtítulos en alemán se mantenían fieles al texto original de Brecht, «en escena se hablaba con un lenguaje mucho más procaz y las referencias y golpes de efecto eran diferentes. "Follar" lo traducían los subtítulos por "anhelar". Los "¡me cago en Dios!" no tenían traducción»³⁸⁶. Por otro lado, la versión de Bieito situaba la acción en una especie de tómbola de todo a cien, y la escena de la boda del príncipe se convirtió en una coronación. Es decir, la versión realizada por Bieito incorporaba elementos propios relevantes que se distancian del espíritu de la obra original. Lo más absurdo del caso es que esta obra fue representada en otros países sin ningún tipo de censura. La explicación que dieron los titulares de los derechos se justificaba en que, pese a que se trataba de los mismos derechos sobre la misma obra, los titulares de estos derechos eran personas diferentes. La titularidad de los derechos de obras que se representan en Alemania corresponde a Barbara Schall, hija del Bertold Brecht, quien tiene un concepto estricto de la representación de las obras de su padre; en cambio, la gestión de los derechos en el extranjero recae en otro hijo del Bertold Brecht, quien entiende las representaciones escénicas con una visión más abierta a reinterpretaciones de otro tipo. No obstante, el conflicto no fue más allá de la representación «mutilada» de la obra ideada por Calixto Bieito, sin llegar a sede jurisdiccional.

³⁸⁷ Para más información sobre este tema *cfr.* el libro *Sobre el Plagio* de Hélène Maurel-Indart [2014]; así como el también interesante libro de Céline Delavaux & Marie-Hélène Vignes, *Les procès de l'art: petites histoires de l'art et grandes affaires de droit* [2013], en su capítulo: el derecho patrimonial, la falsificación y el plagio; y *cfr.* también el libro de Manuel Francisco Reina *El plagio como una de las bellas artes* [2012].

carácter algo restrictivo, y en cualquier caso no contempla los usos artísticos habituales, e incluso prestigiosos, como son el movimiento del apropiacionismo y, más presente en nuestros días, el sampleado de obras con finalidades lúdicas y no comerciales. Como señala Hélène Maurel-Indart, en el ámbito del plagio la dificultad consiste en saber dónde se sitúa el cursor que fija el límite entre plagio fraudulento y plagio creativo [VVAA, 2012 : 251].

Y sin embargo, no debemos olvidar que el plagio también se da en el ámbito escénico, como el caso de la opereta *la Belle de Cadix* de Maurice Poggi, que hemos comentado anteriormente, y como los casos de cita escénica que trataremos en el capítulo último de este trabajo.

El director de escena trabaja en una zona siempre llena de interrogantes, dentro de los cuales están sus relaciones con otras obras, con otros géneros, con otros soportes, con otras materias, con otras artes, con las citas, las parodias y los homenajes, y con todas las experiencias sobre hibridación de géneros y transtreatalidad, que el propio teatro ha ido emprendiendo a lo largo de los últimos años.

1.9. PECULIARIDAD PERFORMÁTICA

Si se sostiene que un evento teatral –es decir, una obra escénica– es esencialmente un acontecimiento, cabe preguntar por tanto ¿cuál es la forma de ese acontecimiento? Y en caso de que la respuesta a esta pregunta tuviera que ver con los géneros (comedia, tragedia, sátira...), ¿qué decir de la forma performática ante la hibridación de géneros, o incluso ante la ausencia de ellos que promulga el teatro contemporáneo? En torno al evento teatral se erigen rápidamente una serie de preguntas que deberían poder trascender el ámbito estético para atender su repercusión en el terreno del derecho, siempre teniendo en mente el universo de la actividad teatral entendida como acto performático. Y hemos de avanzar en la precisión del hecho teatral desde esta perspectiva. Proponemos hacerlo desde diferentes umbrales. A partir de la relación entre texto dramático y evento escénico, en relación a las peculiaridades de su forma temporal

y su carácter efímero, sobre todo en confrontación con obras que son estáticas, por ejemplo la fotografía; debemos atender su hecho temporal, pues ella es una obra *de* tiempo y no sólo *en* el tiempo, por decirlo así: es esencialmente efímera.

Anteriormente hemos explicado que una pintura, una escultura, incluso la propia obra dramática entendida como un texto, y por supuesto una novela, no suponen ningún problema al respecto de su consideración como obras. Y que alguna de ellas no sea considerada original es un hecho bastante infrecuente. Son fácilmente apreciadas como obras. Las novelas, los poemas, los textos dramáticos, tienen un acceso casi directo a ello. A menos que se trate de textos no literarios, como un catálogo comercial o un manual de uso, por ejemplo. Aunque, incluso en ese supuesto, la consideración de obra suele conferirse sin grandes conflictos. Habría que recordar al respecto que el criterio de dejar al margen de la protección por propiedad intelectual de catálogos comerciales o manuales de uso tampoco es un criterio del todo seguro. Recuérdese que hay sentencias, como la ya mencionada del Tribunal Supremo del 30 de enero de 1996³⁸⁸, que reconoció el carácter de obra literaria a un folleto de instrucciones para la instalación de mamparas de baño; o la que, en ese mismo sentido, emitió el Tribunal Supremo del 13 de mayo del 2002, que consideró originales, y por tanto protegibles, los anuncios por palabras de ofertas de empleo publicados en un diario³⁸⁹. Son incorporaciones no convencionales que, sin embargo, no representan especiales problemas de reconocimiento. En parte quizás por la fuerza de su soporte, ya que la forma y la propia entidad como obra se identifican con ese soporte. El centro del debate se balancea entonces a otro lado cuando nos enfrentamos con obras que son efímeras e intangibles, y que se caracterizan por la ausencia de materialidad archivable, o de soporte único que recoja la especificidad de esa obra, razón por la cual el debate sobre su consideración como tal, es decir, como obras, es más cuestionado. Y, por supuesto, al ser cuestionadas, se convierten en objeto de debates en torno principalmente a si son –o no– merecedoras de protección legal.

³⁸⁸ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 30 de enero de 1996, núm. 508/1996.

³⁸⁹ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 13 de mayo de 2002, núm. 3347/2002.

1.10. TEXTO DRAMÁTICO VS EVENTO ESCÉNICO

Quizá no nos sorprenda saber que la argumentación principal en la defensa de los derechos de autor por parte de los directores de escena reside principalmente en la ya casi clásica discusión sobre el texto teatral como determinación central de la pieza, o la consideración de ese texto como un mero punto de partida. O, mejor dicho, la discusión sobre si hay o no una especificidad creativa propia y autónoma de la puesta en escena. Como se sabe, es ésta una discusión viva en las discusiones teatrológicas. Y casi siempre se formula en el marco de las relaciones disyuntivas entre el texto dramático por un lado, y la representación propiamente dicha por el otro. Es ciertamente una relación *compleja*, ya que en ella se ven implicados y co-implicados (complicados, podríamos decir) varios elementos.

Cuando se habla de teatro de texto se está refiriendo a un evento teatral que ha sido generalmente construido y encarnado a partir de la obra de un dramaturgo. Pero, como suele afirmar la semiótica teatral, el texto de un dramaturgo está ineludiblemente perforado, lleno de huecos que han de ser completados por el trabajo del director de escena. En la escena es tratado como un elemento espacial y temporal, y casi siempre bajo la metáfora de la musicalidad. Por eso se insiste en que no es el texto el que se enuncia en escena, sino el sentido que adquiere en el montaje, a través de su interpretación, del contexto en el que se decide situarlo, etc. Todos los estudiosos de esta relación lo advierten. «En cuanto un texto se enuncia en el escenario, e independientemente del modo en que se haga, recibe un tratamiento plástico, musical y textual: el texto abandona la abstracción y la potencialidad de la escritura, y es activado por la representación» [Pavis, 1998 : 216]. Y no se trata de una consideración reciente. Ya en 1914 Max Herman en su obra *Estudios sobre historia del teatro alemán de la Edad Media y el Renacimiento*, establecía las diferencias entre «drama» y «teatro», definiendo el primero como un género literario, y el segundo como «una forma de expresión artística autónoma que articula una compleja gama de sistemas y medios de significación»³⁹⁰.

³⁹⁰ Citado en el editorial de la Revista ADE – Actores y Directores de Escena de 1983.

Mientras que los estudios semiológicos sobre el teatro llegan incluso a confrontar la filología, es decir, los estudios del texto, con la escenología, los estudios de la pieza en escena [Zappelli, 2006]. A veces se considera la supuesta prioridad del texto sobre la escena, argumentado que aquél es previo a ésta. Pero cabe recordar que la relación del texto que precede a la representación no ha existido siempre. En algunos casos sólo se da a partir del S.XVII. En muchos campos performáticos, y de manera privilegiada en la comedia, el actor solía improvisar sobre argumentos conocidos, que pertenecían a una especie de patrimonio común. Además, en la actualidad no todos los creadores de escena siguen este esquema de texto previo a la representación. Bob Wilson, por ejemplo, elabora un dispositivo de escenificación sin que el texto se conozca, y este texto es decidido en último lugar, una vez resuelta la puesta en escena.³⁹¹

No obstante, la teoría teatral ha establecido diferentes visiones sobre la relación entre el texto y la escena. La visión textocentrista defiende que es del texto de donde se deriva la escenificación y la interpretación actoral, aunque puede reconocer que la escritura de los textos suele estar influenciada por la práctica escénica de una época. Y cuando se considera que la puesta en escena se deriva directamente del texto, se suele entender que el verbo “derivar” adquiere el sentido de que la escenificación sólo «actualiza» los elementos ya «contenidos» en el texto. Así, Ryngaert, profesor de estudios teatrales y especialista en escrituras dramáticas contemporáneas, admite que en «el estudio del texto, es una práctica corriente remitirse a la representación como a una parte faltante que vendrá a explicar el texto y a iluminarlo» [Ryngaert, 2004 : 21]. De esta tradición deriva la idea de que la obra tiene un único sentido, que se debe corresponder con la representación.

Por otro lado, la visión escenocentrista niega cualquier relación de causa - efecto entre el texto y la escena, y otorga a la puesta en escena el poder de decidir soberanamente sus elecciones estéticas. El escenario crea dinámicas imposibles de contener en un texto ni siquiera (y menos aún) a través de sus indicaciones didascálicas.

³⁹¹ Cfr. comentario en p. 137.

CAPÍTULO 2. COMPARATIVA ENTRE OBRA TEATRAL Y OTRO TIPO DE OBRAS

Hemos recogido las formulaciones más explícitas y directas de los problemas surgidos en el momento de hablar de las artes escénicas en relación a la ley de propiedad intelectual. Hemos realizado también unas primeras exposiciones sobre las cuestiones del autor y sobre la obra entendidos en el marco de esta ley; hemos indicado igualmente cómo esas mismas formulaciones fueron realizadas por algunos agentes teatrales, a la espera de que de ese modo se pudiera producir un diálogo con los legisladores, un diálogo que tuviera como finalidad la reconsideración de los criterios de autoría en el ámbito teatral, aunque ese diálogo –como sabemos– no se ha producido, por lo que los directores de escena –igual que otros creadores de teatro– continúan esperando una oportunidad para volver a plantear su convicción de ser reconocidos como autores, y su esperanza de ser identificados así por parte de la LPI. Hemos mencionado, además, las facultades que integran los derechos de propiedad intelectual, y el objeto sobre el que recae la protección, es decir, la obra protegida.

Debemos ahora retomar el camino de otro modo. Quizá convendría emprender una aproximación distinta a este tema; una aproximación indirecta, pero manteniendo el mismo objetivo: el de encontrar una formulación adecuada que nos permita avanzar en el sentido deseado. ¿En base a qué más se pueden formular las reclamaciones de los directores de escena para ser considerados autores por la LPI? ¿Cómo preguntarnos si algunas otras profesiones participantes en la actividad teatral merecen tener también el estatuto de autor? Sabemos que la LPI está abierta a la posibilidad de considerar obras intelectuales distintas a las indicadas en la norma legal o a creaciones de catalogación inédita. Y sabemos también que ello ha ocasionado una explícita comodidad a muchas de las prácticas aparecidas en los procesos de creación recientes, así como en aquellas actividades cuya aplicación creativa no estaba contemplada hasta ahora en las manifestaciones potencialmente susceptibles de generar derechos de autor. Sabemos, finalmente, que esta situación ha generado un contexto que permite entender la aparición de muchas interrogaciones recientes sobre el tema, y que a pesar de que algunas de ellas sigan pendientes y sin respuesta, su formulación continúa siendo

pertinente. Sobre todo ahora que –como dice Frank Castorf– vivimos en un período no sólo de innovaciones continuas, sino también un tiempo de variaciones continuas, y el ámbito del derecho –que regula prácticas– no es una excepción al respecto. Entre tanto, en los casos donde persisten soluciones mal resueltas, dudas y conflictos, siempre encontraremos los tribunales, que son quienes en último término tienen la potestad para decidir sobre las peculiaridades de las obras intelectuales y sus respectivos derechos de autor.

Pero si lo que queremos ahora es pensar cómo plantear de otro modo algunos de los requerimientos teatrales aún no consignados por la LPI, deberíamos intentar encontrar ejemplos paralelos. Porque ¿qué podríamos especificar sobre la condición de la obra o del autor a través de la jurisprudencia dictada por los tribunales en el dominio que nos concierne, es decir, en el campo de las artes escénicas? En realidad, poca cosa, debido principalmente a las dos razones que con anterioridad hemos señalado: la escasez de estudios específicos sobre el tema en nuestro país, y la falta de un corpus jurídico de casos de teatro que hayan pasado por los tribunales. Ante esa doble carencia es legítimo buscar por otra parte, precisamente por donde podamos encontrar alguna luz; de ahí nuestro interés en una búsqueda indirecta.

Analizaremos en primer lugar un tipo de creaciones con unas claras y hasta definidas semejanzas con la representación escénica, se trata de la coreografía.

2.1. OBRA TEATRAL Y OBRA COREOGRÁFICA, AMBAS OBRAS EFÍMERAS

La obra coreográfica está reconocida en el art. 10 de la LPI como obra intelectual, junto con la pantomima. Por ello, los coreógrafos no han tenido ningún problema en ser considerados autores de sus creaciones coreográficas, y, por tanto, pueden gestionar el uso que se hacen de ellas. Así pues, la coreografía estará protegida siempre que cumpla con los requisitos ya vistos establecidos por la ley: que sea una creación original en el sentido que refleje la huella de la personalidad de su autor. Es únicamente en Francia que la coreografía es objeto de un requisito adicional, que, por otro lado, es también

aplicado a las pantomimas y a los números de circo. Dicha legislación exige que las obras estén de algún modo «fijadas», un término con el que se quiere dar a entender que estas obras, connaturalmente efímeras, hayan encontrado un tipo archivable de soporte³⁹².

Por tanto, y a pesar de tener un carácter efímero, las piezas coreográficas sí son consideradas obras. Y si la obra coreográfica, que también es una puesta en escena efímera, recibe protección, ¿por qué no la recibe una obra teatral? Es una pregunta más que pertinente, necesaria. A primera vista hay una gran cantidad de similitudes importantes entre una obra coreográfica y una teatral. Ello quizás pueda permitir establecer una serie de analogías que puedan sustentar una base jurídica en defensa de la protección como obra de la puesta en escena teatral.

Pero de nuevo aquí tenemos que resaltar también sus diferencias. Así como la obra teatral se realiza (en general) a partir de un texto preexistente, que el director debe poner en escena, la obra coreográfica no tiene una dependencia de un texto, aunque en muchos casos sí parte de una música. Es verdad que así como hay montajes escénicos que no emanan de un texto dramático, también hay algunas coreografías que no emplean música. Pero tanto en un caso como en el otro, lo habitual es que una dependa de un texto dramático y la otra de una pieza musical. Y en este supuesto, la existencia de una música sobre la que se desarrolla la danza, no le impone sin embargo una sujeción específica. Aparte de un cierto respecto o esencial consideración al ritmo y tempo, el coreógrafo tiene plena libertad de creación en relación al lenguaje corporal de los bailarines, incluso al enfoque temático que quiera darle a la interpretación corporal de la música.

Algunos especialistas de derechos de autor, como el ya citado Le Chevalier, por ejemplo, aún no consideran posible que haya obras dramáticas sin un texto previo. Por eso este autor llega a decir, por ejemplo, que «la representación de un ballet puede concebirse (materialmente) sin la música que lo acompaña, mientras que la escenificación no puede representarse en el escenario sin la propia obra dramática» [Le Chevalier, 1990 : 42]. En cierto modo, sin embargo, sí percibe bien que la

³⁹² Art. L.112-2 4º Code de Propriété Intellectuelle francés: «Les œuvres chorégraphiques, les numéros et tours de cirque, les pantomimes, dont la mise en œuvre est fixée par écrit ou autrement.»

escenificación teatral debe organizar la considerable cantidad de creaciones artísticas que en su seno incluye. Lo cierto es que también lo hace la danza. Y más en los últimos tiempos, en que la danza se ha aliado con la literatura, la plástica, la instalación y el performance-art. Pero, en principio, la observación que hace Le Chevalier sobre la especificidad de la escenificación teatral en relación a otras artes, es correcta, aunque limitada de cara a la coreografía. «La coreografía es un arte independiente, distinto, que reposa únicamente en los intérpretes (los bailarines) que actúan sobre la base de reglas y técnicas propias del arte de la danza. La puesta en escena es un arte muy particular, si puede calificarse así; es totalmente dependiente y parásito de otras artes diversas que ella organiza y arregla»³⁹³. De modo que no es esta característica la que debemos tener como diferencia esencial entre ambas disciplinas sino –acaso– como diferencia meramente circunstancial.

La escena contemporánea ha dado un giro en los últimos años que, de algún modo, ha obligado a pensar la relación entre danza y teatro desde su propia intimidad colaboradora. Precisamente porque una buena parte del teatro contemporáneo ha venido fusionando estos dos disciplinas con mucha regularidad, y no sólo las propuestas escénicas que emanan de la estética conocida como Danza teatro, o Teatro danza, sino en mucho teatro de texto, la unión entre danza y teatro se ha convertido en un ineludible objeto de análisis y estudio también desde la perspectiva de los derechos de autor.

En torno a ese tema se ofreció un simposio, organizado por la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques de Francia (SACD) en colaboración con el Centre National de la Danse. Tuvo lugar a inicios de diciembre del 2006, y se vertebraba bajo el título de *Creación coreográfica y préstamo de obras artísticas preexistentes*³⁹⁴. En esos encuentros se mencionaron supuestos concretos de colaboración entre la obra dramática y la coreografía. Por ejemplo utilizando aspectos y textos concretos de una obra; o como una libre inspiración.

Entre las discusiones y ponencias se mencionaron varios casos en los que confluían derechos de teatro y de danza. Apareció, por ejemplo, el caso de la coreografía *Maybe*, de la coreógrafa Maguy Marin, inspirada en la obra íntegra de Samuel Beckett. Y, a

³⁹³ Ídem.

³⁹⁴ «Création chorégraphique et emprunt à des œuvres artistiques préexistantes.»

pesar de que en la coreografía no se utilizaba texto, sino que se inspiraba en la iconografía y en los personajes beckettianos, así como en el *esprit* de la obra beckettiana, la coreógrafa reservó una parte de los derechos para la fundación que gestiona los derechos de Beckett. Así mismo, se mencionó la importancia de la aportación creativa de los intérpretes en la concepción y realización de aquellas coreografías que están en constante evolución, lo que motiva que en algunas de esas obras coreográficas haya muchos titulares de derechos. También se resaltó el caso del uso del personaje de *Le petit prince* de Saint Exupéry, que intervino en el espectáculo *Lumière* de Maurice Béjart, en el que se pidieron explícitamente los derechos para su utilización.

En cambio, en el espectáculo *Asobu* de Josef Nadj, un homenaje a la obra de Henri Michaux, como el contenido coreográfico estaba más bien motivado por las emociones que le inspiraba al coreógrafo tanto el visionado de los cuadros como la lectura de la obra literaria de Michaux, tratándose en este caso efectivamente de una inspiración y no de una adaptación, no hubo reconocimiento de derechos por parte de los beneficiarios de los derechos de la obra de Michaux.

Pero las relaciones entre danza y literatura también a veces presentan puntos de fricción. Mencionaremos el conflicto que enfrentó al escritor Alejandro Jodorowsky y al coreógrafo Marcel Marceau en 1968, a partir de la colaboración de ambos en unas obras de mimodrama, de las que Jodorowsky había realizado el argumento y Marceau la composición de los movimientos en escena. Marceau representó las obras durante 3 años sin abonar derechos de autor a Jodorowsky, alegando ostentar la titularidad única sobre la obra. El conflicto fue resuelto por sentencia del Tribunal de Grande Instance de París de 11 de diciembre de 1968, y el tribunal entendió que el argumento de los mimodramas fue desarrollado por Marceau, que fue quien le dio forma, pero se trataba de una obra en colaboración de ambos autores, por lo tanto ambos ostentaban el derecho de representación de la misma. Y ello a pesar de tratarse de géneros diferentes, y de que el argumento no se expresaba literalmente, sino que fue abstractalizado y convertido en expresión corporal, el tribunal entendió que ambas creaciones estaban tan intrínsecamente unidas que no era posible explotar una sin la otra [Alsne, 1994 : 106].

El hecho de que las relaciones entre texto y expresión corporal pertenezcan a géneros diferentes, puede complicar los límites de su relación. Así lo considera Marie-Anne Alsne, maestra de Conferencias en la Universidad de Örebro y adscrita a la Facultad de Derecho de la Universidad de Uppsala en Suecia, quien opina que «si se supone que las palabras de un libreto de ballet no se utilizan en la representación, la cuestión referente a las relaciones entre un libretista y un coreógrafo depende más bien de saber en qué medida el tema y las instrucciones relativas a la puesta en acción coreográfica dadas por el libretista, pueden conferirle un derecho de representación a éste último. Tal derecho hace que el coreógrafo sea totalmente dependiente del libretista (según las circunstancias) ya sea como coautor, como adaptador o como simple auxiliar»³⁹⁵. En colaboraciones de este tipo, la función del coreógrafo es «precisar las ideas del autor del libreto, la transformación del libreto en movimientos ejecutados por el artista intérprete»³⁹⁶. Y a pesar de que texto y danza pertenecen a géneros diferentes, las expresiones corporales se perciben a través de los sentidos, no son inteligibles de forma directa y es «únicamente bajo la perspectiva del tema literario que su significado intelectual se pondrá de manifiesto»³⁹⁷.

Como sabemos, la obra coreográfica no suele comprender únicamente la secuencia de movimientos, sino que, con frecuencia, está integrada también por otras obras, como la música, la iluminación, la disposición escenográfica, el vestuario. En un proceso de creación coreográfica es muy corriente la utilización de obras provenientes de diferentes géneros. Por ello, en muchos contratos de licencia para la representación escénica de una coreografía se hacen constar, no solo los derechos del coreógrafo, sino también de los demás autores cuyas creaciones integran la pieza.

La obra musical suele ser un constante de la creación coreográfica, y con frecuencia se suele incorporar una música preexistente, aunque el hecho de crear directamente una música para la escena tampoco es del todo habitual. Las dudas que generan estas prácticas son amplias: abarcan desde preguntas sobre las autorizaciones requeridas, la amplitud de la modificación que se debe llevar a cabo en la música para adaptarla al movimiento de los intérpretes, hasta la repartición de derechos –y por tanto de beneficios– para cada autor.

³⁹⁵ *Ibid.* p.68.

³⁹⁶ *Ibid.* p.88.

³⁹⁷ *Ídem.*

Y la incorporación de otro tipo de obras no suele ser menos problemático por las incertidumbres que puede generar. Por ejemplo, en una coreografía en la que se introducen pasos de otra coreografía ya existente a modo de cita o de homenaje, o se introducen extractos de un audiovisual, en este caso, ¿sería necesaria la autorización del titular de los derechos, al tratarse de extractos breves? ¿O puede acogerse al límite de cita previsto en la ley? Este límite permite incorporar fragmentos de una obra existente, ya sea escrita, sonora o audiovisual, así como de una fotografía o una obra plástica, dentro de otra obra, con finalidad de cita, o para su análisis, comentario o juicio crítico³⁹⁸, sin necesitar la autorización de los autores o titulares de derechos, y sin tener que abonar tampoco ninguna contraprestación económica por ello. La cita es legalmente permitida, pero la actual LPI añade que su utilización solo puede realizarse con finalidades docentes o de investigación, indicando la fuente y nombre del autor de la obra utilizada, como en este caso. Añade además que la cantidad de fragmento utilizado ha de valorarse en función de la finalidad de la incorporación. En principio, este límite parece ser muy restrictivo, y, por tanto, podría aplicarse en un número muy específicos de casos. De no cumplir esos requisitos, sería necesario contar con la autorización del autor o titular del derecho.

El convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas regula los aspectos básicos de la cita, y de su lectura se concluye que su redacción tiene una forma mucho más abierta y flexible, que la transposición de este artículo que se realizó en nuestra legislación³⁹⁹. Por ello, la normativa aplicable respecto al límite de la cita presenta diferencias significativas, incluso en los países sometidos a armonización comunitaria. Por ejemplo, en Francia no se requiere esa finalidad docente o de investigación para poder acogerse al límite de cita. Lo cual resulta interesante en el ámbito de las artes escénicas, ya que si tenemos en cuenta que el derecho de autor se aplica de forma territorial, ello quiere decir que si una obra escénica incorpora fragmentos de otra obra, lo que en España puede requerir autorización del autor, en

³⁹⁸ Art. 32.1 LPI.

³⁹⁹ Art. 10.1. Convenio de Berna: «Son lícitas las citas tomadas de una obra que se haya hecho lícitamente accesible al público, a condición de que se hagan conforme a los usos honrados y en la medida justificada por el fin que se persiga, comprendiéndose las citas de artículos periodísticos y colecciones periódicas bajo la forma de revistas de prensa.»

Francia puede no ser necesario, por aplicarse la excepción de cita que recoge la legislación francesa.

Se puede dar el caso de que la utilización de otra obra no corresponda a un extracto, sino al título de la pieza. Recordemos que el título, cuando es original, está expresamente protegido como parte de la obra, ya que así se menciona en el Art. 10.2 de la LPI.

Hay que recordar que elaborar un paso de danza a partir de una pintura, o de una estatua, como posturas corporales inscritas como figuras de obras artísticas, no constituye un atentado a dicha pintura o escultura. El coreógrafo Leonid Jakobson, por ejemplo, compuso unos pasos inspirándose en siete estatuas de Rodin. Cada estatua parecía ante el público a través de la pose de los artistas intérpretes. Y a continuación, el movimiento de los pasos intentaba traducir el espíritu que Jakobson presumía en la creación de Rodin. Resulta difícil imaginar que la forma de la estatua visualizada suponga un atentado al derecho de autor de la estatua (dejando de lado el hecho de que ya estaban en dominio público) [Alsne, 1994 : 116].

Otro caso peculiar de la coreografía es el tema de las adaptaciones y los arreglos. Las adaptaciones son obras derivadas específicamente reconocidas como obras protegidas. Pero recordemos que para que se de esa protección, esas adaptaciones deben caracterizarse por su originalidad. Mientras que, en el caso de los arreglos, muchas veces son imprescindibles para adaptar una obra coreográfica a requerimientos de tipo artístico o técnico. Puede suceder que la compañía de danza que quiera interpretar una obra cuente con –por ejemplo– menos bailarines de los que se prevén en la pieza original. En este caso es necesario efectuar un arreglo en la notación de la pieza de manera que pueda ser interpretada por el número de bailarines disponibles, sin que ello desvirtúe la esencia y el sentido de la obra. En ellos el arreglista debe «mantener la escritura original de ritmos específicos, el reagrupamiento de notas y sus conexiones, los signos ornamentales, la ortografía y la puntuación del texto»⁴⁰⁰. Objetivamente y a priori, este tipo de modificaciones no llevan una originalidad creativa suficiente

⁴⁰⁰ Informe Centre National de la Danse et Société d'Auteurs et Compositeurs Dramatiques, 2006. Journée d'information juridique: *Création chorégraphique et emprunt à des œuvres artistiques préexistantes*. p.5. «... doit, en principe, maintenir l'écriture originale des rythmes spécifiques, le regroupement des notes et leurs liaisons, les signes d'ornements, l'orthographe et la ponctuation du texte.»

como para poder calificarlas como obra intelectual propia. No obstante, en algún caso, un tribunal lo ha considerado de forma diferente, calificándolo como obra intelectual y condenando a los usuarios del arreglo al pago de una indemnización por daños y perjuicios⁴⁰¹.

En el ámbito de la danza es usual que se permita –a las compañías que han adquirido los derechos de representación escénica de una coreografía- grabar una duración determinada de la representación con fines publicitarios, y suelen incluir la difusión de ese breve extracto a través de Internet o de los medios de comunicación. Esta actividad suele estar prevista en el contrato que regula la cesión de los derechos formalizado entre el coreógrafo y la compañía, y no es necesario que se aplique el límite de cita.

Otra práctica usual es que los bailarines intérpretes realicen un «book» con sus interpretaciones, incluyendo extractos y a veces la totalidad de la coreografía de un espectáculo en el que ellos son protagonistas. Esta práctica, en realidad, no es legal, salvo que se cuente con la autorización de todos los titulares de derechos que incluye la coreografía (músico, coreógrafo, resto de bailarines intérpretes, etc., e incluso el autor del vídeo). No obstante, como declara Annette Reschke, de la Verlag der Autoren de Frankfurt, entidad que posee los derechos del coreógrafo Forsythe:

Por otro lado, es bastante común que los propios bailarines se presenten a sí mismos on line. Si bien estos extractos son a menudo de dudosa calidad y suelen ser también muy cortos, un coreógrafo como Forsythe es bastante inmune a ellos. No necesitamos atacar el problema, mediante el envío de advertencias u órdenes de cese y desistimiento que tienen pocas posibilidades de éxito, incluso si ello es parte de un acuerdo contractual, por supuesto, que la obra ensayada no puede aparecer en Internet⁴⁰².

⁴⁰¹ Tribunal de Grande Instance de Nanterre, 1r chambre A, 19 janvier 2005.

⁴⁰² «By the way, that is often done by dancers presenting themselves online. While such excerpts are often of dubious quality and are usually also very short, a choreographer like Forsythe is pretty much immune to them. We do not need to go to the trouble of dispatching warnings or cease-and-desist orders that have little prospect of success, even if it is part of a contractual agreement, of course, that the rehearsed work may not appear on the Internet.» Entrevista disponible on line en: <http://www.goethe.de/ins/in/en/lp/kul/mag/tut/9407114.html> [Consultado el 12-10-2012].

Sin duda, la relación entre danza y teatro, y de estas disciplinas con otras modalidades artísticas, se ha ido complicando con los años. Es cierto que en los inicios del teatro occidental eran prácticamente indiscernibles, en el teatro griego, y en la modernidad, desde luego, la relación entre danza y teatro es muy activa y sumamente versátil. En términos legales no es menos variada, como hemos visto. Pero también en términos legales persiste la diferencia de consideración entre el director de escena y el coreógrafo. Es como si en este caso, la sombra del texto indujera a no considerar la dirección escénica como una obra. En el caso de su relación con el coreógrafo parece que es el texto previo lo que se vuelve un peso, un lastre que le impidiera ser claramente considerado autor, pero en su relación con el director de cine, veremos como la efimeridad y lo inarchivable se convierten en el hándicap para la dirección teatral.

2.2. LA OBRA CINEMATOGRÁFICA ¿PARANGÓN DE LA PUESTA EN ESCENA?

Hay otra tipología de obra con la que nos gustaría que pudiera concebirse un paralelismo entre ella y la escenificación teatral. Hablamos, por supuesto, de la obra cinematográfica. Se ha recurrido muy a menudo a la comparativa del director de teatro con el director cinematográfico. Este tipo de creaciones sí que son reconocidas explícita y específicamente en la LPI como objeto de protección, y son objeto de una regulación particular en los artículos 86 a 94 de la ley. Como sabemos, se define la obra audiovisual como aquella creación artística en la que se plasma la originalidad y la personalidad de su autor, realizada a través «de imágenes asociadas, con o sin sonido, y cuyo destino esencial es ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier medio de comunicación»⁴⁰³.

Sus coincidencias son variadas: ambos tipos de creaciones parten de un texto previo, en un caso la obra dramática, en el otro caso el guion cinematográfico. Ambas tienen también como responsable final la figura del director que lleva a escena el texto, aunque no únicamente el texto. Uno en un soporte fílmico, connaturalmente archivable, el otro en el soporte inarchivable de la escena.

⁴⁰³ Art. 86 LPI.

En ambos casos, la realización se realiza a partir de textos previos. Y en ambos casos el resultado es una obra nueva que ha incorporado elementos propios del lenguaje de escenificación, y sentidos añadidos connaturales a la propia escenificación. Hay también una similitud en la función de ambos creadores. A partir de un texto elaboran una creación, en un caso en forma de secuencias de imágenes; en el otro en forma de representación en vivo.

Las comparaciones entre los dos tipos de directores se han hecho frecuentemente mal. Se ha querido a veces comparar las relaciones realizador-film con las relaciones director escénico-obra dramática, y se ha llegado a la conclusión de que la obra dramática existía antes de la puesta en escena e independientemente de ella, mientras que el realizador era efectivamente el autor (principal) del film. Pero la comparación correcta debe hacerse entre las relaciones director escénico-obra dramática y las relaciones entre realizador-guion, ya que éste es, en el cine, la base del trabajo del realizador como la obra dramática lo es en el teatro. El hecho de que la puesta en escena cinematográfica no pueda separarse del film mismo es una simple cuestión de forma, sencillamente porque el soporte definitivo de este trabajo va a materializarse en una bobina de film y no en un espectáculo en vivo. [...] pero eso no es más que una razón práctica, que hace que los guiones se escriban con una idea inmediata de realización [Le Chevalier, 1990 : 47].

Pero hay una diferencia entre ambos directores que es esencial desde el punto de vista legal. Y es que el director de cine *sí es considerado autor*, mientras que el de escena *no lo es*. Es cierto que el director de cine es reconocido como autor, pero no como autor único del producto fílmico. De hecho, la LPI señala como autores de la obra cinematográfica al menos a tres tipos de creador diferentes: el director-realizador, el autor del argumento, la adaptación, el del guion o los diálogos, y el compositor de la música creada especialmente para la película⁴⁰⁴. Al considerar autores de la obra cinematográfica a tres tipologías de personas diferentes, implícitamente la ley la está calificando como una obra en colaboración, en la que se unen las aportaciones de diferentes personas para crear una obra en común. Es así como lo entiende, entre otros,

⁴⁰⁴ Art. 87 LPI.

E. Serrano Gómez en su estudio sobre «Los autores. Los creadores. Otros intervinientes» del libro *La Ley del Cine y los Derechos de Autor* [Iglesias Rebollo, 2008 : 57].

Aunque cabe recordar que en el cine hay también otros creadores que no son reconocidos como autores. Entre ellos se encuentran, entre otros, el director de fotografía, los artistas intérpretes, los autores de las obras preexistentes, los autores de los dibujos animados (en el caso de películas de animación), por ejemplo. Es verdad que la Ley del Cine 55/2007 de 28 diciembre intentó paliar esta ausencia, y en su artículo 4.j establece como autores de la película al director, guionista, director de fotografía y compositor musical, del mismo modo que categoriza como personal creativo de la película, a los actores y al personal creativo de carácter técnico, entre ellos al montador jefe, al director artístico, al jefe de sonido, al figurinista y al jefe de caracterización. No obstante esta mención, la realidad, a efectos de derechos de autor, sigue siendo la establecida por la LPI.

Volviendo a la relación entre el director de cine y el de teatro, debe recordarse una diferencia importante, que es la base de la consideración actual de la legislación española. Tiene que ver con la propia obra en cada caso. Y es que, la obra cinematográfica (considerada como tal) sólo existe a partir del momento en que el director –ciertamente a partir del guion comienza a rodar las escenas. Antes de ello no se habla de obra cinematográfica. En cambio, la obra de teatro (considerada como tal e identificada con el texto dramático) ya existe antes de que el director de escena comience a imaginar su escenificación. Ciertamente puede darse el caso de que la película esté basada en una obra previa (por ejemplo una novela o una biografía), pero incluso en este caso, se requiere una adaptación, primero en forma de guion, y luego en la realización para darle forma cinematográfica y considerarla –sólo entonces– como entidad propia del cine.

El jurista francés, Jean Matthysens, director durante cuarenta años (de 1948 a 1988) de la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos de Francia, y una de las eminentes internacionales en derechos de autor, en uno de sus estudios comparativos, precisaba que el trabajo del director cinematográfico consistía en que éste «deformaba» y «transfiguraba» la obra primitiva «y en esta nueva creación –señala Matthysens– es el

director el que opera la transposición auténtica de un arte a otro, es él quien ordena, coordina los trabajos que conducen a la producción del film» [Mathyssens, 1956 : 62]. Y en cuanto al grado de participación en la realización de la obra que singulariza el trabajo del director de cine y del de teatro, Jean Matthyssens detallaba que incluso en el caso en que el director de cine interviniere en la propia génesis del guion cinematográfico, «esta obra no existiría sin él en el curso de su realización». En cambio, agregaba, en el caso del director teatral, que suele intervenir una vez está concluido el texto dramático, esta obra textual seguiría conservando «su carácter propio, su argumento, la sucesión de sus escenas, sus diálogos *independientemente de toda realización*». De modo que, y era aquí donde concluía el estudio de Jean Matthyssens, el texto dramático y la puesta en escena son en realidad *dos obras diferentes*, con individualidad e identidad propia. Mientras que el guion y la realización cinematográfica conforman en realidad una misma obra. Porque una (el guion) forma parte de la otra (la realización), y ambas son interdependientes. Están unidas para formar parte de la película. Este carácter autónomo se manifiesta también en que mientras que el guion excepcionalmente puede tener una existencia por sí solo –salvo como objeto de colección, como sucede en muchos casos–, el texto dramático sí tiene vida propia, y es objeto de reconocimiento autónomo. Aunque la falta de vida comercial del guion, tanto antes como después del film, y su integración definitiva en la realización fílmica, son razones prácticas que plantean desde un punto de vista jurídico un problema de forma.

Por ello, si se quisiera hacer una comparación entre el director de escena y el de director de cinema, ésta quizá debería ceñirse, al menos en un principio, comparando la relación que existe entre el dramaturgo y director de escena con la que existe entre el guionista y el director de cine. Es decir, entre los autores del texto, que tanto en el cine como en el teatro constituye la base del trabajo del director.

No obstante, se observa igualmente una diferencia en relación a la forma que adquieren ambas obras. La obra cinematográfica se materializa en un soporte (archivable), actualmente en formato digital. Pero la puesta en escena no tiene una forma de almacenamiento propia, ya que la esencia efímera de la representación en vivo no es archivable como tal.

Este aspecto es esencial. Ciertamente ambos tipos de directores tienen la facultad de elegir los elementos que componen el espectáculo, a través de seleccionar y componer puntos de vista, elegir formato de las escenas, identificar localizaciones en un caso, o en ambos aceptar propuestas de vestuario, generar acentos en la interpretación actoral, poner en un cierto relieve los decorados y la iluminación, así como coordinar y dirigir al personal técnico que interviene. Ciertamente ambos terminan componiendo imágenes móviles. Tanto el cine como el teatro son artes visuales y dinámicas. Pero la producción de sus imágenes es esencialmente distinta. En un caso las imágenes son archivables, en el otro se escapan. Son efímeras. De modo que, para utilizar palabras de Le Chevalier, «la única diferencia esencial entre las dos actividades reside en el hecho de que el realizador dispone además del arte de manejar y situar la cámara, es decir, de realizar imágenes audiovisuales, mientras que el director escénico de teatro realiza, por su parte, imágenes escénicas» [Le Chevalier, 1990 : 48]. Y el carácter de inarchivable confiere una realidad que a veces se vuelve en contra de la consideración de obra de la creación escénica, sigue generando una sombra que en parte *des-autoriza* su carácter de *obra*.

Y apartándonos un poco de la escena, a través de lo que pueda enseñarnos el ejemplo de otros campos creativos, es decir, utilizando ejemplos ilustrativos –o más bien orientativos– en esos otros ámbitos (siempre teniendo en el punto de mira el horizonte al que nos dirigimos: la problematización del autor en el mundo de lo escénico), estudiaremos un ejemplo que nos puede ayudar, el de la fotografía. Su caso crea resonancias en el seno de nuestro problema. Analizaremos sus dificultades teniendo en mira una disyuntiva específica, la del director de escena. Si se quiere que la LPI considere autor al director de escena, el procedimiento que se sigue con la fotografía para considerarla a veces como obra y a veces no, quizá pueda sernos útil.

2.3. LA FOTOGRAFÍA ¿CASO PARALELO AL DE LA PUESTA EN ESCENA?

Efectivamente, la fotografía presenta una clara dificultad a la hora de ser considerada, en algunos casos, una obra, mientras que en ciertas situaciones no lo es. Esta dualidad ofrece un campo de interés especial. En base a sus propios problemas de definición y a

las consideraciones que ha generado, podríamos pensar en opciones formales que permitieran acompañar una argumentación correspondiente a la consideración de obra de la puesta en escena. Es decir, se podría tener en cuenta el tratamiento de la fotografía como un patrón sobre el cual rediseñar la reclamación de –al menos– un tipo de directores de escena que consideran su trabajo propio de la autoría. Especialmente por el hecho de que la fotografía ha puesto de relieve la importancia de una serie de criterios profesionales que pueden ser tomados a la par como referencia, tanto por parte de la jurisdicción como por parte de los sectores creativos, específicamente a la hora de formular sus aspiraciones. Aprovechando la claridad de su recorrido y el hecho de tener más o menos identificados los problemas con los que nos encontraremos en el mundo teatral, aprovechando, por tanto, el potencial de analogía con el teatro en algunos de sus aspectos, reconoceremos en primer término, aunque sea someramente, la disyunción central de los tribunales en el campo de la fotografía, y después comentaremos algunas decisiones tomadas a este propósito con el fin de poder atender una cierta resonancia de estos casos en el campo de los montajes escénicos.

Para empezar, cabe recordar que la fotografía no siempre ha sido considerada una obra intelectual. En Alemania fue durante mucho tiempo considerada como un «simple acto técnico, químico o mecánico» [Van Gompel & Lavik, 2013 : 184]. Y en otro tiempo, las fotografías tenían una consideración valorativa a través de un doble criterio: el de si las fotografías poseían un carácter «artístico», por un lado, o el de si tenían una importancia «documental» o una finalidad industrial, por el otro⁴⁰⁵. Dos criterios que –como no podría ser de otro modo– no dejaron de ocasionar numerosas controversias. Ya que ¿cómo poder saber *a priori* qué fotografía podría llegar a tener un carácter documental? O incluso: ¿cómo llegar a saberse qué fotografía podría llegar a *no tenerlo*? ¿Y quién y con qué criterios se encargaría de decidir sobre la «artisticidad» de una fotografía? Entendemos que todo ello depende más del uso de una fotografía que de sus características formales. Son criterios especialmente problemáticos ya que, como sabemos, la calidad estética y la capacidad testimonial son características que en realidad no afectan a la propia condición legal de obra, en la medida en que, como lo hemos explicado anteriormente, para conferirle a una creación el estatuto de obra no debe tenerse en cuenta el mérito de la misma ni su destino, sino las características que la

⁴⁰⁵ Cfr. sobre este aspecto, las referencias ofrecidas por Rodríguez Tapia, en su artículo «La obra fotográfica en la Ley de Propiedad Intelectual. De la fábrica de colores, formas, luces y sombras a la protección legal de la mirada original», en [Serrano Fernández, 2008 : 18-22].

ley considera propias de ello. Esto ciertamente no deja de ser algo poco normal, pero sabemos que de otro modo sería extremadamente subjetivo y extremadamente complicado decidir qué es una obra meritaria y qué no lo es, o qué puede ser un documento y qué no.

Para superar este problema, el Reglamento de 1880 de la LPI, en su primer artículo, consideraba la fotografía como obra artística. Posteriormente, la vigente ley de 1996 recogió una visión mucho más acorde con lo que marcan los derechos de autor en otros ámbitos, y estableció la diferencia entre «obra artística» y «mera fotografía». Y comenzó a proteger aquellas fotografías que –por tener un carácter de originalidad– podían ser consideradas *obras*; entendiendo el carácter original en el sentido en que la LPI lo distingue, es decir una creación original que refleja la huella de la personalidad de su autor. Mientras que, el resto de fotografías, aquellas fotografías que no mostraban la huella de su creador, y por tanto no reunían los caracteres de una obra original, se las consideraba *meras* fotografías, y por ese motivo se estableció para éstas una regulación diferente e independiente, otorgándoles unos derechos reducidos y un plazo de protección inferior⁴⁰⁶.

Ahora bien, ¿cómo se refleja esto en la práctica? Podemos percibir que esto es extremadamente complejo, y lo interesante es que aquí nos encontramos con que buena parte de las cuestiones fueron inmediatamente planteadas en primer término por los *profesionales*, más que por los juristas. Fue la *perspectiva profesional* la encargada de considerar que la originalidad podría ser reconocida si se la relacionaba con la elección que realiza el fotógrafo en el objeto de la fotografía, es decir, en su encuadre, iluminación, ángulo de disparo, etcétera. A los jueces les tocaba entonces –a partir de esos criterios– decidir qué es lo que debe el fotógrafo probar para demostrar que tuvo un rol determinante en la realización de las tomas.

En la práctica, una primera sentencia del Tribunal Supremo de 29 de marzo de 1996 siguió esta pauta y estableció su argumentación en torno al criterio de la originalidad. El uso de algunos conceptos que esta sentencia hace en diversos momentos revela una apreciación de la originalidad de carácter subjetivo. Explícitamente la sentencia se

⁴⁰⁶ Art. 128 LPI.

encarga de expresar lo que entiende por originalidad fotográfica, que, según dice, es la que se ocasiona por el hecho de que:

El fotógrafo incorpora a la obra el producto de su inteligencia, un hacer de carácter personalísimo que trasciende de la mera producción de la imagen [...]. Esto supone que toda fotografía que implique un trabajo de planteamiento y concepción, en el que intervenga el esfuerzo intelectual, la capacidad creativa, el talento y la personalidad del fotógrafo, deberá considerarse original [...] da igual la realidad fotografiada, su destino, mérito, valor comercial o finalidad, coste económico o su carácter científico, periodístico, documental o turístico⁴⁰⁷.

Por tanto, es advirtiendo tanto el «planteamiento» como la «concepción» realizados por el fotógrafo, a los que se les une el esfuerzo intelectual, que se revela en la fotografía el carácter personal (la sentencia usa incluso el tono intensivo «el carácter personalísimo») de su hacedor.

Debemos reparar en los dos aspectos involucrados en este tema. El primero es que los criterios con que se define la originalidad de la fotografía son conferidos por los profesionales, algo que no sucede en otras manifestaciones creativas. Y el segundo aspecto es el doble baremo con que es considerada esta actividad, como «obra de autor» a veces y como «mera fotografía» en otros casos.

Para apreciar esto último, tal y como opera en la práctica, podemos recurrir a dos sentencias opuestas en relación a la situación jurídica sobre sendas fotografías. Una de ellas fue dictada por el Tribunal Supremo, con fecha de 5 de abril del 2011, y la otra fue dictada por la Audiencia Provincial de Madrid, con fecha del 22 de noviembre del 2010. El punto de partida de ambas es la distinción que la propia LPI establece entre «meras fotografías», por un lado, y «obras fotográficas», por el otro. Las obras fotográficas son consideradas en el mismo sentido y con el mismo estatuto que el resto de las obras intelectuales, por tanto se les conceden los mismos derechos que se les otorga –por ejemplo– a los autores de esculturas o de cuadros. La dificultad que implica distinguir unas *meras* fotografías de unas *obras* fotográficas es –insistimos– un tema siempre

⁴⁰⁷ Sentencia del tribunal Supremo, Sala de lo Civil, Sección 1^a, de 29 de marzo de 1996, núm. 234/1996 (ROJ: STS 1954/1996).

delicado. Aunque estas dos resoluciones jurídicas establecen criterios correspondientes que apuntan a la personalidad del fotógrafo acogida en su propia obra, es decir, visible a través de sus imágenes, y también el caso en que no es así.

En uno de los casos, la Audiencia Provincial de Madrid –en sentencia del 22/11/2010– consideró que las fotografías cuestionadas reunían efectivamente los requisitos para ser consideradas obras protegidas. En este caso la sentencia subraya la presencia de la decisión del fotógrafo en todos los elementos que dan carácter a la fotografía: la iluminación, la óptica, los filtros, los encuadres, el tiempo de exposición, el contraste y el relieve [...], todo, incluso la orientación personal en el trabajo de revelado. Y expresa literalmente: «preparaba una escenificación que deseaba que fuera fotografiada [...], la construía mediante técnicas escultóricas y (la) colocaba en el entorno que elegía...» Y más adelante añade: «asimismo, constatamos que han sido muy cuidados los encuadres, las perspectivas, las iluminaciones y los revelados finales». La Audiencia Provincial concluye que el resultado final es fruto de una tarea creativa y «merece [...] la consideración de original, no sólo desde el punto de vista subjetivo sino, lo que es más relevante, objetivo»⁴⁰⁸.

En el otro caso, la sentencia del 5/4/2011 –de la Sala Primera del Tribunal Supremo⁴⁰⁹– resuelve el litigio que enfrenta a un profesional de la fotografía con la Empresa United Biscuits Iberia. El fotógrafo consideró que sus fotografías tenían carácter autoral, es decir, cumplían con los requisitos para ser consideradas una *obra fotográfica*. Pero el tribunal, tras analizar las fotografías, consideró que la naturaleza de las mismas no contenía un carácter original. En consecuencia, la Sala concluyó que se trataba de *meras fotografías*, negando a las fotografías litigiosas la condición de *obra fotográfica*, con fundamento en «su falta de originalidad», aunque no obstante les reconocía ciertamente una «alta corrección técnica». El análisis de esta sentencia realizado por Hernando Collazos llega a la conclusión que la sentencia «interpreta como exigencia derivada de la misma para calificar a la fotografía de obra fotográfica, la reunión de una doble exigencia de “originalidad” y “suficiente altura creativa”» [Hernando Collazos, 2013 : 100].

⁴⁰⁸ Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid (Sección 28^a) de 22 de noviembre de 2010, núm. 259/2010 AC\2010\2335 (ROJ: SAP M 17910/2010).

⁴⁰⁹ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil (Sección 1^a) de 5 de abril de 2011, núm. 214/2011 (RJ\2011\3146).

De manera que las *meras fotografías*, que muestran una banalidad formal y creativa, aunque tengan un extraordinario y exelso nivel técnico, no están protegidas como obras. Pero, en todo caso, es preciso indicar que no se trata de una tabla de codificación realizada ni *a priori*, ni de manera general, sino que su clarificación se ha de realizar caso por caso. Y ni siquiera tiene que ver con el campo o área del que procedan las fotografías. Puede darse el caso, por ejemplo, en que unas fotografías de obras de arte realizadas para un catálogo de una exposición, puedan no ser consideradas obras por parte de los jueces, por no poseer originalidad suficiente, ya que en ese caso el fotógrafo podría haberse limitado a desarrollar un conocimiento técnico, aunque su resultado exhiba una altísima calidad, y por tanto pueda deducirse que su contribución sea puramente técnica. Esto nos conduce a lo que ya hemos mencionado anteriormente, no es suficiente con la calidad.

Pero la pregunta que subyace en toda atribución de originalidad es la siguiente: ¿acaso no todo aporte técnico proporciona por sí y en sí un aporte creativo? Podemos encontrar en ese sentido alguna decisión de un tribunal que niega la autoría de un fotógrafo debido a que éste no haya realizado ninguna investigación estética en el ámbito de la composición, o cuando el disparo o la iluminación obedecen a requisitos exclusivamente técnicos.

La Directiva 2006/116/CE (denominada Infosoc) regula expresamente en su artículo 6 la definición establecida a nivel comunitario sobre la originalidad de las fotografías. Este artículo considera la originalidad como aquella creación intelectual (forma de plasmar mediante imágenes ideas o sensaciones) propia de su autor que refleja su personalidad. Este es por tanto el criterio único a aplicar por los países miembros para declarar una fotografía –o cualquier otra obra- como protegida por el derecho de autor.

Para determinar el verdadero alcance de la expresión *creación intelectual propia de su autor que refleja su personalidad*, el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) en el ya mencionado caso Painer (asunto C-145/10) estableció el sistema del test de la libre elección del autor para determinarlo. En este caso se trataba de unos retratos fotográficos de una niña, de los que se cuestionaba el hecho de ser «realistas» y ofrecer posibilidades de creación artística reducida, como argumentos para negar su carácter

original. En la sentencia, como ya hemos visto, el TJUE establece que una creación intelectual se atribuye a su autor cuando refleja su personalidad, y esto sucede cuando el autor ha tenido un suficiente margen de libertad pudiendo tomar decisiones libres y creativas en los diferentes momentos del proceso creativo.

Queremos mencionar un supuesto específico: la noción del trabajador asalariado. Es una condición que suele generar interrogaciones sobre el alcance y propiedad de su trabajo artístico. Pero incluso en el supuesto del fotógrafo que trabaja mediante contrato laboral, sigue siendo el responsable del carácter artístico de las fotografías. De modo que, aunque contratado por una empresa, puede el fotógrafo generar una *obra* fotográfica, al resolver convenientemente tanto las soluciones técnicas (dentro de las cuales se encuentran: la elección de los objetivos, la película, la iluminación,) como encontrar las soluciones artísticas (dentro de las cuales se encuentran las elecciones de encuadre, composición de la imagen, la luz y su relación con los colores, la elección de una expresión y / o de un movimiento). En base a ese doble patrón (que es considerado de tipo objetivo por la jurisdicción) se tiene en consideración su resultado como «mera fotografía» o como «obra fotográfica», al margen de ser un trabajador asalariado, y al margen también de que algunos profesionales sigan cuestionando esta división entre criterios técnicos y criterios artísticos, por considerarla arbitraria y ajena a la operación real de una toma fotográfica⁴¹⁰. Cuestión diferente será a quién corresponden los derechos de autor sobre las fotografías producidas en ese contexto, ya que si media una relación laboral, por aplicación de la LPI se presumen cedidos al empresario los derechos de explotación sobre la obra⁴¹¹.

Pero lo que nos parece instructivo de estos casos, respecto a la actividad del director de escena, es esa división de criterios. Hay directores de escena que ciertamente sólo sirven al texto (entiéndase esto bajo un significado más literal o más metafórico), y ellos mismos (y buena parte del resto de profesionales) no consideran que sean autores, sino servidores de una obra. Pero en cambio los hay que sí consideran que su trabajo responde a criterios autorales, y que en sus escenificaciones se reconoce una incuestionable y patente huella personal (como también lo entiende el resto de

⁴¹⁰ Esta opinión la ofreció Pep Parer (fotógrafo) en su intervención durante las *Jornadas sobre la fotografía en museos y archivos*, organizadas por el Museu Marítim de Barcelona, el 25 de octubre del 2011.

⁴¹¹ Art. 51 LPI.

profesionales del sector). De modo que, en este aspecto, se trata de una situación equivalente a la que se encuentran los fotógrafos. Así pues, igual que aquellos, los directores de escena podrían indicar qué criterios necesarios habría de tener un montaje para ser considerado como propio de ser una obra escénica, y qué criterios serían tomados en cuenta como los meramente técnicos, de modo que pudieran dividirse igualmente los montajes entre obras y meros montajes escénicos, por ejemplo.

2.4. LA OBRA ARQUITECTÓNICA ¿TIENE ALGO EN COMÚN CON LA PUESTA EN ESCENA?

Desde un punto de vista teórico, podría considerarse que la obra arquitectónica se encuentra en la misma situación que la obra escénica, ya que tampoco ella es mencionada de forma expresa en el contenido del artículo 10 de la LPI. Ese artículo, en su apartado f) menciona como obras protegidas: «los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería», pero no la obra arquitectónica construida.

Esta omisión no ha pasado desapercibida para los teóricos del derecho. Bercovitz, en un interesante artículo sobre la obra arquitectónica, dice que esta omisión fue intencionada con el objeto de contemplar la protección de la obra ejecutada en una posterior legislación sobre edificación, que finalmente no tuvo lugar [Bercovitz, 2001 : §6].

El propio Bercovitz ofrece una serie de argumentos para interpretar favorablemente el art. 10.1.f de la LPI en el sentido de considerar la obra ejecutada-construida como una obra protegida por la LPI. El que a nuestro criterio nos parece más determinante es la calificación del art. 10 de la ley como un listado de obras de *«numerus apertus*, con función meramente ilustrativa»⁴¹². Eso quiere decir que el hecho de que no se mencionen todos los tipos de obras, no quiere decir que no puedan estar protegidas si cumplen con los requisitos legales. A continuación, el propio Bercovitz refiere la mención expresa de las obras arquitectónicas que se contiene en las legislaciones de nuestro entorno y en el art. 2 del Convenio de Berna (convenio base de la homologación

⁴¹² *Ibid.* §7.

internacional del derecho de autor), cuya formalización oficial obliga a la protección en España de las obras arquitectónicas de los autores extranjeros, con lo que «resultaría absurdo, y contrario al principio de igualdad, no dispensar el mismo trato a las obras arquitectónicas de los arquitectos españoles»⁴¹³.

Otro de los argumentos que este estudioso esgrime tiene que ver con las diferentes sentencias judiciales que han reconocido la protección de la obra arquitectónica, entre ellas están: a) la sentencia de la Audiencia Provincial de Guadalajara de 13 octubre de 2004 (AC 2004/369), que calificó la obra arquitectónica construida como una obra plástica aplicada (recogida expresamente en el art. 10.1.e LPI); y b) la sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona de 4 de mayo de 2004, que señala:

Aunque el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual no declara expresamente protegibles las obras de arquitectura (consta que el legislador no las quiso mencionar, a diferencia del Convenio de Berna, que sí se refiere a ellas como obras objeto de protección), sino tan sólo los elementos preparatorios de las mismas (el art. 10.1.f del TRLPI declara explícitamente protegibles los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas), el sentir de la doctrina mayoritaria es favorable a la consideración de la obra arquitectónica como obra protegida, siempre que posea un grado de originalidad suficiente (conforme al art. 10 TRLPI). De este modo, los proyectos, planos, maquetas y diseños arquitectónicos y de ingeniería gozarán de protección frente a su reproducción, distribución o comunicación pública inconsentida, y también con respecto a la puesta en ejecución o actuación efectiva a través de la construcción de la obra en ellos proyectada, maquetada o diseñada⁴¹⁴.

Como últimos argumentos, se acoge a la consideración del edificio como una reproducción u obra derivada del plano o proyecto; y a la exclusión expresa que se hace en el art. 19.5 LPI del edificio –junto con las obras de artes plásticas– en el derecho de distribución en su modalidad de alquiler y préstamo, lo que según Bercovitz «sólo tiene sentido si se considera que son obras en sí mismos o reproducciones de obras»⁴¹⁵.

⁴¹³ *Ídem.*

⁴¹⁴ Sentencia de la Audiencia Provincial de Barcelona de 4 de mayo de 2004 (ROJ: SAP B 5500/2004).

⁴¹⁵ *Ídem.*

Por tanto, Bercovitz viene a concluir que «se admite de forma generalizada la protección por el derecho de autor de las obras arquitectónicas ya construidas, ya sea en calidad de reproducciones tridimensionales de los proyectos, planos o diseños que las preceden, ya como obras derivadas de los anteriores, resultado de su transformación»⁴¹⁶. A modo de colofón, recordemos la mencionada sentencia de la Audiencia Provincial de Bilbao en el caso que enfrentó al arquitecto Santiago Calatrava y el Ayuntamiento de Bilbao por la modificación del puente Zubi-Zuri, proceso en el que en ningún momento se cuestionó su carácter de obra protegible por el derecho de autor⁴¹⁷.

Esta argumentación nos sirve para trazar un paralelismo con el caso de la puesta en escena, ya que tampoco ella es explícitamente mencionada por la ley; por tanto, ello no supone un obstáculo para su consideración como obra, si estimamos que esa lista tiene carácter de *numerus apertus*.

⁴¹⁶ *Ibid.* §8.

⁴¹⁷ Sentencia de la Audiencia Provincial de Vizcaya, Sección 4^a, de 10 de marzo de 2009, núm. 187/2009 (ROJ: SAP BI 1/2009).

CAPÍTULO 3. OTROS TIPOS DE OBRAS ESCÉNICAS Y SU RELACIÓN CON EL DERECHO DE AUTOR

3.1. MIMO Y PANTOMIMA

La pantomima está específicamente mencionada en la ley como una obra protegida, pero no siempre lo fue. Actualmente hay una opinión generalizada que confiere a este tipo de espectáculos una consideración de creación incuestionada debido a que no parte de un texto ni utiliza la oralidad, sino que utiliza en su comunicación el elemento corporal. Aunque tampoco esta consideración es la principal en la consideración legal del trabajo del mimo y de la pantomima.

Como sabemos, en términos generales, y al menos a primera vista, el mimo puede fácilmente evocar –como suele pasar– el cliché en blanco y negro de la escena en la que aparece un actor que lentamente despliega sus manos enguantadas construyendo un espacio invisible, a la manera como lo hacía, por ejemplo, Marcel Marceau. En la actualidad, sin embargo, el mimo es tenido como un lenguaje de cuerpo que conforma todo aquello que sintomáticamente y cabalmente se conjuga en plural como «artes del gesto». En general, de todos modos es cierto que estos artistas del movimiento suelen ejecutar toda una sinfonía de movimientos para mostrar ricas y diversas formas de un narrar silencioso. Con el tiempo han ido de nuevo adquiriendo presencia en los escenarios, gracias a las constantes renovaciones (esencialmente teóricas y pedagógicas o formativas) que han experimentado estas artes. La mímica y la pantomima viven una especie de renacimiento. Por eso, en Francia, por ejemplo, se han creado o se han renovado los centros de creación específicos del mimo, siempre con objeto de resaltar y potenciar su carácter renovado. Así ha sucedido, por ejemplo, con el «Centre National du Mime», que se convirtió en 1997 en «Centre du Nouveau Mime». Y desde hace algunos pocos años existe incluso el proyecto de crear un «Instituto Internacional de las Artes del Mimo y del Gesto». Y es que, junto con el circo, el teatro visual que explora las posibilidades teatrales del cuerpo, han sido especialmente examinados en muchas

poéticas teatrales contemporáneas. Por otro lado, en nuestro país han ido silenciosamente ocupando su propio universo. El recorrido de teatro de gesto ha existido en el Institut del Teatre y existe aún el Festival Cos que tiene lugar en Reus, por sólo mencionar dos datos a modo de ejemplo.

Cabe recordar que el mimo, conocido al menos desde hace 25 siglos, está en la propia fuente de las artes escénicas, en la fuente del propio teatro. No sólo a través de la imitación primitiva de la naturaleza, sino a partir de su carácter ritual y posteriormente artístico en sociedades tan desarrolladas como las del antiguo Egipto, la antigua Grecia, India, África y Asia. Aunque sabemos también que sólo fue hasta la época de la Roma clásica cuando la pantomima latina (bajo herencia griega, etrusca, así como por medio de la propia tragedia latina) nació como género autónomo. Su apasionante historia ha sido tan amplia como diversa. Pero siempre ha mantenido vivas relaciones con la experiencia teatral y coreográfica. Tuvo un gran impulso con la comedia del siglo XVII y XVIII, y fue en esta época, con la prohibición de la palabra destinada a proteger los privilegios de las compañías permanentes en relación al trabajo de los actores de feria, donde aparecían ocasionalmente o intermitentemente, donde el mimo renació bajo la conocida forma de la «pantomima arlequinada». Es decir, como espectáculo más sólido, más construido sobre el puro silencio. Fue precisamente en torno a esos espectáculos del puro movimiento que el hoy célebre Jean-George Noverre, al introducir la acción en la pantomima y convertirse en coreógrafo y maestro de baile, terminó reformando el ballet⁴¹⁸. De modo que, como decíamos, la pantomima mantiene viva su familiaridad con el teatro y con la danza. Por eso Diderot la definía como la experiencia teatral en la que la palabra pierde progresivamente su estatus de vector único de la expresión dramática en provecho de la expresión del cuerpo, a semejanza de la danza y de parte del arte actoral.

Ahora bien, el renacimiento del mimo moderno en el siglo XX no hace sino intensificar esta doble relación mantenida con la escena. Ya que evoluciona con la renovación de la investigación sobre el cuerpo teatral que se afirma precisamente reconociendo la importancia de la puesta en escena (y del director de escena), así como de la importancia de la concepción de un actor completo, no un mero emisor de voz, no un

⁴¹⁸ Cfr. J.G. Noverre, 1760. *Lettres sur la danse et sur les ballets*. En castellano: *Cartas sobre la danza y los ballets*. Buenos Aires: Ediciones Centurión, 1946.

busto parlante, sino un cuerpo con múltiples registros escénicos, actorales (intérpretes de todo tipo) y dancísticos (agentes de movimiento de todo tipo), para explorar finalmente con ello múltiples experimentaciones escénicas. No es extraño, por eso, que la pantomima moderna esté profundamente asociada a las escuelas y laboratorios que tanto han ofrecido tanto al arte actoral como al de los directores de escena. Pues ciertamente, de las escuelas laboratorios de Jacques Copeau y Charles Dullin, a las enseñanzas sobre el «cuerpo poético» de Jacques Lecoq, por ejemplo, se extiende todo un mundo de renovadores de la escena, tanto a nivel teórico como práctico que pasan por la pantomima. Jean-Louis Barrault, Henryk Tomaszewski, Marcel Marceau son algunos de esos nombres. Se suele decir incluso que con el desarrollo de la pantomima, y a través de su renovada vena dramatúrgica y escénica, adquiere valor una estética teatral de la imagen que llega, en nuestros días, a establecer una doble vía, una a través de Beckett, con su minimalismo oscuro e íntimo, y otra a través de Robert Wilson, con su epicidad paisajística. Ambas son vías constructoras de espectáculos esencialmente visuales. Una siguiendo la vía de una imagen escénica de cámara, la otra, la de una imagen operística. Aunque no debe olvidarse que también mantiene un fuerte enlace con el universo circense.

Recordábamos que la pantomima no siempre ha sido protegida. No siempre se la consideró obra. Y su historia legal en ese sentido, puede muy bien coincidir con el previsible –y para muchos: deseable– destino del director de escena. Un momento de inflexión vital en esta historia es el momento en que en Estados Unidos se comenzó a considerar legalmente protegible el espectáculo de pantomima. Un hecho que está unido a un caso muy citado precisamente por su ejemplaridad: el del de Larry Griswold. Larry Griswold era un actor y gimnasta americano que murió en 1996, a los 91 años, y que fue conocido como *«The Diving Fool»* por ser creador precisamente de una célebre pantomima para un clown titulada así. Ese número (que aún se sigue representando alrededor del mundo) no sólo le valió una gran popularidad, sino que fue a propósito de él que se inicia esta historia. Con el objeto de ser mostrado en el extranjero, el propio Larry Griswold enseñó su número a otro artista de circo. Y como la gira era prácticamente inminente, se cerró el acuerdo entre ambos artistas firmando un contrato de cesión de derechos de ejecución. En virtud de ese contrato, y a cambio de un pago al creador del número en función de la cantidad de veces que se realizara ante el público, el autor autorizaba representar el número en cuestión, *«The Diving Fool»*, por su

compañero. Pero a raíz de un impago de las tasas acordadas, Griswold, el creador del número, rescindió el contrato argumentando el incumplimiento del mismo. Aunque en respuesta a esta asignación, el defensor del otro artista invocó el carácter no protegible de la pantomima, y sostuvo que el objeto del contrato de explotación era por tanto artificial, razón por la cual interpuso una demanda a fin de que, en consecuencia, se decretara la nulidad de dicho contrato. Sin embargo, en una sentencia de fecha 9 de noviembre de 1984, el tribunal de apelación confirmó la resolución de primera instancia y concedió la pretensión del autor del número. Al pronunciarse a propósito de este conflicto de cesión de derechos de representación, reconociendo que el autor de dicho número era Griswold, los jueces consideraron implícitamente que la mímica «*The Diving Fool*» era una obra protegible, en el sentido en que lo advertía la ley de marzo de 1957. Se basaron en la descripción precisa de ese gag en una especie de cuaderno de dirección que contenía las características para su ejecución, señalando que se trataba de una serie de movimientos consistentes en un conjunto de saltos, caídas, recuperaciones, inmersiones, volteretas... realizados todos ellos por un individuo en aparente estado de ebriedad, que otro personaje confundía con una apasionada explicación del buceo, creando un malentendido que ocasionaba lo jugoso y cómico de este número [Julia, 2013]. Los jueces consideraron, por tanto, con especial referencia a la descripción presentada por su autor, la necesidad de fijar el número con lo que se terminaba satisfaciendo perfectamente el procedimiento de depósito a través del cuaderno de dirección. Es decir, lo que en ese momento tuvieron en cuenta los jueces fue el aspecto visual particularmente elocuente y singular de la pieza, razón por la cual se indicaba que los movimientos descritos se identificaban con la parte visual del espectáculo. O dicho de otro modo, los jueces optaron finalmente por proteger *lo que los espectadores veían*, esto es, la parte visible (perceptible) de la obra intelectual.

En parte, la ocasional alusión al «cuaderno de dirección» se ha justificado bajo la perspectiva de encontrar un medio que refiera y fije el trabajo escénico. Aunque, como hemos recordado arriba, ese «cuaderno» no sólo está en desuso, sino, sobre todo, no es el objeto en cuestión. El hecho es que, gracias a que en este caso el creador del gag lo había registrado en un cuaderno, la pantomima no presentaba, de cara a los jueces, dudas en su consideración autoral.

Sin embargo, lo importante de este caso es la perspectiva que terminaron asumiendo los jueces. La de proteger la *obra vista por el espectador*. Esto no es algo que se suele tomar en cuenta en relación a las puestas en escena de los directores teatrales. Lo que se subraya en cambio es su supuesto anclaje a un texto que por sí mismo no es más que literatura, cuando es precisamente el objeto temporal y visual del espectador (su percepción por el espectador) el objetivo y el sentido del trabajo del director de escena.

3.2. OTROS CASOS TEATRALES

En este apartado queremos analizar los montajes teatrales que se presentan como una paradoja ante el derecho de autor. Hasta ahora hemos tratado la obra escénica desde una perspectiva única, basándonos en el supuesto de que un director de escena monta el texto de un dramaturgo de forma convencional. Pero la tipología de montajes teatrales es cada vez más variada. Con la característica de que muchos de estos montajes expresan una diferente relación con los derechos de autor.

Actualmente, el teatro contemporáneo desafía los conceptos tradicionales de escenificación con la presencia en escena de las nuevas tecnologías, de escrituras escénicas y paraescénicas que no se someten únicamente al texto, sino que combinan elementos provenientes de otros géneros. Se habla de la ruptura de la división de géneros en la escena, se habla de una teatralidad desbordada, en la medida en que, como en el caso del *Postteatre* de Joan Brossa, se llevan a cabo escenificaciones en espacios no convencionales.

3.2.1 Montajes interdisciplinares

Los montajes escénicos de carácter interdisciplinar se caracterizan por incorporar obras provenientes de otros géneros y sobre todo con el uso y la incorporación de otras disciplinas artísticas. En ellos es fácil encontrar incorporadas obras musicales, proyección de piezas audiovisuales, obras pictóricas que se incorporan a la escenografía, coreografías que se interpretan por los actores-bailarines, etc. Sin duda

todas sus variantes merecerían un estudio exhaustivo, sobre todo en lo relacionado al desafío que cada una de ellas ofrece a los derechos de autor. Aquí sólo haré una apreciación breve de las modalidades más representativas.

Incorporación en la obra dramática de obras musicales. En cuanto que obras, las musicales tienen una doble dificultad. Están constituidas por la partitura musical (que incluye música y letra en muchos casos), pero también por los derechos de carácter conexo que corresponden a los intérpretes musicales y al productor musical. Puede darse el caso que la partitura se encuentre ya en dominio público por haber transcurrido el plazo de protección legal, por ejemplo, y por tanto que sea de libre utilización. Pero incluso en este caso lo más habitual es que los derechos de los intérpretes y del productor musical aún estén vigentes. Por tanto, para utilizar la grabación concreta de una música, se debería solicitar autorización y licencia a los titulares de esos derechos conexos o a la entidad de gestión de derechos correspondiente. A la actividad de incorporar una música ya existente en una obra nueva se le denomina «sincronización».

Incorporación en la obra dramática de obras coreográficas. Las nuevas tendencias escénicas incorporan muchas veces pasos o secuencias dancísticas de coreografías ya existentes, o solicitan a un coreógrafo el diseño de una coreografía específica para la pieza teatral. En ambos casos se necesitará la autorización del titular del derecho (que es habitualmente el propio coreógrafo) para reproducir esos pasos en la obra escénica. Y como en general las coreografías incluyen una música específica, obviamente se requerirá en esos casos la autorización del o de los titular(es) de dicha música.

Incorporación en la obra dramática de audiovisuales. Muchos artistas trabajan en sus montajes con proyecciones audiovisuales a las que alude directa o indirectamente la representación escénica. También en este caso puede tratarse de imágenes que provienen de una obra ya existente, o diseñada específicamente para la ocasión. Salvo que la obra se encuentre en dominio público, supuesto éste que difícilmente se dará, ya que la historia de las imágenes audiovisuales no es tan antigua como para que haya transcurrido el plazo de protección establecido (recordemos que para los autores fallecidos antes del 7/12/1986 y para las obras creadas durante la vigencia de la anterior legislación de propiedad intelectual, el plazo de protección es de 80 años *post mortem auctoris*).

Son, por ejemplo, emblemáticos los montajes escénicos que realiza la agrupación teatral Señor Serrano, en los que la presencia del audiovisual adquiere un protagonismo específico. Sobre todo en sus últimos espectáculos, y entre ellos *Brickman Brando Bubble Boom*, o en *A House in Asia*. Esta problemática se ha puesto de manifiesto durante la fase de producción de los montajes, ya que la gestión y obtención de las autorizaciones de uso de esas imágenes se convirtió en una tarea muy complicada. Tratándose de imágenes de películas antiguas (en un caso se trataba de la película *Moby Dick* del año 1956, dirigida y producida por John Huston, y en el otro caso de la serie *Bonanza*, del año 1959) se desconocía a quién dirigirse como titular de los derechos de copyright correspondientes. En este montaje las imágenes se incorporaban en escena a modo de metáfora paródica para representar la obsesión por la caza de un enemigo, planteándose la duda de si, tratándose como se trataba de una parodia, no podía acogerse al límite previsto por la LPI en su artículo 39, y por tanto, no requerirse la autorización de los titulares del derecho.

A pesar de que es una de las excepciones al derecho de autor establecidas en las directivas comunitarias⁴¹⁹, no todas las legislaciones europeas lo han recogido. Por ejemplo, no se reconoce ni en Alemania ni en los Países Bajos, pero si en otros países como Bélgica, Francia, entre otros. Por ello, el TJUE, con el objetivo de homogeneizar la interpretación de este concepto de manera uniforme en la Unión Europea, estableció en una sentencia los siguientes criterios de interpretación para considerar que la parodia se aplica de forma válida⁴²⁰: 1. La parodia ha de manifestar un contenido, y más concretamente, ha de criticar la obra que utiliza. La finalidad de la parodia debe ser enjuiciar la obra original, no ser un medio, aunque ha habido sentencias que han admitido como parodia la utilización de una obra con finalidades de crítica general, o de acontecimientos de actualidad. 2. La parodia debe moverse en el terreno de la imitación, pero sin llegar a ser un plagio. Es decir, se puede utilizar tanta parte de material de la obra original como sea necesario, pero sin que se llegue a provocar confusión sobre cuál

⁴¹⁹ Art. 5.3.k Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 22 de mayo de 2001, relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en la sociedad de la información: se prevé como uno de estos casos el uso que se realice «*a efectos de caricatura, parodia o pastiche*».

⁴²⁰ Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Gran Sala) de 3 de septiembre de 2014, en el asunto C-201/13, que tiene por objeto una petición de cuestión prejudicial planteada, con arreglo al artículo 267 TFUE, por el Hof Van Beroep Te Brussel (Bélgica). Disponible on line: <http://curia.europa.eu/juris/document/document.jsf?docid=157281&doclang=ES>. [Consultado el 15 abril 2015].

es la obra que se está viendo. 3. En tercer lugar, no se debe inferir un daño a la obra original o a su autor (en un sentido personal o comercial)⁴²¹ [Londoño, 2014]. En cambio, en los EEUU hay alguna sentencia de un tribunal que ha reconocido la parodia de una canción como un uso permitido, aplicando la doctrina del *fair use*⁴²².

Incorporación en la obra escénica de obras pictóricas. Algunas escenografías incorporan diseños o reproducciones de obras pictóricas de artistas de reconocido prestigio. Por ejemplo, el espectáculo teatral *Mori el Merma* de la compañía Teatre de la Claca, dirigida por Joan Baixas y Teresa Calafell, incorporaba escenografía diseñada y pintada por Joan Miró. Este artista realizó los decorados, los personajes construidos en tela y goma espuma, las máscaras, el cartel del espectáculo, entre otras participaciones. Se trataba en este caso de una colaboración de diferentes artistas que desembocaba en la realización del espectáculo. Joan Miró cedió los derechos sobre sus creaciones a la compañía teatral, que es quien actualmente ostenta la titularidad de los derechos de todas las creaciones incorporadas en el espectáculo. No obstante, en el momento en que un espectáculo es retirado del repertorio, las colaboraciones se disocian y cada una adquiere una personalidad independiente. Es el caso de este espectáculo, del que los decorados y parte de la escenografía han sido mostrados de forma independiente en un museo. También sucede lo mismo con las colaboraciones ya citadas de Carlos Santos y Mariaelena Roqué. Como conjunto, forman un todo, pero por separado las obras adquieren propia personalidad.

3.2.2. Delgada línea entre la inspiración y el plagio

Los creadores escénicos pueden buscar la inspiración para sus obras en ideas que provienen de otras obras, sean del tipo que sean. Eso es válido también en otro tipo de creaciones artísticas. Pues, como ya hemos recordado, las ideas son libres, de modo que el creador que recurre a una idea ajena no debe solicitar ningún tipo de autorización ni pagar ninguna remuneración. No obstante, aparece cierta dificultad en distinguir entre idea y forma, cuando estas fronteras no se presentan de forma nítida, sobre todo en las

⁴²¹ Disponible on line: <http://odai.org/2014/10/el-tribunal-de-justicia-de-la-union-europea-fija-los-parametros-para-aplicar-la-excepcion-por-parodia-a-los-derechos-de-autor/> [Consultado el 5-6-2015].

⁴²² El *fair use* es un concepto jurisprudencial desarrollado en el sistema de derecho anglosajón, traducido como uso legítimo o uso razonable, que permite un uso limitado de material protegido por copyright sin necesitar permiso del titular de dichos derechos, bajo ciertas condiciones, que de forma resumida, suponen el reconocimiento del autor del material, y la utilización para fines académicos, sin finalidad comercial ni ánimo de lucro.

obras de arte contemporáneo⁴²³. Pero lo que sí estaría calificado como plagio sería utilizar *la forma* de expresión de esa idea (el plagio como concepto lo hemos tratado en un apartado anterior de este trabajo).

Los tribunales han analizado la diferencia entre plagio e ideas o inspiración. En concreto, la sentencia de la sala de lo civil del Tribunal Supremo de 28 enero 1995⁴²⁴ señala que «no procede confusión con todo aquello que es común e integra el acervo cultural generalizado o con los datos que las ciencias aportan para el acceso y conocimiento por todos [...] Por todo lo cual, el concepto de plagio ha de referirse a las coincidencias estructurales básicas y fundamentales, y no a las accesorias, añadidas, superpuestas o modificaciones no trascendentales». De acuerdo con esta interpretación, el plagio se manifestará en la copia de los elementos sustanciales de una obra, en el sentido de que el texto plagiario afecte a su esencia y naturaleza. Es admitido de forma general que las ideas son libres, no pertenecen a nadie en concreto, sino que se integran en una especie de patrimonio común, que no puede ser apropiado individualmente por quien haya sido el primero en expresarlas. Lo que protege el derecho es su expresión, es decir, sus elementos formales [Agúndez, 2005 : 47].

3.2.3. *Los homenajes*

Son habituales las obras escénicas que buscan realizar una especie de homenaje escénico a una obra o a un autor conocidos. Esos posibles homenajes pueden tener diferentes manifestaciones. A veces la pieza teatral se confecciona basándose en la

⁴²³ Cfr. Nota al pie nº 357, en la que se menciona el conflicto judicial de los artistas Christo y Jeanne-Claude, quienes realizaron una instalación artística que consistía en un proceso de empaquetado del *Pont Neuf* de París con una tela. Esta idea fue apropiada por una agencia para la publicidad de una piscina recubierta con una tela, sin solicitarles autorización. Christo & Jean Claude demandaron a la agencia por plagio, pero el Tribunal de Grande Instance de Paris rechazó la protección alegando que se trataba de una idea, no de una obra protegible, y que la ley «no protege más que creaciones de objetos determinados, individualizados y perfectamente identificables, y no un género o una familia de formas que no presentan entre ellas más caracteres comunes que el corresponder todas a un estilo o a un proceso derivado de una idea ». «La loi (...) ne protège que des créations d'objets déterminés, individualisés et parfaitement identifiables, et non pas un genre ou une famille de formes qui ne présentent entre elles des caractères communs que parce qu'elles correspondent toutes à un style ou à un procédé découlant d'une idée » [Walravens, 2005 : 43]. No obstante, la sentencia fue recurrida, y el pronunciamiento de la Cour d'Appel de Paris consideró obra protegible la instalación, indicando que «la idea de poner en relieve la pureza de las líneas de un puente y de sus farolas por medio de una tela y de un cordaje poniendo en evidencia el relieve unido a la pureza de las líneas del puente, constituye una obra original susceptible de beneficiarse bajo ese título de la protección de la ley sobre la propiedad literaria y artística». «L'idée de mettre en relief la pureté des lignes d'un pont et de ses lampadaires au moyen d'une toile et de cordage mettant en évidence le relief lié à la pureté des lignes de ce pont constitue une œuvre originale susceptible de bénéficier à ce titre de la protection de la loi sur la propriété littéraire et artistique» *Ibid.* p.46.

⁴²⁴ Sentencia del Tribunal Supremo, Sala de lo Civil, de 28 de enero de 1995, núm. 12/1995 (ROJ: STS 359/1995).

inspiración que provoca el autor homenajeado, y más especialmente en su poética, su forma de trabajo; a veces, en cambio, se confecciona haciendo servir extractos de la obra del homenajeado; o puede, acaso, construirse tomando solo matices de una representación concreta para hacer respirar el resultado con la *atmósfera* de la obra de aquel autor.

De entrada, hay que decir que el homenaje, aunque práctica usual en la escena, no se considera como una excepción al derecho de autor, y no está previsto por la ley. Por tanto, cualquier utilización de una parte o el total de la literalidad de la obra del homenajeado estará, en principio, sujeta a autorización de los titulares de los derechos. De modo que un homenaje escénico debería tener aproximadamente la misma consideración respecto a su dependencia a otros elementos externos que la llamada «adaptación libre». Pero, sobre todo, ha de respetar los protocolos de uso de las obras protegidas. A no ser que, de algún modo, ese homenaje se base en la parodia. O que sea didáctico y se aluda al autor a través de «citas escénicas».

Pero, a propósito de los homenajes, recordemos el relativamente reciente caso de un homenaje a Pepe Rubianes que se pretendió llevar a cabo al cumplirse justo un año de su fallecimiento. Ante la ausencia de los permisos consabidos, y ante la ausencia incluso de la solicitud de autorización de los derechos de autor, los titulares de éstos acabaron impidiendo que este homenaje se llevara a cabo, declarando su intención de interponer una demanda por vulneración de los derechos de autor. Este homenaje propuesto, organizado por el colectivo «Les vídues de Pepe», tenía previsto reproducir unas imágenes del documental *Pepe&Rubianes* junto a monólogos, comentarios y anécdotas de amigos del actor. ¿Era éste un supuesto de cita escénica, basado en la utilización de obras ajenas en una obra diferente, como era el espectáculo escénico propuesto? O tal vez, como denunció la hermana de Rubianes, ¿la intención era aprovecharse de obras ajenas mediante la organización de un acto lucrativo? Hay que puntualizar que la finalidad benéfica de la función tampoco es un fundamento para justificar la ausencia de autorización y de remuneración.

3.2.4. Formatos teatrales no convencionales

Hoy en día prolifera todo tipo de teatro no convencional. Pensemos, por ejemplo, en el tipo de teatro que realiza la compañía suizo/alemana Rimini Protokoll. Sus formatos son muchos y muy diversos. En general son espectáculos basados más en un formato o en un concepto escénico, que no en un texto fijo. Sigue así con otras compañías, por ejemplo con algunos de los espectáculos de Lola Arias, muy próxima, por cierto, a la poética y las maneras de proceder de Rimini Protokoll. Uno de estos casos ejemplares es el de la obra *La vida después* de Arias. Se trata de un espectáculo que aborda el tema de las víctimas de la dictadura militar argentina. Esta obra se ha representado en diferentes lugares, adaptando su desarrollo a las circunstancias del país donde se presenta. Por ejemplo, se representó por un grupo de teatro en Chile, donde se adaptaron los personajes y las historias al entorno propio. En este caso se plantea la duda de si se generan derechos de autor y la necesidad de requerir autorización. La propia titular de los derechos de representación de esta obra, la alemana Verlag der Autoren, no tiene clara la respuesta. En principio parecería pertenecer más a un ámbito de *idea* y no de *forma*, ya que no han adquirido todavía el carácter de obra⁴²⁵. Por semejanza podríamos pensar en los formatos televisivos, sobre los que, después de cierta deriva de la jurisprudencia, rechazando y reconociendo el carácter protegible de estos formatos, finalmente la sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid de fecha 13 de diciembre de 2013⁴²⁶ ha sido determinante, ya que ha establecido los elementos principales que permiten determinar si un formato de un programa televisivo es o no obra protegible a efectos de la LPI. Estos elementos se resumen en la exigencia de tener una forma relativamente estructurada⁴²⁷, y reunir los requisitos de originalidad establecidos en la LPI⁴²⁸.

⁴²⁵ Entrevista disponible on line en: <http://www.goethe.de/ins/in/en/lp/kul/mag/tut/9407114.html> [Consultado el 12-10-2012].

⁴²⁶ Sentencia de la Audiencia Provincial de Madrid, de 13 de diciembre de 2013, núm. 355/203 (ROJ: SAP M 20361/2013).

⁴²⁷ Cfr. la sentencia indica: «secuencia ordenada de acciones, intervenciones, acontecimientos y eventos organizados y ordenados atendiendo a determinados contenidos, susceptible de dar lugar, mediante su ejecución por el equipo técnico correspondiente, a una o más representaciones de carácter unitario, con indicación de extremos tales como el público al que se dirige (audiencia), franja horaria de emisión propuesta, duración estimada, características de los intervenientes (colocación de los personajes, papel asignado a los mismos) y del platón o escenario (escenografía - elementos visuales de escenificación- y ambientación), vestuario, música, etc.»

⁴²⁸ Cfr. [Lorenzo & González, 2014] disponible en: <http://blogs.dlapiper.com/iptspain/2014/04/01/nueva-sentencia-sobre-la-proteccion-de-los-formatos-televisiones/> [Consultado el 15-5-2014].

3.2.5. Obras que desafían su propia representación

Merece la pena preguntarse en detalle por aquellas obras teatrales cuyo texto es meramente didascálico. Son obras que, de algún modo, lindan con el trabajo del mime o del coreógrafo. Hay varias piezas así en el repertorio contemporáneo, por ejemplo Samuel Beckett y Peter Handke, tienen obras de este tipo. Dentro de las piezas de Beckett pueden mencionarse obras como *Acto sin palabras I* o *Acto sin palabras II*, pero también *Trío fantasma*, o *Quad 2*, por ejemplo⁴²⁹; y de las de Handke, *La hora en que nada sabíamos los unos de los otros* es quizás, si no la única, sí la más conocida y celebrada⁴³⁰. En esta última obra, *La hora en que nada sabíamos los unos de los otros*, Handke hace aparecer un centenar de personajes que atraviesan una plaza (el propio escenario). No hacen otras cosa que ir pasando, pasan solos, en parejas, en grupos, de manera distraída, apresurada, ligera, apesadumbrada, cómica, etcétera. Es una obra más coreográfica que teatral, en el sentido tradicional del término; una pieza donde el rol y el ingenio de la escenificación es el que da sentido a ese tejido de caminos. El director de escena se ve obligado –por decirlo así– a actuar como un coreógrafo. Decide toda la textura de la escena. Su dinámica, sus contrapuntos visuales, su cromatismo lumínico..., etcétera. Pero incluso en casos así, el director de escena no es considerado autor desde la perspectiva legal, sino intérprete: interpreta –o resuelve, si se quiere decir así– esa partitura de tránsitos. El único autor para esas obras es el dramaturgo.

3.2.6. Escrituras de escenario o teatro postdramático

Según opina el filósofo y crítico de teatro belga Bruno Tackels, las nuevas tendencias de escritura de escenario parten de un supuesto radicalmente diferente: «el texto teatral sólo se fecunda en estrecha proximidad del escenario y de los que lo hablan. Primero está el escenario, que engendra una materia protoiforme; ésta se convierte, concretamente, en el texto teatral, del que podemos recoger los indicios y considerar que, posteriormente, se convierta en un *libro* –una obra cristalizada en un libro. Pero no tenemos que olvidar en ningún momento que el escenario prima sobre el libro y no a la inversa. El trabajo de estos escritores parte del escenario y de su contexto creativo, y no de la soledad del escritorio» [Tackels, 2009 : 32]. Para Tackels, así como para los

⁴²⁹ Cfr. Beckett, Samuel, 1987. *Pavesas* (selec. y trad. Jenaro Talens). Barcelona: Tusquets.

⁴³⁰ Otra obra de Peter Handke que consiste en indicaciones, sin diálogos es *El pupilo quiere ser tutor*. Cfr. Handke, Peter, 1982. *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor* (trad. cast. José Luis Gómez y Emilio Hernández). Madrid: Alianza Tres.

teóricos que han profundizado en el teatro postdramático, el teatro ya no se construye alrededor de la noción de drama, y las propuestas más radicales del teatro actual proponen «una puesta en crisis de todo lo que define el teatro, en el interior de los esquemas del drama tradicional europeo»⁴³¹.

Respecto a los montajes que se definen como escritura de escenario, Bruno Tackels los define de una manera muy adecuada: «las palabras se inscriben directamente en el escenario en una construcción esencialmente madurada en el espacio y en el tiempo del escenario, a partir de todo lo que hace de ella la materia, empezando por la de los actores. Puesto que son ellos, cada vez más, quienes llevan el texto venidero lo más lejos posible en el dispositivo de la puesta en escena triangular, donde el director impone su visión al texto y a los actores. A los actores vía el texto, al texto vía los actores, en un doble movimiento de instrumentalización recíproca del texto y de quien lo dice»⁴³². Por eso, los creadores de este tipo de montajes se denominan a veces como «autores» y otras veces como «artistas plásticos de la escena» como es el caso de Castelluci y de Tanguy, entre otros.

En estos montajes, la obra dramática se sitúa en una posición muy alejada de la escena, y este alejamiento del texto respecto a la escena no puede resultar indiferente al derecho de autor. Pero es evidente que separan a ambos un espacio demasiado amplio como para condicionar el otorgamiento de un único reconocimiento de derechos de autor. Es decir, se trata de dos obras claramente diferenciadas, y los caracteres de originalidad creativa se aprecian de forma manifiesta en la puesta en escena. Por tanto, ésta no puede quedar sin protección bajo la consideración de obra intelectual.

3.3. LA CITA ESCÉNICA

Quizá esta modalidad, la cita escénica, merezca un tratamiento más amplio. Es un tema no sólo apasionante sino desafiante, que sin duda merecería un estudio detallado. Pero

⁴³¹ Ídem.

⁴³² Ibíd. p.29.

nosotros sólo lo referimos como caso fronterizo, y no nos extenderemos tanto cuanto quisiéramos o pudiéramos hacer. Aunque sí un poco más que a propósito de las referencias anteriores. Ahora veremos por qué motivo la cita, en este caso, tiene un lugar más prioritario. Empecemos desde el principio. El Diccionario de la Real Academia Española (DRAE) define la cita como «nota de ley, doctrina, autoridad o cualquier otro texto que se alega para prueba de lo que se dice o refiere.» Y su etimología destaca que proviene de la forma latina «*cito, citare*»; la partícula raiga *cit-* quiere decir rapidez, lo que implica movimiento o desplazamiento⁴³³. El uso latino del verbo *citare* comporta la idea de comparecencia de una persona (ante la justicia, ya sea como testigo o como imputado; y en el ámbito de la tauromaquia «se cita al toro» para desplazarlo a un lugar concreto de la plaza). La cita textual es también una comparecencia, y un desplazamiento. Pero no de una persona, sino de una obra, o de una parte de la obra. Y su comparecer viene a reforzar el texto en el que se incorpora. La cita aparece, por tanto, como una especie de *auctoritas*. De la definición dada por el DRAE se deduce que la cita tiene como función confirmar, ilustrar o afirmar aquello que estamos alegando, efecto que se produce incorporando la obra (citada) en otra obra (citante). Pavis, en su *Diccionario de teatro*, la define diciendo que «citar es extraer un fragmento de texto e insertarlo en un tejido distinto. La cita queda ligada, a la vez, a su antiguo contexto y al texto que la acoge» [Pavis, 1998 : 67].

La cita es uno de los límites al monopolio de disposición del autor sobre su obra, establecidos en la LPI. Ésta permite –sin necesidad de contar con la autorización del autor citado– la inclusión de una obra en otra cuando se realiza de forma fragmentaria, y cuando su finalidad es la docencia o la investigación, al menos es eso lo que subraya la doctrina. Nada se dice de si puede haber o no una «investigación escénica». Porque la cita mencionada en la ley parece referida exclusivamente a la cita textual, a la cita producida en una tesis, en un manual universitario, en un libro de texto, etcétera. No obstante, hay otros tipos de cita que son ignorados por la ley, en concreto, y en nuestro ámbito de estudio, nos encontramos con la «cita escénica».

⁴³³ Según Marie France Chambat-Houillon esta idea de movimiento se encuentra en la palabra «citer», planteando una conjectura basada en que «le mouvement est celui des paroles qui circulent entre des personnes (...) Citer alors constitue une manière de se tourner vers l'extérieur et vers autrui afin d'enrichir son monde et celui de ceux à qui nous nous adressons» [Chambat-Houillon & Wall, 2004 : 16].

La cita –o referencia– a una obra externa a la propia es un sistema de creación artística incuestionable. La cita no se produce solamente con las palabras o textos. En realidad, la cita puede realizarse por medio de otros lenguajes, como la música, las imágenes, el lenguaje audiovisual, la danza, o incluso –¿por qué no?– el lenguaje escénico. Marie France Chambat Houillon y Anthony Wall, en su libro *Droit de citer* defienden la presencia en todo lenguaje humano de los trazos de otras personas⁴³⁴, siendo por tanto la cita inherente a cualquier forma de expresión. Estos autores manifiestan que la cita está presente no solo en el campo del lenguaje, sino también en las imágenes y en la música. Tratan así de mostrar que la cita no pertenece solo al campo del lenguaje verbal, que citar no se limita solamente a referir el discurso de otra persona. Se pueden encontrar formas de cita tanto en las imágenes (pintura, fotografía, cine) como en la música [Chambat-Houillon y Wall, 2004 : 13]. El autor, el artista, integra a la suya un elemento extraído de una obra anterior. Los autores muestran así que citar es un proceso que construye «relaciones entre los hombres, en este caso concreto entre aquel que cita y aquel que es citado»⁴³⁵.

También Pavis alude a la figura de la cita en la escenificación, sobre todo al referirse al director de escena, cuando afirma que muchas veces «éste procede por alusiones (a veces no siempre descifrables por todo el mundo) a otras escenificaciones, a estilos diferentes, a una pintura (Planchon en *Tartufo*, Strehler en *Il Campiello*, Grüber en *Empedokles*, Hölderlin *lesen*). La cita (cuando no es un mero juego o una manera de demostrar la propia cultura) conecta la obra a un universo distinto, la contempla bajo nuevas luces a menudo distanciadoras» [Pavis, 1998 : 66-67]. De hecho, Walter Benjamin relacionaba directamente la cita con el proceso de desfamiliarización, o de distanciamiento elaborados por Brecht [Benjamin, 2009 : 140-141].

Este mismo criterio de construcción de relaciones es defendido desde diferentes ámbitos. Una de las voces más destacadas es la de Steve Johnson, científico americano y teórico de los medios, quien en diversos de sus ensayos ha acuñado el término del *procomún*, con el que entiende aquellos bienes que pertenecen a la colectividad y que

⁴³⁴ «L'hétérogénéité constitutive de tout langage humain fait considérer autrement nos énoncés: ce que nous disons, ce que nous exprimons par la parole –et également par les images, la musique, la danse, la voix, les gestes- ne fait pas traces mortes d'une ancienne présence mais contienne au contraire nombre de traces, vivantes celles-là, d'un autre qui rend possible de formuler et de comprendre ce que nous disons maintenant.» [Chambat-Houillon, Wall, 2004 : 25].

⁴³⁵ *Ibid.* p.47.

constituyen un patrimonio común que debe ser protegido y gestionado de forma colectiva. Steve Johnson en su libro *Sistemas emergentes, o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software* refiere diferentes formas de vincularse con la creatividad a través de conceptos como la interactividad, la participación, los prosumidores, etc.⁴³⁶

El concepto del autor-creador que desarrolla sus procesos creativos aislados del mundo, y en total soledad, pertenece a un ideal romántico del artista, tan desfasado en nuestra actual sociedad como en las formas de creación contemporáneas, pues citar no consiste ni en calcar, ni en recalcar la palabra de otro. En ese mismo sentido lo indica Marie France Chambat Houillon a la hora de intentar precisar en qué consiste el acto de citar:

Citar no es únicamente repetir las palabras de otro, es más bien retomarlas con el objetivo de hacer un guiño semántico a alguien, con un deseo de ilustración también. (...) Cuando inserto un elemento de alteridad, dinamizo el intercambio entre nosotros, añado nuevos sentidos mediante los signos que se transmiten de uno a otro, año incluso nuevos sentidos a aquello que se había producido⁴³⁷ [Chambat-Houillon & Watt, 2004 : 11-13].

Por su parte, y de un modo un tanto más preciso, el filósofo americano Nelson Goodman, especialista tanto en Lógica como en Estética, distingue entre lo que él denomina la «cita directa», y que define como aquella que «contiene una para-frase de aquello que es citado», y la «cita indirecta», que contiene «referencias a aquello que es citado»⁴³⁸ [Fix & Toudoire-Surlapierre, 2010 : 14]. La cita directa mantiene con el texto original una relación de «duplicación sintáctica», de literalidad, mientras que la cita indirecta mantiene una relación de «paráfrasis semántica», es decir, de «una especie de equivalencia de referencia o significado»⁴³⁹.

⁴³⁶ A partir de ello Johnson desarrolla la *teoría del enjambre*. Los axiomas principales de esta teoría fueron definidos por Kennedy & Eberhart [2001. *Swarm intelligence*, Morgan Kaufmann Publishers, p. 395] en el ámbito de la psicología social, las ciencias cognitivas y la tecnología o inteligencia colectiva, basándose en los sistemas de trabajo de las colonias de hormigas, que constituyen un comportamiento complejo a partir del comportamiento individual y básico de los componentes del sistema y su interacción. Establece un paralelismo de este modelo con las ciudades, el cerebro humano, aplicable al campo de lo artístico.

⁴³⁷ «Citer, ce n'est pas uniquement répéter les mots d'autrui, c'est les reprendre avec le but de faire un clin d'oeil sémantique à quelqu'un d'autre, avec un désir d'illustration aussi. (...) Lorsque j'insère un élément d'altérité, je dynamise l'échange entre nous, j'ajoute de nouveaux sens par les signes qui viennent de quelqu'un d'autre, j'ajoute même de nouveaux sens à ceux qu'il avait produits.»

⁴³⁸ «La référence à ce qui est cité.»

⁴³⁹ *Ídem*. «Une espèce d'équivalence de référence ou de signification.»

Recordando el principio jurídico de que las ideas son libres, y que pertenecen a un patrimonio común de la humanidad, la denominada por Goodman «cita indirecta» linda con ellas, con las ideas. Y en ese caso no debería ser considerada una cita incluida en el campo de protección del derecho de propiedad intelectual. Es decir, se trataría de una cita perteneciente al campo libre de las ideas, y no sería protegible como monopolio del autor. Desde el momento en que la cita del texto original pierde su forma literal para convertirse en una idea, incorporada en el texto citante, puede utilizarse libremente, no queda limitada por el derecho. El derecho solo protege la forma, es decir, la expresión de la idea, pero no la idea en sí. Por tanto, la incorporación a una obra escénica de una *referencia conceptual* a cualquier otro tipo de obra (texto, otra obra escénica, música, danza, etc.) es admisible desde el punto de vista del derecho de propiedad intelectual, sin necesidad de contar con la autorización del autor o de los titulares de derechos.

Pero por otro lado, la cita directa mencionada por Goodman, es decir, aquella que parafrasea lo citado, y que con ello conserva la forma del texto original con la finalidad de incorporarse en el texto en que es citado, es quizás a la que se refiere la LPI en su art. 32, cuando establece la obligación de contar con el consentimiento del autor del texto citado para que éste pueda ser utilizado en ámbitos que no sean exclusivamente la investigación y la docencia.

3.3.1. Contenido jurídico de la cita

Debemos recordar, de todos modos, cómo se admite la cita desde una perspectiva jurídica en el ámbito de los derechos de autor. A pesar de que, insistimos, su consideración inicial sea el de la cita textual.

En el ámbito de la normativa sobre derechos de autor se admite la cita como una excepción al monopolio del autor. El artículo 32.1 de la LPI es el que regula la excepción legal del derecho de cita⁴⁴⁰. Del análisis de este artículo se deriva que la posibilidad de citar la obra de otro autor, sin necesidad de contar con el permiso de éste,

⁴⁴⁰ Art. 32.1 LPI: «es lícita la inclusión en una obra propia de fragmentos de otras ajenas de naturaleza escrita, sonora o audiovisual, así como la de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, siempre que se trate de obras ya divulgadas y su inclusión se realice a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico. Tal utilización sólo podrá realizarse con fines docentes o de investigación, en la medida justificada por el fin de esa incorporación e indicando la fuente y el nombre del autor de la obra utilizada.»

se encuentra sometida a diferentes requisitos. El primero de ellos es que la obra citada esté ya divulgada. La cita no puede hacerse de una obra que no haya sido publicada o difundida con anterioridad; la obra citada debe haber sido previamente dada a conocer al público. En segundo lugar está la mención al autor. Debe respetarse el denominado derecho de paternidad (también denominado derecho de atribución) del autor de la obra citada, que estipula que en cualquier cita se debe mencionar el nombre del autor, e indicar la fuente de la cita utilizada. Este requisito, que es fácil de respetar en el ámbito de las citas textuales mediante las notas a pie de página, la utilización de cursivas y de corchetes, se complica cuando la cita se llega a realizar en un ámbito escénico o visual. ¿Qué procedimiento ha de seguirse para referir la cita en un caso semejante y mencionar el nombre de su autor? ¿Bastaría acaso su indicación en un programa de mano, que es un soporte ajeno al soporte de la propia cita (la escena)? ¿Tendría que mencionarse explícitamente en el momento en que se la cita? Como la ley no establece nada al respecto, debemos entender que se respeta el derecho de paternidad cuando se hace mención del nombre del autor de una manera que hace posible que esta información llegue a los espectadores de una forma clara e inequívoca. Puede introducirse esta mención en el programa de mano⁴⁴¹, en una alusión en el propio texto teatral, o de cualquier otra forma.

En tercer término está el propio concepto de cita. La ley establece una limitación en relación al propio concepto o finalidad: la mención de la obra citada debe realizarse «a título de cita o para su análisis, comentario o juicio crítico». Es decir, puede utilizarse un texto ajeno no sólo como cita, entendida ésta como la confirmación o ilustración de aquello que estamos diciendo, sino también en otros ámbitos, como son el análisis, el comentario y el juicio crítico. Para ver el alcance de estos ámbitos, conviene estudiar la definición de estos términos dada por el Diccionario RAE: Un *análisis* representa el «examen que se hace de una obra, de un escrito o de cualquier realidad susceptible de estudio intelectual»; un comentario: «explicación de un texto para su mejor intelección. Juicio, parecer, mención o consideración que se hace, oralmente o por escrito, acerca de

⁴⁴¹ En el espectáculo 887 de Robert Lepage las citas escénicas que contenía el espectáculo se referenciaban en la web del Teatre Lliure y en el programa de mano, de la forma siguiente: poema adicional 'Speak White' © Michèle Lalonde (1968); músicas adicionales *Mer Morte*, de Jean-Guy Cossette y Gilles Morissette / *Bang Bang* de Sonny Bono (Cotillon Music Inc a/s Warner Chappell Music Inc.) / *Mood Indigo* de Edward Kennedy Ellington, Irving Mills y Albany Bigard / *Leavin's on your mind* de Michael Webb Pierce y Wayne P Walker; imágenes adicionales Photo Donald Gordon (MSTC/Collection CN:X-40842) / Vue de la prise de Québec le 13 septembre 1759 (Hervey Smith 1797) / James Murray (autor desconocido, 1770) / Portrait du Major-Général James Wolfe (1727-1759) atribuido a Joseph Highmore / fragmentos de la película *Hôtel Château* / fragmentos del reportaje *Le Samedi de la matraque* / imágenes del asesinato de John F. Kennedy - Zaprunder Film © 1967 (renovadas en 1995).

alguien o algo»; un juicio crítico: «operación del entendimiento, que consiste en comparar dos ideas para conocer y determinar sus relaciones»; y cabe recordar que el objetivo del juicio crítico es establecer una relación con otros temas, ya sea estableciendo cuestionamientos e interrogaciones que pongan a prueba lo que previamente se afirma, no tanto para refutarlo sino para generar con ello un mejor o más profundo conocimiento del objeto en cuestión. Carmen Pérez de Ontiveros deduce de ello que la aportación del texto citado debe tener un carácter crítico y deslindarse del mero relato o resumen [Bercovitz, 1997 : 612]. Es decir, su inclusión debe tener una finalidad ilustrativa o analítica.

¿Se puede incluir la cita escénica que responda a todos estos términos? La cita siempre se establece con una intención, una finalidad, y esa intención o finalidad se encuentra en la base del sistema de creación del autor que la introduce. ¿Cuál puede ser la finalidad del director de escena o del dramaturgo al introducir –de manera artística– elementos de una obra ajena en su propia obra? Nos parece que el sistema de trabajo de algunos dramaturgos, coreógrafos y directores de escena se acerca bastante a la cita, al comentario o al juicio crítico (esto lo analizaremos más adelante, al estudiar las obras de creadores escénicos que utilizan la cita como sistema de trabajo).

3.3.2. Finalidad de la cita

La legislación establece otra limitación en cuanto al uso de la cita, y es que ha de realizarse con fines docentes o de investigación. Es fundamental, por tanto, determinar el alcance del término *investigación*. Desde un punto de vista jurídico, la interpretación de los límites debe efectuarse de forma restrictiva y por tanto el término investigación debería de considerarse en sentido estricto [Ruipérez de Azcárate, 2012 : 106], lo que conduciría casi inevitablemente a aplicarlo solo a la investigación académica y docente. Pero la idea de investigación trasciende la limitación académica. Incluye búsqueda en todos los sentidos que conlleven a un conocimiento. La propia palabra (*investigare*) proviene de vestigio, y significa «ir en pos de la huella» o «en busca de una pista». Pérez de Ontiveros, por ejemplo, subraya su carácter intelectual y el objetivo de su procedimiento como la finalidad de alcanzar algo aún no conocido: «la investigación – dice – supone realizar una concreta actividad intelectual mediante la utilización de un determinado método con el propósito de descubrir algo o aumentar los conocimientos

en una específica materia» [Bercovitz, 1997 : 613]. Y bajo este prisma, la investigación no se circumscribe únicamente a un ámbito estrictamente académico, sino que puede ser entendida en el corazón de otros linderos, de otros ámbitos.

Lo cierto es que la investigación no es un campo exclusivo del mundo académico, sino que actualmente es reconocida (aunque quizá no siempre rigurosamente detallada) como integrante de otros procesos de trabajo, incluido el del ámbito escénico. No solo los propios artistas hablan de sus procesos de investigación como elemento indispensable para la creación de nuevos espectáculos, identificándolos como investigación, sino incluso las instituciones culturales respaldan y subvencionan estos procesos. Lo reconocen así, por ejemplo, las subvenciones en materia de cultura del Institut Català de les Indústries Culturals (ICIC –antiguo CONCA)⁴⁴². Por su parte, el *Diccionario de teatro* de Pavis, al definir el papel de la puesta en escena, declara que actualmente «el texto es una invitación a investigar sus numerosas significaciones, o incluso sus contradicciones» [Pavis, 1998 : 366], dando todo el sentido de un exigente sondear y de una minuciosa exploración al verbo «investigar».

3.3.3. Tamaño del texto citado

Pensando en sus soportes comúnmente reconocidos, la ley establece una limitación en cuanto a la magnitud del texto citado. Dice que ha de tratarse de «fragmentos» o de «obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo», y añade que debe ser «en la medida necesaria para el fin de la incorporación»⁴⁴³. Pero más allá del carácter de «fragmentos», no se define concretamente cual ha de ser su tamaño. Para Pérez de Ontiveros se deben tener en cuenta «una serie determinada de factores, entre los que podríamos citar la amplitud de la obra en la que se incluye, la naturaleza de la obra incluida, etc.» [Bercovitz, 1997 : 614]. En este sentido, la cita parece ser de reconocida pertinencia y aceptación con criterios relativistas. Se sobreentiende, sin embargo, que el «fragmento» citado no debe saturar el *corpus* donde es contenido como cita, ni debe sustituir el contenido de aquella.

⁴⁴² Subvenciones otorgadas para realización de residencias artísticas que tienen por objeto incentivar la investigación, la formación y la producción artística.

⁴⁴³ Art. 32.1 LPI.

Porque, en cuanto a la obra receptora, ¿debe tener por sí misma un nivel de aportación propia? Aunque quizá la pregunta más pertinente sea el de si podría darse el caso de una obra constituida solamente por fragmentos de citas de obras ajenas, sin tener ninguna aportación propia. ¿Es eso posible? Y en caso de que la respuesta fuese que sí, ¿debería entonces considerarse excluida de esta excepción? Sabemos que hay libros construidos de ese modo. No antologías, sino libros como los que soñaba Walter Benjamin con su conocida *Obra de los pasajes* [Benjamin, 2013-2015]. Uno de ellos, por ejemplo, es el conocido libro de Norman O. Brown, titulado *El cuerpo del amor*. Todo él está construido con citas, pero ingeniosamente organizadas de tal manera que su lectura ofrece una estructura argumental muy sólida y orgánica, inédita en las citas. Y en el terreno de las artes escénicas, cabe quizás también mencionar la obra originalmente titulada *Wolken, Heim*, de Elfried Jelinek. Una obra originalmente compuesta en 1988, que podría traducirse como *Nubes, País*. Es una pieza sobre la identidad y la patria que gira alrededor de la exclusión de los otros, de los extraños. Está construida toda ella con citas de los filósofos más representativos del idealismo alemán y de fragmentos de poetas románticos y postrománticos alemanes. Y con el conjunto de esas citas se da voz en la obra de Jelinek a un personaje colectivo, los alemanes, estando armada con textos de Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist, así como con extractos de mapas e informes de la fuerza aérea, o fragmentos de plegables turísticos. También aquí la estructura y el todo de la pieza se aleja de cualquier elemento de los citados.

De modo que, volviendo a nuestra pregunta, si consideramos que tanto la obra citada como la citante han de ser obras intelectuales, según establece la LPI, y por tanto tener el carácter de *creación original*, deberíamos buscar esta originalidad tanto en la selección efectuada de las obras citadas, como en el modo en que se estructuran y se elaboran como discurso propio, adquiriendo así la originalidad requerida. Sería posible, por tanto, admitir una obra con estas características, bajo el ámbito de la cita, siempre que cumpla con el resto de requisitos mencionados. Y, repetimos, las encontramos tanto en el terreno de la reflexión ensayística (como el libro de Norman O. Brown o el de Walter Benjamin), como en el de la dramaturgia textual (como en la obra de Elfriede Jelinek).

3.3.4. Naturaleza de la obra citada

Según la LPI la naturaleza de la obra citada puede ser escrita (literaria), sonora (musical) o audiovisual, de carácter plástico (pintura, escultura o grabado) o «fotográfico figurativo». Pero cabe preguntar si la obra citada y la citante deben tener una misma naturaleza. Lo cierto es que es indiferente, la ley no establece nada al respecto, y por tanto se admite la posibilidad que la naturaleza de la obra citada y de la obra citante tengan carácter y soportes distintos. Esto es importante tener en cuenta en la medida en que el teatro trabaja con –y puede incluir una– gran cantidad de soportes. Y en ese sentido no parece haber una interdicción al respecto. Incluso puede hacer una cita con un soporte distinto al que originalmente contenía el fragmento citado –del texto escrito se puede pasar no sólo a un texto verbalizado, por ejemplo.

La sentencia de la Audiencia Provincial de Sevilla de 30 de junio de 2004⁴⁴⁴ así lo manifiesta en relación a un supuesto de adaptación de una obra literaria en una obra coreográfica. El fallo de esta sentencia, al establecer que no se trataba de una mera utilización de una idea aportada por la novela, añadió que «no parece dudosa la autonomía e independencia de las diversas expresiones o manifestaciones culturales, en el supuesto de autos la literaria y la artística relacionada con el mundo de la danza».

3.3.5. La cita como elemento integrante de la puesta en escena

En los ámbitos de las artes escénicas es frecuente utilizar citas mediante lenguajes diferentes al propio de la escena. Por ejemplo, citas coreográficas, citas musicales, citas audiovisuales, incluso citas de otras escenificaciones. Por ejemplo citas sometidas al régimen de la parodia. Ya hemos comentado la obra *Brickman Brando Bubble Boom* de la Agrupación Señor Serrano en la que, a modo de crítica del sistema hipotecario actual y el modo de vida contemporáneo, se establece un paralelismo con la vida de Marlon Brando a través de imágenes de películas interpretadas por él.

La jurisprudencia alemana (Tribunal Constitucional Alemán) en el asunto Germania 3: *Gespenster am toten Mann*, juzgó la utilización por parte de Heiner Müller de textos de obras de Bertold Brecht, entre otras tantas citas de otros autores, y realizó una

⁴⁴⁴ Sentencia de la Audiencia Provincial de Sevilla, Sección 6^a, de fecha 30 de junio de 2004, núm. 356/2004 (AC\2004\1146).

interesante interpretación sobre la relación entre la libertad artística y los derechos de autor, considerando la posibilidad de crear una *exceptio artis* como derecho de cita artística⁴⁴⁵.

La aceptación de una interpretación extensiva de este límite de cita aplicable al ámbito escénico equivaldría a dar estatus de legalidad a una práctica que es inherente a la creación artística contemporánea, incluso a las propias relaciones sociales. Se trataría de reconocer las influencias que en el ámbito artístico ejercen unos artistas sobre otros. Y seguramente también habría que unir esto con procedimientos artísticos que lo activan. Desde los ya clásicos «collages», pasando por el «arte apropiacionista»⁴⁴⁶, el *détournement* (antes mencionado) con el que durante la época de los sesenta Guy Debord intentó generar una forma específica de apropiación subversiva basándose en parte en la técnica del collage; o una especie de refuncionalización, una *Unfunktionierung*, es decir, propiciando un cambio de funcionamiento o de finalidad de una obra al acogerla en otro contexto, algo promulgado por el propio Brecht con ese nombre.

Según Pavis «la cita (cuando no es un mero juego o una manera exhibicionista de demostrar la propia cultura) conecta la obra a un universo distinto, la contempla bajo nuevas luces a menudo distanciadoras. Abre un vasto campo semántico y “modaliza” el texto en que es introducida. En el caso límite produce un efecto de espejo para la obra, remitiéndola incesantemente a otras significaciones» [Pavis, 1998 : 67]. La utilización de la cita establece además una relación triangular en el teatro: por un lado el elemento de origen, por otro el contexto citante, y finalmente la intersección en la que se encuentra el espectador de teatro.

La «cita escénica» es una posibilidad que utilizan en sus procesos creativos multitud de artistas de las artes performáticas. Creadores tan prestigiosos y reconocidos como Pina Bausch, Carmelo Bene, Heiner Müller, entre otros muchos, han utilizado la cita como mecanismo de creación. En sus sistemas de trabajo, las citas forman parte del modo de composición, sirviendo a veces como punto de partida y motivo de desarrollo, a veces

⁴⁴⁵ BverfG 29 juin 2000, «Germania 3 (Brecht-Zitate in einem Stück von Heiner Müller) Grenzen der Zitierfreiheit» (2001) GRUR 149-152 citado en [Quaedvlieg, 2009 : 673-693].

⁴⁴⁶ «Apropiacionismo» es un término con características estratégicas creado en los años ochenta en Nueva York por un grupo discursivo como término crítico.

como elemento de hibridación y transculturalidad, a veces para activar un tipo de deconstructivismo, a veces como elemento crítico, a veces simplemente para enlazar con otras poéticas, pero la lista de usos podría evidentemente ampliarse.

También el teatro autoreferencial utiliza un método por el cual convierte a un autor dramático en personaje, como en el supuesto de la obra *Besar las sombras* de Lars Noren, en la que el dramaturgo Eugene O'Neill es el personaje principal de un drama familiar, y quien, en el transcurso de la pieza, habla de su propio trabajo, aunque en la obra de Noren el personaje de O'Neill concluye quemando sus propios escritos. Según Vincent Ferré «citar a O'Neill para convertirlo en personaje es un proceso que muestra que la cita en el teatro implica derivaciones de género, de estatuto, interrogaciones sobre el lugar de la voz autorial y de la memoria teatral»⁴⁴⁷.

Un caso más cercano es el que emprende el coreógrafo y bailarín Pere Faura con su pieza *Sin baile no hay paraíso. Mi propia historia de la danza*. En esta pieza, toda ella compuesta de citas, fragmentos de momentos reconocibles de otras obras, figuras iconográficas de danza popular, momentos emblemáticos de una coreografía minimalista, etc., Faura construye efectivamente una historia personal de movimiento coreográfico. Es una Historia de la Danza que se convierte en sus manos, en su cuerpo danzante, en una historia de la danza que más ha influido al creador a lo largo de su vida, tanto privada como creativa. Es, por tanto, una especie de antología de citas que unidas componen un recorrido biográfico y un comentario implícito de la danza popular y escénica más relevante para el coreógrafo, y muy fácilmente reconocible para el espectador. ¿Ello es legalmente permitido? Faura lo pregunta incluso en su espectáculo, «qui gosa dir que això (el moviment) li pertany?» Porque sabe que todo son citas de obras. Y como es una historia personal de la danza, hay algo de didáctica en el recorrido, ya que no deja en ningún momento de proporcionar los datos identificativos de esos momentos, añadiendo el motivo de su personal importancia. Menciona el lugar de origen de cada momento referido y acogido y lo valora⁴⁴⁸.

⁴⁴⁷ V. Ferré, 2008. Contribución en la obra *La citation dans le théâtre contemporain*, disponible en : http://www.fabula.org/actualites/la-citation-dans-le-theatre-contemporain_22228.php [Consultado el 3-8-2015]. «Citer O'Neill pour en faire un personnage est un processus qui montre que la citation au théâtre implique des dérivations de genre, de statut, des interrogations sur la place de la voix auctoriale et de la mémoire théâtrale.»

⁴⁴⁸ Cfr. <http://mercatflors.cat/blog/pere-faura-sin-baile-no-hay-paraiso-la-meva-historia-de-la-dansa-per-jordi-ribot-thunnissen/> [Consultado el 18-8-2015].

Más recientemente hemos visto también *La posibilidad que desaparece frente al paisaje* de la compañía teatral El Conde de Torrefiel. Esta obra se presenta como «una secuencia de capas que esconden pero no borran aquello sobre lo que se construyen»⁴⁴⁹, y recrea, como una más de esas capas, una referencia en escena a la obra *Domini Públic* de Roger Bernat. En el montaje de El Conde de Torrefiel se evocan –y hasta en parte se construye con– los movimientos y la temática de la representación de la pieza de Bernat, no sólo sin «borrar» su origen, sino citándolo y recogiendo elementos de aquél. No se utilizan literalmente los textos, pero un narrador menciona lo que les sucede a los intérpretes de la pieza de Bernat, mientras los participantes en escena reproducen lo que habitualmente realiza el público en la obra de Roger Bernat. Esa escena puede generar diversas interrogaciones. Por ejemplo, nos podemos preguntar si se trata de una utilización que requiera la autorización de Roger Bernat, como titular de los derechos de la obra referida; o si el hecho de no representar literalmente pasajes de la obra, sino tan solo narrar esos pasajes y ver su efecto en un supuesto público, por más semejante que sea esa respuesta realizada en gestos traslativos a la respuesta original, escapa a la protección del derecho de autor; o si se trata más bien de una cita, prevista en la ley como la posibilidad de citar en una obra propia fragmentos de una obra ajena, con la finalidad de generar un comentario, una observación, un cierto tipo de juicio, y por tanto enmarcada en una actividad de investigación.

En este caso deberemos plantearnos, también, si la investigación teatral, entendida como aquella actividad que tiene por objeto indagar en procesos históricos o sociológicos, aportando una mirada diferente sobre estos procesos, puede tener cabida en el concepto de investigación planteado por la ley. No hay demasiadas resoluciones que abarquen el concepto de cita con finalidad de investigación, ni a nivel nacional, ni tampoco a nivel comunitario. Es este un concepto que los tribunales aún no se han cuestionado su alcance. Por tanto, como referencia, solo podemos guiarnos por la interpretación que se ha dado en otros ámbitos de los fines de investigación y estudio personal. Por ejemplo en la Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala 4^a) de fecha 11 de septiembre de 2014⁴⁵⁰ cuando analiza el tema de difusión *on line* de obras protegidas con finalidades de investigación, la vincula en todos los casos

⁴⁴⁹ Cfr. <http://cdn.mcu.es/expectaculo/la-posibilidad-que-desaparece-frente-al-paisaje-el-lugar-sin-limites/> [Consultado el 8-11-2015].

⁴⁵⁰ Sentencia del Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala 4^a) de fecha 11 de septiembre de 2014, en el asunto C-117/13 Caso Technische Universitäts Darmstat c. Eugen Ulmer KG.

con actividades sin finalidad de tipo económico o lucrativo, ya sea de forma directa o indirecta. Por ello, quizá podamos inferir que una representación escénica, enmarcada en una actividad de tipo cultural, pero con una contraprestación económica, no se puede considerar exactamente adaptada a la actividad de investigación que prevé la ley. Para serlo, debería haber una ausencia de lucro, y que la actividad estuviera vinculada a procesos inequívocamente identificados como de investigación.

En este caso, y descartando la posibilidad de acogerse a la cita, podemos preguntarnos si se trata de la utilización concreta de la obra de Roger Bernat, o, por el contrario, de la utilización de la *idea* que contiene la obra de Roger Bernat. La diferencia, aunque sutil, sería fundamental, ya que en un caso generaría la obligación de solicitar autorización, y en el otro caso no, ya que como ya hemos visto, las ideas son libres, y no pueden ser objeto de protección – monopolio por parte de una persona.

En este caso ciertamente lo que se reproduce en escena es una narración de los acontecimientos que se van sucediendo, de los movimientos de los intérpretes y de sus impresiones. Pero no es una reproducción literal, sino que hay una reelaboración o, más bien, un filtro personal realizado por la compañía Conde de Torrefiel. Por tanto, no se ha utilizado la forma de la obra de Roger Bernat, sino su idea. No hay una copia literal de textos, ni de movimientos, ni de palabras, ni de interpretaciones, por otro lado imposibles, ya que la obra de Bernat se basa en la espontánea reacción de sus participantes. Y a pesar de ello, el público que conoce la obra de Bernat, rápidamente identifica aquella representación, incluso en sus detalles. Es un método muy interesante de evocación, de mención, o de cita sin cita, que transcurre por la frontera del derecho de autor, pero sin infringir en ningún momento estos derechos. En el ámbito meramente teatrológico podría sin duda hablarse de «metateatro», pero en el ámbito legal, la referencia se abre como una interrogación.

En cualquier caso, la alusión, reseña, o referencia a la obra de Roger Bernat, parece más un homenaje que una apropiación; más un comentario que un apunte, más una glosa o una paráfrasis que una citación literal.

3.3.6. Algunos aspectos de la cita en Pina Bausch

Esta valiosa coreógrafa alemana también utilizó las citas a la hora de componer sus espectáculos. Las citas, en sus procesos de creación son motriz y materia. En su caso, el rol de la cita no es narrativo ni ideológico, sino asociativo. Las citas se convierten en referencias y motivos para conseguir una forma espacial y musical de sus composiciones coreográficas. En la mayor parte de las ocasiones, las citas le sirven como punto de partida para sus sesiones de improvisación con los bailarines. Solían ser citas que finalmente no terminaban incorporadas a la obra definitiva, sino que se colocaban como meros mecanismos de composición. Bibiana Vassileva-Fouilhoux recuerda las palabras de Pina Bausch sobre su propio proceso creativo, en el que «el punto de partida –explicaba la propia Pina Bausch–, se modifica en el curso del trabajo, crece, forma ondas, se amplia, es puesto en cuestión...»⁴⁵¹ [Fix & Toudoire-Surlapierre, 2010 : 194].

Como sus obras son una sucesión o una yuxtaposición de secuencias, no siguen una lógica narrativa, por lo que la utilización de las citas, en los casos en que terminan siendo involucradas en el resultado final de la escena, asumen el objetivo de producir un sentido inherente a la escena y ajeno al texto citado, aunque esencial y hasta trascendente para el contenido en el que es acogida la cita.

Las citas utilizadas por Pina Bausch en su trabajo tienen una naturaleza muy variada. Utiliza tanto textos bíblicos, textos clásicos, poemas, novelas, textos publicitarios, canciones infantiles..., etc. El título de la pieza *Auf dem Gebirge hat man ein Geschrei gehört* (1984) es ya, ella misma, una locución de la Biblia, que en castellano se ha traducido como «En Ramá se oye un grito» (Mateo 2,18), a su vez acogida en la pieza musical *Matthäus Passion – SWV 479 (La pasión según San Mateo)* del compositor alemán Heinrich Schültz, una pieza que Pina Bausch utiliza en su coreografía. Esa locución aparece en un pasaje cantado en el que se entonan los versos de Mateo: «En Ramá⁴⁵² se escucha un grito, colmado de lágrimas y lamentos; Rachel llora a sus hijos y no quiere ser consolada; pues ellos yacen muertos.» De todo el pasaje, Pina Bausch recoge únicamente las citas que portan el significado de una catástrofe. Y a partir de ese

⁴⁵¹ «Le point de départ, explique Pina Bausch, se modifie au cours du travail, il croît, forme des ondes, s’élargit, est remis en question...»

⁴⁵² Ramá, o Ramah indica una zona alta, un conjunto montañoso, por lo que en algunas traducciones de la Biblia se puede leer «en las montañas...»

significado, los bailarines hacen su propia interpretación «asustados rozan los muros, patalean como peces fuera del agua, buscan protegerse de una amenaza invisible»⁴⁵³.

La misma resonancia entre las palabras citadas y una interpretación personal estimula las improvisaciones entorno a un extracto de la novela titulada *Keuschheitslegende* («Leyenda de castidad»), para su espectáculo homónimo *Keuschheitslegende* (1979). Este extracto describe el comportamiento de la heroína de la novela, que se convierte en la base de un ejercicio de improvisación en el que «los personajes de la obra de Pina Bausch intentan como ella seguir los ejemplos que les son extraños»⁴⁵⁴.

En algún caso –como en su espectáculo basado en el *Macbeth* de Shakespeare– y que terminará llevando como título *Er nimmt sie an der Hand und führt sie in das Schloss, die anderen folgen* (1978), un largo título que puede traducirse como «La toma de la mano conduiéndola al castillo, y los demás la siguen», Pina Bausch toma una cita (que se convertirá precisamente en el título de su pieza), y a partir de ella trabaja, la extrae de su contexto, contrastando el contenido de esa cita con la realidad de los comportamientos cotidianos percibidos por sus bailarines, y lo hace a partir de temas que impregnan la obra de Shakespeare, como son la culpa, el insomnio, la mancha indeleble, y, con todo ello, la coreógrafa alemana «busca los comportamientos y pulsiones de las parejas en crisis»⁴⁵⁵. En realidad a Pina Bausch no le interesa el texto mismo de *Macbeth*, ni sus personajes, ni la propia trama, sino que su trabajo creativo se basa en una especie de deconstrucción del texto, a partir de citas extraídas del propio contexto textual, creando así su propio desarrollo dramatúrgico.

En estos casos, la finalidad de la cita en Pina Bausch es esencialmente la investigación en el campo escénico y coreográfico. Es una investigación relacionada con un aspecto cultural y social del teatro, y no tanto con una finalidad docente en el sentido tradicional o cerrado del término. Las citas incorporadas en sus espectáculos no pueden ser consideradas antijurídicas. Son citas de carácter indirecto, según la clasificación mencionada por Goodman [Fix & Toudoire-Surlapierre, 2010 : 14].

⁴⁵³ *Ibid.* p.193. «Les danseurs apeurés frôlent les murs, gigotent comme des poissons hors de l'eau, cherchent à se protéger d'une menace invisible.»

⁴⁵⁴ *Idem*. «Les personnages de la pièce de Pina Bausch essaient comme elle de suivre des exemples qui leur sont étrangers.»

⁴⁵⁵ *Ibid.* p.197. «Elle cherche des comportements et des pulsions chez des couples en crise.»

3.3.7. Las elisiones de Carmelo Bene

Brevemente una observación sobre las citas (finalmente eludidas) en la obra de Carmelo Bene. Su caso es muy distinto al de Pina Bausch, aunque también él convierte a las citas en una poderosa herramienta del proceso de creación. Este dramaturgo, actor, teórico y director de escena italiano, fallecido en el 2002, llevó a cabo numerosos montajes teatrales y cinematográficos. En sus creaciones realizó principalmente un trabajo de reescritura de textos clásicos del teatro, y de manera principal y reiterativa sobre Shakespeare (propuso siete variaciones entorno de *Hamlet*, un *Ricardo III*, un *Othello* y dos *Macbeth*), o de poetas (como Kleist, Homero o Dante) o de novelas (por ejemplo numerosas variaciones en torno de *Pinocho*) [Fix & Toudoire-Surlapierre, 2010 : 73], o a partir de *Nuestra Señora de las Flores*, la novela de Jean Genet. En todas sus reescrituras encontramos igualmente citas. Pero éstas no tienen como objetivo recrear la acción de los personajes principales, sino al contrario, desprenderse del texto original y quedarse con la explicación psicológica, haciendo y generando hibridaciones, intertextualidades. «Lejos de intentar encontrar en el texto inicial de qué nutrir la reescritura, por el contrario, es la intertextualidad lo que interesa a Bene: hacer resonar Shakespeare a través de Laforgue»⁴⁵⁶. Para conseguir este alejamiento, Bene utiliza con frecuencia un conjunto reconocible de herramientas artísticas como son la parodia, el distanciamiento y las propias citas, que le permiten realizar un ensayo crítico sobre una obra interpretada y comentada hasta la saciedad. De hecho, Gilles Deleuze, en un conocido texto dedicado al teatro y a la dramaturgia de Carmelo Bene afirma que lo que este director lleva a escena es un ensayo crítico. «No se trata de “criticar” a Shakespeare, ni de teatro en el teatro, ni de una parodia, ni de una nueva versión de la pieza, etcétera. CB procede de otro modo, mucho más novedoso. [...] CB no escribe sobre Shakespeare; el ensayo crítico es en sí mismo una pieza de teatro»⁴⁵⁷ [Deleuze, 1979 : 87-88]. Pero en este caso, la cita que Bene realiza no es directa sino indirecta – recordando la clasificación establecida por Goodman–, no introduce, en sus obras sobre Shakespeare (*Hamlet*, *Romeo y Julieta*, *Ricardo III*...), textos literales procedentes de la obra shakespeareana, sino que su intención es mostrar las diferentes posibilidades de

⁴⁵⁶ *Ibid.* p.75. «Loin de chercher à trouver dans le texte initial de quoi nourrir la réécriture, c'est au contraire l'intertextualité qui intéresse Bene : faire résonner Shakespeare à travers Laforgue.»

⁴⁵⁷ «Il ne s'agit pas de «critiquer» Shakespeare, ni d'un théâtre dans le théâtre, ni d'une parodie, ni d'une nouvelle version de la pièce, etc. B procède autrement, et c'est plus nouveau. (...) CB n'écrit pas sur Shakespeare ; l'essai critique est lui-même une pièce de théâtre.»

interpretación de la obra, llegando a elaborar, ciertamente, todo un ensayo crítico sobre la obra interpretada.

El sistema de creación de Carmelo Bene parte del hecho de que cualquier interpretación es siempre una transformación de la escritura inicial, «pensar que una fidelidad pueda ser posible le ha parecido siempre una aberración y un peligro para el teatro: no hay fidelidad posible, toda interpretación es siempre una traición, una transformación de la escritura inicial»⁴⁵⁸. Su trabajo parte de la interpretación del texto que inevitablemente comporta una apropiación del texto y por ello una transformación, negando así la posibilidad de que en esa interpretación se pueda ser fiel al texto.

Bene cita obras sin citarlas. Hace prácticamente lo opuesto que otros autores que recogen documentos que exponen literalmente en la construcción de sus obras. Como Jean Anuil con respecto a Juana de Arco, o Heinrich Kipphardt en *El caso Oppenheimer*, basado exclusivamente en las actas judiciales de aquel caso. Por el contrario, a Bene le interesa propiamente descarnar la obra en la que se basa. Hacerla menor, como en su obra *Un Hamlet de menos*. Y por ese motivo también Deleuze titula así su manifiesto: Una manifiesto de menos, para hablar sobre Carmelo Bene.

⁴⁵⁸ *Ibid.* p.78. «Car penser qu'une fidélité puisse être possible lui a toujours semblé être une aberration, et un danger pour le théâtre: il n'y a pas de fidélité possible, toute interprétation est toujours une trahison, une transformation de l'écriture initiale.»

CONCLUSIONES

Cerramos este trabajo con la sensación de haber puesto en relieve algunos aspectos de las artes escénicas que habitualmente no se contemplan desde el interior de la profesión. A lo largo de estas páginas hemos intentado efectuar una mirada a las artes escénicas que se despliega desde un punto de mira infrecuente, desde otro *theatron*; sin duda un punto de vista externo a la escena, como es el derecho. Pero es precisamente esa exterioridad la que nos permite ver, con un grado de desapasionamiento y de ecuanimidad suficientes, las asimetrías que se producen en el terreno de los derechos de autor aplicados al universo teatral. Es cierto que nuestra mirada se ha visto forzada a situarse en un contexto especialmente deficitario en estudios especializados sobre teatro, tanto a nivel profesional como en el ámbito de la investigación académica, y ello ha evitado que las discusiones deseables se produjeran hacia el interior del universo estudiado, como quizá nos habría gustado. Por otro lado, es preciso reiterar que nuestra aproximación, lejos de ser exhaustiva, se sitúa más bien en los inicios de una formulación embrionaria dentro de los estudios sobre las artes escénicas de este país, e incipiente también en el ámbito del derecho. Confiamos plenamente que esa situación varíe en breve. De hecho, no dudamos que pronto éste será también un campo conquistado y configurado, en sus diversos aspectos, por un grupo cada vez más amplio de investigadores interesados.

A pesar de que inicialmente puedan parecer naturalezas antagónicas, el teatro y el derecho no son tan distantes como sugieren sus tradiciones. Al contrario, establecen redes de conexiones vivas y dinámicas muy estrechas. Las formas y detalles de sus nexos ofrecen gran cantidad de recorridos posibles. En este trabajo hemos puesto de manifiesto algunas de las problemáticas existentes en el sector, y, en buena medida, hemos también planteado posibles soluciones para algunos de sus problemas más perentorios, la consideración del estatuto de «Autor» a todos aquellos creadores que – según la propia Ley, y no sólo según los principios de la estética teatral – cumplen, con creces, todos y cada uno de los requisitos para serlo. Utilizamos para ello herramientas comparatísticas, tanto en lo relativo a las legislaciones de otros países, como respecto a otras modalidades escénicas y artísticas que sí se ven beneficiadas de la protección

relativa a su naturaleza «intelectual», o «autoral». Es cierto que hemos privilegiado en esta comparatística las legislaciones de países europeos, y más especialmente la francesa y la belga, y, de manera muy circunstancial, la alemana, que hemos utilizado sólo en algunos casos. Eso se debe a dos motivos principales, uno subjetivo (la enorme cantidad de información y discusión que existe al respecto en esos países permite una libre aproximación a una gran cantidad de sus perfiles, que tienen una base jurídica común con el nuestro) y el otro objetivo, el modo como en esos países ha evolucionado el problema que aquí nos ocupa parece muy pertinentemente adecuado, y hasta ejemplar, para el caso de los directores de escena en nuestro país.

La investigación que vertebría este trabajo se aglutina en las relaciones que consideramos más apremiantes y de necesaria discusión entre el derecho y la escena teatral: el ámbito del autor. Lo hace, ciertamente, teniendo como punto de atención nuclear el conflicto que presenta en este terreno el director de escena.

Uno de los aspectos tan centrales como inapelables de esta tesis, principalmente a fin de poder formular su problema heurístico, es que aborda los problemas del autor y de la obra protegible dentro de los márgenes que ofrece la Ley de Propiedad Intelectual vigente. Es decir, es una tesis que evita como punto de partida el terreno meramente especulativo, indeterminado e ideal. Y desde ahí hemos podido traer a primer plano de la discusión los principios del derecho de autor. De hecho, la reglamentación aplicable y las regulaciones respecto al teatro son un *bajo continuo* de esta investigación. También hemos identificado las profesiones para las cuales el derecho, la jurisprudencia y la práctica, no tienen generalmente una única posición, y en los casos en que la lleguen a tener, no es común. Y es en esa disconformidad donde hemos podido ver las reivindicaciones de algunos sectores del mundo teatral respecto a los derechos de autor en el marco de la Ley de Propiedad Intelectual, y, de manera central, las reivindicaciones de los directores de escena. Para acompañar los problemas específicos de esas reivindicaciones nos hemos servido de la interpretación que han llegado a hacer los tribunales en diferentes ámbitos de la escena. Asimismo hemos podido confrontar la reglamentación emanada del derecho y la aplicación que le ha dado la jurisprudencia con las propias prácticas y los puntos de vista (ciertamente diversificados) que existen en el sector. Es decir, hemos confrontado la cuestión legislativa y jurisprudencial con las diversas perspectivas y los diferentes posicionamientos existentes en el terreno teatral.

Para lograr este objetivo, nuestro eje de estudio ha oscilado entre los dos lugares

esenciales que son, por un lado, el autor; por el otro, la obra teatral. Hemos podido evidenciar que el significado de «Autor» y «Obra teatral» no son conceptos incuestionables ni herméticos, sino que están abiertos a interpretaciones muy diferentes. En realidad, son conceptos que a lo largo de la historia han adquirido sentidos diferentes. Pero estos conceptos suelen ser estudiados por separado y con vocación detallista. Desde la perspectiva de los estudios estéticos, el término Autor se suele remitir a una historia y a un posicionamiento filosófico tan complejo y –a la vez– preciso que tal postura sobrepasa los límites de esta investigación. Sólo basta recordar que, respecto a este tema, se han pronunciado pensadores de la talla de Michel Foucault, Roland Barthes, o Giorgio Agamben, entre muchos otros, y ninguno de ellos da por sentado ese término, ninguno afirma que el significado de autor sea único e incuestionable. Lo mismo pasa con respecto a la noción de Obra, aquello que surge como resultado de un proceso creativo. Dentro del ámbito de la filosofía del arte se habla de que un proceso creativo concluye cuando una obra se instala en –o encuentra de manera definitiva– su forma. Pero la noción misma de forma y la de la instalación final en ella son por sí mismas problemáticas. Los estudios estéticos más esencialistas le dan constantes vueltas a este tema, y entre ellos son célebres los estudios fenomenológicos, los estudios heideggerianos, los estudios ontológicos, entre muchos otros, sobre arte y sobre poesía. Evidentemente nada de ello es familiar a la argumentación de esta tesis. Sin embargo, los términos de Autor y de Obra, vistos tanto desde la propia práctica teatral, como desde la perspectiva del derecho, también se muestran en toda su complejidad.

En realidad, podríamos creer inicialmente que la posición del derecho respecto a estos dos temas podría ser contraria a su complejidad estética, ya que se supone que el objetivo del derecho sería ofrecer un significado claro, preciso y directo al concepto de Autor y al de Obra, para evitar conflictos en esta relación. Y sin embargo, aunque el derecho contemplara una definición de este tipo (clara, precisa y directa), nada resulta evidente en el campo aplicado de su definición. El derecho no existe al margen de la realidad. Es –y ha de ser– necesariamente derecho vivo, derecho aplicado. Y, en su aplicación, una Obra presenta ponderaciones problemáticas, planteamientos interpretativos, consideraciones contextuales, análisis comparativos..., que exceden –o al menos hacen oscilar– lo nítido de los textos legales con lo –a veces– nebuloso de su aplicación. Hay que recordar además –como hemos visto en las páginas precedentes– que el concepto legal de Obra, según se desprende de la Ley de Propiedad Intelectual,

no es un concepto cerrado, sino de *numerus apertus*. De manera que, evidenciar los límites y posibilidades de esa apertura, es lo que hemos buscado hacer en estas páginas.

Y, puesto que lo que nos ha interesado es atender cómo se proyectan las creaciones teatrales en el amplio horizonte de los derechos de autor (es decir, la aplicación de la ley a un ámbito concreto), nos hemos aproximado al Autor y a la Obra teatral desde la necesidad de su situación contextual vigente. En el marco de su actualidad. Y, además, lo hemos enfocado precisamente en esa proyección, donde la preocupación de los profesionales del teatro se expresa en su reconocimiento legal en el ámbito de la autoría, y donde se conjugan esos dos conjuntos amplios que son el teatro y los derechos de autor.

Desde el principio nos pareció claro que realizar un estudio desde el punto de vista histórico sobre estos temas no era la vía más adecuada para alcanzar nuestro objetivo. No nos interesaba ir hacia el Siglo de las Luces para señalar (por enésima vez en los trabajos que tratan sobre la propiedad intelectual) el origen de los derechos de autor, y como éstos se fueron afirmando en su especificidad y en su evolución hasta el presente, hasta conformar el espectro dibujado en la actualidad. No hay duda que todos esos problemas históricos son de gran importancia e interés, pues sus consecuencias perduran en las especificidades de cada sistema legal, y, al mismo tiempo, en su progresiva y obligada tendencia homologadora a través de las normativas internacionales. No podemos obviar que las obras intelectuales constituyen una parte cada vez más importante del comercio a nivel internacional, un comercio del que Internet ha ido borrando algunas fronteras territoriales. En cambio, el análisis que nos pareció necesario y adecuado fue el análisis del problema en su flagrancia presente, y de las dificultades que se le plantean en la actualidad. Especialmente porque el objeto de este estudio se centra en una relación viva: analizar los problemas que se plantean los creadores teatrales en relación a la especificidad de su trabajo considerados desde los derechos de autor, y más específicamente los de los directores de escena. Nuestro trabajo ha tomado esta relación como punto de partida, pero desde la perspectiva que reclama el sector de las artes escénicas.

Tampoco nos ha parecido que entraba en el campo de estudio enumerar los contenidos y peculiaridades jurídicas de los derechos de propiedad intelectual únicamente desde ese planteamiento. Hay suficiente bibliografía e información sobre las facultades que esos derechos otorgan a su titular. Ese tipo de estudio hubiera resultado adecuado en un

programa de doctorado en derecho, pero por el carácter interdisciplinario de nuestro trabajo, la dificultad ha estribado precisamente en mantenerse en esa frontera entre uno y otro campo, sin decantarse por un contenido estrictamente jurídico, o por un contenido únicamente teatrológico, que nos hubiera hecho abandonar la perspectiva que los une y que los separa: que los relaciona. Esperemos que caminar por esa cuerda floja haya trazado una huella que fácilmente puedan seguir los especialistas de uno y otro campo, y que esa línea se vaya progresivamente ensanchando.

En este trabajo hablamos del Autor y de la Obra referidos al ámbito escénico, y nuestro interés se despliega entendiendo que el autor al que se refiere esta investigación es el creador de la obra escénica, es decir el director de escena. La figura del autor dramático –el dramaturgo, el autor del texto teatral– queda fuera de las fronteras de estudio de este trabajo, precisamente por no plantear ningún problema su reconocimiento como autor y titular de derechos de propiedad intelectual. Sólo se le utiliza como ejemplo o, mejor dicho, como la otredad autoral del director de escena. No obstante, hablar de escena teatral comporta en cierta manera no hablar de autor dramático, ya que a partir del siglo XX se ha producido un distanciamiento del autor dramático de la propia escena teatral, a causa del papel predominante que en ese lugar ha tomado el director de escena. Para Bruno Tackels, uno de los estudiosos más perspicaz y dedicado a estudiar los procesos de creación escénica, «el teatro no puede escribirse de una manera abstracta, lejos de los cuerpos, de los ritmos, de los movimientos y de las voces. Solo existe plenamente si consigue dar forma a seres que esperan su complemento vital encima del escenario del teatro. Ya que solo en el escenario es donde esta escritura es plenamente ella» [Tackels, 2009 : 31].

Por tanto, hemos puesto nuestro énfasis de estudio en la figura del director de escena, considerándolo el gran olvidado del reconocimiento de derechos de autor. Pero no por ello hemos dejado de mencionar la situación de otros creadores de la escena, como los responsables de la definición del espacio y de los acentos visuales del mismo, dentro de los cuales están no sólo los escenógrafos (que también), sino los diseñadores de luces, los encargados del diseño del vestuario, etcétera.

La estructura argumental de este trabajo se inicia con un planteamiento genérico de los problemas jurídicos generales y específicos que surgen en la actividad del autor teatral. Hemos estudiado a continuación los tipos de coautoría que puede ofrecer una pieza teatral, es decir, hemos atendido la diversidad de relación que tiene el director de escena

con los demás creadores de una obra teatral, en el caso en que una pieza llegue a tener diversos creadores. Para ello hemos recordado esos tipos de autoría plural: la obra en colaboración, la obra compuesta y la obra colectiva. Y hemos mostrado cómo el contenido de esos procesos participativos es determinante para asignarlos a una u otra categoría, lo que no resulta indiferente para la titularidad de los derechos sobre esa obra. Es evidente que incluso en su mero aspecto nominal, la creación colectiva merecía una breve consideración singular, pues Creación Colectiva es un término que se utiliza en la práctica teatral (un tipo de creación muy activa en los años sesenta, que aún se mantiene vigente dentro de la admirable práctica del Théâtre du Soleil, de Ariane Mnouchkine, o en buena parte del teatro latinoamericano, especialmente en Colombia, con el teatro La Candelaria, por ejemplo), que sin embargo no coincide con la misma consideración de creación colectiva en términos legales. Una vez más, los criterios estéticos de autor y de creación difieren de los criterios legales.

Y, completando esta diversidad de puntos de vista, también hemos intentado recoger parte de las opiniones que al respecto se han podido formular desde otros ámbitos, como es el caso del circo. Los directores de escena suelen establecer una relación a veces solidaria, a veces confrontante, con los autores textuales, pero, en cambio, los directores escénicos de circo no suelen confrontarse con ningún tipo de texto. Por tanto, ¿cómo son consideradas y reguladas las cuestiones de derechos de autor en el circo? Ha sido ésta una pregunta que nos ha ayudado a situar su lugar y –sobre todo– su relación con otros campos creativos de las artes vivas.

La segunda parte de este estudio se ha centrado ya en la figura del autor como creador de la escena. Para ello hemos planteado dos líneas de investigación, la primera basada en poner de relieve la problemática de su situación, y examinar cómo se consideran los actuales directores de escena en relación a la autoría. Pero, para poder dimensionar el carácter relativo de estas perspectivas en torno a la creación en el terreno del espectáculo, también hemos procurado recuperar algo de la opinión que expresan colectivos específicos. En el ámbito de los directores de escena, algunos de ellos se consideran meros intérpretes de un texto dramático, y otros consideran que su trabajo tiene un carácter esencialmente creativo. Pero también hay posturas intermedias, la de directores que se consideran en un lado u otro, en función del texto dramático que montan y en el contexto de producción en el que lo realizan. Como soporte a estas opiniones, nos ha parecido de especial interés destacar sintéticamente los argumentos

expuestos en las ya célebres jornadas sobre los derechos intelectuales de los directores de escena, organizadas por la ADE en el año 2000, que consideramos de absoluta actualidad. También hemos atendido algunas formulaciones que al respecto formula otros sectores profesionales que trabajan en las artes vivas. No hay duda de que la diferencia de opiniones amplía el abanico de posibles rostros que ofrecen los problemas de la autoría teatral, y en su propia diferencia, sus puntos de vista puedan llegar a ser igualmente complementarios. Para ello hemos establecido paralelismos con otras profesiones del ámbito escénico, como el director de orquesta, por ejemplo, que al igual que el director de teatro se ve relegado en la ley al papel de un «intérprete» de la obra. Hemos analizado las diferencias y los puntos en común con éstos y con otros profesionales, intentando abarcar manifestaciones escénicas como la ópera o la danza, y sus respectivas situaciones ante el reconocimiento de los derechos de autor.

La siguiente línea discurre por el análisis del contenido de la actividad del director de escena. Nos preguntamos si en una puesta en escena se realiza una actividad de «intérprete» o se lleva a cabo una «adaptación» del texto. Es decir, si su aportación a la escena modifica el texto dramático o no. En este aspecto, nos ha parecido muy apropiado estudiar el carácter y la influencia de las acotaciones o didascalías en el montaje de la obra teatral, así como el difuso pero sustancial concepto de «espíritu de la obra», un análisis que hemos planteado a partir de diversas sentencias judiciales que han abordado este problema.

Hemos recuperado algunos casos de adaptaciones escénicas que han generado conflictos entre el autor de la obra dramática y el director de escena (responsable de la adaptación), por considerar desvirtuada la obra base, es decir, vulnerada la integridad de la obra, son casos que han llegado a los tribunales. No son conflictos relativos al plagio, sino relativos a la traición (para decirlo con la acalorada expresión de Frank Castorf) de la obra textual. La argumentación efectuada por los tribunales respecto a estas «deformaciones» ha revelado caracteres muy interesantes para fijar los límites de la actividad creativa de una escenificación, ya que ha confrontado el derecho del autor cuya obra se ha de adaptar respetando su integridad, frente al derecho del director de escena respecto a su libertad de creación, derecho éste reconocido constitucionalmente.

En la tercera parte de este trabajo hemos abordado el tema de la Obra. En un primer apartado hemos identificado qué se entiende por Obra. No sólo a partir de su sentido etimológico, sino principalmente en su sentido legal, para –a continuación– señalar los

elementos integrantes que debe tener una obra para ser considerada como tal (ser creación humana consciente, cumplir con el principio de originalidad) así como los «elementos indiferentes» con los que ha de ser observada (indiferencia de género, de mérito, de expresión, de destino, etc.), y los principios que gobiernan su protección (exclusión de las ideas, ausencia de formalidad de protección). En relación a la obra, nos hemos detenido brevemente en uno de sus aspectos actualmente más apasionantes: la posible dicotomía entre la idea y la forma; o, dicho de otro modo, la posible existencia de obras cuya característica es no ser obras sensibles, sino inmateriales. Esto nos ha llevado incluso a considerar algo que, aunque no suele ser tomado en relación al teatro, creemos que quizá pueda ofrecer algunas pautas para poder compararlo: se trata del arte conceptual. Un tipo de arte que elude la materialidad de la obra, y convierte el arte «plástico» en un arte no visual (o no retiniano). Un arte que, por un lado, pone en cuestión los principios exigidos por la consideración legal, pues lo que este arte genera son obras que no se asientan en una obra, son obras que son sólo ideas (algo no protegible, según la ley), y, por el otro lado, lleva el arte plástico a las fronteras de la actividad acontecional (es decir, lo acerca al performance, y, en el extremo, lo acerca al teatro), como sucede con algunas obras de Joseph Beuys, de Joseph Kosuth, de Carolee Schneeman, y de un largo etcétera.

Nos hemos detenido en el siempre borroso pero determinante concepto de «originalidad» y las diferentes interpretaciones que se han dado de él, no sólo desde nuestra legislación, sino también de la de otros países europeos, y a nivel comunitario, para, a continuación, aplicar las delimitaciones del término a la puesta en escena, analizando dónde reside el concepto de originalidad *jurídica* en una puesta en escena.

Al establecer una comparativa con otras obras artísticas que presentan procesos creativos similares, como la coreografía, la obra cinematográfica, o incluso la fotografía o la obra arquitectónica, se nos han revelado paralelismos muy interesantes, que pueden ser aplicados a la puesta en escena. Y nos hemos permitido imaginar la posibilidad de que al director de escena se le apliquen igualmente criterios a partir de los cuales su obra, a semejanza de las obras fotográficas, sea, por ejemplo, considerada a veces, y según ciertos criterios profesionales, unas «meras escenificaciones», y, a veces, también según previsibles criterios profesionales, «obras escénicas». Al usar el caso de los fotógrafos como parangón, nos ha parecido sugestivo subrayar también la semejanza de su trabajo con el de los diseñadores de luces y, en parte, con el de los escenógrafos; dos

tipos de trabajo escénico que lindan con la plástica, por decirlo así.

Por otro lado, no nos hemos limitado a considerar la obra escénica desde una perspectiva del teatro de texto tradicional, la visión que considera que el texto precede al escenario «al que sólo llega en un segundo momento» [Tackels, 2009 : 29]. Por ello hemos prestado atención especial a las nuevas manifestaciones de la escena actual, las producidas especialmente a partir de los años 90 (inicio del cuestionamiento de la puesta en escena tradicional de textos de repertorio), para las que el medio (expresivo) y la materia (compositiva) provienen esencialmente del escenario. Son obras que se escriben directamente en el escenario sin pasar por un texto previo. Son escrituras escénicas. Y se despliegan en conjunción con disciplinas que hasta no hace demasiado se encontraban fuera de los límites de la escena (las fílmicas, la introducción de nuevas tecnologías, la urbanística, la política... etcétera). Montajes en los que el texto ha perdido su papel hegemónico, y en los que el resto de los elementos teatrales intentan construir *«nuevas sintaxis escénicas»*. Las nuevas tendencias de escritura escénica parten de un supuesto radicalmente diferente al tradicional: «el texto teatral sólo se fecunda en estrecha proximidad del escenario y de los que lo hablan»⁴⁵⁹. Las actuales escrituras escénicas parten efectivamente del escenario (o un equivalente) y de su contexto creativo, generalmente son creaciones de gran participación, que difícilmente se asemejan a la creación erigida en la soledad del escritorio.

La hibridación de géneros es otra de las características de la escena contemporánea, que ha roto las barreras separadoras de los géneros, y da cabida a formas que «mezclan y confrontan cuerpos que hablan con cuerpos que bailan»⁴⁶⁰, por ejemplo. Hoy en día no tiene sentido hablar de un género de danza, de teatro, de mimo, sino que todos ellos se mezclan y entremezclan para lograr un objetivo que no es otro que el de la obra escénica, el acontecimiento escénico. La tendencia actual en la escena son los montajes que incorporan obras procedentes de otras disciplinas artísticas, no sólo la música, sino también la danza, el audiovisual. Para Bruno Tackels el escenario «está en todo momento abierto a las aportaciones de otras formas artísticas, plásticas, visuales, musicales, coreográficas y tecnológicas»⁴⁶¹, por lo que considera que «cualquier elemento significando puede encontrar su lugar en el trabajo de la escena»⁴⁶².

⁴⁵⁹ Ídem.

⁴⁶⁰ Ídem.

⁴⁶¹ Ídem.

⁴⁶² Ídem.

En esta escritura escénica, no solo el director teatral, sino también los actores adquieren roles determinantes. El trabajo del actor se ve transformado en cuanto se convierte «de simple intérprete, [en] verdaderamente creador, escritor y escultor de sí mismo en el espacio»⁴⁶³.

En contraposición, hemos analizado también aquellas obras teatrales (aquellos escritos) cuyo texto es meramente didascálico, y cuya escenificación exigen del autor colocarse en la frontera del mimo o del coreógrafo. Entre ellas aparecen referidas, por ejemplo, algunas piezas de Samuel Beckett y Peter Handke. Son piezas totalmente textuales que, sin embargo, exigen una escenificación que dé sentido al tejido de los recorridos escénicos. Y sin embargo, incluso en casos así, el director de escena sigue sin ser considerado autor desde la perspectiva legal, sino sólo un intérprete. Se supone que sencillamente interpreta (o resuelve, si se quiere decir así) esas partituras de meros tránsitos. El único autor teatral para la ley sigue siendo el dramaturgo.

Por eso, un aspecto importante que hemos tratado es el de la propia escena, prestando atención a las cuestiones que pueden aparecer en el momento en que se monta una obra, y a los conflictos que pueden presentarse (o mejor dicho, que se suelen presentar) una vez que una obra teatral se ha dado por acabada. Hemos dedicado una breve referencia al tema del plagio escénico (no al textual) en este trabajo, precisamente a propósito de la indefensión en la que puede situar al director de escena. Una de estas cuestiones limítrofes con el plagio escénico ha sido el tema de la «cita escénica». ¿Se reconoce realmente la cita escénica? ¿Es acaso un sutil subterfugio de reproducción ilegal? ¿Se trata de una dosis de plagio? ¿Los homenajes escénicos se encuentran en estos ámbitos de i-legalidad? Hemos analizado la posibilidad de reconocer efectivamente la existencia de algo denominado «cita escénica», y las condiciones que ha de cumplir esa cita para que pudiera ser aceptada como tal.

Es notorio que el procedimiento metodológico y expositivo que hemos seguido aquí se aleja del tipo de estudios convencionales sobre derechos de autor. Quizá la heterogeneidad (y hasta la incompatibilidad en algunos casos) de nuestro material pueda haber contaminado las formas o los modos de su estudio. En realidad nos hemos visto obligados a trabajar siguiendo distintos procedimientos comparativos. Confrontando perspectivas legislativas de distintos países sobre un mismo tema (por ejemplo la autoría del director de escena en Portugal, Francia y –en menor medida– el de otros

⁴⁶³ *Ídem.*

países europeos, e incluso en relación al artificio que ofrece la legislación inglesa para poder proteger los «números de magia»), y equiparando diferentes modalidades teatrales en el contraste de sus semejanzas y diferencias ante una misma consideración autoral, nos ha obligado a trabajar, a la vez, bajo el método deductivo (un procedimiento frecuentado en el mundo del derecho, ya que es un ámbito que procede desde la generalización de la ley a la aplicación al caso particular) con el método inductivo (un procedimiento frecuentado en el mundo de los estudios teatrales, en la medida en que el teatro, especialmente el contemporáneo, no responde a principios –ni de género, ni de forma–, sino que más bien procede a partir de casos concretos). Y es en el intersticio de esos caminos metodológicos que hemos intentado formular nuestras preguntas y exponer nuestros resultados.

En consideración a esta forma intencionadamente híbrida de trabajo, este texto se mueve entre las hipótesis ensayísticas y los razonamientos metódicos y jurídicos, y, a partir de ahí, hemos intentado seguir una estructura argumental correspondiente. De entrada, hemos situado el eje central de este trabajo en la estela que generan los problemas de autoría del director de escena, y lo hemos hecho en el marco de su relación con el texto dramático, precisamente porque es en función de esta relación con el texto que la dirección escénica se ve habitualmente supeditada, y es lo que no le confiere el estatuto de autor.

Al finalizar este estudio tenemos suficientes argumentos para considerar que negar la condición de autor al director de escena parece ir a contracorriente de las consideraciones actuales sobre la autoría desde la perspectiva teatral, tanto como desde la perspectiva legal (al menos en otros países próximos). La escena contemporánea se está abriendo a nuevos lenguajes de la escena, y estos lenguajes deben poder confrontarse ante la consideración de autoría que plantea la legislación actual. Estas *escrituras escénicas* plantean su relación con el texto no ya en una postura «contra o sin el texto», sino «como una continuación, una búsqueda en las zonas donde las palabras ya no deben pronunciarse, ya que están tan bien integradas en el espacio del escenario que se vuelven activas, actos, movimiento, fuerza, tensión, gestos, humores, ambientes, deseos,... »⁴⁶⁴.

Las diferentes posturas de los directores de escena, situadas en el marco de la situación reconocida, se agrupan en dos bloques: por un lado, los directores que se sienten meros

⁴⁶⁴ *Ídem.*

intérpretes del texto dramático, y que por tanto estarían actuando como auxiliares de la creación, sin sentirse autores y sin que sus puestas en escena deban ser protegidas como obra intelectual; por otro lado, los directores que consideran que su escenificación aporta elementos creativos que reflejan su huella personal (tal y como establece la legislación para reconocer una obra como tal), y reflejan igualmente sus principios estéticos, su posicionamiento ante el arte y la cultura, e, incluso, en algunos casos, su función de crítica social y política.

Después de ponderar cada parte en juego, somos de la opinión de que no es necesaria una explícita modificación de la legislación actual para reconocer al director de escena como autor. Nuestra ley utiliza un concepto de obra –de carácter abierto– en el que tienen cabida todas las creaciones que se consideren originales. Una lista no cerrada, sino abierta, que por ello protege incluso obras no mencionadas, obras que no están incluidas en aquellas que menciona como paradigmas, pero no como únicas. No hay obstáculo alguno para considerar obras originales a las puestas en escena que cumplan con las formalidades y los requerimientos legales al respecto, por lo que sus autores (los directores de escena) han de estar protegidos en la consideración de autores. Así sucedió en Francia, donde el reconocimiento de los directores se realizó a través de un convenio colectivo del sector teatral, permitiendo, con ello, la posibilidad de asociarse con la entidad de gestión de derechos de los autores –SACD–, cosa hasta entonces impracticable, propiciando así su consideración como autores. Éste ha sido un tema que no ha supuesto ningún perjuicio del sistema que protege a los otros autores. Las reticencias actuales de ciertos sectores para incluir a los directores teatrales en el rango de autores, no tienen un fundamento tangible. El reconocimiento del derecho a los directores no puede menguar los beneficios que obtienen los dramaturgos en concepto de derechos de autor, pues ambos derechos pivotan sobre objetos diferentes: en un caso la obra dramática, y en otro caso la escenificación de esa obra.

Es por ello que en las trincheras de la práctica y en la de la gestión de los derechos, es donde debe librarse la batalla para la reivindicación de los derechos de plena autoría del director de escena. No solo para proteger al director con el reconocimiento de unos derechos que hoy en día le son negados. También, y especialmente, para reconocer una labor, un mérito ineludible en la escena contemporánea. Un compromiso de todo el sector no sólo teatral, sino del amplio sector de la cultura.

Para finalizar, nos parece oportuno traer –como colofón– las palabras de Romeo

Castellucci para explicar su relación con el teatro: «no son las palabras lo que me interesa en el teatro. Las palabras pertenecen al campo de la literatura. La naturaleza del teatro no es la de ser una rama secundaria de la literatura. Es el arte de la carne, el arte más próximo a la vida, es el arte más peligroso. No hay ninguna relación de peligro con un libro o con la ciudad, puesto que es una relación individual la que está en juego»⁴⁶⁵.

Barcelona, noviembre de 2015

⁴⁶⁵ Ídem.

BIBLIOGRAFIA

Libros de temática jurídica

- ACUÑA, O., 2006. *Manual de derecho de autor para las bibliotecas públicas en Colombia*. Bogotá: Cerlalc.
- ADE & AISGE, 2006. *Bases para un proyecto de ley de teatro*. Madrid: Publicaciones de la ADE.
- AGÚNDEZ FERNÁNDEZ, A., 2005. *Estudio jurídico del plagio literario*. Granada: Comares.
- ANGUITA VILLANUEVA, L., & AYLLÓN SANTIAGO, H.S., 2008. *Nuevas fronteras del objeto de la propiedad intelectual: puentes, perfumes*. Madrid: Reus.
- ANÓNIMO, 1863. *Legislación de la propiedad literaria en España. Precedida de las discusiones habidas en las Cortes con motivo de la ley de 10 de junio de 1847, y seguida de notas y comentarios*. Madrid: Librería de Moya y Plaza.
- ANTEQUERA PARILLI, R., 2007. *Estudios de Derecho de autor y derechos afines*. Madrid: Reus.
- ARIMÓN, S., 2006. *Código del teatro*. Pamplona: Analecta.
- AYLLÓN SANTIAGO, H., 2011. La cita como límite al derecho de autor, ¿es posible la cita en el ámbito visual y audiovisual? In: O'Callaghan Muñoz, X., coord., 2011. *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*. Madrid: Dykinson, pp.469-478.
- , 2011. *El derecho de comunicación pública directa*. Madrid: Reus.
- BATALLER I RUIZ, E., 2002. *La obra colectiva*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- BAYLOS CORROZA, H., 1993. *Tratado de Derecho Industrial.: propiedad industrial, propiedad intelectual, derecho de la competencia económica y disciplina de la competencia desleal*. 2^a ed. Madrid: Civitas.
- BENHAMOU, F. & FARCHY J., 2009. *Droit d'auteur et copyright*. París: La Decouverte.
- BERCOVITZ RODRIGUEZ-CANO, R., 2015. *La reforma de la ley de propiedad intelectual*. Valencia: Tirant Lo Blanc.
- , 2006. *Manual de Propiedad Intelectual*. 3^a ed. Valencia: Tirant Lo Blanc.
- , 1997. *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. 2^a ed. Madrid: Tecnos.
- BERDAGUER MOSCA, J., 2010. *Obra colectiva y derecho de autor*. 1^a ed. Las Rozas (Madrid): La Ley.
- BERENHOOM, A., & CARNEROLI S. 2004. *Guide du droit d'auteur à l'intention des musées et centres d'art*. Hornu (Bélgica): Les Cahiers Techniques du Mac's.
- BERNAULT, C. & CLAVIER, J.P., 2008. *Dictionnaire de droit de la propriété intellectuelle*. París : Ellipses.
- BERTRAND, A., 2002. *La musique et le droit. De Bach a Internet*. París: Litec.
- BONDIA ROMAN, F., 2003. Propiedad intelectual y uso social y académico de las fotografías. In: Amador Carretero, M.P., Robledano Arillo, J., Ruiz Franco M. R., coords., 2003. *Segundas Jornadas de Imagen, Cultura y Tecnología*. Madrid: Universidad Carlos III - Editorial Archiviana, pp. 29-38.

- BOZZONI, O., 2002. L'œuvre de cirque au regard du droit d'auteur. In: Wallon, E., dir., 2002. *Le cirque au risque de l'art*. Arles: Actes Sud-Papiers, pp.132-142.
- BRUGUIERES, J.M., dir., 2007. *Droits d'auteur et culture*. París: Dalloz.
- BRUNN, A., 2001. *L'Auteur*. París : Flammarion.
- CARREAU, C., 1981. *Mérite et droit d'auteur*. París: Libr. Générale de Droit et de Jurisprudence.
- COLOMBET, C., 1999. *Propriété littéraire et artistique et droits voisins*. 9a. ed. París: Dalloz.
- COMU, M., LAMBERTERIE DE, I., SIRINELLI, P. & WALLAERT, C., 2003. *Dictionnaire comparé du droit d'auteur et du copyright*. París: CNRS.
- DESBOIS H., 1985. *Propriété littéraire et artistique*. París: Armand Colin.
- , 1976. *Les Conventions internationales du droit d'auteur et des droits voisins*. París: Dalloz.
- , 1966. *Le droit d'auteur en France*. París: Dalloz.
- , 1963. *Cours de propriété littéraire, artistique et industrielle*. París: Les Cours de Droit.
- DUSOLLIER, S., 2010. *Estudio exploratorio sobre el derecho de autor y los derechos conexos y el dominio público*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).
- EDELMAN, B. & HEINICH, N., 2002. *L'art en conflits. L'œuvre de l'esprit entre droit et sociologie*. París: La Découverte & Syros.
- EDELMAN, B., [1924] 2011. *L'adieu aux arts. Rapport sur l'affaire Brancusi*. París: Editions de l'Herne.
- , 2001. *Le Droit saisi par la photographie*. París: Flammarion.
- , 1993. *Droits d'auteur, droits voisins, droit d'auteur et marché*. París: Dalloz.
- ESPÍN ALBA, I., coord., 2014. *Propiedad intelectual en el S XXI: nuevos continentes y su incidencia en el derecho de autor*. Madrid: Reus.
- ESTEVE GONZÁLEZ, L., 2006. *Aspectos internacionales de las infracciones de derechos de autor en Internet*. Granada: Comares.
- FERNÁNDEZ MASIA, E., 1996. *La protección de los programas de ordenador en España*. Valencia: Tirant Lo Blanch.
- FERRETTI, A., 2007. *Diritto d'Autore*. Nápoles: Guridiche Simone.
- FICSOR, M., 2003. *Guía sobre los tratados de derecho de autor y derechos conexos administrados por la OMPI*. Ginebra: OMPI.
- FIX, F., & TOUDOIRE-SURLAPIERRE F., eds., 2010. *La citation dans le théâtre contemporain*. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon (EUD).
- GARCÍA MONCÓ, A.M. coord., 2008. *Las retribuciones de los artistas, intérpretes y ejecutantes. Estudio multidisciplinar*. Madrid: Cinca.
- GARCÍA PÉREZ, R. & LÓPEZ SUÁREZ, M.A., eds., 2008. *II Jornadas sobre la propiedad intelectual y el derecho de autor. Nuevos retos para la propiedad intelectual*. A Coruña: Universidad de A Coruña.
- GARROTE FERNÁNDEZ-DIEZ, I., 2003. *El derecho de autor en Internet. Los tratados de la OMPI de 1996 y la incorporación al derecho español de la directiva 2001/29/CE*. 2ª ed. Granada: Comares.
- HOUILLON, M.F. & WALL, A., 2004. *Droit de citer*. París: Bréal.
- HURTADO GONZÁLEZ, L., 2006. *Artistas en espectáculos públicos: régimen laboral, propiedad intelectual y seguridad social*. Madrid: La Ley Actualidad.

- ICKOWICZM, J., 2013. *Le droit après la dématérialisation de l'œuvre d'art*. Dijon: Les Presses du Réel.
- IGLESIAS REBOLLO, C., coord., 2008. *La ley del cine y el derecho de autor*. Madrid: Reus.
- , coord., 2007. *Sujetos del derecho de autor*. Madrid: Reus.
- IVAÑEZ GIMENO, J. M., dir., 2009. *Evaluación del sistema de gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual*. Madrid: AEVAL -Agencia Estatal de Evaluación de las Políticas Públicas y la Calidad de los Servicios.
- IZQUIERDO Y MARTÍNEZ, J. M., 1924. *El derecho en el Teatro español – Apuntes para una antología jurídica de las comedias del siglo de Oro*. Sevilla: Analecta.
- JULIA, G., 2013. *L'œuvre de magie et le droit*. Bruselas: Larcier.
- LABARTHE, F., & BENSAMOUN, A., dir., 2013. *L'art en mouvement: regards de droit privé*. París: Éditions Mare et Martin.
- LABASTIDA, I., 2008. *Noves alternatives per gestionar els drets d'autor*. Barcelona: Escola d'Administració Pública- Generalitat de Catalunya.
- LAVIALLE, N., & PUECH, J.B., eds., 2000. *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans: Presses Universitaires d'Orléans.
- LÓPEZ SÁNCHEZ, C., 2008. *La transformación de la obra intelectual*. Madrid: Dykinson.
- LUCAS, A., & LUCAS, H.J., 1995. *Traité de la propriété littéraire et artistique*. París: Litec.
- MARCO MOLINA, J., 2008. La formación del concepto de derecho de autor y la originalidad de su objeto. In: Macias Castillo, A., & Hernández Robledo, M. A., coords. *El Derecho de autor y las nuevas tecnologías: reflexiones sobre la reciente reforma de la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: La ley, pp. 295-314.
- , 1995. *La Propiedad intelectual en la legislación española*. Madrid: Marcial Pons.
- MARTIN SALAMANCA, S., 2004. Remuneración del autor y comunicación pública. Madrid: Reus.
- MICCICHÈ, A., 2006. *Legislazione dello Spettacolo*. Roma: Artemide.
- MORERA, S., 2007. *Societats gestores de drets d'autor a Espanya*. Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació - Generalitat Catalunya.
- MOSCOSO DEL PRADO, J., BERCOVITZ, A., XIOL RÍOS, J.A., CORAZÓN, A. & GUTIÉRREZ VICÉN, J., 2007. *Los creadores visuales ante la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Trama.
- NÚÑEZ GÓMEZ, T., 2008. *El escenario jurídico del teatro*. Madrid: Iustel.
- O'CALLAGHAN, X., coord., 2011. *Los derechos de propiedad intelectual en la obra audiovisual*. Madrid: Dykinson.
- OBON, R., 2014. *Derecho de autor y cine*. México DF: UNAM.
- ORTEGA DOMÉNECH, J. 2013. *El derecho de autor en la jurisprudencia del Tribunal Supremo*. Madrid: Reus.
- OWEN, L., 2008. *Comprar y vender derechos*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- PANTALONY, R. E., 2013. *Guía OMPI para la gestión de la propiedad intelectual en los museos*. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI).
- PARIS, T., 2002. *Le droit d'auteur: l'idéologie et le système*. París: PUF.
- PEGUERA POCH, M., coord., 2005. *Derecho y nuevas tecnologías*. Barcelona: UOC.

- PÉREZ DE CASTRO, N., 2004. De la obra cinematográfica a la obra audiovisual. In: González Porras, J.M. & Méndez González, F.P., coords., *Libro homenaje al profesor Manuel Albaladejo García*. Murcia: Universidad de Murcia, pp.3731–3741.
- PÉREZ DE ONTIVEROS, C., 2004. El representante colectivo de artistas intérpretes o ejecutantes. Notas sobre el art. 111 LPI. In: González Porras, J.M. & Méndez González, F.P., coords. *Libro homenaje al profesor Manuel Albaladejo García*. Murcia: Universidad de Murcia, pp.3743–3759.
- , 1993. *Derecho de autor: la facultad de decidir la divulgación*. Madrid: Civitas.
- PIZARRO MORENO, E., 2012. *La disciplina constitucional de la propiedad intelectual*. Valencia: Tirant Lo Blanc.
- POSNER, R. A., 2007. *Il Piccolo libro del Plagio*. Roma: Ellint.
- PROUST, S., dir., 2012. *Mise en scène et droit d'auteur*. Montpellier: L'Entretemps.
- RAFFO, J., 2011. *Derecho autoral. Hacia un nuevo paradigma*. Buenos Aires: Marcial Pons.
- RAGEL SANCHEZ, L.F., 2003. *El contrato de representación teatral*. Madrid: Reus.
- , 2001. Compositores, intérpretes y ejecutantes de la música en el cine. In: Rogel Vide, C., coord., 2001. *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: cuestiones puntuales*. Madrid: Reus, pp. 125–151.
- REINA, M.F., 2012. *El plagio como una de las bellas artes*. Barcelona: Ediciones BSA.
- RENOUARD, A. C., 1838. *Traité des droits d'auteurs dans la littérature, les sciences et les beaux-arts*, Vol. I. París: Jules Renouard et Cia. [en línea] Disponible en: <http://archive.org/stream/traitdesdroitsd00renogoog#page/n12/mode/2up> [consultado 12 julio 2014].
- RIBERA BLANES, B., 2002. *El Derecho de reproducción en la propiedad intelectual*. Madrid: Dykinson.
- RODRÍGUEZ-TAPIA, J.M., coord., 2007. *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. 1^a ed. Pamplona: Thomson Civitas.
- ROGEL VIDE, C., 2015. *Estudios completos de Propiedad Intelectual Vol. V*. Madrid: Reus
- , 2006a. *Los límites del derecho de autor*. Madrid: Reus.
- , 2006b. *El Derecho de autor de los directores de fotografía*. Madrid: Reus.
- , coord., 2004. *Interpretación y autoría*. Madrid: Reus.
- ROGEL VIDE, C. & DOMÍNGUEZ LUELMO, A., dir., 2012. *Museos y propiedad intelectual*. Madrid: Reus.
- ROGEL VIDE, C. & VALDÉS DÍAZ, C., dir., 2012. *Obras originales de autoría plural*. Madrid: Reus.
- ROY, V., 2006. *Le Droit d'auteur sur la mise en scène*. Université de Montréal. [en línea] Disponible en: <<https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3169>> [consultado 16 marzo 2013].
- RUIPÉREZ AZCÁRATE, C., 2012. *Las obras del espíritu y su originalidad*. Madrid: Reus.
- SÁNCHEZ ARISTI, R., 2005. *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. 2^a ed. Granada: Comares.
- SANCHÍS MARTÍNEZ, M. T., 2004. *Derechos de autor, Digitalización e Internet*. Madrid: Universitas.
- SERRA URIBE, C. E., 2006. *Derecho a la intimidad y videovigilancia policial*. Madrid: Laberinto.

- SERRANO FERNÁNDEZ, M., coord., 2008. *Fotografía y Derecho de Autor*. Madrid: Reus.
- SIRINELLI, P., 2002. *Notions fondamentales du droit d'auteur. Recueil de jurisprudence*. Genève: OMPI - Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle.
- SOLORIO PEREZ, O. J., 2011. *Derecho de la Propiedad Intelectual*. México DF: Oxford University Press Mexico.
- STERIN, A. L., 2007. *Guide Pratique du Droit d'auteur*. París: Maxima Laurent du Mesnil éditeur.
- STOKES, S., 2001. *Art and copyright*. Oxford: Hart Publishing.
- VALBUENA GUTIÉRREZ, J.A., 2000. *Las obras o creaciones intelectuales como objeto del derecho de autor*. Granada: Comares.
- VAQUER CABALLERÍA, M., 1998. *Estado y cultura: la función cultural de los poderes públicos en la Constitución Española*. Madrid: Centro de Estudios Ramón Areces.
- VEGA VEGA, J.A., 1990. *Derechos de autor*. Madrid: Tecnos.
- VILLA-REAL, R. & ARCO TORRES M.A., 2006. *Diccionario de términos jurídicos*, Granada: Comares.
- VIVANT, M., dir., 1997. *Les créations immatérielles et le droit*. París: Ellipses.
- VVAA., 2007. *Conservación y legislación*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México.
- VVAA, 2006. *Protección y límites del derecho de autor de los creadores visuales*. Madrid: Trama.
- VVAA, 2001. *Jornadas sobre los derechos intelectuales del director de escena*. Sevilla, 18 y 19 de noviembre de 2000. Madrid: AISGE y ADE Teatro.
- VVAA, 1974. *Hommage à Henri Desbois, études de propriété intellectuelle*. París: Dalloz.
- WALRAVENS, N., 2005. *L'œuvre d'art en droit d'auteur. Forme et originalité des œuvres d'art contemporaines*. París: Economica, Col. Patrimoine.

Artículos de temática jurídica

- ALSNE M.A., 1994. Coreografía y derecho de autor en Francia. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 162, pp.2-119.
- AZZI, T., 2013. La cesión del derecho de autor a título gratuito. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 237, pp.90-135.
- BARÓN CRESPO, E., 1999. En defensa de la propiedad intelectual. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp.100-102.
- BAYLOS CORROZA, H., 1986. Acotaciones al nuevo proyecto de Ley de Propiedad Intelectual. *Revista General de legislación y Jurisprudencia*, 93 (4), pp. 525-552.
- BÉCOURT, D., 1990. La revolución francesa y el derecho de autor: por un nuevo universalismo. *Boletín de derecho de autor*, 24(4), pp.4-13.
- BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, R., 1994. Derecho del autor del traductor de una obra de teatro frente al adaptador de la misma. *Cuadernos Civitas Jurisprudencia Civil*, 35, pp.407-414.
- , 2001. *Los derechos de propiedad intelectual sobre las obras arquitectónicas*. Col·legi Arquitectes de Catalunya [en línea] Disponible en:

- <coac.org/innoserver/3patent/pi_cscce/Bercovitz%20Propiedad%20intelectual%20Dictame n%20obra%20arquitectnica.htm> [consultado 10 abril 2013].
- BONDÍA ROMÁN, F., 2007. Las artes escénicas y su configuración jurídica. *Revista Crítica de Derecho Inmobiliario*, 703, pp.1985–2016.
- BROWN, G.S., 2004. Règlements royaux et règles du jeu: la Comédie Française, les auteurs dramatiques et la propriété intellectuelle à l'âge des Lumières. *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 51(1), pp.117–128.
- CAMINAL BADIA, F. DE P., dir., 2007. Protección de la obra audiovisual. *Cuadernos de Derecho Judicial*, 3, pp.2-265.
- CARON, C., 2001. Le festival confronté à la qualification d'œuvre collective. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 188, pp.2–35.
- CASAS VALLÉS, R., s/f. El Caso Calatrava o Zubi-Zuri ¿Una victoria pírrica en apelación? *Revista Jurídica. Facultad de Derecho*. Universidad Católica de Santiago de Guayaquil. [en línea] Disponible en: http://www.revistajuridicaonline.com/index.php?option=com_content&task=view&id=694&Itemid=118 [consultada el día 14 julio 2015].
- , 2008. La propiedad intelectual en los museos. *Museos.es: Revista de la Subdirección General de Museos Estatales*, 4, pp.76-96.
- CASTELAIN, R., 1986. Los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 128, pp.47–65.
- CENTRE NATIONAL DU THEATRE, 2012. Dossier d'information : *Monter sa production. Les étapes juridiques incontournables à la production d'un spectacle*. [en línea] Disponible en: <<http://wents-users.cccommunication.biz/99645/docs/montersaprod0615.pdf>> [consultado 10 abril 2013].
- COLOMBET, C., 1991. Caractère protégeable du spectacle son et lumière qualifié de création visuelle: mise en valeur des lignes et formes de la Tour Eiffel (Cour d'appel de París 11 juin 1990). *Recueil Dalloz*, 90, pp.5-90.
- CORREDOIRA Y ALFONSO, L., 2011. La gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual de los artistas. Informe de la Comisión Nacional de Competencia de 2010 y doctrina reciente del Supremo. *Revista Actualidad Civil*, 9, pp.991–1011.
- CHENG, T., 2006. Does Copyright Law confer a monopoly over unpreserved cows?. *European Intellectual Property Review*, 28(5), pp.276–282.
- CHESNAIS, P., 1986. Les droits voisins du droit d'auteur: Producteurs de phonogrammes et vidéogrammes et entreprises de communication audiovisuelle. *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 128, pp.67–111.
- CHICO Y ORTIZ, J.J., 1979. Presente y futuro de la propiedad Intelectual. *Boletín de la ANABAD*, 29(1), pp.9-30.
- DESJEUX, X., 1973. La mise en scène de théâtre est-elle une œuvre de l'esprit?. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 75, pp.43–83.
- DESSEMONTET, F., 2009. Los principios del American Law Institute: propiedad intelectual y litigios fronterizos. *InDret*, 2/2009, pp.2-24. [en línea] Disponible en: <<http://www.raco.cat/index.php/InDret/article/viewFile/130895/180661>> [consultado 13 noviembre 2012].
- DIETZ, A., 2015. Protección de las personas creativas por el derecho de autor – los cinco pilares del derecho de autor moderno de la Europa continental. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 243, pp.101-173.

- DUSOLLIER, S., 2011. *Estudio exploratorio sobre el derecho de autor y los derechos conexos y el dominio público*. OMPI - Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. [en línea] Disponible en: <www.wipo.int/edocs/mdocs/es/cdip_7/cdip_7_inf_2.do>. [consultado 2 noviembre 2011].
- ERDOZAIN LÓPEZ, J.C., 1999. El concepto de originalidad en el derecho de autor. *Pe.i Revista de Propiedad Intelectual*, 3, pp.55–94.
- FUJIWARA M., 2005. Diderot et le droit d'auteur avant la lettre : autour de la lettre sur le commerce de la librairie. *Revue d'histoire littéraire de la France* 105(1), pp.79-94. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2005-1-page-79.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- GAILLARD, F., 2012. Quand copier c'est créer. *Copie, modes d'emploi. Revue Médium*, 32/33, pp.4-430.
- GALVEZ-BEHAR, G., 2005. *Si loin, si proches. Inventeurs et auteurs au regard de la propriété intellectuelle dans la France du XIXe siècle*. Hal archives ouvertes. [en línea] Disponible en:< <https://hal.archives-ouvertes.fr/halshs-00008326/document>> [consultado 30 abril 2012].
- GARCÍA LÓPEZ D. J., 2007. Aproximación crítica a la propiedad intelectual: la cultura como valor para la democracia. *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 10, pp. 207-244. [en línea] Disponible en: <<http://www.rtfd.es/numero10/9-10.pdf>> [consultado 28 enero 2012].
- GARCÍA PÉREZ, M. S., 1998. Imprenta y censura en España desde el reinado de los Reyes Católicos a las Cortes de Cádiz: un acercamiento a la legislación. *Boletín de la ANABAD*, 48(2), pp.197–204.
- GAUDEL, D., 1980. Los eternos excomulgados. La situación de los artistas intérpretes o ejecutantes en Francia. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 103, pp.92–134.
- GENDREAUX, Y., 1994. El criterio de la fijación en derecho de autor. *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 159, pp.111-203.
- HARO TECGLEN, E., 2002. El texto dramático. *Las puertas del DRAMA*, 9, pp.17-18.
- HEINICH, N., 2005a. Le muséum des muses. Catégorisation scientifique et singularité artistique à la fin du XIX siècle. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2(13), pp.209–226.
- , 2005b. Signature et artification. *Publications de la Sorbonne | Hypothèses*, 1, pp.377-379.
- HERNANDO COLLAZOS, I., 2015. Aproximación del derecho de autor al arte performativo. *RIIPAC- Revista sobre patrimonio cultural: regulación, propiedad intelectual e industrial*, 5-6, pp.37–88. [en línea] Disponible en: <<http://www.eumed.net/rev/riipac>> [consultado 2 agosto 2015].
- , 2013. Patrimonio fotográfico. Originalidad y dominio público. Una aproximación desde el derecho de autor en España. *RIIPAC - Revista sobre patrimonio cultural: regulación, propiedad intelectual e industrial*, 2, pp.71-104. [en línea] Disponible <en: http://econpapers.repec.org/article/ervriipac/y_3a2013_3ai_3a2_3a3.htm> [consultado 4 febrero 2015].
- HORMIGÓN, J. A., 2006. Fundamentos para una ley del teatro. Bases para un proyecto de ley del teatro. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 113, pp. 6-13.
- , 2004. El director de escena como actor de la representación. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 100, pp.281-290.
- HUMBLOT, B., 2004. De la independencia del creador en derecho de autor. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 199(1), pp.2-64.

- IFRI – Institut für Rechtsinformatik, 1999. *Les exigences de l'article 2 al.2 de la loi allemande sur le droit d'auteur du 9 septembre 1965: comparaison avec les caractéristiques retenues en France pour qu'une œuvre puisse être protégée par la loi du 11 mars 1957*. Utrecht, Web-Dok, 3/1999. [en línea] Disponible en: <<http://archiv.jura.uni-saarland.de/urheberrecht/web-dok/1999003.html>> [consultado 23 octubre 2014].
- IRMA – Centre d'information et de ressources pour les musiques actuelles, 2011. *Les producteurs: de la captation d'un spectacle à son exploitation*. [en línea] Disponible en: <<http://www.irma.asso.fr/De-la-captation-d-un-spectacle-a>> [consultado 15 febrero 2015].
- JONGITUD ZAMORA, J., 2006. Contradicciones de la globalización: surgimiento del copyleft. *Revista Telemática de Filosofía del Derecho*, 10, pp.141–174.
- KOPP, R., 2012/3. La fabrique de l'originalité. In Copie, modes d'emploi. *Revue Médium*, 32/33, pp.65-80.
- LABADIE, F., & ROUET, F., 2007. Régulations du travail artistique. *Culture prospective* 4(4), pp.1–20. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-culture-prospective-2007-4-page-1.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- LABURU, A., 2015. Graffitis: sanción, condena penal o manifestación artística. *RIIPAC- Revista sobre patrimonio cultural: regulación, propiedad intelectual e industrial*, 5-6, pp.295-300. [en línea] Disponible en: <<http://www.eumed.net/rev/riipac>> [consultado 2 agosto 2015].
- LAROCHELLE, G., 2001. De Kant a Foucault ¿qué queda del derecho de autor?. *Estudios Filosóficos*, 143, pp.119–136.
- LATOURNERIE, A., 2001. Petite histoire des batailles du droit d'auteur. *Assoc. Multitudes* 2(5), pp.37-62. [en línea] Disponible en: <https://www.cairn.info/load_pdf.php?ID_ARTICLE=MULT_005_0037> [consultado 15 marzo 2010].
- , 2004. Droits d'auteur, droits du public: une approche historique. *L'Économie politique*, 22(2), pp.21-33. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2004-2-page-21.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- LE CHEVALIER, P., 1990. Pour une protection des mises en scène théâtrales par le droit d'auteur. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 146, pp.18–123.
- LEFEBVRE, E., 1998. Les droits des artistes-interprètes sur leur prestation: de la convention de Rome au projet de loi C-32. *Cahiers de Propriété Intellectuelle*, Québec, 11(1), pp. 33-75.
- LIBOIS, B., 2001. Pour un concept philosophique de droit de la communication. *Réseaux*, 110(6), pp.166-186. [en línea] Disponible en: <https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=RES_110_0166#anchor_citation> [consultado 12 marzo 2012].
- LONDOÑO VELÁSQUEZ, M.P. *El Tribunal de Justicia de la Unión Europea fija los parámetros para aplicar la excepción por parodia a los derechos de autor*. Observatorio iberoamericano del derecho de autor. [en línea] Disponible en: <<http://odai.org/2014/10/el-tribunal-de-justicia-de-la-union-europea-fija-los-parametros-para-aplicar-la-excepcion-por-parodia-a-los-derechos-de-autor/>> [Consultado el 5 junio 2015].
- LORENZO, E., & GONZÁLEZ DE CASTEJÓN, P., 2014. Comentario nueva sentencia sobre la protección de los formatos televisivos. *IPT Spain Blog* [en línea] Disponible en: <http://blogs.dlapiper.com/iptspain/2014/04/01/nueva-sentencia-sobre-la-proteccion-de-los-formatos-televisiones/>.
- MALANDAIN, G., 2001. Quel théâtre pour la République? Victor Hugo et ses pairs devant le conseil d'État en 1849. *Sociétés & Représentations*, 11, pp.205–227. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2001-1-page-205.htm> [consultado 15 marzo 2010].

- MARCO MOLINA, J., 1994a. Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del Derecho de autor. 1^a parte: Inicios de la protección al autor. *Anuario Derecho Civil*, 47, pp.121–145.
- , 1994b. Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del Derecho de autor. 2^a parte: La ley de propiedad intelectual de 10 enero 1879. *Anuario Derecho Civil*, 47, pp.146–207.
- MARTÍN VILLAREJO, A., 1999. Los derechos intelectuales del director de escena en España. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp.92-100.
- MATHYSSENS, J., 1956. Directores de escena y derecho de autor. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 10, pp.46–69.
- , 1954. Les projets de loi sur le droit d'auteur en France au cours du siècle dernier. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 4, pp.15-45.
- MIRÓ LLINARES, F., 2007. El Futuro de la propiedad intelectual desde su pasado. La historia de los derechos de autor y su porvenir ante la revolución de Internet. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*. I (2), pp.103–155.
- MOUREAU, N., & SAGOT-DUVAUROUX, D., 2001. Le droit d'auteur confronté aux créations contemporaines. *Mouvements* 4(17), pp.17–20. [en línea] Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-mouvements-2001-4-page-17.htm>> [consultado 15 marzo 2010].
- MOUREAU, 2002. Quels auteurs pour quels droits? Les enjeux économiques de la définition de l'auteur. *Revue d'Economie Industrielle*, 99(2), pp.33–48.
- NAVAS NAVARRO, S., 2003. La obra audiovisual derivada. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 198, pp.2-145.
- PAZOS CASTRO, R., 2014. El concepto de «parodia» desde el punto de vista de las excepciones a los derechos de autor. Comentario a la STJUE de 3 de septiembre de 2014 (C-201/13, Deckmyn y Vrijheidsfonds). *Boletín CeDe UsC*. Univ. Santiago Compostela. [en línea] Disponible en: <http://revistas.usc.es/boletincede>.
- PIRIOU, F. M., 2001. Légitimité de l'auteur à la propriété intellectuelle. *Diogène*, 4(196), pp.119–143. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-diogene-2001-4-page-119.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- POLLAUD-DULIAN F., 2008. El espíritu de la obra y el derecho moral del autor. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 215, pp.102-153.
- , 2003. Balzac y la propriété littéraire. *P.U.F. / l'année balzaciennne*. 2003/1 n°4, pp.197-223. [en línea] Disponible en: <<http://www.cairn.info/revue-l-annee-balzaciennne-2003-1-page-197.htm>> [consultado 12 marzo 2012].
- QUAEDVLIET, A., 2011. Derecho de autor y perfumes: nariz, espíritu e industria. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 230, pp.6-77.
- , 2009. Le théâtre-laboratoire au laboratoire du droit : la liberté du metteur en scène. *Les Cahiers de Propriété intellectuelle*, 21(3), pp.673-693. [en línea] Disponible en: <<http://www.ie-forum.nl/backoffice/uploads/file/IEForum/Artikelen/ACQ%20LCD%20PI.pdf>> [consultado 4 noviembre 2013].
- RALITE, J., 1999. Hacia un derecho de autor sin autores. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp. 105-106.
- RAMÍREZ, J. A., 2005. La crítica y la historia del arte frente a los derechos de reproducción. *Revista Lápiz*, 217, pp.26–41.

- RAMOS GARRIDO, E., 2009. Recorrido histórico en la legislación española hacia el reconocimiento de la libertad de imprenta en las Cortes de Cádiz. *Revista de la Facultad de Ciencias Sociales y Jurídicas de Elche*, I, pp.38-39.
- REBELLO, L. F., 2004. El director de escena en el entorno jurídico europeo. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 100, pp.291-293.
- , 2000. La puesta en escena es una creación intelectual. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 81, pp.20-26.
- RENDUELES, C., 2003. Copiar, robar, mandar. *Archipiélago*, 55, pp.43-51.
- ROCHELANDET, F., 2001. La mise en œuvre collective des droits d'auteur: une évaluation en France et en Europe. *Reseaux*, 110(6), pp.94-130. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-reseaux-2001-6-page-94.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- SAGOT-DUVAUROUX, D., 2004. La propriété intellectuelle, c'est le vol! Le débat sur le droit d'auteur au milieu du XIX siècle. *L'Économie politique*, 22, pp.34-52. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-l-economie-politique-2004-2-page-34.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- SAIZ GARCIA, C., 2009. La autoría de las obras audiovisuales. Nuevos retos de la propiedad intelectual. *Revista Aranzadi de Derecho Patrimonial*, 23, pp.58-67.
- SALVAT, R., 2002. Mis relaciones con los autores. *Las puertas del DRAMA: revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 9, pp.5-10.
- SÁNCHEZ GARCÍA, R., 2002. La propiedad intelectual en la España contemporánea 1847-1936. *Hispania*, LXII/3, 212 (2002), pp.993-1020. CSIC. [en línea] Disponible en: <hispania.revistas.csic.es/index.php/hispania/article/download/247/249> [consultado 13 noviembre 2012].
- SIRINELLI, P., 2001. L'évolution juridique du droit d'auteur. *Réseaux* 110(6), pp. 42-59. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-reseaux-2001-6-page-42.htm> [consultado 4 noviembre 2011].
- SMIERS J., 2001a. La propriété intellectuelle c'est le vol! Plaidoyer pour l'abolition des droits d'auteur. *Le Monde Diplomatique*, 570(9), pp.3-31.
- , 2001b. L'abolition des droits d'auteur au profit des créateurs. *Réseaux* 110(6), pp.62-71. [en línea] Disponible en: <www.cairn.info/revue-reseaux-2001-6-page-62.htm> [consultado 15 marzo 2010].
- SOCIETE D'AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES – SACD, 2008. *Droit d'auteur : guide pratique du spectacle vivant*. [en línea] Disponible en: <http://www.sacd.fr/uploads/tx_sacdresources/g-pratique-sv.pdf> [consultado 28 enero 2015].
- STEIN, D., 2013. "Every move that she makes": copyright protection for stage directions and the fictional character standard. *Cardozo law review*, 34 (1571), pp.1571-1607.
- TORSEN M., 2006. Beyond Oil and Canvas, New Media and Presentation Formats Challenge International Copyright Law's Ability to Protect the Interests of the Contemporary Artists. 3(1). *Script-ed*, 3 (1), pp.45-70. [en línea] Disponible en: <<http://ssrn.com/abstract=1125421>> [consultado el 4 noviembre 2014].
- TOURNEAU le, P., 2001. Folles idées sur les idées. *Communication, Commerce électronique*, 2(4), pp.8-36. [en línea] Disponible en: <<http://www.philosophiedudroit.org/le%20tourneau,%20folles%20idees.htm>> [consultado 4 febrero 2012].

- VAN GOMPEN, S., & LAVIK, E., 2013. Calidad, mérito, estética y destino: examen de la exclusión por el derecho de autor de la UE de criterios distintos del de la originalidad. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 236/4, pp.100-295.
- WALRAVENS, N., 1999. La notion d'originalité et les œuvres d'art contemporaines. *Revue Internationale du Droit d'Auteur*, 181, pp.96–167.
- WERA, J., 2011. L'art et la propriété intellectuelle. *Les Cahiers de Propriété Intellectuelle*, Québec, 23(3), pp. 1311-1395. [en línea] Disponible en: <<http://archive-ouverte.unige.ch/unige:18075>> [consultado 3 abril 2015].
- XALABARDER, R., 2005. Copyright y derecho de autor: ¿convergencia internacional en un mundo digital? Presentación. IDP. *Revista de Internet, Derecho y Política*. [en línea] Disponible en: <<http://www.uoc.edu/idp/1/dt/esp/xalabarder02.pdf>> [consultado 10 febrero 2009].
- , s/f. Estudio sobre las limitaciones y excepciones del derecho de autor para actividades educativas en América del Norte, Europa, Los Países del Cáucaso, Asia central e Israel. Ginebra: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI). [en línea] Disponible en: http://www.wipo.int/meetings/es/doc_details.jsp?doc_id=130393 [consultado 12 mayo 2011].
- XIFARAS, M., 2010. Le copyleft et la théorie de la propriété. *Multitudes*, 41(2), pp.50-64. [en línea] Disponible en: <<https://www.cairn.info/revue-multitudes-2010-2-page-50.htm>> [consultado 4 noviembre 2011].

Congresos y jornadas jurídicas

- AZZI, T., dir., 2014. *Journée d'information juridique : La transmission successorale du droit d'auteur – Questions d'actualité et difficultés pratiques*. París 9 abril 2014. [en línea] Disponible en: <<http://artdroit.org/actes-du-colloque-du-9-avril-2014/>> [consultado 13 marzo 2015].
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE - BIENNALE DE LA DANSE DE LYON, 2008. *Rencontre juridique : Aux frontières de la création entre danse et audiovisuel : questions de droits d'auteur*. Lyon 18 septiembre 2008. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/ada6bb324cafdea7d8a64d51e3c730971d59d97a/841fc8d5326b9d176565ce4425812c5e11c735b8.pdf>> [consultado 13 agosto 2014].
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE ET SOCIETE D'AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES, 2006. *Journée d'information juridique: Crédit chorégraphique et emprunt à des œuvres artistiques préexistantes*. París 1 diciembre 2006. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/e85872dadf06d766aa31f3ce199e2c93483c05d0/c7d432dd1ba34b68d92eff4961600867dd2cee88.pdf>> [consultado 13 agosto 2014].
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE— SOCIETE D'AUTEURS ET COMPOSITEURS DRAMATIQUES- LA NACRE, 2014. *Rencontre juridique: les enjeux de diffusion d'œuvres chorégraphiques à l'international*. Lyon 25 septiembre 2014. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/adca48d6d99a43311f024843bb76fbff39c1cd46/3156394cf1cce28c76711e70bc8614a6802ea634.pdf>> [consultado 15 junio 2015].
- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, 2014. *Rencontre juridique: Videodanse, à la croisée des disciplines artistiques : quels droits pour les auteurs et interprètes?* Pantin, France 22 mayo 2014. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/a508829455f96524b5a95f820ee23c0cf416e60d/4a28b30cead3e8f95a5b75f335b0a5e5e89b8008.pdf>> [consultado 15 junio 2015].

- CENTRE NATIONAL DE LA DANSE, CENTRE NATIONAL DU THEATRE, HORS LES MURS, IRMA, 2012. *Journée d'information juridique : Créer en commun, produire ensemble*. París 19 marzo 2012. [en línea] Disponible en: <http://www.cipac.net/IMG/pdf/CR_Creer_En_Commun.pdf> [consultado 10 abril 2013].
- , 2006. *Journée d'information juridique: Pratiques et usages des droits d'auteurs dans le spectacle vivant. Reconnaissance et impacts de la qualité d'auteur*. París 30 enero 2006. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/a36f0615b97575541e38758e40f6dc7fcf4143e/293483423ee28a4e9c753e376cfe77130aaf18fa.pdf>> [consultado 10 abril 2013].
- , 2003a. *Journée d'information juridique: La place du bénévole et des pratiques amateurs dans le spectacle vivant*. París 8 diciembre 2003. [en línea] Disponible en: <<http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/CR-CR-AmateursBenevoles.pdf>> [consultado 28 enero 2015].
- , 2003b. *Journée d'information: Pratiques et usages des contrats dans le spectacle vivant : coproduction - résidence - cession – coréalisation*. París 10 febrero 2003. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/786d6483fd2a1ac66d3253bf3d20dc2183b53469/59d63e72f71b27b8377daf945ae6ed0012359aac.pdf>> [consultado 28 enero 2015].
- , 2001a. *Journée d'information juridique : Spectacle vivant et droit de l'audiovisuel: captation, reportage, documentaire*. París 29 enero 2001. [en línea] Disponible en:<<http://www.irma.asso.fr/IMG/pdf/jisa-2.pdf>> [consultado 11 abril 2013].
- , 2001b. *Journée d'information juridique : la circulation internationale du spectacle vivant*. París 10-11 diciembre 2001. [en línea] Disponible en: <<http://www.cnd.fr/upload/files/e691296dcf671e369750c71dcab34255b23906a4/1c6f56063fa9b052ec6bdf370073e8e6aeea2a09.pdf>> [consultado 13 marzo enero 2015].
- , 1999. *Journée d'information juridique: Le statut des artistes intervenant dans les actions de sensibilisation*. París 4 octubre 1999. [en línea] Disponible en: <<http://horslesmurs.fr/wp-content/uploads/2014/04/CR-CR-ActionsSensibilisation.pdf>> [consultado 28 enero 2015].
- CENTRE NATIONAL DU THEATRE, 2009. *Journée d'information juridique : Exploitation d'une ouvre dramatique dans un spectacle : production*. París 21 septiembre 2009. [en línea] Disponible en: <http://racine.cccommunication.biz/v1/wents/users/99645/docs/l_exploitation_d_une_oeuvre_dramatique_dans_un_spectacle.pdf> [consultado 28 enero 2015].
- GALVEZ-BEHAR, G., 2005. Si loin, si proches. Inventeurs et artistes au regard de la propriété intellectuelle dans la France du XIXe siècle. Maison des Sciences de l'Homme Nord (MSH)- Pas-de-Calais. *Colloque : Les mythes de la science : inventeurs et invention*. Pas de Calais, France diciembre 2005. [en línea] Disponible en: <<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00008326>> [consultado 30 abril 2012].
- SANCHO GARGALLO, I., 2011. *El fair use como límite natural de los derechos de propiedad intelectual*. Acadèmia de Jurisprudència i Legislació de Catalunya, 2011. Sesión de 26 de abril de 2011. [en línea] Disponible en: <<http://ajilc.cat/pdf/annals/Comunicaci%C3%B3n%20Sr.%20Sancho%20Gargallo%2026-04-2011.pdf>> [consultado 2 diciembre 2013].
- TREPPOZ, E., 2006. Communication: Le droit d'auteur, limite à la création contemporaine? In : Institut Art et Droit, 2006. *L'art contemporain confronté au droit*. París, Université Pantheon-Assas París II 8 junio 2006. [en línea] Disponible en: <<http://artdroit.org/wp-content/uploads/2013/11/Actes-du-colloque.pdf>> [consultado 10 abril 2013].
- WALRAVENS, N., 2006. Communication: La remise en cause des notions traditionnelles d'auteur et d'oeuvre de l'esprit. In: Institut Art et Droit, 2006. *L'art contemporain confronté au droit*. París, Université Pantheon-Assas París II 8 junio 2006. [en línea] Disponible en:

<<http://artdroit.org/wp-content/uploads/2013/11/Actes-du-colloque.pdf>>[consultado 10 abril 2013].

Libros de teoría teatral, estética y ciencias humanísticas

- AGAMBEN, G., 2005. *Profanaciones*. Barcelona: Anagrama.
- , [1970] 2005. *El hombre sin contenido*. Barcelona: Áltera.
- , 2000. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*. Valencia: Pre-Textos.
- ALARCÓN DE, P. A., 2007. *El sombrero de tres picos*. Barcelona: Linkgua.
- BARTHES, R., 2009. La muerte de un autor. In: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós, pp. 75-83.
- , 1972. *Critica y verdad*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BECQ DE FOQUIERES, L., 1884. *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*. (online) Gallica - Bibliothèque Nationale de France. [en línea] Disponible en <<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r/f299.image>> [consultado 12 octubre 2013].
- BONET AGUSTÍ, L. et al., 2009. *La economía del espectáculo: una comparación internacional*. Barcelona: Gescenic.
- BOUTANG, Y., CORSARI A. & LAZZARATO, M., 2004. *Capitalismo cognitivo: propiedad intelectual y creación colectiva* Madrid: Traficantes de Sueños.
- BRUNN, A., 2001. *L'Auteur*. París: Flammarion.
- CAMPOS GARCÍA, J.L., 2008. *Cuando la música cruzó la frontera digital*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- CASTORF, F., 1998. Allemagne, œuvre et fidélité. In: Thibaudat, J.P., 1998. *Où va le théâtre?* París: Hoëbeke, pp.28-36.
- CIMARRO, J., 2009. *Producción, gestión y distribución teatral*. 3^a ed. Madrid: Fundación Autor.
- DARNTON, R., 2010. *Digitalitzar és democratitzar? El cas dels llibres*. Barcelona: Arcadia.
- DE SAINT-EXUPÉRY, A., 2008. *El Principito*. Barcelona: Salamandra.
- DELEUZE, G., 1979. Un manifeste de mois. In: *Superpositions*, París: Les Éditions de Minuit, pp. 87–131.
- EDELMAN, B., 2004. *Le sacré de l'auteur*. París: Ed. Du Seuil.
- FANCY, D., 2008. L'affaire Koltès: a contextualization. *Contemporary Theatre Review*. 18(4), pp. 487-96.
- FOUCAULT, M., 1994. Qu'est-ce qu'un auteur? In: *Dits et Écrits, vol. 1*. París: Gallimard, pp. 789–812.
- FOUQUIERES, L. B., 1884. *L'art de la mise en scène: essai d'esthétique théâtrale*. París: G. Charpentier et Cie., éditeurs. [en línea] Disponible en: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k204285r.r=L'art%20de%20la%20mise%20en%20sc%C3%A8ne>
- GARAFOLA, L., 1998. *Diaghilev's Ballets Russes*. New York: Oxford University Press.
- GOUHIER, H., 1956. *La esencia del teatro*. Buenos Aires: El Carro de Tesis.
- HEINICH, N., 2000. *Être écrivain. Crédit et identité*. París: La Découverte.

- HENRY, P., 2009. *Spectacle vivant et culture d'aujourd'hui*. Grenoble: PUG.
- HERRERA GÓMEZ, M., 2007. *Elementos para el análisis de la cultura postmoderna*. Madrid: Tecnos.
- HOLLINGWORTH, G., 2008. *Articles on Magic Publications. Including: Magic, Inside Magic, Genii, the Linking Ring, Smoke & Mirrors E-Zine, Thirteen Steps*. London: Ed. del autor.
- JAKOBSON, R., 1984. Shifters, verbal categories, and the Russian verb. In: Waugh, L., Linda R. & Halle, M., eds. *Russian and Slavic Grammar. Studies 1931-1981*. Berlin - New York - Amsterdam: Mouton Publishers, pp. 41-58. [Hay traducción castellana de Pujol, J.M., 1975. Los conmutadores, las categorías verbales y el verbo ruso. In: *Ensayos de lingüística General*. Barcelona: Seix Barral].
- JANÉ, J. & MINGUET, J. M., eds., 2006. *L'Art del risc: circ contemporani català*. Barcelona: Departament de Cultura - Generalitat de Catalunya.
- JOHNSON, S., 2003. *Sistemas emergentes, o qué tienen en común hormigas, neuronas, ciudades y software*. México DF: Turner – Fondo de Cultura Económica.
- KRACAUER, S., 2009. *La fotografía y otros ensayos*. Barcelona: Gedisa.
- LACAVALERIE, X., 2009. *Manuel de Falla*. París: Actes Sud.
- LAVIALLE, N. & PUECH, J. B., eds., 2000. *L'Auteur comme œuvre. L'auteur, ses masques, son personnage, sa légende*. Orléans: Presses universitaires d'Orléans.
- LEHMAN, H. T., 2006. *Postdramatic Theatre*. London: Ed. Routledge.
- LESSIG, L., 2012. *Remix. Cultura de la remezcla y derechos de autor en el entorno digital*. Barcelona: Icaria.
- , 2004. *Free Culture*. New York: The Penguin Press.
- LOCKE, J., 1990. *Segundo tratado sobre el gobierno civil*. Madrid: Alianza Editorial. [en línea] Disponible en: http://cinehistoria.com/locke_segundo_tratado_sobre_el_gobierno_civil.pdf.
- MAGRIS, C., 2008. *Literatura y derecho ante la ley*. Madrid: Sexto Piso.
- MARINIS DE, M. 1982. *Semiotica del Teatro*. Milán: Bompiani.
- MENGER, P-M., 2005. *Profession artiste: extension du domaine de la création*. París: Textuel.
- PAVIS, P., 2000. *El análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- , 1998. *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estético, semiología*. Barcelona: Paidós.
- , 1990. *Le Théâtre au croisement des cultures*. París: J. Corti.
- PIPES, R., 2002. *Propiedad y libertad. Dos conceptos inseparables a lo largo de la historia*. México DF: Fondo de Cultura Económica – Turner.
- PORTILLO, R. & CASADO, J., 1992. *Abecedario del teatro*. Sevilla: Centro de Documentación Teatral.
- PRADA, M., 2001. *La Apropiación Postmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la postmodernidad*. Madrid: Fundamentos.
- QUINTILIANO, M. F., 1999. *Institutio oratoria, Tomo III*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- RABAU, S., 2001. *L'Intertextualité*. París: Flammarion.
- RIVAYA, B. & CIMA DE, P., 2004. *Derecho y cine en 100 películas*. Valencia: Tirant lo Blanch.
- ROMERO FERRER, A., 1998. *Manuel de Falla y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- RYNGAERT, J. P., 2004. *Introducción al análisis teatral*. Buenos Aires: Artes del Sur.

- SALVAT, R., 1996. *El teatro como texto, como espectáculo*. 3^a ed. Barcelona: Montesinos.
- SAN CORNELIO, G., 2008. *Arte e identidad en Internet*. Barcelona: UOC.
- SARRAZAC, J. P., 2013. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. México DF: Paso de Gato.
- SCHEIJEN, S., 2009. *Diaghilev. A Life*. London: Profile Books.
- SIRERA, R., 2011. *Tot travessant el desert. L'autor com adaptador. 4 casos*. Lleida: Punctum.
- SMIERS, J. & VAN SCHIJNDEL, M., 2008. *Imagine no copyright*. Barcelona: Gedisa.
- SOLSONA, A., VILARDEBÒ, A., CREHUET, E., RAÑÉ, F., RENOM, G., CARVAJAL, M. & DÍAZ, R. eds., 2008. *Joglars 77, del escenario al trullo: libertad de expresión y creación colectiva*. Barcelona: Icaria.
- THOMSON, P., & SACKS, G., eds., 2004. *Introducción a Brecht*. Madrid: Akal.
- VEINSTEIN, A., 1962. *La puesta en escena*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editores.
- VVAA, 2010. *Dictadura. Transició. Democràcia*. Barcelona: Teatre Lliure.
- VVAA, 2007. *Fundamentos de ciencias sociales aplicados a la gestión cultural (artes escénicas)*. Madrid: Comunidad de Madrid.
- VVAA, 2002. *Ética e intervención cultural*. Barcelona: Associació de Professionals de la Gestió Cultural a Catalunya.
- ZAPELLI CERRI, G., 2006. *La imagen escénica. Aproximación didáctica a la escenología*. San José de Costa Rica: UCR (Universidad de Costa Rica).
- XIFARAS, M., 2004. *La propriété. Etude de philosophie du droit*. París: PUF.

Artículos de teoría teatral y ciencias humanísticas

- ANÓNIMO, 1999. La autoría del espectáculo. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp. 89-90.
- ANÓNIMO, 1999. Reflexiones sobre una relación de pareja entre el director de escena y el actor. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp. 106-107.
- BENJAMIN, W., 2013-2015. *Obra de los pasajes*. M 16, a, In: *Obras Completas*, Tomo V, volumen 1. Madrid: Abada Editores.
- , 2009. *¿Qué es el teatro épico?* In: *Obras Completas*, Tomo II, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 123-144.
- , 2008a. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. In: *Obras completas*, Tomo I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 9-47.
- , 2008b. *Parque Central*. In: *Obras Completas*, Tomo I, volumen 2. Madrid: Abada Editores, pp. 261-302.
- COMPAGNON, A. Théorie de la littérature: Qu'est-ce qu'un auteur? *Fabula. La recherche en littérature*. [en línea] Disponible en: <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>> [consultado 3 marzo 2012].
- HEINICH, N., 1999. Art contemporain et fabrication de l'inauthentique. *Terrain, Revue d'ethnologie d'Europe*. [en línea] Disponible en: <<http://terrain.revues.org/2673>; DOI:10.4000/terrain.2673> [consultado 1 marzo 2012].
- HERNÁNDEZ, E., 1999. La autoría y sus consecuencias. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp. 90-92.

- SADOWSKA GUILLÓN, I., 1999. El inverosímil complot del capital. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp.102-105.
- SIMÓN, A., 1999. Los directores de escena... ¡escriben! *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 74, pp. 107-109.
- TACKELS, B., 2007. Escriptors d'escenaris. El teatre post dramàtic. In: *DDT Documents Dansa Teatre*, 2009(13), pp. 4-15.
- VVAA, 2001. Penseurs pour comprendre le XXIe Siècle: ... et 21 regards critiques. *Le Monde de l'éducation*, 294, pp.33-43.

Bibliografía indirecta

- ANONIMO, 1986. *Yves Saint Laurent et le Théâtre*. París: Musée des Arts Décoratifs.
- ANONIMO, 2004. *Créations de la mode: Statut Juridique; Fashion Designers; Protection*. OMPI - Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. [en línea] Disponible en: <<http://www.wipo.int/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?bib=13712>> [consultado 10 April 2012].
- ANTEI, G., 1984. Improvisación y creación colectiva. *Quehacer Teatral. Revista del Centro de Investigaciones Teatrales*, pp. 79-82.
- ANTEQUERA PARILLI, R., 2012. *Derechos intelectuales y derecho a la imagen en la jurisprudencia comparada*. Madrid: Reus.
- ARGÜELLO Pitt, C., 2009. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Revista Picadero*, 23, pp. 3-5.
- ARRIGUCCI, M., 1993. When fashion trends become property. *Managing Intellectual Property*, (31), pp. 33-39.
- BABLET, D. & BABLET, M.L., 1979. *Le Théâtre du Soleil ou la quête du bonheur*. París: CNRS.
- BALCELL, P.A., 2010. *Escoltar Les Noces de Figaro de Mozart*. Barcelona: Dux.
- BEAUMARCHAIS, P., 2011. *Las bodas de fígaro. La loca jornada o las bodas de Fígaro*. Madrid: Alianza.
- BECKETT, S., 1987. *Pavesas*. Barcelona: Tusquets.
- BELHUMEUR, J., 2000. *Droit international de la Mode*. Canova: Società Libraria Editrice.
- BRIONES, R., 2001. Crónica de las Jornadas sobre los Derechos Intelectuales. *ADE teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, 84, pp.28-32.
- BRUNEL, P., 1999. *Dictionnaire de Don Juan*. París: Robert Laffont.
- D'ADAMO, A., 1999. *Danzare il Rito. "Le Sacre du Printemps" attraverso il Novecento*. Roma: Bulzoni.
- DAVIS, T., 2002. *Escenógrafos: Artes escénicas*. Barcelona: Océano.
- DELAVAUX, C. & VIGNES, MA., 2013. *Les procès de l'art: petites histoires de l'art et grandes affaires de droit*. París: Palette.
- DELGADO, M. & HERITAGE, P., 1996. *In contact with the Gods? Directors talk theatre*. Manchester: Manchester University Press.
- DURAS, M., 1987. Le théâtre. In: *La Vie matérielle*. París: P.O.L Éditeur, pp. 14-16.
- GARCÍA, S., 1983. *Teoría y práctica teatral*. Bogotá: CEIS.

- GOURY, J., 2007. *C'est l'opéra qu'on assassine! La mise en scène en question*. París: L'Harmattan.
- GUERIN, J. N., & al., 2005. *Deuxième peau. Habiller la danse*. Arles: Actes Sud, pp. 9-11 y 53-70.
- GUY, J. M. & SAGOT-DUVAUROUX, D., eds., 2006. *Les Arts du Cirque. Logique et enjeux économiques*. París: Documentation Francaise.
- HANDKE, P., 1982. *Gaspar. Insultos al público. El pupilo quiere ser tutor*. Madrid: Alianza Tres.
- JAMBOU, L., 1999. *Manuel de Falla*. París: Université de París-Sorbonne.
- KENNEDY, J., & EBERHART, R., 2001. *Swarm intelligence*. San Francisco: Morgan Kaufmann Publishers.
- LACAVALERIE, X., 2009. *Manuel de Falla*. París: Act Sud.
- LUNBERRY C. D., 2002. *Situating silence, articulating absence: sites of time and the object (lessons) of art*. Milwaukee: University of Wisconsin, pp. 230-237.
- MARSILLACH, A., 2003. *Teatro Completo*. Madrid: Asociación de Autores de Teatro.
- , 2001. *Tan lejos, tan cerca*. Barcelona: Tusquets.
- MAUREL-INDART, H., 2014. *Sobre el plagio*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- MEDICI, M., 2009. *Mi vida después. (My life after) de Lola Arias*. Buenos Aires: edición propia.
- MEYER-DINKGRÄFE, D., 2002. *Who's Who in Contemporary World Theatre*. London: Routledge.
- MILA, M., 2003. *Lettura delle Nozze di Figaro. Mozart e la ricerca della felicità*. Roma: Giulio Einaudi.
- MOZART, W. A., 2007. Les Noces de Figaro. *L'Avant-Scène Opéra*, 135-136.
- NORTON, L., 2004. *Leonide Massine and the 20th Century Ballet*. North Carolina: Macfarland & Company. Inc., Publishers.
- NOVERRE, J.G., [1760] 2003. *Cartas sobre la danza y los ballets*. Madrid: Eds. ESM Librería Deportivas Esteban Sanz SL.
- PAVIS, P., 1987. Le théâtre et les médias: spécificité et interférences. In: Helbó, A., et all, 1987. *Théâtre. Modes d'approche*. Bruselas: Labor et Meridiens Klincksieck, pp. 33 –64.
- RENAUD, J., 2000. *Le management d'événement*. Québec: Les Éditions Transcontinental et Les Éditions de la Fondation de l'Entrepreneurship.
- RIZK, B. J., 2008. *Creación Colectiva: el legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.
- RODRÍGUEZ-TAPIA, J.M., 2008. La obra fotográfica en la Ley de Propiedad Intelectual. De la fábrica de colores, formas, luces y sombras a la protección legal de la mirada original. In: Serrano Fernández, M., coord. *Fotografía y derecho de autor*. Madrid: Reus, pp. 18-22.
- ROMERO FERRER, A., 1998. *Manuel de Falla y su entorno*. Cádiz: Universidad de Cádiz.
- SZABO, D., 2001. Analyse comparée de la nature de l'action scénique au théâtre, dans le film et à la télévision. In: *Traité de mise en scène. Méthode des actions scéniques paradoxales*. París: L'Harmattan, pp. 99-109.
- TACKELS, B., 2005a. *Écrivains de plateau : Les Castelluci*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.

- , 2005b. *Écrivains de plateau: François Tanguy et le Théâtre du Radeau*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- , 2006. *Écrivains de plateau: Anatoli Vassiliev*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- , 2007. *Écrivains de plateau: Rodrigo García*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- , 2009. *Écrivains de plateau: Pippo del Bono*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.
- Vania en calle 42. 1994. [Película cinematográfica] Dirigida por Louis Male. Estados Unidos: Mayfair Entertainment International / Channel Four Films.
- VENDRELL CERVANTES, C., 2015. *El mercado de los derechos de imagen: el consentimiento o autorización para la intromisión en los derechos de la personalidad y la transmisión de derechos de imagen*. Pamplona: Thomson Reuters Aranzadi.
- VINAVER, M., 1989. L'auteur dramatique face au metteur en scène pendant les trente dernières années. In: Floeck, W., ed., 1989. *Zeitgenössisches Theater in Deutschland und Frankreich*. Tübingen. pp.249-255.
- , 1988. La mise en trop. *Théâtre/Public*, 82-83, pp.69-72.
- VVAA, 1980. Le Sacre du printemps. *L'Avant-scène Ballet/Danse*, 3, pp.20-114.
- VVAA, 1986-1987. Deffence et illustration de la mise en scène. Revue *L'art du théâtre*, 6. Actes Sud / Théâtre National de Chaillot.
- VVAA, 1996. *Cinco Escenografías para Manuel de Falla (1919–1996)*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- ZAVATTA, C., 1998. *Les mots du cirque*. París: Belin.

Webgrafía

- AISGE https://wwwaisge.es/ficha.php?menu_id=2&jera_id=366.
- ASSOCIACIÓ D'ESCENÒGRAFS DE CATALUNYA:
<http://www.escenografia.org/principal.asp?0=1&1=359982>.
- Convenio colectivo estatal del personal de salas de fiesta, baile y discotecas.
http://www.boe.es/diario_boe/txt.php?id=BOE-A-2012-6597.
- FERRE, V., 2008. *Contribution sur l'ouvre La citation dans le théâtre contemporain*. [on line]
Disponible en : http://www.fabula.org/actualites/la-citation-dans-le-theatre-contemporain_22228.php.
- INSTITUT DEL TEATRE: <http://www.institutdelteatre.cat/>.
- LEWIS CARROLL SOCIETY of North America
<http://www.lewiscarroll.org/carroll/performingarts/>.
- MERCAT DE LES FLORS: <http://mercatflors.cat/blog/pere-faura-sin-baile-no-hay-paraiso-la-meva-historia-de-la-dansa-per-jordi-ribot-thunnissen/>.
- Musical Compositions Inspired by Lewis Carroll <http://www.elisanet.fi/mlang/lewis/carroll-music.html>.
- NUMERIDANSE: <http://www.numeridanse.tv/fr/collections>
- VEGAP: <http://www.vegap.es/info/documentos/estatutos/estatutos-vegap.pdf>.
- WORLD INTELLECTUAL PROPERTY ORGANIZATION <http://www.wipo.int/cgi-bin/koha/opac-ISBDdetail.pl?bib=13712>.

