

La Propiedad Intelectual

Especial mención a las obras audiovisuales

Resumen:

Los derechos de Propiedad Intelectual fueron creados con la intención de ofrecer una serie de derechos que protejan tanto a las obras y creaciones nuevas como a los autores de las mismas. Sin embargo, las nuevas formas y tipos de obras, como es el caso de las audiovisuales, abren un abanico de posibilidades a la actual Ley de Propiedad Intelectual. Este análisis busca centrarse en este tipo de obras poniendo de manifiesto la obligada modificación que suponen sobre dicha Ley.

TRABAJO FIN DE GRADO

Autor: María Antolínez Ruiz

Director: José María Álvarez

Grado en Periodismo y Comunicación Audiovisual

Curso: 2013/2014 – convocatoria: marzo

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	3
2. LA PROPIEDAD INTELECTUAL	4
2.1. Generalidades	4
2.2. Antecedentes	6
2.3. Requisitos de protección	7
2.4. El derecho de autor como derecho de propiedad	12
2.5. Los derechos morales	13
2.6. Los derechos patrimoniales	17
3. LA OBRA AUDIOVISUAL	19
3.1. Antecedentes de la cinematografía	19
3.2. Protección sobre obras cinematográficas	21
3.3. La cuestión terminológica	23
3.4. Tipología de obras audiovisuales	26
3.5. Incorporaciones a las obras audiovisuales y protección de las mismas	33
3.5.1. Distinción entre la obra audiovisual y el programa informático	33
3.5.2. La obra multimedia como obra audiovisual	35
4. CONCLUSIONES	39
5. BIBLIOGRAFÍA	41

1. INTRODUCCIÓN

Al hablar de arte, o más bien de lo que éste supone, hay un ferviente debate abierto sobre el origen del mismo. Hay personas que afirman que toda expresión artística es en cierto modo copiado de algo anteriormente existente o nutrido del mismo, o bien dicho arte es completamente nuevo, en el sentido de que no parte de ningún elemento primigenio.

Dicho debate deriva en una cuestión casi filosófica en la cual se contemplan dos vertientes. En primer lugar, la de aquellos que sostienen que la creación artística significa obligatoriamente hacer o producir algo de la nada. La segunda vertiente defiende el hecho de que toda creación se ve influenciada por aquello previamente existente, ya que, toda invención, por ajena al hombre que pueda parecer, se ha visto, desde el principio de los tiempos, influenciada por algún aspecto de la naturaleza. Posteriormente, a medida que el ser humano evolucionaba, las creaciones aglutinaban también aspectos recogidos de cualquier forma de ente u objeto preexistente. De este modo, hasta objetos como los aviones pueden encontrar su influencia en la naturaleza, en este caso particular, en las aves y su habilidad innata de volar.

Si contemplamos cada una de dichas vertientes de manera individual, veremos como no podemos encontrar ninguna errónea ya que, al fin y al cabo, ambas recogen aspectos irrefutables. Sin adentrarnos demasiado en dicho debate, intentaremos encontrar un punto intermedio entre ambas vertientes. De este modo, comprendemos que para que una obra o creación de cualquier índole sea reconocida como tal, ha de gozar de cierto grado de originalidad, de este modo, si bien pueden encontrar su inspiración en el entorno, han de constar de algún elemento diferencial y significativo.

Prácticamente la mayoría de los sistemas legales del mundo parecen entenderlo de manera similar. Por esta razón, protegen las obras ya creadas y, al mismo tiempo, procuran fomentar el acceso a la cultura, con la idea de que, cuantas más obras existan, más creaciones suscitarán en generaciones venideras. Los nuevos creadores podrán, por lo tanto, tomar como apoyo obras anteriores, pero no deberán apropiárselas de manera indebida. Es por ello que surge una importante disyuntiva: por un lado, la legislación

deberá reconocerle al autor o creador ciertos derechos o facultades que recompensen y reconozcan su aportación creativa; por otro lado, no menos importante, dichos derechos no deben de ser tan absolutos que minen el potencial de la obra de suscitar un mayor desarrollo cultural, motivo por el cual existen y han de existir ciertos límites a los derechos del autor sobre su propia obra.

Por este motivo, el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI), concede a los creadores de obras artísticas derechos de carácter patrimonial que permiten a dichos autores controlar la explotación económica de sus obras, garantizando que tal explotación se lleve a cabo de modo que se tengan en cuenta los intereses del autor.

Con el objetivo de mantener el equilibrio entre la protección de la obra y la prevención de que los derechos otorgados al autor prevengan la creación de obras futuras, el legislador se ve en la obligación de añadir una serie de límites a las prerrogativas del autor. Dichos límites establecen los supuestos en los que se considerará válido explotar una obra ajena sin que dicha acción sea entendida como una violación de los derechos de autor. La existencia de dichos límites, responde principalmente a un interés público que se concreta fundamentalmente en el ámbito de la investigación, la información y la docencia, así como el desarrollo científico y cultural.

2. LA PROPIEDAD INTELECTUAL

2.1 Generalidades

En nuestro sistema legal, el Derecho de Autor se corresponde con lo que entendemos como Propiedad Intelectual, entendiendo como tal cualquier derecho exclusivo que la ley otorga al autor de una obra original, al comprender que dicha obra es susceptible de protección. Tal y como hemos mencionado anteriormente, dicha materia está regulada en

el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (TRLPI) ¹, aprobado mediante Real Decreto Legislativo número 1/1996, de 12 de abril

Al hablar de Derecho de Autor, podríamos decir que se trata de aquella disciplina jurídica que protege a las obras en cuanto a que éstas son creaciones fruto del intelecto humano. Tal derecho, surge ante la necesidad de preservar y salvaguardar el esfuerzo creativo del autor que tiene como resultado la obra literaria, artística y/o científica.

El autor que ha tomado la inspiración para crear su obra de lo que le rodea, contribuye con su creación original al disfrute de la sociedad y ésta le confiere a cambio un derecho de exclusiva: en positivo, para disfrutar de su obra con exclusión de terceros; y en negativo, para evitar que terceros la utilicen sin su consentimiento. (González Gordon, 2005: 150)

El modo en el que se concibe la propiedad intelectual en España es a modo de un derecho propio del autor que crea la obra, la cual contiene facultades morales y patrimoniales, cumpliendo a su vez con fines culturales así como educativos. De esta manera, “existe una relación jurídica regulada por ley entre el autor y su obra. Dicha relación presenta una gran consideración ya que tiene un origen espiritual y proceden de la actividad de la inteligencia humana en libre inspiración”. (Agúndez Fernández, 2005: 23-27)

Uno de los aspectos más interesantes, que también ocupa una de las principales especiales de este campo del Derecho, es que la protección del derecho de propiedad intelectual se da desde el mismo momento de creación de la obra. A diferencia de materias como las patentes o marcas, entre otras, una vez finalizada la obra se generan, sin necesidad siquiera de inscribir la obra en un registro público, una serie de derechos de exclusiva. Dicho registro de las obras en un registro público no es, por tanto, constitutivo de los derechos de propiedad intelectual de la obra, sino es un acto meramente declarativo.

Sin embargo, es importante destacar que no serán objeto de protección aquellas ideas que permanezcan en la mente de las personas, ya que en el artículo 10 del TRLPI se establece que dicha protección requiere de una expresión de las obras o creaciones originales a través

¹ El TRLPI ha sufrido diversas modificaciones desde su creación, sin embargo, a fin del estudio que nos ocupa, haremos referencia a la versión vigente a la fecha.

de algún soporte o medio, siendo éste de total libertad. Es decir, “se descarta expresamente la protección de pensamientos o concepciones de posibles realizaciones o creaciones” (Valbuena Gutiérrez, 2000: 155 y 156). Del mismo modo, “será precisamente esa forma de expresión lo que goce de protección, ya que si bien las ideas en sí mismas consideradas no son de nadie, en el momento en el que se hallan configuradas en un medio material son de quien las dice como nadie”. (Sánchez Román, 2004: 317)

Así pues, vemos como la obra, para ser considerada merecedora de la protección de los derechos de propiedad intelectual, debe constituir un producto completo, capaz de vivir de manera autónoma, pudiendo ser accesible por el público.

2.2 Antecedentes

A la hora de considerar el comienzo del derecho de autor podemos establecer dicho inicio tan pronto como la invención de la imprenta ya que es a partir de este momento cuando es posible la reproducción de las obras.

La imprenta se proclama desde el momento de su creación como medio de difusión de ideas, pensamientos y obras y es, a partir de este preciso instante cuando las ideas o concepciones literarias plasmadas en las obras comienzan a tomar valor por encima del mero medio difusor. (Baylos Corroza, 1978: 135)

Sin embargo, es interesante destacar como la protección del aspecto patrimonial de las obras tiene lugar en dos etapas diferenciadas: en primer lugar, la etapa en la que la protección estaba orientada hacia los impresores en lugar de los autores, a través de la concesión del llamado privilegio de impresión, el cual pretendía proteger los intereses comerciales de los editores (impresores) quienes se hallaban totalmente desprotegidos ante la posibilidad de que cualquier editor pusiese a la venta obras previamente impresas por ellos. Dicha tutela, conferida a través de privilegios concedidos por el Estado, evolucionó posteriormente hasta dar lugar a la segunda etapa de la que hablábamos, en la cual se atribuye la titularidad de dicho privilegio al autor y no al impresor o editor.

Es en esta época cuando surge una nueva categoría de profesionales, la de los impresores y libreros que para la mejor defensa de sus intereses se organizaban bajo formas de tipo gremial. Esta organización aparece para garantizar la rentabilidad de la industria editorial en su conjunto, lo que favorece un derecho patrimonial a favor del autor producto de los vaivenes del mercado que ante un impulso en la demanda se genera una oferta que facilita la retribución del autor. (Latorre, 1994: 25)

A pesar de lo comentado con anterioridad, es importante destacar como “no es hasta la revolución francesa cuando el derecho de autor adopta un valor real” (Plaza Penades, 1997:54). Los ordenamientos del derecho de autor no son propiamente reconocidos hasta la firma de la Convención de Berna en 1886, momento en el cual se reconoce por primera vez la protección intelectual universalmente (Emery, 1999: 123). Desde este momento, se ha procurado abordar siempre este tema desde una perspectiva internacional, procurando su protección a través de tratados y convenios, con el objetivo de alcanzar una conciencia uniforme respecto a la gran valía e importancia de las obras culturales e intelectuales.

En nuestro país, muchos años antes ya se velaba por la protección del derecho de autor como es posible comprobar gracias a la Ley de 10 de junio de 1847, la cual ya contenía una regulación general a este respecto. Sin embargo, dicha Ley requería como aspecto indispensable para que las obras gozasen de dicha protección, contar con un ejemplar de las mismas en la Biblioteca Nacional y otro en el Ministerio de Instrucción Pública.

2.3 Requisitos de protección

Al hablar de los derechos de propiedad intelectual, no debemos de olvidar que existen una serie de condiciones para que éstos sean aplicables a las obras. Así pues, dichos requisitos aparecen recogidos en el artículo 10 del TRLPI, en el cual se enumeran una serie de conceptos de carácter meramente enunciativo.

De este modo, “expone una serie de supuestos legales que se inspiran en realidades concretas que en el devenir del tiempo han aparecido como expresiones particulares en los campos del arte” (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2003: 46). Así, todo lo recogido en el citado

artículo, nos lleva a comprender que los requisitos para que se dé la protección de obras intelectuales son los que mencionamos a continuación:

1) Creatividad:

La actividad creadora que da lugar a toda obra sostiene que se ha de “producir algo de la nada” (Rodríguez Tapia, 1988: 55), razón por la cual, se debe descartar toda creación que no sea de naturaleza humana.

La actividad que realiza el autor debe poseer carácter creativo, supone que el autor deba desarrollar su idea, tomada de la realidad o de su imaginación, en el seno de su espíritu por medio de sus facultades creadoras y le dé cuerpo en una forma perceptible sensorialmente. (Saíz García, 2000: 93 y 94)

De este modo, entenderemos por actividad creativa toda aquella que dé lugar a una obra con cabida en lo establecido en el artículo 10 del TRLPI, así como del artículo 11, en el que se incluyen otro tipo de obras que son resultado de una previa, como es el caso de las traducciones o adaptaciones, entre otras.

2) Originalidad:

Al hablar de la necesidad de una persona natural para que la creación sea original, estaríamos incurriendo en una contradicción si dijésemos que el Derecho de Autor se ocupa, por lo tanto, únicamente de las obras o creaciones artísticas. Así pues, habría que matizar el anterior aserto con otro según el cual el objeto del Derecho de Autor son las creaciones de las que se pueda predicar su originalidad.

[...] son coherentes los artículos 1º y 10 del TRLPI al hablar, respectivamente, de que la protección jurídica aparece sin necesidad de registro alguno ‘por el solo hecho de su creación’, y de que son protegibles todas ‘las creaciones originales’. Se distingue de una forma lógica co-secuencial, entre creación y originalidad. El factor decisivo para que una creación sea protegible no es sólo su consideración como objeto creativo, esto es, como objeto nuevo o distinto, sino también y sobre todo como obra creativa de carácter original. (Erdozain López, 1999: 57)

A este respecto, a pesar de las diversas interpretaciones existentes de lo que se considera o no originalidad en el aspecto jurídico, es importante destacar el punto de vista de varios autores que consideramos importante para comprender este concepto. Así pues, algunos autores hablan de la objetividad de una forma objetivo, en el sentido del grado de libertad con el que cuente el autor en el momento creativo. Se busca ser capaces de diferenciar una obra del resto, es decir, que conste del suficiente grado de novedad como para contar con la protección del derecho de autor y permitir su posterior explotación.

Otros autores, sin embargo, adoptan una postura mucho más relajada si cabe, optando por considerar que suficiente con que la obra sea subjetivamente nueva, basándose en la creencia acertada o no de que toda creación viene condicionada por obras previas en el sentido de que ésta tiene su origen en las personas, siendo el reflejo de su ingenio, por lo que no precisaría de notas objetivas en la originalidad. (Rodríguez Tapia, 1988: 55)

En nuestra humilde opinión, la distinción entre objetiva y subjetiva al hablar de originalidad en la creación de la obra, no es quizás la más acertada ya que el grado de originalidad de cualquier obra vendrá siempre impuesto por los observadores de la misma. La jurisprudencia establece lo siguiente:

No es, pues, en la esfera del derecho de autor, la circunstancia de la novedad la que le otorga a la obra creada el carácter digno de protección (como ocurre en la parcela de la propiedad industrial), sino la nota de originalidad de la misma que, únicamente, concurre cuando la forma elegida por el creador incorpora una especificidad tal que permite considerarla una realidad singular o diferente por la impresión que produce en el consumidor lo que, por un lado, ha de llevar a distinguirla de las análogas o parecidas y, por otro, le atribuye una cierta apariencia de peculiaridad. (Audiencia Provincial de Barcelona, 2000: Sección 15)

En definitiva, observamos cómo, en lo referente a la originalidad como requisito indispensable de la protección de los Derechos de Autor, no se ha podido alcanzar una opinión común entre la doctrina. Por este motivo, concluiremos que el

ordenamiento jurídico protegerá toda obra expresada de cualquier forma que haya sido el resultado del ingenio e intelecto del ser humano, siempre y cuando ésta conste de cierto grado de originalidad y no se idéntica a otra obra previa.

3) Creaciones literarias artísticas o científicas:

El requisito de que para que una obra se beneficie de la protección de los derechos de autor ésta deba pertenecer a alguno de los géneros de la literatura, ha sido objeto de opiniones contradictorias en la doctrina. La pregunta recae principalmente sobre aquello la definición de los conceptos literatura, arte o ciencias. La doctrina internacional promueve una interpretación bastante libre de dichos conceptos e impone como requisito para que una obra caiga bajo la protección del Derecho de Autor, que ésta pertenezca a alguno de estos conceptos.

Sin embargo, esta circunstancia no nos parece razón suficiente como para que sea necesario incluir éste como uno de los requisitos principales de protección de las obras. “La pertenencia de una obra a cualquiera de estos tres géneros no es presupuesto de su tutelabilidad” (Saiz García, 2000: 73). En este sentido, la autora basa su opinión principalmente en la laxitud con la que se trata a estos tres conceptos, lo cual dificulta bastante el hecho de que cualquier obra o creación no pueda aplicarse a una de los géneros citados.

Así pues, vemos como no es condición sine qua non que toda obra creada, por el simple hecho de poder ser recogida bajo alguno de estos tres géneros, constituya una obra protegible por el Derecho de Autor; así como tampoco podremos establecer que ninguna creación intelectual, a pesar de las dificultades que pueda presentar para ser acogida bajo los géneros mencionados, deba negársele la protección. En este sentido, es preferible que la interpretación de dichos conceptos siga haciéndose de manera amplia, de tal modo que toda creación del intelecto humano pueda englobarse dentro de alguno de dichos conceptos.

Finalmente, tras llevar a cabo un minucioso examen de las características de que presente la obra en cuestión, procederemos a considerar si ésta es merecedora de la

protección de los Derechos de Autor, sin permitir que una descripción o interpretación demasiado cerrada de los géneros mencionados, deje fuera de lugar a diversas obras o creaciones intelectuales.

4) Creaciones expresadas por cualquier medio o soporte:

“Para que nazca la propiedad intelectual es necesario que la obra tenga expresión concreta, manifestación suficiente, o sea, que la obra salga de la mente del autor a la luz por cualquier medio”. (Peña y Bernaldo de Quirós, 1995: 760)

En este sentido, se impone como condición indispensable de aquellas obras que gocen de la protección del Derecho de Autor, que éstas se expresen por medio de algún soporte o medio, tangible o intangible, de cualquiera de los actuales o de los que están por inventar en un futuro. De la anterior afirmación entendemos que, mientras que la obra no sea exteriorizada de algún modo, no podrá ser objeto de la protección autoral. Las diversas maneras que permiten la expresión de la obra en un medio o soporte, llevan a puntualizar como otro requisito indispensable, no tanto la sola existencia de la obra en un soporte dado, sino también la posibilidad de que ésta sea perceptible y accesible. (Bercovitz Rodríguez-Cano, 1997: 167)

No debemos confundir, sin embargo, la expresión de la obra en un soporte con la necesidad de que éste permita su divulgación, ya que no es necesario que la obra sea o haya sido divulgada para que cuente con la protección autoral. En este sentido, comprendemos la importancia del momento de creación de dicha protección, que se da desde el mismo momento en que la obra ha sido captada por los sentidos, contando con que todos ellos responden a la necesidad de que haya sido expresada por medio de algún soporte.

Dicho momento debe retrotraerse al instante mismo en que el resultado de la actividad creativa del autor se ha concretizado de tal manera que deja de existir exclusivamente en el interior de su persona, deviniendo aquella perceptible por terceros sin que medie ulterior actividad de su autor. Por consiguiente, conviene no

confundir los términos ‘percepción’ con ‘perceptibilidad’, pues sólo esta última basta para que el nacimiento del derecho de autor culmine. (Saiz García, 2000: 158 y 159)

Resulta curioso señalar que, debido a que la pertenencia al mundo sensible de la obra no es requisito ineludible, como venimos señalando, gozarán también de protección autoral creaciones de una extensión breve en el tiempo, como puede ser el caso de las esculturas de hielo o chocolate, siempre que éstas cumplan con el resto de requisitos anteriormente mencionados y gocen del cierto grado de originalidad que estipula obligatorio el artículo 10.1 del TRLPI. (Balmaseda Arias-Dávila, 1986:79)

2.4 El derecho de autor como derecho de propiedad

Tal y como comentábamos anteriormente, no fue hasta la Revolución francesa que se impuso la consideración de los derechos de autor como derechos de propiedad ordinaria. Se considera que esta teoría, plasmada en los textos de la época, fue acogida ante la necesidad de luchar contra los privilegios feudales y la figura de los mismos. Una vez derogados dichos derechos feudales, se proclamó el término de propiedad como un derecho natural, no sujeto a ninguna limitación ni condición. (Plaza Penades, 1997: 106-111).

Como venimos apuntando, en nuestro país se hace mención a la concepción del derecho de autor mucho antes, apareciendo ya en el Decreto de las Cortes de Cádiz de 1823, siendo mantenido dicha protección en 1847, con la Ley de propiedad intelectual. Hoy en día, queda recogida en el Código Civil, como evidencian sus artículos 428 y 429. (Delgado Porras, 2005: 25-30).

Sin embargo, esta concepción tan abierta del derecho de autor como derecho ordinario y de propiedad fue mostrando diversas grietas en su argumento y, al cabo de los años, fue recibiendo diversas críticas. Entre ellas, cabe mencionar la evidente diferencia entre el concepto de propiedad en el sentido de las cosas materiales y de la propiedad intelectual, ya que dicha posesión no es susceptible a ambos conceptos del mismo modo. Del mismo

modo, cabe tener en cuenta que el sentido de propiedad del derecho de autor aparece limitado en el tiempo, no siendo así con los bienes materiales, entre otros. (Bondía Román, 1988: 158-159)

Finalmente, dadas éstas y otras particularidades, se terminó por reconocer como núcleo del derecho de autor su derecho de propiedad especial y no ordinario, como mencionábamos anteriormente.

Y esto ha quedado reconocido en España tanto en la propia denominación de propiedad intelectual como en los artículos 428 y 429 del Código Civil, que siguen en vigor. Ciertamente es que los mencionados preceptos reenvían a la ley sobre propiedad intelectual vigente en cada momento para la regulación de la misma, pero reconocen que se trata de un derecho de propiedad, aunque especial en razón de su objeto y que, como tal, atribuye a su titular el derecho de gozar y disponer de la obra sin más limitaciones que las establecidas en las leyes, lo que consiste en un derecho de exclusiva sobre la obra, siendo su titular el único que puede disfrutarla y explotarla. De manera que puede prohibir su utilización a cualquier sujeto y puede autorizarla a quien quiera y en los términos que quiera. (Bercovitz Rodríguez-Cano, 2003: 22)

2.5 Los derechos morales

Entre 1791 y 1793, el redactor de las leyes francesas definió a la propiedad literaria y artística como “la más genuina, la más inatacable y la más personal de todas las propiedades”. (Le Chapelier, 1791)

Los derechos morales deben ser entendidos como derechos pertenecientes a la personalidad y, como ésta, han de ser considerados irrenunciables e inalienables ya que persiguen la protección de la persona del autor a través de su obra. Así pues, tal y como hemos comentado, entenderemos los derechos morales como:

- a) Inalienables: se consideran de esta manera en tanto en cuanto que dichas facultades pertenecen siempre en la esfera del autor, aun cuando éste pudiera ceder derechos patrimoniales, que veremos más adelante.
- b) Inembargables: en el sentido de que los derechos de propiedad de la obra no tienen componentes patrimoniales ni materiales. Así pues, esta es una manera más de proteger al autor y su creación u obra, ya que, los derechos de propiedad que posee sobre su obra no podrán ser embargados ni adjudicados a terceros.
- c) Irrenunciables: de este modo, cualquier cláusula impuesta sobre dichos derechos será considerada nula, siendo ésta de cesión de los derechos morales o de renuncia al ejercicio de los mismos.
- d) Imprescriptibles: como consecuencia directa de la inalienabilidad de los derechos morales, debido a que éstos no están en venta ni pueden ser comercializados.

El Convenio de Berga recoge las facultades de protección debida a los derechos morales de los autores, entre las cuales podemos destacar el derecho del autor a reivindicar la paternidad de su obra, así como el de oponerse a cualquier modificación sobre su obra original o atentado sobre la misma que provoque perjuicio sobre su persona, su honor o su reputación. Se entiende, por consiguiente, que el autor posee autoridad absoluta sobre su obra a la hora de mantenerla inédita o decidir divulgarla.

Es importante mencionar también, entre los derechos con los que cuenta en el autor sobre su obra, el derecho de arrepentimiento recogido en la ley francesa de 1985 y consagrado también por la Española según el cual, del mismo modo en que posee el derecho a no publicar o difundir la obra, el autor también puede optar por retirar dicha obra de circulación.

El derecho de retracto (o arrepentimiento) es la facultad que tiene el autor de retirar la obra del comercio cuando ya no se ajuste más a sus convicciones intelectuales o morales, después de haber contratado su divulgación y de suspender una forma de utilización ya autorizada, previa indemnización de daños a los titulares de derechos de explotación. El reconocimiento de esta prerrogativa revela un alto grado de respeto hacia los escrúpulos intelectuales del

autor y constituye el complemento natural del derecho del autor a decidir la divulgación de su obra. Al igual que este último derecho, se funda en la necesidad de preservar la libertad de pensamiento y la consiguiente posibilidad de cambiar de opinión (Lipszyc, 1993: 172).

Así pues, no es sino hasta la entrada en vigor de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987 cuando se reconocen a los autores de manera expresa los derechos morales, entre los cuales están los que se mencionan a continuación:

- a) El derecho a decidir sobre el momento y forma de divulgación: “El TRLPI trata de proteger a los autores, a los que les asiste el derecho de decir su verdad artística y también el derecho de exteriorizarla y anunciarla a los demás” (Tribunal Supremo, 1991).

En cuanto a la divulgación, entendemos por tal “[...] la decisión del autor de dar a conocer su obra. Se trata, por tanto, de un acto (el hecho en sí de la divulgación) y a la vez de un derecho. Este derecho, que viene recogido en el artículo 14.1 del TRLPI, tiene un doble dimensión: desde el plano positivo, gravita en el derecho exclusivo a decidir si la obra es o no divulgada y en qué forma; y desde el negativo, en oponerse a que otros la divulguen” (Latorre, 1994: 158).

- b) El derecho a exigir el reconocimiento a su condición de autor: cualquier autor, como creador de la obra en cuestión, está en su pleno derecho de exigir que se reconozca su creación intelectual. Frecuentemente hablamos de este derecho como derecho de paternidad, que recoge un aspecto prácticamente de honor por el cual todo creador o autor tiene derecho a que se le reconozca su obra, como hemos mencionado, así como del reconocimiento de la misma por parte del público, pudiendo éste asociar la obra a su persona.

El autor posee dicho derecho sin necesidad de formalidad alguna, ya que el derecho de paternidad viene dado desde el momento de creación de la obra y no se encuentra, por tanto, sujeto a una necesidad de divulgación o publicación.

- c) El derecho a exigir el respeto a la integridad de la obra: tal derecho queda recogido tanto en el Convenio de Berna como en el artículo 14 del TRLPI, reflejando un conjunto de actos atentatorios contra la obra, entendiendo la protección de los mismos a efectos tanto de la obra como de los intereses o reputación del autor.

En este sentido, comprendemos que si el autor goza del derecho a la integridad de su obra, únicamente le corresponderá a él mismo realizar o autorizar cualquier tipo de modificación o alteración sobre su obra pudiendo, del mismo modo, impedir o negarse a cualquier cambio sobre la misma. Tal y como establece el referido convenio, el autor tendrá derecho a “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” (Convenio de Berna, 1886).

- d) El derecho de modificación: este derecho, entendido como una forma más de respetar la personalidad del autor, establece como “[...] la obra, de acuerdo con una postura iusnaturalista, es un reflejo de la personalidad intelectual del creador, la ley toma en la cuenta que ella puede evolucionar y por tanto faculta al autor para que, en cualquier momento, realice modificaciones sobre su obra” (Rengifo García, 2003: 140).

En este sentido, según lo establecido en el artículo 14.5 del TRLPI, no se evidencia ningún requisito para el ejercicio del derecho que nos ocupa. Sin embargo, cabe mencionar que dicha facultad de modificación encuentra los siguientes límites:

- i. El respeto a los derechos adquiridos por terceros y
- ii. El respeto a las exigencias de protección de bienes de interés cultural.

- e) El derecho de acceso al ejemplar único o raro de la obra: finalmente, este último derecho contemplado dentro de los morales establece que el autor tiene derecho a acceder al ejemplar raro o único de la obra, cuando éste se encuentre en poder de otro, para ejercer su derecho de divulgación o cualquier otro que les corresponda como autor de la obra o creación.

2.6 Los derechos patrimoniales

Tal y como acabamos de ver, según establecen los derechos morales, el autor o creador tiene una serie de derechos que buscan salvaguardar el vínculo que existe entre la obra y su persona. Del mismo modo, espera gozar de facultades que le permitan sacar provecho de la explotación de su obra. Así, “se reconoce universalmente que el autor debe percibir una remuneración por la utilización de su creación”. (Colombet, 1997: 63)

En este sentido, “esta retribución económica responde a la idea de justicia según la cual todos los que trabajan deben recibir una compensación por la labor desarrollada. La retribución pecuniaria, además, estimula a los creadores a realizar nuevas obras, lo que puede contribuir al progreso cultural e intelectual de los pueblos”. (Rengifo García, 2003: 157)

Los derechos patrimoniales del autor, también referidos como *derechos de explotación*², constituyen un conjunto de facultades del autor que le confieren el poder de decidir sobre la explotación de su obra, ya sea por sí mismo o a través de terceros, siempre que tal haya sido autorizada por el autor previamente.

Se trata de derechos exclusivos, de modo que solamente el autor (o su derechohabiente), puede realizar autorizar o prohibir todo acto que implique el uso de su obra y estos derechos son oponibles a todos, incluso al adquirente del soporte material que contiene la creación, a menos que una norma expresa o una cláusula contractual disponga lo contrario. (Antequera Parilli, 2001: 156)

² Denominación empleada en países como España o Alemania para referirse a los derechos patrimoniales.

En definitiva, según lo establecido por el TRLPI, los derechos de explotación o patrimoniales son los siguientes:

- 1) El derecho de reproducción
- 2) El derecho de distribución
- 3) El derecho de comunicación pública
- 4) El derecho de transformación

Sin embargo, de acuerdo con el párrafo anterior, los derechos económicos del autor son de contenido ilimitado, por lo que la lista de modalidades de explotación responde, únicamente, a una intención enunciativa. Según establece el artículo 17 del TRLPI “los derechos económicos o patrimoniales cubren cualquier uso, y que es un principio que se superpone a la existencia o enumeración de concretos derechos exclusivos en los artículos 18 y siguientes del TRLPI.”(Bercovitz Rodríguez-Cano, 2003: 85)

Estos derechos exclusivos que conforman la vertiente patrimonial del derecho de autor son independientes entre sí, es decir, que la autorización para el ejercicio de uno de tales derechos no implica consentimiento para ninguna otra forma de uso y los efectos de toda cesión se limitan a los modos expresamente previstos en el contrato o en la licencia, principio que surge en disposiciones contenidas en diversas legislaciones del mundo. (Antequera Parilli, 2001: 157)

También hay que señalar que, puesto que se trata de un derecho general que incluye uso de la obra por cualquier medio o procedimiento, las excepciones a este derecho exclusivo, han de ser de interpretación restrictiva, así como lo aclaran, a su vez, algunos ordenamientos internos.

En cualquier caso, en nuestro sistema, las limitaciones legales al derecho exclusivo están confinados a ciertos casos especiales, es decir, establecidos de forma exhaustiva en el ley y se interpretan de manera que no atenten contra la explotación normal de la obra sin perjuicio injustificado a los intereses legítimos de autor.

Por otra parte, cabe destacar que si bien el derecho de autor está conformado por dos facetas distintas, como son los derechos morales y patrimoniales que venimos viendo, no existe una disociación entre los dos aspectos, sino una importante conexión entre los mismos. En este sentido, por tanto, el derecho de divulgación está estrechamente vinculados a la comunicación y distribución, el derecho de retirar la obra del comercio implica paralizar la explotación de la misma, el derecho al respeto de la integridad y modificar el trabajo pueden estar presentes en el ejercicio del derecho de transformación. (Bondía Román, 1997: 93 y 94)

3. LA OBRA AUDIOVISUAL

Las obras audiovisuales integran una categoría de obras caracterizadas por constituir, al mismo tiempo, el resultado de una actividad creativa desarrollada por una pluralidad de personas y de la actividad empresarial del productor que promueve y asume la responsabilidad de su realización. En este sentido, procurando dar cobertura y atender a todos los múltiples intereses de las personas involucradas en las creaciones audiovisuales, es habitual entre los ordenamientos de nuestro entorno disponer normas específicas a través de las cuales se pretende facilitar la creación y la posterior explotación de este tipo de obras.

En España, este régimen jurídico particular se encuentra en el Título VI del Libro I del TRLPI. En él se configura la obra audiovisual como una especie de obra en colaboración, cuya autoría se otorga conjuntamente al director-realizador y a los autores de las aportaciones literarias y musicales específicamente creadas para la obra común. Procuraremos, a lo largo de las siguientes páginas que nos ocupan, entender un poco más tanto la obra audiovisual como los derechos de propiedad intelectual, descritos en los apartados anteriores, aplicados a la misma.

3.1 Antecedentes de la cinematografía

Sin intención de retroceder demasiado en el tiempo, creemos conveniente situar el inicio de la cinematografía, el cual se sitúa en un momento histórico muy acotado, con la creación del kinoscopio de Edison y su ayudante Dickson, aparato mediante el cual el espectador, tras introducir una moneda, podía ver a través de un ocular una escena de corta duración fijada en una película de celuloide montada en un bucle en el interior de una caja de madera.

Una de las fechas de mayor importancia para los historiadores y amantes del sector audiovisual y la historia del mismo, es la del 19 de marzo de 1895, cuando Louis y Auguste Lumière grabaron unas imágenes de cincuenta segundos de duración de unos obreros saliendo de una fábrica para comer, con un aparato de su invención, basado en el kinoscopio de Edison, que permitía su proyección en una pantalla creando una impresión de movimiento, como si se tratara de la vida real. Este aparato, el cual marca una disrupción sin igual en la obra audiovisual, predecesor sin argumento de la misma, es el conocido cinematógrafo.

Al mismo tiempo, en los Estados Unidos, Edison se percató de que la explotación de su kinoscopio podía ser más rentable si lograba proyectar las imágenes en una pantalla de tal manera que pudieran ser contempladas por más de una persona al mismo tiempo. Así pues, con esta idea en mente, patentó el vitascopio, uno de los muchos proyectores que habían surgido simultáneamente en Norteamérica. Dicha sustitución de los aparatos de uso individual por otros de proyección en pantalla de imágenes a tamaño real supuso el comienzo del desarrollo de la cinematografía en los Estados Unidos.

En estos primeros años, la cinematografía era concebida como una nueva forma de entretenimiento, más que como arte (Salokannel, 1997: 11). Durante sus inicios, que pueden ser cifrados en sus quince primeros años de existencia, su desarrollo en Europa tuvo una doble vertiente. Por un lado, la documental, representada por los hermanos Lumière y sus colaboradores, que se dedicaron a filmar escenas de la vida real. Por otro, la teatral, que poco a poco fue imponiéndose. Dentro de esta última vertiente, destaca la figura de Georges Méliès, a quien se atribuye adaptar al cine representaciones teatrales llevadas a cabo en estudios.

Existen excepciones a estas dos líneas cinematográficas que se basaban en la simple reproducción ya de la realidad, ya de obras dramáticas, cual es el caso de la Escuela de Brighton en Inglaterra, donde directores como Smith o Williamson comenzaron a explotar todas las posibilidades que ofrece la cámara, tratando de dotar a la cinematografía de una identidad propia frente al teatro: rodajes al aire libre, planos tomados a diferentes distancias en función de las necesidades de la escena, mayor movilidad de la cámara. En el modelo de la escuela inglesa se inspiró Zecca, quien propugnó asimismo la división del trabajo en el mundo del cine. (González Gozalo, 2001: 4)

3.2 Protección sobre obras cinematográficas

No fue hasta 1908, con motivo de la Conferencia de Berlín de 1908 para la revisión del Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, cuando se discutió por vez primera el problema de la cinematografía desde el punto de vista de los derechos de autor. Antes de esta fecha, eran pocas las naciones que habían tratado este tema. En este sentido, los tribunales franceses fueron pioneros en mantener que los derechos sobre una obra dramática podían ser vulnerados por su reproducción en una película y por la comunicación pública de ésta. (Ricketson, 1987: 550)

En consecuencia a lo establecido, las autoridades del país propusieron una modificación de la Convención de Berna que afirmara el derecho exclusivo de los autores a autorizar tanto la reproducción de sus obras en soportes que permitieran su proyección mediante fotografías o cualquier procedimiento similar, como su comunicación pública por tales medios (Convenio de Berna, 1910: 77). Al considerarse la cinematografía como una nueva técnica fotográfica que posibilitaba la proyección de imágenes de la vida real en movimiento, se pensaba que sólo afectaba a los derechos de autor en la medida en que podía reproducir obras literarias o artísticas preexistentes.

Así pues, se tomaba a la cinematografía más como un medio de explotación de tales obras, que como una nueva forma expresiva (Casas Vallés, 1995: 107). Sin embargo, durante la

Conferencia, un segundo aspecto de la cinematografía fue puesto de manifiesto: su aspecto creativo. (Renault, 1910: 265)

En este sentido, pese a la inicial reticencia de los Estados firmantes a conceder al producto cinematográfico la categoría de obra, esta dualidad tuvo un cierto reflejo en el nuevo artículo 14 del Convenio, cuyo párrafo primero concedía a los autores de obras preexistentes el derecho exclusivo de autorizar su reproducción y comunicación pública por medio de la cinematografía, de acuerdo con la propuesta francesa, mientras que los párrafos segundo y tercero dispensaban protección a las producciones y reproducciones cinematográficas en sí mismas consideradas, exigiéndose en relación con las primeras que tuvieran un carácter personal y original por la organización escenográfica o la combinación de los incidentes representados. (Renault, 1910: 270)

Así pues, a pesar de que durante la Conferencia de Roma de 1928 se planteó la posibilidad de eliminar el especial requisito de originalidad para las producciones cinematográficas, triunfó la propuesta italiana de mantenerlo con la supresión de toda referencia a elementos escénicos, lo cual permitía que se subsumieran en él películas de carácter no dramático, anteriormente excluidas. Sin embargo, se añadió una segunda oración a este apartado, según la cual las producciones que carecieran de originalidad debían protegerse como obras fotográficas, lo que hacía patente el propósito de que no todas las películas fueran tratadas del mismo modo que las obras literarias y artísticas.

De tal manera, la única duda que se generaba respondía a la pregunta de qué debía entenderse por original a los efectos del precepto. Con respecto a esta cuestión, fue la Oficina Internacional la que se encargó de arrojar luz al asunto, explicando que películas no originales eran aquellas que no contenían ninguna actividad creativa, siendo meras copias de objetos y fenómenos naturales que el cineasta se limitaba a filmar sin mayor influencia sobre ellos. La referencia en los apartados primero y tercero a la adaptación cinematográfica puso de relieve algo que ya dejaba entrever el Acta de Berlín: que los cambios requeridos en una obra preexistente para su reproducción en formato cinematográfico eran de tal magnitud que merecían protección como si de una obra derivada se tratara.

En lo que respecta a nuestro país, no fue hasta 1934 cuando se apreció una preocupación por regular de forma expresa la protección de las creaciones cinematográficas. Con la intención de corregir el desfase que suponía la Ley de 1879 respecto de las nuevas formas artísticas, el 28 de junio de 1934 se presentó un Proyecto de Ley de reforma de la vigente Ley de Propiedad Intelectual, cuyo artículo 12 incluía dentro de su ámbito objetivo las obras cinematográficas. Estos preceptos, pese a reconocer la protección de la obra cinematográfica como obra original y adelantarse en este sentido a su tiempo, mostraban la influencia del Convenio de Berna al equiparar la película, estrictamente informativa o documental, a la fotografía, de modo que, de forma indirecta, se exigía una especial originalidad a la obra cinematográfica para ser protegida como tal.

Sin embargo, el proyecto no se materializó en una nueva Ley, habiendo que esperar hasta el año siguiente para que surgiera la primera norma positiva en materia de obras cinematográficas en España. Se trata de la Orden del Ministerio de Instrucción Pública de 29 de marzo de 1935, por la que se regulaba la inscripción de partituras y argumentos para películas, la cual, influida por las Actas de Berlín y Roma, se refería a producciones cinematográficas en lugar de obras cinematográficas. Esta cuestión nos adentra en el siguiente apartado, en el cual trataremos la evolución terminológica que han sufrido las obras de naturaleza audiovisual desde sus inicios.

3.3 La cuestión terminológica

Aunque se produjo una última revisión del Convenio de Berna en 1971 en París, ésta no afectó a sus primeros veinte artículos, de modo que la regulación de la obra cinematográfica permaneció inalterada. En algunas de las reuniones de expertos celebradas a instancias de la OMPI³, desde entonces se ha abordado el tema de las obras cinematográficas, destacando al respecto el cambio de denominación.

³ Organización Mundial de la Protección Intelectual

Tal es el caso del Comité de Expertos Gubernamentales, reunido en Túnez en 1976, con la intención de desarrollar una ley tipo sobre derechos de autor para los países en vías de desarrollo (Rida, 1976: 156 y ss.), que, con vistas a la tutela de los nuevos productos pertenecientes al sector de la imagen y del sonido, citaba las obras audiovisuales en la lista de obras protegidas junto a las radiofónicas y cinematográficas. Lo mismo sucede con el Comité de Expertos de la OMPI, reunido en París en 1986 con el fin de establecer unos principios básicos en el campo de las obras audiovisuales y fonogramas, donde por primera vez en el contexto internacional se hacía referencia a *obras audiovisuales* como categoría genérica a la que pertenecen las obras cinematográficas. Desde entonces, el término empleado por estos Comités de Expertos ha sido el de obra audiovisual. Prueba de lo anterior aparece en el Tratado de Ginebra de 1989 sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales, en el cual se habla también de obras audiovisuales.

En el ámbito comunitario se advierte la aparición de una nueva terminología en relación con el tema que nos ocupa. La Directiva 92/100/CEE del Consejo, de 1992, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual, añadió el término *película* al tradicional de obra cinematográfica y al hasta ahora novedoso de obra audiovisual. Las imágenes en movimiento, son considerados productos audiovisuales excluidos de la categoría de obra por carecer de originalidad (Reinbothe, 1994: 44). La noción de película, en consecuencia, se caracteriza por su amplitud, al abarcar toda forma de expresión audiovisual, constituya obra o no, así como por requerir su fijación en un soporte material.

En los ordenamientos nacionales, se ha apreciado en los últimos tiempos una tendencia al uso del término obra audiovisual en detrimento del más tradicional de obra cinematográfica. Así, la Copyright Act de Estados Unidos de 1976, se refiere a obras audiovisuales en su artículo 102. Del mismo modo, la mayoría de leyes de los diferentes países empiezan a dirigirse a este tipo de obras con la terminología mencionada. Se da la coincidencia de que todas ellas son leyes creadas en la década de los noventa. Así pues, en general, los ordenamientos que todavía se refieren a obras cinematográficas son aquellos cuyas leyes reguladoras de los derechos de autor datan de antes de 1970, aunque hayan podido ser modificadas parcialmente con posterioridad.

El tercer término en discordia, el de *película*, aparece en los ordenamientos inspirados por el sistema de copyright británico.

Es el caso, aparte de la Copyright, Designs and Patents Act de 1988 de Reino Unido –en lo sucesivo, CDPA–, de las Copyright Acts de Australia y Nueva Zelanda. Se caracterizan todos estos supuestos por proteger la grabación audiovisual, con independencia de que ésta constituya una obra o no. Es por ello que no se exige su originalidad. (González Gozalo, 2001: 14)

El concepto es, como vemos, idéntico al que ha adoptado la Unión Europea en las Directivas en materia de propiedad intelectual que se han referido a este tipo de productos. De hecho, es más que probable que la razón sea el intento por parte de ésta de aproximar en alguna medida los sistemas de copyright y los de derechos de autor. (Lahore, 1995: 77)

En España, aunque la Ley de 1966 aludía a la obra cinematográfica, en la década de los setenta comenzó a introducirse en otras normas el término audiovisual.

Así, el Decreto 233/1971, de 21 de enero, versaba sobre el visado y autorización preceptivos para la producción y difusión de material audiovisual, que era aquel cuyo contenido fuera reproducible en la pantalla de un aparato receptor de televisión de uso privado, así como el destinado a la difusión pública por cualquier medio. De igual manera, el Real Decreto 2332/1983, de 1 de septiembre, regulaba la venta, distribución y exhibición pública de material audiovisual, concepto dentro del cual incluía la reproducción de obras cinematográficas, que distinguía de las reproducciones de otros contenidos audiovisuales. (González Gozalo, 2001: 15)

Se trataba, en cualquier caso, de regulaciones administrativas que atendían fundamentalmente al soporte en que se fijaba el producto audiovisual, no incidiendo sobre aspectos sustantivos de los derechos de autor sobre la creación intelectual incorporada. Fue preciso esperar hasta la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, para que se acogiera el término *obra audiovisual* en nuestro ordenamiento y se le otorgara una definición legal.

3.4 Tipología de obras audiovisuales

1) Obra cinematográfica:

La obra cinematográfica es la obra audiovisual consistente en una secuencia de imágenes, con o sin sonido, destinada esencialmente a ser mostrada en la pantalla de una sala pública. Es el único supuesto de obra audiovisual mencionado por el artículo 86 de la Ley y, en consecuencia, aquel que cumple sin duda con los requisitos del citado precepto y en torno al cual gira el régimen contenido en el Título VI del libro I del TRLPI.

Las características principales que se han asignado a este tipo de obra son las siguientes. En primer lugar, se compone de una serie de imágenes asociadas de tal manera que producen en el espectador una sensación de movimiento.

La cinematografía ha venido siendo definida como el arte de fijar imágenes sucesivas en una película fotosensible de forma tal que su proyección posterior en una pantalla crea la ilusión de que las figuras se mueven. (González Gozalo, 2001: 49)

En segundo lugar, está destinada a su comunicación pública en una sala de exhibición. En cambio, no es acertado describir la obra cinematográfica en función del soporte material al que se incorpora, pues no se consideran sino datos accesorios.

El estar fundamentalmente destinada a su comunicación en salas públicas de exhibición es, de hecho, la característica más sobresaliente de la obra cinematográfica, por ser la única que la diferencia de las restantes especies de obras audiovisuales. Así pues, las obras televisivas y videográficas consisten también, por lo general, en secuencias animadas de imágenes y, sólo su distinto destino las distingue de aquélla.

En este sentido, nos encontramos con que, la principal diferencia entre dichas obras, radica en el hecho en la naturaleza del público y la comunicación de las mismas, la cual varía en gran medida entre ellas. Así pues, las obras

cinematográficas serán exhibidas en una sala pública y precisarán de una comunicación previa. Esta dificultad en relación se suscita a partir de una decisión del Consejo de Estado francés de 26 de julio de 1991 (Rida, 1992: 199), que confirmó la calificación legal de obra cinematográfica de una obra audiovisual decidida por el Consejo Superior de lo Audiovisual, pese a no haber sido exhibida en salas de cine francesas, por haberlo sido en salas de su país de origen. La resolución parece condicionar la calificación de una obra audiovisual como cinematográfica a su previa explotación en la forma descrita.

En base a todo lo mencionado, cabe tener en cuenta la opinión de muchos autores, quienes optan por opciones opuestas o lo estipulado anteriormente:

[...] opto por la alternativa contraria, es decir, por la suficiencia del destino de la obra a su exhibición en una sala pública, admitiendo, eso sí, el riesgo que entraña de poder dar lugar a la calificación como cinematográfica de una obra que nunca acceda a una sala de cine. Cuál sea este destino esencial se extraerá de la valoración de circunstancias tales como el contrato de producción, el soporte material originario de la obra audiovisual en cuestión y su propio proceso de producción y realización. (González Gozalo, 2001: 51)

2) La obra videográfica:

La obra videográfica es la obra audiovisual fijada en una cinta, disco o cualquier otro soporte material que, reproducida a través de un aparato apropiado, puede ser mostrada en la pantalla de un televisor, estando, al mismo tiempo, destinada esencialmente a ser explotada a través de la puesta a disposición del público de ejemplares para su uso doméstico.

Es preciso distinguir la obra videográfica del videograma. Entiendo por videograma, en sentido estricto y en consonancia con la definición de obra videográfica, no cualquier fijación de imágenes y sonidos en un soporte material, sino aquella que se realiza en objetos físicos susceptibles de ser distribuidos para su uso doméstico mediante aparatos que permitan mostrar su contenido en un televisor. (González Gozalo, 2001: 52)

Dicho contenido puede consistir tanto en simples imágenes en movimiento captadas del mundo real, no constitutivas de una creación intelectual, como en una obra. En el segundo supuesto, puede tratarse ya de una obra de nueva creación destinada especialmente a ser fijada sobre el videograma, en cuyo caso nos encontramos ante una obra videográfica. (UNESCO/OMPI, 1977: 174)

En la primera hipótesis, la calificación jurídica de la obra no varía normalmente, pues se trata del mero ejercicio de la facultad patrimonial de reproducción. Sin embargo, tal y como se apunta en la segunda hipótesis, es posible que a la simple reproducción de la obra preexistente se añada también su transformación, por adaptación de la obra al nuevo soporte. Únicamente en este supuesto, cuando la fijación de la obra en un formato videográfico entraña su transformación y el resultado es original, nos encontraremos ante una obra videográfica derivada protegible.

En cualquier caso, en ambos casos, ya sea si se filman meros hechos reales, como si se fija por vez primera una creación intelectual, el resultado será una grabación audiovisual. En definitiva, según ocupa el objeto de nuestro estudio, si bien toda obra videográfica constituye un videograma, no todo videograma es al mismo tiempo una obra videográfica, por lo establecido anteriormente.

3) La obra televisiva:

Cuando hablamos de esta tipología en particular de obra audiovisual, nos referimos a aquella esencialmente destinada a su comunicación pública de tal manera que pueda ser mostrada en aparatos receptores de televisión.

[...] en relación con las obras cinematográficas y videográficas, es preciso distinguir la obra televisiva del ejercicio del derecho de comunicación pública sobre otras especies de obras audiovisuales a través de su radiodifusión o transmisión por cable. El ejemplo más típico es el de la obra cinematográfica que, una vez explotada por medio de su exhibición en salas públicas y la distribución de ejemplares videográficos para su uso doméstico, es emitida por televisión, la cual no pierde por ello su carácter primitivo; pero puede ocurrir lo propio en relación con obras videográficas. Es posible, sin embargo, que una obra

cinematográfica o videográfica sufra algún tipo de transformación para su adaptación a la nueva modalidad de explotación, en cuyo caso, de revestir carácter original, el resultado tendrá la consideración de obra televisiva derivada. No es, no obstante, lo normal, ya que las alteraciones realizadas no suelen alcanzar una entidad suficiente como para dar lugar a un resultado digno de protección, si bien sí pueden tener relevancia desde el punto de vista de la protección de las facultades morales de los autores de la obra en concreto, pues con frecuencia son susceptibles de infringir los derechos al reconocimiento de la autoría y al respecto a la integridad de la obra. (González Gozalo, 2001: 54)

La televisión se ha convertido en un medio de masas y en el pasatiempo preferido, o cuando menos el más habitual, de la inmensa mayoría de las personas. Considerada como forma de entretenimiento, ha de satisfacer una demanda ingente de programas por parte del público, lo que conlleva un mayor interés por producir, en el sentido vulgar de la expresión, que por crear.

Como medio de información, goza de unos rasgos propios, tales que la inmediatez y, como es lógico, el predominio de la imagen. Ambos rasgos, junto con todos los demás que se pueden atribuir a las obras televisivas, determinan un tipo de programas que con frecuencia se limitan a enlazar meras captaciones de hechos y acontecimientos del mundo real. Si a lo anterior se une el propio gusto de los espectadores por productos difícilmente originales, como retransmisiones deportivas o de otros eventos sociales, resulta evidente que es en relación con las producciones televisivas, y sobre todo con las que tienen carácter informativo, divulgativo o documental, donde con mayor dificultad se traza la línea divisoria entre la obra audiovisual y la mera grabación.

Las obras de ficción (telefilms, telenovelas, comedias de situación y otras series televisivas), son aquellas que, aun cuando puedan basarse en hechos reales, muestran una historia creada por los autores a estos efectos, quienes organizan y disponen con antelación el objeto de la grabación. Con frecuencia se trata de obras a las que se confiere un carácter dramático, donde actores interpretan un guión, bajo la dirección del director-realizador. En estas obras, los autores controlan plenamente no sólo las imágenes fijadas, sino también el objeto que va a ser grabado, siendo más fácil apreciar su originalidad. Los documentales, por el contrario, describen y comentan la realidad. Sus autores seleccionan

fragmentos del mundo real, los combinan, los organizan y los explican. Por ello, juzgar la originalidad de un documental requiere un mayor esfuerzo por parte del juzgador, dado que se combinan imágenes que son más que reproducciones de objetos sobre los que el control del realizador es limitado: se reduce a su elección y, en ocasiones, a establecer un cierto nivel de condicionamiento de la actuación del objeto [...]. (Écija Bernal, 2000: 35)

Un tipo frecuente de obras televisivas son las obras seriadas, en relación con las cuales se plantea la pregunta sobre su origen. ¿Son de obras únicas hechas públicas por partes o, por el contrario, cada programa o episodio merece la consideración de obra singular? A este respecto, encontramos opiniones muy similares entre los autores y estudiosos del tema, los cuales diferencian entre las obras únicas y originales.

Entiendo que cuando se trata de una serie de duración limitada, que responde a un proyecto unitario y cerrado llevado a cabo de principio a fin por unos mismos autores y cuyo fraccionamiento no se debe tanto a la relativa independencia de sus episodios como a la imposibilidad de su emisión ininterrumpida, nos encontramos ante una obra única. Por el contrario, aquellas series de duración normalmente indeterminada, cuyos autores pueden variar de un episodio a otro, con tramas independientes, aunque se mantenga una línea argumental de continuidad común para todas las entregas, no componen una obra global. Cada uno de sus programas constituye una obra audiovisual singular. Evidentemente, el único que puede ser absolutamente original, en su caso, es el primero. Los demás son por necesidad obras derivadas. (González Gozalo, 2001: 55)

Del mismo modo, encontramos como otros autores abordan esta misma cuestión atendiendo a las características específicas de las obras televisivas, muy diferentes del resto de obras audiovisuales.

El proceso de creación de las obras televisivas seriadas de producción indeterminada presenta especificidades determinadas por la necesidad de realizar múltiples programas por temporada. Así, en primer lugar, por ejemplo, es posible y hasta habitual que el equipo creativo cambie en alguna medida de un programa a otro. En segundo lugar, hay que destacar el protagonismo que ostenta el productor ejecutivo y que están cobrando los equipos de guionistas, sobre todo en las comedias de situación. En las series de televisión, el productor ejecutivo desempeña un papel esencial de carácter no meramente técnico,

que excede el propio de su homónimo en la industria cinematográfica, pues representa la figura que dota de continuidad al conjunto de episodios. En efecto, se trata del máximo responsable de la serie, tanto desde el punto de vista del diseño de la producción como del contenido, trazando, en colaboración con el director de la serie y el coordinador de guiones, la línea argumental a seguirá medio y largo plazo, interviniendo incluso en la fase de edición y montaje de cada episodio, colaborando con el realizador y supervisión del trabajo del montador. (Écija Bernal, 1998, 36)

4) El videoclip:

El videoclip es una obra compuesta que añade una secuencia de imágenes a una obra musical preexistente con el propósito principal de promocionar el fonograma correspondiente, lo que no excluye que pueda tener también una finalidad en sí mismo. Podemos considerar que “en la mayoría de los casos consiste en una sucesión de sonidos, imágenes, palabras, movimientos, escenarios, colores, costumbres, signos gráficos ligados funcionalmente entre sí con el fin de representar una obra perteneciente al mundo musical”. (Fragola, 1991: 321)

A pesar de lo estipulado, hay que tener en cuenta que, por supuesto, no toda combinación de imágenes y sonidos con el propósito de favorecer la venta de fonogramas puede ser considerada como obra audiovisual. Así pues, vemos como, para la consideración como tal es imprescindible que la obra en cuestión cumpla con todos los requisitos de esta categoría audiovisual, que venimos mencionando. En particular, resulta de especial importancia que, efectivamente, esté compuesta por una serie de imágenes asociadas, así como que respete los requisitos de mediación técnica y originalidad. En esta misma línea, es interesante conocer la opinión de diversos autores en lo que concierne a los derechos de autoría del videoclip.

La importancia de la consideración del videoclip como obra compuesta reside en la determinación de su autoría. Al preexistir la canción, no puede ser considerada como una composición musical específicamente creada para la obra audiovisual, por lo que su autor no se reputará como coautor de ésta. De hecho, la relación es inversa: es la obra audiovisual la que está especialmente creada para la musical, circunstancia que, con

frecuencia, encuentra su plasmación en el hecho de que, en la práctica, son los productores de fonogramas los que promueven la creación de videoclips y los que asumen la responsabilidad de su producción audiovisual. (González Gozalo, 2001: 55)

Su principal finalidad de promoción y su carácter derivado, que constituyen las especialidades del videoclip, están interrelacionadas, al ser el fonograma que contiene la obra musical preexistente incorporada a la obra audiovisual lo que se pretende promocionar. Esta característica permite excluir de esta especie otras creaciones audiovisuales en las que la música desempeña un papel principal. Es el caso de los musicales cinematográficos, de los programas televisivos de tema musical y de las imágenes que acompañan al texto de las canciones en los karaokes.

En los casos citados anteriormente, podemos observar una carencia de objetivo publicitario, donde, como es el caso de los musicales cinematográficos, con frecuencia las melodías y canciones integradas han sido realizadas expresamente para la película o, en lo que respecta a los programas televisivos de índole musical, la finalidad no es promocionar fonogramas, sino divertir y entretener al público y la audiencia.

La incorporación de la obra musical a la audiovisual característica del videoclip, constituye, pese a no suponer alteración expresiva alguna de la primera, el ejercicio de la facultad de transformación, en la medida en que la fusión de música e imágenes les otorga un sentido distinto del que tendrían consideradas aisladamente. En este sentido, observamos como la misma canción puede evocar distintas impresiones en el oyente en función de las imágenes que la acompañen y, de este modo, puede afirmarse que se transforma cuando se asocia a ella el elemento visual (Sánchez Aristi, 2005: 330). Esto le permite a su productor beneficiarse de la presunción de cesión de los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública, subtítulo y doblaje prevista por el artículo 89 del TRLPI.

A la vista de lo anterior, resulta evidente que en el videoclip tan importante es el contrato de producción que el productor de la obra derivada firma con sus autores como el de transformación que celebra con los de la composición musical previa¹⁹².

Ambos son esenciales con vistas a la concentración en la persona del productor de los derechos de explotación sobre el videoclip.

[...] es frecuente que cualquier obra audiovisual requiera tipos de contratos, pues habitualmente a las aportaciones específicamente creadas para ella se suman obras preexistentes que se adaptan – como pueda ser la novela en que se inspira una obra cinematográfica – o simplemente se incorporan sin alteración material alguna – es el caso típico de las canciones de moda que puedan reproducirse en una película-, la única especie de obra audiovisual que requiere en todo caso un contrato de transformación es el videoclip. (Kirchner, 1995: 269)

3.5 Incorporaciones a las obras audiovisuales y protección de las mismas

La obra multimedia es el producto digital interactivo resultante de la combinación, a través de un programa de ordenador, de formas de expresión pertenecientes a medios diversos, como el texto, el sonido, la imagen estática, la animación gráfica o el vídeo. En muchas ocasiones, el elemento audiovisual en este tipo de obras es esencial, lo que obliga a plantearse la posibilidad de protegerla conforme al Título VI del Libro I del TRLPI. Para llegar a una conclusión al respecto es necesario realizar un examen de la cuestión que tiene dos fases. En la primera, se determinará si la obra multimedia es una creación intelectual independiente del programa de ordenador subyacente. La respuesta afirmativa a este interrogante nos llevará a la segunda fase de este análisis: si la obra multimedia merece una protección separada del programa informático, hay que concretar en qué categoría de obras se enmarca y, en concreto, si es posible su subsunción dentro del concepto de obra audiovisual.

3.5.1 Distinción entre obra audiovisual y los programas informáticos

El programa de ordenador es una obra con una función instrumental. Consiste, en efecto, en un conjunto de instrucciones o indicaciones destinadas a obtener un resultado o realizar

una tarea mediante un sistema informático. Los resultados que se pueden obtener a través del uso de estos programas son muy variados, pudiendo ser desde simples textos, melodías, obras multimedia, páginas web, videojuegos... Todos estos, junto con muchos otros resultados, han de ser entendidos como productos de la ejecución de un determinado programa informático, por lo que podríamos entender que deben protegerse como partes integrantes de tal programa.

Sin embargo, nos encontramos con que la interpretación que acabamos de mencionar se encuentra dos obstáculos principales. En primer lugar, los citados resultados no constituyen una secuencia de instrucciones o indicaciones, tal y como el artículo 96.1 del TRLPI define el programa de ordenador.

La Directiva 91/250/CEE del Consejo, de 14 de mayo de 1991, sobre la protección jurídica de programas de ordenador, no contiene ninguna definición de este tipo de obras, por temor a que deviniera obsoleta con el transcurso del tiempo y el desarrollo de nuevas tecnologías. Sin embargo, su artículo 1.1 establece que se protegerán como obras literarias. En el caso de que los resultados pretendidos por el programa no consistan en meros textos, difícilmente podrá aplicárseles esa protección. (González Gozalo, 2001: 58)

En segundo lugar, el carácter instrumental del programa de ordenador posibilita que en un supuesto concreto no sea sino el medio para la creación de una obra totalmente distinta, en cuyo caso parece más apropiado calificar este resultado como la obra que realmente constituye. Es más, es factible que se introduzcan variaciones insustanciales en dicho programa que den lugar a un resultado muy distinto al primitivo, de la misma forma que un idéntico resultado puede lograrse a través de un programa absolutamente diferente, lo cual aconseja su protección separada.

En caso contrario, difícilmente podría justificarse la infracción de la facultad de reproducción cuando lo que se copiara fuera exclusivamente el resultado del programa, pero no su código fuente. Podría alegarse que el resultado no es sino una consecuencia necesaria del programa, por lo que la protección de éste se extiende sobre aquél. Sin embargo, tal argumento es una simplificación. Es evidente que los efectos de un programa vienen determinados por los comandos que lo componen. Sin embargo, con frecuencia el programa de ordenador se

adapta a un resultado prediseñado, como ocurre, por ejemplo, con la animación por ordenador, donde un equipo creativo diseña sus elementos gráficos y su animación, su trama y sus diálogos en su caso, su música y, sólo con posterioridad se realiza el programa de ordenador que contenga todos esos ingredientes, que los aglutine y que produzca el resultado audiovisual previsto en un primer momento. En este supuesto, la relación es circular: el resultado deseado condiciona el programa, el cual, a su vez, determina el resultado, pudiendo ser distintos los autores de uno y otro. (González Gozalo, 2001: 63)

Por todo lo anteriormente mencionado, entendemos que no es adecuado, como regla general, tratar de manera unitaria la protección de los programas informáticos y los efectos o resultados de los mismos. Cuando el resultado de la ejecución de un programa de ordenador es independiente de éste por no ser necesario para su funcionamiento y tener entidad propia para constituir una creación intelectual por sí mismo, es preferible protegerlo como la obra a cuya categoría pertenece. “En el caso de los videojuegos, el programa de ordenador es la forma de almacenamiento de la obra audiovisual resultado de aquél” (Bouza y Gómez Segade, 1997: 66). Sin embargo, tal y como el mismo autor sostiene a lo largo de su obra, constituye también algo más, puesto que es susceptible de protección como tal programa. Tal es el caso de la obra multimedia. Procede, en consecuencia, determinar si ésta es protegible como obra audiovisual o pertenece a otra categoría de obras. Procuraremos, a continuación, abordar este tema.

3.5.2 La obra multimedia como obra audiovisual

A la hora de calificar jurídicamente las obras multimedia, nos encontramos ante dos posibilidades: o bien se considera que pertenecen a una categoría de obras novedosa, distinta de las enumeradas en el artículo 10.1 del TRLPI, o bien se reconducen a alguna de las categorías contempladas por nuestra Ley.

Cuando consideramos la primera opción, identificamos dos obstáculos principales. En primer lugar, la nota esencial que diferencia las obras multimedia de las demás, su interactividad, no es realmente incompatible con otras categorías de obras. En este sentido,

por ejemplo, “no se duda que el librojuego es una obra literaria, por más que el usuario participe en el desarrollo de la trama a través de sus decisiones personales. Las propias bases de datos son un ejemplo de obra interactiva” (González Gozalo, 2001: 60) En segundo lugar, la existencia de tipos muy diversos de obras multimedia⁴ dificulta su subsunción en una categoría unitaria.

Por ello es preferible tratar de enmarcar las distintas especies de obras multimedia en las categorías del artículo 10 cuyas características ostenten. Ahora bien, la complejidad de este tipo de creaciones limita en alguna medida sus posibilidades de calificación a aquellas categorías de obras que tienen, asimismo, un carácter complejo, como es el caso de las colecciones, las bases de datos y las obras audiovisuales. Sin embargo, consideramos que no es éste el lugar para analizar cada una de estas opciones, sino únicamente para determinar si una obra multimedia puede ser protegida como una obra audiovisual.

Al respecto de lo anteriormente determinado, como venimos viendo, para que una obra multimedia pueda considerarse una obra audiovisual ha de ser original y cumplir los requisitos del artículo 86 del TRLPI. Al respecto, la dificultad estriba en determinar si las imágenes que conforman una obra multimedia pueden entenderse asociadas en el sentido con anterioridad expuesto.

[...] aunque la obra multimedia pueda subsumirse en la definición legal de obra audiovisual, la dificultad de aplicarle el estatuto jurídico de ésta, debido a las diferencias existentes entre una y otra en cuanto a su realización y producción, debe conducir a negarle en muchos supuestos esta calificación. (Esteve Pardo, 1999: 101)

La duda expuesta se suscita, fundamentalmente, por el elevado grado de interactividad característico de estas obras, que puede incidir sobre el carácter secuencial que se exige de las imágenes que conforman una obra audiovisual (Thorne, 1995: 19). Así pues, si la secuencia de imágenes viene determinada por las decisiones del usuario, se considera que difícilmente puede entenderse la obra multimedia como una serie de imágenes asociadas.

⁴ Se distinguen hasta seis tipos de obras multimedia, entre los que se encuentran los videojuegos, las obras educativas, las obras mixtas educativas-videojuegos, las revistas electrónicas, las obras publicitarias y los simuladores.

Otros autores, sin embargo, sugieren una aproximación diferente a la planteada. Así pues, consideran que la circunstancia decisiva para excluir una obra multimedia del artículo 86 del TRLPI no es su grado de interactividad, sino la forma en que ésta se articula, que a su vez depende de su propia finalidad.

Cuando la obra está concebida para facilitarle al usuario el acceso individual a los elementos independientes que la componen, como en el caso de las obras multimedia de referencia, difícilmente constituirá una serie de imágenes asociadas. Se tratará, por el contrario, de una base de datos. En cambio, cuando lo que se pretende es otorgarle al usuario el disfrute interactivo de la totalidad de la obra multimedia, a través de la operación unitaria de sus múltiples elementos, con predominio del audiovisual, dependientes los unos de los otros, nos hallaremos ante una obra del artículo 86. En supuestos como éste es posible apreciar el cierto carácter secuencial necesario para que las imágenes se consideren asociadas. Así ocurre en los videojuegos y las obras virtuales - en sus modalidades de inmersión y desktop- , entre otras. (González Gozalo, 2001: 63)

Tomando como ejemplo el último tipo de obra audiovisual que hemos tratado en el apartado anterior, en el caso del videojuego podríamos decir que éste es la obra multimedia consistente en un juego caracterizado por la muestra en una pantalla de una serie de imágenes en movimiento influidas por las decisiones del jugador. En este sentido, sin embargo, tal y como apuntan diversos autores, “el juego en sí, como conjunto de reglas, no está protegido por el derecho de autor, como tampoco lo están, en cuanto a juegos, los de mesa o los de cartas” (Bercovitz Rodríguez-Cano, 1997: 154). Ahora bien, de igual manera que en éstos últimos pueden considerarse elementos accesorios al juego, siempre y cuando sean originales, como es el caso del tablero, las fichas, las instrucciones o los dibujos de los naipes, por ejemplo, en el videojuego puede ser protegible la serie de imágenes y sonidos que contiene, defendiendo, así pues, su calificación de obra audiovisual.

En este sentido, es importante apuntar que, en todos los casos, es la incidencia del usuario sobre el desarrollo del juego la que determina que no haya dos partidas iguales, lo que ha llevado a la doctrina a cuestionarse si no existen tantas obras como partidas. Ello implicaría considerar que cada partida es bien una obra en colaboración realizada por los diseñadores del videojuego y el jugador, bien una obra derivada. Sin embargo, ambas alternativas son

excluidas, bien por falta o carencia de colaboración en lo estipulado en el TRLPI, bien por considerar que la actividad del usuario no supone una labor creativa, que debiera ser, por lo tanto, objeto de protección.

En efecto, todas las secuencias de imágenes y todos los sonidos que aparecen en una concreta partida han sido necesariamente predeterminados y programados con antelación por los autores del videojuego y del programa informático subyacente, limitándose el usuario a elegir las opciones que desee de entre las ofrecidas por aquél y, con las consecuencias preestablecidas [...]. El jugador se limita a utilizar la obra creada por otro. De hecho, su posición se asemeja más a la del artista intérprete o ejecutante, a quien o se considera autor de una versión de la obra que interpreta o ejecuta, pues ésta es plenamente identificable más allá de las diferencias derivadas de una obra u otra actuación. La diferencia entre el usuario de un videojuego y el artista intérprete o ejecutante es que la actuación de éste último es singularizable y distinguible de la ejecución de la misma obra por cualquier otro porque refleja su personalidad, aportando algo a la obra que se encuentra más allá del control de su autor, razón por la cual nuestro ordenamiento le otorga un derecho conexo. En un videojuego, por el contrario, la actuación del jugador se encuentra dentro de la esfera de control de su autor, pues las decisiones de aquél no son sino elecciones entre el limitado número de opciones que éste le ofrece y carecen, en consecuencia, de aptitud para singularizar la ejecución. Por ello, no merece protección. (Bercovitz Rodríguez-Cano, 1997: 155)

Así pues, según lo establecido anteriormente, si la intervención del jugador no tiene entidad para constituir una nueva obra, se debe concluir que no hay más obra, aparte del programa de ordenador, que la compuesta por el diseñador de la presentación visual del videojuego. A la hora de calificar estas obras como audiovisuales, nos encontramos ante la siguiente situación, tratada por varios autores: las imágenes no se asocian sino por la acción del usuario, no siendo evidente que con anterioridad a este momento gocen de la estrecha relación que determina que nos encontremos ante una obra perteneciente a esta categoría.

En este sentido, encontramos que los videojuegos contienen una o varias secuencias principales generales que se repiten, sin variaciones sustanciales, cada vez que el jugador concluye una partida con éxito. Del mismo modo, existen secuencias parciales, más breves,

que se exhiben en todo caso, sin que el buen o mal hacer del jugador incida sobre ellas, como por ejemplo las que comprenden la fase de atracción, los primeros momentos del juego o las consecuencias de determinadas acciones del jugador. Todas ellas confieren una entidad propia a la obra, haciéndola reconocible frente a las demás, con independencia de la actuación del usuario.

Esa reconocibilidad es lo que nos permite concederle al videojuego el status de obra original. Y puesto que en su momento afirmé que no se exige que las imágenes compongan una secuencia única para que se consideren asociadas, sino que basta que tengan un cierto carácter secuencial que concurre cuando se ordenan en secuencias preestablecidas por el autor, aunque después puedan sucederse de forma no lineal, no hay razón para excluir al videojuego de la categoría de la obra audiovisual. (González Gozalo, 2001: 67)

4. CONCLUSIONES

A lo largo del estudio que nos ocupa, hemos procurado abordar la Propiedad Intelectual, cubriendo, en primer lugar, este tema de una manera global, para centrarnos, después, en un análisis más detallado de este tipo de derechos y protecciones para el caso particular de las obras audiovisuales. En este sentido, pues, hemos podido ver qué tipos de derechos conforman la Propiedad Intelectual, como es el caso de los derechos morales y los derechos patrimoniales o de explotación. Logrando un entendimiento más amplio de este tema, nos fue posible comprender la importancia que cobran los derechos de autoría sobre la futura posible explotación de la obra, así como los requisitos para que ésta goce de la protección de los derechos de propiedad intelectual, como el momento de nacimiento de tales derechos. Atender, primero, a esta cuestión desde el punto de vista legal nos ha permitido dotar a este trabajo de un marco legal que contemplase los derechos de propiedad intelectual, para centrarnos, más adelante, en las especificidades de las obras de naturaleza audiovisual.

A este respecto, hemos podido observar como el propio concepto de obra audiovisual ha sido objeto de una paulatina evolución desde el momento inicial de su aparición. Así pues,

dicha evolución puso de manifiesto la necesidad de dar cobertura a todos los diferentes tipos de obra audiovisual, en un primer momento, no aglutinados dentro de tal concepto. En este sentido, hemos podido observar a lo largo de este análisis como, aquello que comenzó siendo objeto únicamente de obras cinematográficas en el sentido más puro y estricto, como hemos tratado, se vio obligado a acoger otros tipos de obras, como es el caso tanto de la obra televisiva como de la videográfica, debido a la constante evolución a la que venimos haciendo referencia, principalmente con motivo del desarrollo de la técnica.

A pesar de lo que se planteó en un primer momento, no se atendía a la manera de producir dichas obras, sino, más bien, a las similitudes de sus efectos. Sin embargo, como venimos de ver, la aparición de otro tipo de obras, como es el caso de los videojuegos, planteó la necesidad de incorporar este tipo de obras a la categoría en cuestión. La naturaleza de los videojuegos y las obras similares, dejaba en evidencia la carencia de protección para aquellos productos audiovisuales que, a diferencia de los anteriores, no presentaba una secuencia lineal. Tales creaciones fueron, tal como hemos apuntado, incorporadas a la categoría de obras audiovisuales.

Como hemos podido observar a lo largo de este análisis, en el caso de la legislación, se identifica una tendencia común a procurar incorporar los nuevos tipos de creaciones o expresiones inéditas a los géneros preexistentes. Tal laxitud de conceptos, deja abierta la puerta a que otro tipo de obras como es el caso de las páginas web o las obras virtuales, puedan tratarse como obras audiovisuales.

La situación ante la que nos encontramos radica en el simple hecho de que la definición, y por lo tanto extensión, de lo que se considera obra audiovisual, no está adaptada a los tiempos actuales, puesto que es la que contempla el TRLPI vigente, que aún se basa en la obra cinematográfica tradicional. Debido a ello, este análisis pretende, al igual que tantos otros autores, poner de manifiesto la necesidad de acotar en la medida de lo posible la noción legal de obra audiovisual, de modo que dicho término únicamente se aplique a aquellas creaciones que aúnen las imágenes como el carácter secuencial de las mismas.

Tal caso, excluiría aquellas obras o creaciones de naturaleza lineal, como es el caso de las obras multimedia que se caracterizan por una libertad total de navegación por parte del usuario. En tales casos, deberemos considerar tales creaciones como colecciones o bases de datos, pero nunca como obras audiovisuales, como sí es el caso, sin embargo, de los videojuegos u obras virtuales, entre otros, los cuales consideramos presentan los rasgos característicos de la obra audiovisual, debiendo regirse, por tanto, como tal.

Por último, quisiera aprovechar la oportunidad para señalar que, si bien el tema que nos ocupa suponía un gran reto para mí en un primer momento, debido, primordialmente, al profundo desconocimiento que presentaba sobre el mismo al comienzo de este análisis, esta experiencia me ha servido para profundizar y afianzar mi conocimiento en la materia de Propiedad Intelectual. La libertad que este proyecto me brindaba a la hora de seleccionar el método escogido para abordar tal materia, me ha permitido tratar el tema en la manera más conveniente, permitiéndome primero, como habrán podido observar, un acercamiento más formal de la Propiedad Intelectual, para, una vez afianzado dicho conocimiento, adentrarme en las peculiaridades de esta material en lo que concierne a la obra audiovisual.

Quisiera, finalmente, agradecer la oportunidad de demostrar mi conocimiento una última vez antes de finalizar mis estudios académicos, confiando que el trabajo que tienen en las manos esté a la altura de la experiencia de la que he sido partícipe a lo largo de estos últimos cinco años.

4. BIBLIOGRAFÍA

Agúndez Fernández, Antonio (2005): *Estudio jurídico del plagio literario*. Granada: Comares.

Antequera Parilli, Ricardo (2001): *Manual para la enseñanza virtual del Derecho de Autor y los Derechos Conexos*. Santo Domingo: Escuela Nacional de la Judicatura.

González Gordon, María (2005): “Unida en la diversidad: Independencia, compatibilidad y acumulación de lo intelectual y lo industrial”. En Iglesias Rebollo, César (coord.), *Propiedad Intelectual, Derechos Fundamentales y Propiedad Industrial* (pp. 139-140). Madrid: REUS.

Balmaseda Arias-Dávila, Enrique (1986): *La obra audiovisual en el Proyecto de Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: AIC.

Baylos Corroza, Hermenegildo (1978): *Tratado de Derecho Industrial (Propiedad industrial, Propiedad Intelectual, Derecho de la Competencia Económica, Disciplina de la Competencia Desleal)*. Madrid: Civitas.

Bercovitz Rodríguez-Cano, Rodrigo (1997): *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Technos

---- (2003): *Manual de Propiedad Intelectual*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Bondía Román, Fernando (1988): *Propiedad Intelectual. Su Significado en la sociedad de la información*. Madrid: Civitas.

Bouza, Miguel A.; Gómez Segade, José A. (2001): “Videojuegos: Algunos problemas de Derecho de autor”. En Rogel Vide, Carlos (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual*. Madrid: REUS.

Casas Vallés, Ramón (1991): “La protección de los artistas plásticos en el Derecho español”. En Ministerio de Cultura, *Libro del I Congreso Iberoamericano de Propiedad Intelectual*. Madrid: Ministerio de Cultura.

Colombet, Claude (1997): *Grandes principios del derecho de autor y los derechos conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado*. Madrid: UNESCO (CINDOC).

Delgado Porrás, Antonio (1988): “La nueva ley española sobre propiedad intelectual”. En *RIDA*, 38, pp. 25-30.

Écija Bernal, Hugo (2000): *Libro Blanco del Audiovisual: Cómo producir, distribuir y financiar una obra audiovisual*. Madrid: Exportfilm.

Emery, Miguel (1999): *Propiedad Intelectual*. Buenos Aires: Astrea.

Erdozain López, José Carlos (1999): “El concepto de originalidad en el derecho de autor”. En *Revista de Propiedad Intelectual*, 3, pp. 57-60.

Esteve Pardo, M^a. A. (1999): *La obra multimedia en la legislación española*. Madrid: REUS.

Fragola, A. (1991): “Aspetti giuridici dell’audiovisivo (3^a serie)”. En *IDA*, 3, pp. 301-330.

González Gordon, María (2005): “Unida en la diversidad: Independencia, compatibilidad y acumulación de lo intelectual y lo industrial”. En Iglesias Rebollo, César (coord.), *Propiedad Intelectual, Derechos Fundamentales y Propiedad Industrial*. Madrid: REUS.

González Gozalo, Alfonso (2001): “La noción de obra audiovisual en el derecho de autor”. En *Revista de Propiedad Intelectual*, 7, pp. 9 y ss.

Kirchner, J. (1995): “The search for new markets: multimedia and digital television under German broadcasting and copyright”. En *EIPR*, 6, pp. 269-274.

Lahore, J. (1995): “The notion of audiovisual work: international and comparative Law”. En UNESCO, *Les œuvres audiovisuelles et la propriété littéraire et artistique, Association Littéraire et Artistique Internationale, Congrès du premier siècle du cinéma*. París: UNESCO.

Latorre, Virgilio (1994): *Protección Penal del Derecho de Autor*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Lipszyc, Delia (1993): *Derecho de autor y derechos conexos*. Francia: UNESCO.

Peña y Bernaldo de Quirós, Manuel (1995): “Comentarios a los artículos 428 y 429 CC”. En Albaladejo, M.; Díaz Alabart, S. (coord.), *Comentarios al Código Civil y Compilaciones forales*. Madrid: Edersa.

Plaza Penades, Javier (1997): *El derecho de autor y su protección en el artículo 20, 1,b) de la Constitución*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Reinbothe, J. (1994): “The EC Directive on rental and lending rights and rights related to copyright”. En Jehoram, H. C.; Keuchenius, P.; Seignette, J., *Audiovisual Media and Copyright in Europe*. Deventer: Kluwer.

Renault, (1910): *Actes de la Conférence Réunie a Berlin du 14 octobre au 14 novembre 1908 avec les Actes de Ratification*. Berna

Rengifo García, Ernesto (2003): *Propiedad Intelectual: El moderno derecho de autor*. Bogotá: Universidad Externado de Colombia.

Ricketson, S. (1987): *The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works: 1886-1986*. Londres: Kluwer.

Rodríguez Tapia, José M^a. (1997): *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Madrid: Civitas.

Saiz García, Concepción (2000): *Objeto y sujeto del derecho de autor*. Valencia: Tirant lo Blanch.

Salokannel, M. (1997): *Ownership of rights in audiovisual productions. A comparative Study*. La Haya: Kluwer Law International.

Sánchez Aristi, Rafael (2005): *La propiedad intelectual sobre las obras musicales*. Granada: Comares.

Sánchez Román, Felipe (2004): *Estudios de Derecho Civil*, Tomo Tercero. Madrid: Sucesores de Rivadeneyra.

Tactuk Retif, Aurora (2009): *El derecho de transformación. Especial referencia a la parodia*. Getafe: Universidad Carlos III de Madrid.

Thorne, C. (1995): “Copyright and multimedia products-fitting a round peg in a square hole”, en *CW*, 49, pp. 19-30.

Valbuena Gutiérrez, José Antonio (2000): *Las obras o creaciones intelectuales como objeto del derecho de autor*. Granada: Comares.