

UNIVERSIDAD DE ALCALÁ
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Departamento de Filología



**VIVENCIA Y CREATIVIDAD DEL ACTOR TEATRAL: UN
DERECHO DE AUTORÍA**

Autor

Fernando López Rodríguez

Director

Dr. D. Manuel Pérez Jiménez

2008

TESIS DOCTORAL

ÍNDICE:

PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN

I.1. HIPÓTESIS Y OBJETO DE ESTUDIO.....	3
I.2. PROCEDIMIENTOS DE INVESTIGACIÓN.....	11
I.3. CONSIDERACIÓN HISTÓRICA DEL ASUNTO.....	15
I.3.1. El derecho de autoría a lo largo de la Historia.....	15
I.3.2. El concepto de censura como negación del derecho de autoría: el ejemplo español entre 1939 y 1975.....	28
I.3.2.1. El caso de <i>La Torna</i> : coautoría, autoría y disyunción de derechos	42

SEGUNDA PARTE: LA PERSPECTIVA JURÍDICA

II.1. LEGISLACIÓN Y PROPIEDAD INTELECTUAL.....	87
II.1.1. Marco normativo del derecho de autor.....	87
II.1.1.1. Cronología.....	90
II.1.2. La dimensión del artículo 20.1.b. de la Constitución Española de 1978.....	97
II.1.3. La consideración del derecho de autor en la Declaración Universal de Derechos Humanos y Constituciones europeas.....	103
II.2. LAS REFORMAS RECIENTES DE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL.....	107
II.2.1. El proyecto de Ley 121/000044 de modificación de la Ley de Propiedad Intelectual, en relación con los derechos de los actores.....	107
II.2.2. Panorama de la Reforma de Propiedad Intelectual por las leyes 19/2006 y 23/2006.....	112
II.3. LA POSICIÓN DEL ACTOR EN RELACIÓN CON LOS DERECHOS DE AUTORÍA.....	139
II.3.1. La autoría en el actor.....	139
II.3.2. Doctrina de la autoría en la interpretación.....	147

II.3.2.1. Doctrina de la “no autoría”.....	154
II.3.3. Origen del status del actor.....	157
II.3.3.1. Precursores legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral.....	163
II.3.3.2. Protección de los artistas.....	164
II.4. CONSIDERACIONES SOBRE LAS BASES PARA UN PROYECTO DE LEY DEL TEATRO POR LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA.....	175
II.5. REFLEXIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE UN ASPECTO DEL CONCEPTO DE AUTORÍA: EL PLAGIO Y SUS IMPLICACIONES LEGALES.....	184

TERCERA PARTE: LA PERSPECTIVA TEATRAL

III.1. EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL.....	219
III.1.1. El pensamiento creativo.....	221
III.1.2. La titularidad del actor.....	227
III.1.3. Hipótesis.....	232

III.1.4. La dimensión esencial del actor.....	242
III.1.4.1. La identificación del personaje.....	252
III.1.4.2. Antagonismos sobre la creación del personaje por el actor....	257
III.1.4.3. El yo vivencial del actor	265
III.2. EL CUERPO DEL ACTOR EN EL PROCESO CREATIVO.....	269
III.2.1. Concepciones del cuerpo del actor como elemento de creación.....	270
III.2.1.1. El cuerpo anatómico.....	276
III.2.1.2. El cuerpo neurológico.....	278
III.2.1.3. El cuerpo psicológico.....	279
III.2.1.4. El cuerpo vivido, expresivo y comunicativo.....	280
III.2.1.5. El cuerpo existencial.....	284
III.3. EL ESPACIO TEATRAL COMO ÁMBITO DE LA CREACIÓN ACTORAL.....	286
III.3.1. El espacio sensomotor, simbólico e interpretativo en la configuración de la labor interpretativa.....	286
III.4. LA FICCIÓN TEATRAL COMO FUNCIÓN ACTORAL.....	313

III.4.1. El actor, el espectador y la obra como elementos de la creatividad dramática.....	317
---	-----

CUARTA PARTE: CONCLUSIONES

IV.1. CONCLUSIONES SOBRE LA PARTE INTRODUCTORIA.....	329
IV.2. CONCLUSIONES SOBRE LA PERSPECTIVA JURÍDICA.....	331
IV.3. CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL.....	341
IV.4. CONCLUSIONES DE CARÁCTER GENERAL.....	348
IV.5. CONCLUSIONES ESPECÍFICAMENTE RELACIONADAS CON EL ASPECTO TEXTUAL DEL TEATRO.....	351

QUINTA PARTE: BIBLIOGRAFÍA

V.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS EN LA PRESENTE TESIS DOCTORAL.....	363
V.1.A. De naturaleza jurídica.....	363
V.1.B. De naturaleza teatral.....	369
V.1.C. En internet.....	383
V.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS NO CITADAS, PERO CONSULTADAS PARA LA PREPARACIÓN DE ESTA TESIS.....	385
V.2.A. De naturaleza jurídica.....	385
V.2.B. De naturaleza teatral.....	390
V.2.C. Páginas webs.....	401
V.3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS RELACIONADAS CON EL CONTENIDO DE ESTA TESIS DOCTORAL.....	406
V.3.A. De naturaleza jurídica.....	406
V.3.B. De naturaleza teatral.....	410
V.3.C. De contenidos relacionados con la psicomotricidad.....	422
V.3.D. De contenidos relacionados con la creatividad.....	425

V.3.E. Páginas webs.....	427
--------------------------	-----

SEXTA PARTE: ANEXOS

Anexo I:

Algunos casos concretos de censura teatral durante el Franquismo: Dos encuestas de la revista <i>Primer Acto</i>	433
--	-----

Anexo II:

“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.....	481
--	-----

Anexo III:

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.....	581
--	-----

Anexo IV:

LEY 19/2006, de 5 de junio, por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios.....619

Anexo V:

Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.....651

Anexo VI:

Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 29 de abril de 2004 relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual.....695

PRIMERA PARTE:

INTRODUCCIÓN

I.1. HIPÓTESIS Y OBJETO DE ESTUDIO

Esta Tesis Doctoral pretende llevar a cabo un estudio sistematizado acerca de los aspectos jurídicos inherentes a la condición del actor teatral. En consecuencia, el objeto de estudio de la misma se asienta simultáneamente en un doble campo de las disciplinas académicas de carácter humanístico: de un lado, el ámbito del teatro, como una parte del más amplio constituido por el la literatura y su estudio; de otro, el ámbito del derecho, del que intentamos extraer los fundamentos e instrumentos de los que vamos a servirnos para la discusión de nuestra hipótesis de trabajo. Ésta puede ser formulada, ya de manera concreta, en los términos siguientes: en el complejo proceso de la comunicación teatral, la función encomendada al actor, a través de su trabajo interpretativo, reviste aspectos de indiscutible creatividad, por lo que a dicho trabajo le convienen de algún modo las notas características del concepto de autoría; en consecuencia, la función actoral resulta susceptible de ser abordada, desde la perspectiva jurídica, a través de los conceptos de *derecho de autor* y de *propiedad intelectual*, con las consiguientes implicaciones de este aserto en los ámbitos legal, profesional, económico y similares.

Nuestro trabajo plantea el asunto de los derechos de autoría total por parte de los actores de teatro en su interpretación y los cambios que debe abordar la institución de la propiedad intelectual para su reconocimiento.

A lo largo de su desarrollo, intentaremos demostrar que la unión de la vivencia y la creatividad del actor en su interpretación, constituyen un derecho de autoría originario, por lo que aparece en el punto de mira de juristas, académicos, gobernantes

y actores, cada uno desde su perspectiva y con sus dudas y recelos. Porque estamos hablando del derechos de propiedad intelectual, que han sido valorados en los actores desde hace siglos; pero no así igualmente reconocidos.

Inicialmente, sobre el concepto de propiedad intelectual debemos considerar lo que sobre este particular dice el Dr. Ull:

En concreto, las llamadas propiedad intelectual y propiedad industrial, deberían denominarse derechos de autor, pues son derechos distintos a los derechos reales, entre los que se encuentran el derecho a la propiedad. Es decir, que el objeto del derecho a la propiedad lo constituyen bienes corporales, sean bienes muebles o inmuebles. En cambio la llamada “propiedad intelectual”, o la “propiedad industrial”, tienen por objeto el derecho sobre bienes inmateriales, como son las ideas y las creaciones intelectuales.

Tampoco la duración de los derechos de autor puede compararse con la propia de los derechos reales, pues aquéllos tienen una duración temporal y limitada, mientras que éstos no tienen limitación temporal. Los primeros caducan vencidos los plazos de reconocimiento y protección; los derechos reales se detentan permanentemente, en tanto no se transmita a otro la titularidad del derecho, y así sucesivamente. (2000: 35)

Por lo tanto, ante esta situación optamos por presentar, en primer lugar, la génesis histórica de la institución jurídica de la propiedad intelectual, con el fin de comprenderla y poderla relacionar con los intereses sociales que la hicieron necesaria como reguladora del fenómeno de las creaciones literaria, artística y científica.

Así pues, si bien en Roma existía en algunos sectores la conciencia de que el creador era moralmente el dueño de su obra y en la Edad Media, por la influencia del cristianismo, se creaba la obra para el disfrute de la colectividad, aún con discrepancias como la que señala en su obra, Hubmann: “a pesar de todo se mantiene en la Edad Media el convencimiento sobre la pertenencia de la obra a su creador y el desprecio hacia el robo intelectual” (1974: 10); el cambio vivido con la invención de la imprenta de tipos móviles por Johan Stephan von Guttemberg obligó a una evolución en el Derecho, que propiciaría el nacimiento de los derechos de propiedad intelectual y, en palabras de Baylos Corroza “la creación intelectual, como entidad separada de sus ejemplarizaciones posibles” (1993: 153), lo que dio lugar a otros intereses y formas de protección en su evolución histórica.

Por consiguiente analizaremos en esta Tesis Doctoral las últimas reformas legales en nuestra legislación, que nos servirán para percibir el estado de la cuestión objeto de nuestro estudio y así mejorar su comprensión e interpretación como interacción de acontecimientos y necesidades sociales, tales como la toma de conciencia, por parte de los autores, de un derecho moral de publicar su obra al considerarse creadores de la misma.

Esta visión social de la propiedad intelectual es la que justifica su necesidad como institución impulsora del desarrollo intelectual, creativo e investigador bajo el principio de protección de los derechos del creador, por lo que consideramos que los estudios realizados a lo largo de los años sobre estos derechos de los actores de teatro son de orientación muy diversa, como pasamos a exponer.

Así, la Ley de Propiedad Intelectual (LPI), texto refundido de 1996, dedica los artículos comprendidos entre el 105 y el 113, con mejoras sobre los artículos 101 al 107 de la anterior LPI de 1987, a los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes.

Sin embargo es necesario situar al intérprete jurídicamente en relación con su obra, como realiza de forma precisa Rivero Hernández cuando expone:

Vienen aquellos aludidos, definidos en el art. 105 LPI'96. Ya su rúbrica dice Definición de artistas intérpretes y ejecutantes, y concreta: "Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título" Este precepto está inspirado en el art. 3 de la Convención de Roma, del que apenas difiere, lo que puede ayudar en orden a su concreción y alcance, no muy claro en su expresión literal.(2004: 86-87)

En consecuencia debemos señalar que el año 2006 fue significativo históricamente para la legislación española en lo que se refiere a la propiedad intelectual, debido a la Ley 19/2006, de 5 de junio por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual y la reciente Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril y transpone a nuestro derecho la 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 en la sociedad de la información; y que supone el reconocimiento

expreso a los artistas intérpretes o ejecutantes de un derecho exclusivo sobre la comunicación pública.

Del mismo modo, también dicho texto legal da un tratamiento más detallado a las facultades morales que el regulado en el anterior TRLPI, como lo demuestra el artículo 113, que marca con carácter irrenunciable e inalienable el derecho al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones y que sus derechos morales son transmisibles “mortis causa”, sin límite de tiempo y a favor de aquellas personas, jurídicas o naturales a quien el artista se los haya “confiado expresamente por disposición de última voluntad”. Con respecto a este final y como complemento de nuestra hipótesis, dice Prats Albentosa: “Expresión que ha de entenderse comprensiva tanto de atribución testamentaria a título particular (legado), como a título general (institución de heredero) respecto de sólo este o de este y otro u otros bienes concretos y determinados de la herencia”. (2007: 22)

Como acabamos de exponer, hay un acercamiento en estos reconocimientos a nuestra teoría sobre el derecho de autoría total en la interpretación del actor teatral y que es el fundamento de nuestro trabajo, lo que analiza el profesor Anguita Villanueva de forma explícita:

Lo primero que nos llama la atención al acercarnos a la reforma de este art. 113 TRLPI es que se ha cambiado la rúbrica del mismo. Con la Ley 23/2006 ha pasado a denominarse *Derechos morales* y no *Otros derechos* como disponía la antigua redacción que parecía negarles dicha condición. Con el nuevo título ya no queda duda y menos aún si lo comparamos con el contenido de los artículos 14, 15 y

16 TRLPI que parecen haberse comprimido y adaptado a los artistas intérpretes o ejecutantes y a la creación que ellos realizan en este nuevo art. 113.

Por consiguiente, el actor aspira a ser jurídicamente reconocido como autor total, lo que implica ser creador de una obra original, según indican los artículos 5 y 10 de la LPI; y la originalidad de su obra es lo que la haría protegible y, por lo tanto, distinta de la originaria.

No obstante, aun siendo fundamental esta perspectiva de la evolución histórica de los derechos de autoría para configurar nuestra hipótesis, la visión teatral es la esencia del origen de este derecho que planteamos; y así, nosotros pensamos que el actor de teatro en su interpretación genera una vivencia y una creatividad únicas que lo hacen merecedor de un derecho de autoría total. Como dice André Lapierre: “El actor al interpretar está trabajando con el cuerpo, el movimiento y la acción. Trabajar con nuestro propio cuerpo como medio de relación, comprometiendo en la acción nuestra propia personalidad, a través del gesto, la actitud, la mímica, el contacto, toda esta comunicación infraverbal que “habla” el lenguaje directo de una relación auténtica”(1977: 2)

Por lo tanto, estas relaciones vividas en el cuerpo y a través del cuerpo, relaciones afectivas y emocionales: alegría, enfado, tristeza, amargura, amor, temor, dulzura, etc, están expresamente unidas a las tensiones musculares tónicas, involuntarias y alguna vez inconscientes, que las acompañan y sin las cuales no pueden existir. Así José A. Sánchez dice: “Felix Emmel defendía en *El teatro extático*, la necesidad de “hablar con el cuerpo” y “moverse con las palabras”. El “actor

patético” tenía que transmitir con su gesto aquello que el dramaturgo no había alcanzado a verbalizar, ya que las palabras resultaban insuficientes para la formulación de lo espiritual, algo sólo reservado a la conjunción del cuerpo y el ritmo.” (2002: 109)

Pensamos que el cuerpo es el primer medio de percepción, de expresión y de comunicación con otro ser humano, el que prepara y precede otras formas de comunicación, particularmente el lenguaje, por lo que el cuerpo es el medio de comunicación más auténtico y profundo; pero para que esto suceda hay que dejarle la posibilidad de expresarse, a fin de que pueda establecerse la comunicación. La creación humana implica una idea de descubrimiento, en el sentido de que en el beneficio resultante del acto creador podrían descubrirse datos no previstos en el proyecto de la creación.

Así mismo, cuando hablamos del actor de teatro como ser vivo, corporal y real, lo diferenciamos, en virtud de estas características, de otro tipo de actores ,ya que todos los problemas relacionados con la interpretación pasan por el cuerpo del actor, en tanto que adecuación a la ficción, a ser otro ser con todo su cuerpo, porque la verdad escénica es la de la ficción, que a su vez es la del cuerpo. Como dice Dario Fo: “Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno” (1998: 71).

Podemos todavía precisar algo más y considerar desde la presencia del actor en el escenario (como persona, actor y personaje), el problema que se le plantea entre estas tres relaciones para expresarse y mostrarse con la imagen que tiene de sí mismo; de ahí la importancia del cuerpo, que lo mira, que cotidianamente nos expresa un estado por medio de señales que nos envía y nosotros percibimos. Así también sucede

en escena y sirven al espectador para atender al trabajo del actor, su actuación y su interpretación o representación creativa y original del personaje, por medio de signos implicados en un cuerpo lleno de comunicación infraverbal, tal como expresa P. Pavis:

El término poco científico y poco semiológico de “energía” resulta muy útil a la hora de delimitar el fenómeno no representable del que tratamos: con su presencia, su movimiento, su fraseo, el actor o el bailarín desprenden una energía que alcanza de lleno al espectador. El espectador lo primero que percibe es el cuerpo del otro e interioriza las sensaciones e impulsos que recibe de él. No debemos exagerar, sin embargo, la función del actor-persona hasta anular la función del personaje. El actor no es un *performer* en el sentido de que no actúa nunca “en su propio nombre”, pero tampoco es un simple emisor de signos: “produce efectos en el cuerpo del espectador, ya los llamemos energía, vector del deseo, flujo pulsional, intensidad o ritmo”. (2000: 39)

Este conocimiento de su cuerpo y su control, junto con las habilidades y aptitudes interpretativas para desarrollar la capacidad de transformarse en personaje, lo llevan a ser el sujeto real de la interpretación, y, por lo que nosotros entendemos, viene a ser el autor de su interpretación como obra total.

I.2. PROCEDIMIENTOS DE INVESTIGACIÓN

Acabamos de exponer nuestra hipótesis del derecho de autoría total del actor, que en nuestra Tesis Doctoral vamos a analizar desde su doble perspectiva teatral y jurídica. Para llegar a este estudio buscamos, en primer lugar, los textos legales que nos sirven para analizar la evolución de la institución jurídica de la propiedad intelectual y los diferentes pensamientos de algunos dramaturgos, directores de teatro y juristas, respecto a los problemas que conlleva el reconocimiento del arte de la interpretación del actor, su presencia y su naturaleza en relación con el hecho teatral.

Por consiguiente, para la elaboración de nuestra investigación fue necesario realizar la consulta de textos que trataban el tema de los derechos de autoría desde las perspectivas constitucional, civil, penal, administrativa, etc.; y al mismo tiempo cruzar las diferentes teorías sobre los conceptos de personalidad, creatividad, originalidad y autor, que expresaban juristas y eruditos sobre el tema, para conformar así la parte legal del tema que nos ocupa.

Sin embargo, dicho tema necesitaba situar su base esencial en el sujeto de la misma: el actor teatral, por lo que, para estructurarla, abordamos la búsqueda, lectura y análisis de los diferentes pensamientos clásicos sobre el actor, su cuerpo y la metodología de trabajo, sin abandonar las últimas aportaciones de psicomotricistas, profesores y actores con respecto al trabajo de interpretación. Con ello creímos necesario cubrir un vacío que somos conscientes está en la mente de juristas, actores y gobernantes; pero que aún no se ha llevado a la práctica; y con este trabajo queremos dejar abierta otra vía de aportaciones que lleven a ese reconocimiento merecido y

necesario como protección del resultado de un proceso de investigación y creación del actor dramático.

Esta Tesis Doctoral se halla estructurada en partes, que conscientemente obedecen al planteamiento de la hipótesis objeto de estudio, que necesita en su proceso de investigación apoyarse en sólidos pilares que nos ayuden a ver su evolución histórica.

Por esta razón en la primera parte (INTRODUCCIÓN), después de analizar sucintamente el contenido del derecho de autoría a lo largo de la historia, nos acercamos al concepto de censura, considerado históricamente y más concretamente en España, donde se genera una singular negación del derecho de autoría durante la época que comprende desde 1939 a 1975. De esta forma, la censura impulsó el motor de la autocensura previa que desarrollaron muchos autores durante este período, porque el control tanto para las obras como para las representaciones se ejercía, no sólo desde los censores, sino también desde distintas esferas de la sociedad civil y religiosa de la época, como ponemos de manifiesto en el subapartado dedicado a estas consideraciones.

Consecuentemente con este ejercicio de privacidad de uno de los derechos reconocidos en la Declaración Universal de los Derechos Humanos, como es el de autoría, surge la sentencia sobre la representación de la obra de Els Joglars que consideramos fundamental para el conocimiento del derecho de autoría en el actor, y así procedemos a realizar un análisis en el desarrollo del estudio.

Por lo tanto, una vez analizado el derecho de autoría y la citada negativa a su desarrollo y considerando la relevancia manifiesta que supone para nuestra hipótesis,

nuestra Tesis Doctoral aborda en su segunda parte (LA PERSPECTIVA JURÍDICA) el estudio, explicación y descripción del marco normativo del derecho de autor y de la importancia que éste tiene como derecho fundamental en la Constitución Española de 1978 y en la Declaración Universal de Derechos Humanos. Por lo tanto, la naturaleza del derecho de autor determinará su regulación y la ponderación en la propiedad intelectual en relación con otros derechos, tales como derecho humano positivado, valiendo así la aclaración del profesor Peces Barba de que todos los derechos son humanos y así el concepto más acertado es el de fundamental, en tanto que reconocimiento de creador de una obra intelectual con su impronta personal en razón de su originalidad, que lo hace garantía de fomento y desarrollo en la sociedad del conocimiento. De igual forma, el reciente proyecto de ley 121/000044 que sirvió de base para modificar el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual daría origen a la nueva Ley de Propiedad Intelectual de 2006.

En la tercera parte (LA PERSPECTIVA TEATRAL) abordamos una consideración de nuestro objeto de estudio desde el punto de vista de los niveles diferentes de creatividad y de las diversas concepciones sobre el cuerpo del actor como elemento fundamental de su creación. Por ello, el derecho de autoría total en los actores es el centro de nuestro estudio, viniendo a cubrir así, pensamos, un relativo vacío en la consideración de estos aspectos por parte de la teoría teatral aun en nuestros días. Teniendo en cuenta, en este punto, a autores como P.G. Bogatyrev, J. Veltrusk y O. Zich, que iniciaron la teoría moderna del teatro, ponemos de relieve que, más que ante una actividad científica reconocida como tal, nos hallamos ante una práctica aún no totalmente desarrollada como disciplina de modo integral. De este modo, nuestro trabajo espera contribuir de paso a la construcción de una teoría sobre el

concepto de autoría total del actor, cuyo reconocimiento es un argumento fundamental de su derecho como autor, en tanto que sujeto de una interpretación favorecedora de la práctica teatral

En la cuarta parte (CONCLUSIONES), pretendemos realizar una síntesis coherente de las bases teóricas, científicas y sistemáticas del derecho de autoría en la interpretación del actor, tal y como han sido desarrolladas, a lo largo de nuestro trabajo, desde la doble perspectiva metodológica teatral y jurídica.

Siguen, tras la parte dedicada a las referencias bibliográficas que han fundamentado nuestro estudio, los anexos que hemos creído imprescindibles incluir para complementar el mejor entendimiento de lo aquí expuesto, dado además que las especiales características de estos materiales aconsejaban, pensamos, separarlos del cuerpo que contiene el desarrollo de nuestra Tesis Doctoral.

I.3. CONSIDERACIÓN HISTÓRICA DEL ASUNTO

I.3.1. El derecho de autoría a lo largo de la Historia

El reconocimiento del derecho personal del autor sobre su obra podemos comprenderlo con más claridad si entendemos primero (como pretendemos mostrar en este apartado) el concepto de Propiedad Intelectual desde la importancia de su evolución histórica, como marco de referencia del derecho de autoría y su manifiesto interés social.

Si atendemos al *Diccionario de la Real Academia Española* “*Diccionario de la Lengua Española* “la palabra propiedad se define así:

“Propiedad: Derecho o facultad de gozar y disponer de una cosa con exclusión del ajeno arbitrio y de reclamar la devolución de ella si está en poder de otro.”¹

En el mismo diccionario la palabra intelectual viene definida de la siguiente forma:

“Perteneiente o relativo al entendimiento.”²

¹ Real Academia de la Lengua. “Diccionario de la Lengua Española.” Editorial Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1970.

² *Ibíd.*

La regulación de esta propiedad, la realiza el hombre por medio de leyes que constituyen la institución Jurídica, que regula el fenómeno de las creaciones literarias, artísticas o científicas.

Los derechos de propiedad intelectual intentaron armonizar intereses varios aparentemente contradictorios entre sí: el reconocimiento del autor, moral y personalmente; los titulares, con el fin de obtener beneficios; el interés del fomento de la creación por parte de la sociedad, para responder con una tutela efectiva a la sociedad actual.

Pretendemos, así pues, en los próximos párrafos exponer este derecho de autoría observando el reconocimiento de la propiedad intelectual en su evolución histórica como interés social que en cada momento se hizo necesario.

Podríamos decir que como creación artística o intelectual, este concepto de propiedad aparece con la misma aparición del hombre, aunque no siempre como disciplina jurídica, tal como dice Baylos Carroza (1993:135): “Ni la historia de la propiedad industrial puede confundirse con la historia de la inventiva humana, ni la propiedad intelectual se resume en una historia de las producciones artísticas e intelectuales”.

Comenzaremos nuestro estudio con el reconocimiento moral y no jurídico que del asunto que nos preocupa se tiene en Grecia, y más en Roma, como expone Álvarez Romero: “Los monumentos más importantes de la cultura occidental, en la antigüedad, se encuentran en Grecia y no solamente en el campo artístico, sino en el literario y en el de la pura especulación”. (1969:11)

En el siglo V a. C., Platón manifestaba su contrariedad con la distribución que en Sicilia, sin su autorización, se realizaba de transcripciones de sus obras. Sobre este particular escribe Lipszyc: “Una ley ateniense en el año 330 a. C. ordenó que copias exactas de las obras de tres grandes clásicos fueran depositadas en los archivos del Estado”. (1993:28)

De esta forma los actores y los copistas tendrían que respetar dicho texto oficial y es cierto que la industria de la edición, aunque no existiese aún la imprenta, estaba muy extendida, por cuya razón las copias se tenían que realizar a mano por esclavos utilizados por los libreros para la reproducción rápida de los libros, tal como indica Stolfi. (1915:8)

Los reconocimientos al derecho del autor sobre su obra, en Roma, se remontan al año 25 a.C., con el gran arquitecto y artista romano Marco Vitruvio Polión, quien recogió en el Libro Séptimo de su obra llamada *De architectura*, la siguiente glosa:

Ahora bien, así como hay que tributar merecidas alabanzas a los creadores, incurren en nuestra severa condenación aquellos que, robando los escritos a los demás, los hacen pasar como propios. Y de la misma manera, los que no sólo utilizan los verdaderos pensamientos de los escritores, sino que se vanaglorian de violarlos, merecen reprensión, incluso un severo castigo como personas que han vivido de una manera impía. Araujo morales (2008)

Sobre el valor del derecho de autoría y los fraudes manifiestos, escribe Agúndez Fernández:

Al iniciarnos en los antecedentes históricos de la propiedad intelectual, hemos sentido la sensación de descubrir un tesoro. Nada menos que el valioso hallazgo de los epigramas de Marco Valerio Marcial acusando a Fidentino de poeta plagiarlo por haberle copiado versos haciéndolos pasar como propios; y le imputa la comisión de un hurto manifiesto, de ser un ladrón. Entonces, siglo I de nuestra Era, Marcial acaba de anticipar el concepto de plagio literario, sólo llegado a conocer tal como es hoy, a fines del siglo XVIII. (2005: 1)

Los autores en Grecia y en Roma no tenían ningún derecho patrimonial sobre su creación, según se deduce a tenor de los datos ofrecidos en el análisis jurídico histórico.

Un hecho fundamental está en que el ordenamiento jurídico romano no distingue entre el *corpus mechanicum* y el *corpus mysticum* de una obra literaria, es decir, entre el objeto corpóreo y el en él incorporado, bien de naturaleza intelectual, lo cual obedece a que no existía la reproducción múltiple de la obra y por lo tanto no aparecía el valor económico de la misma.

Los derechos morales sí existían como reconocimiento jurídico de sus creaciones y de sus intereses, según Dock, M.C. (1974:132 y ss.), quien en su obra se refiere a la decisión de divulgación por parte de los autores. También sobre la autoría de la obra en la época posclásica de Roma, escribe Reginfo:

La obra literaria (*scriptura*) sigue, como la *accessión*, la suerte jurídica de la materia (*papiro*, *pergamino*). El dueño del material sobre el que se escribe se hace propietario de los caracteres de la escritura...Quizá en la época *posclásica* el autor podía intentar la *actio iniuriarum* (acción de injuria, introducida por el pretor y concedida a la víctima de un delito de injuria) si la obra era presentada bajo el nombre de otro, pero esto no puede ser demostrado. (1997:52)

Se critica a los *plagiarios*³ y Marcial en su obra delimita los conceptos de plagio entre el hurto de esclavos y el hurto de obra literaria, con versos en los que se dice al plagiario que él les ha concedido la libertad y que ellos no necesitan un juez, pues es suficiente con decirles: “Tu página, plagiario, que de mi has copiado, se levanta contra ti y te dice: eres un ladrón” [Marcial (1997:125,138-139 y 151) citado por Agúndez (2005: 2)].

Observamos que aunque no había normas claras y expresas para la protección de los derechos de autor, existía una concepción legal, no sólo por su interés social sino también por el económico.

Durante la Edad Media existe una falta de reconocimiento a los derechos de propiedad intelectual, dada la concentración de la creación cultural en los monasterios, en donde no existía ningún tipo de derechos o beneficios, por la condición religiosa de los creadores y habitantes, en consonancia con la profesión de sus votos.

³ Los plagiarios en el Derecho romano eran aquellos que realizaban el *plagium*, ilícito penal creado por la *lex Fabia de plagiariis*, consistente en vender un hombre libre como esclavo. Actualmente se utiliza como usurpador artístico.

La introducción de la imprenta de tipos móviles por parte de Juan Gensfleisch W. Gutenberg, de Maguncia, originó la revolución de la concepción occidental del Derecho de Autor:

Juan Gensfleisch W. Gutenberg, hijo de nobles antecesores, nació en Maguncia (Alemania), en el año de 1397. Siendo aún de temprana edad, su familia tuvo que emigrar de Maguncia, debido a un levantamiento popular ocurrido en dicha ciudad. Fue en el año 1430 en que Juan Gensfleisch tuvo que cambiar su apellido por el de Gutenberg para poder pasar más desapercibido de sus perseguidores en el exilio pues está comprobado que vivió y trabajó algún tiempo en Estrasburgo como estampador de láminas y grabador de espejos, pero siempre con su imaginación puesta en la creación de un nuevo arte para producir libros, que fuese más práctico y rápido que la copia de manuscritos en los escritorios. Este arte era la Imprenta, muy modesta en los primeros ensayos, pero luego tan perfecta como lo hizo Juan Gutenberg, al estampar la Biblia en su prensa. En Estrasburgo es donde se tiene indicios que hizo los primeros ensayos. Se dice también que estando en Harlem (Holanda) conoció e hizo amistad con Lorenzo Coster, sacristán de la Catedral, el cual le hizo fijarse en una gramática latina para estudio de seminaristas que estaba ingeniosamente reproducida en planchas de madera, y esta revelación le hizo concebir un procedimiento de imprenta, y, como quien entra en posesión de un tesoro, Gutenberg no descansó hasta verlo realizado. Durante el año 1439 se encuentra comprometido en un litigio. Por los documentos que han figurado en el caso y que se han conservado, nos enteramos que años antes había formado compañía con dos socios para trabajar en varias artes, en las cuales Gutenberg se comprometía a instruirlos. A la muerte de uno de ellos, un hermano pidió que debiera ser admitido en la sociedad, o, en caso contrario, que el capital aportado por su hermano le fuera reembolsado. Gutenberg logró probar su honorabilidad ante el tribunal, en el aspecto inicial de los hechos que se le imputaban

y el juicio fue sobreseído por la corte en 1442. En el año 1448 retorna de nuevo a Maguncia a continuar sus experimentos, y se puso al habla con Juan Fust, quien para establecer un taller de imprenta entregó a Gutenberg una cantidad, sirviendo de garantía todos los utensilios de la misma, reconociéndole, al mismo tiempo, como socio en dicho negocio. Dándose cuenta Fust de los cuantiosos beneficios que podría obtener con este invento, introdujo también como socio en este mismo negocio a su yerno Pedro Schoeffer, inteligente obrero y buen grabador de aquella época. Poco tiempo después comenzó Gutenberg a imprimir la Biblia, y para ello tuvo que hacer Fust una nueva aportación de dinero, y cuando ya llevaba impresos unos catorce pliegos, Fust, que, como Schoeffer, estaban impuestos en el arte de la imprenta, sabiendo que Gutenberg no podía abonarle las cantidades entregadas más los intereses, le llevó a los tribunales, quienes fallaron en contra de Gutenberg. De este modo quedó deshecha la sociedad, y Fust y Schoeffer, dueños de la explotación de la imprenta, que tanto costó crear a su inventor. Otra vez se volvió a encontrar Gutenberg sin dinero, y con tanto contratiempo envejecido; pero como la Providencia siempre hace justicia, el doctor Konrand Humery le proporcionó un nuevo equipo de imprenta, lo más completo de aquella época, para que pudiese trabajar nuevamente. Montada la imprenta, aparte de otros trabajos, imprimieron varios vocabularios y un Diccionario latino. El *Catholicon*, escrito por Joannes Balbus en el siglo XIII, fue impreso en Maguncia en 1460, y apareció como un volumen en folio de 373 hojas, algunas en vitela y otras en papel, impreso a dos columnas por página, con un tipo pequeño que no era nada bueno, según los técnicos, y del cual se han clasificado tres variedades. Muchos han pretendido ver en estas líneas del *Catholicon* la paternidad literaria del mismo Gutenberg, que conservó hasta el fin su política de anonimato, tal vez por convincentes razones comerciales. La identidad del impresor del *Catholicon* ha sido discutida en pro y en contra, pero es muy significativo que los mismos tipos del *Catholicon* fueron usados por los hermanos Heinrich y Nicolaus Bechtermünze al imprimir el *Vocabularius ex quo* (un extracto del *Catholicon*), en Eltville, en 1467.

Los Bechtermünze eran parientes de Gutenberg, y Eltville, no lejos de Maguncia, era la residencia del arzobispo Adolfo de Nassau, quien nombró a Gutenberg caballero de la corte en 1465. En el año 1468 murió Juan Gutenberg, siendo enterrado en Maguncia – su ciudad natal- en la iglesia de los frailes Dominicos, señalándose el lugar que ocupaba la fosa con una inscripción en latín, cuya copia se conserva, no así la lápida ni la iglesia, que fueron destruidas por los franceses en la guerra napoleónica de 1794.

La lápida que figuraba en el sepulcro de Gutenberg, decía así:

D.O.M.S. JOANNI GENFLEISCH ARTIS IMPRESSORIAE REPERTORI
DE OMNI NATIONE ET LINGUA OPTIME MERITO IN NOMINIS SUI
MEMORIAM INMORTALEM ADAM GELTHUS POSUIT OSSA EJUS IN
ECCLESIA FRANCISCI MAGUNTINA FELICITER CURANT

En esta época los reyes concedían el privilegio a los impresores, que eran quienes podían imprimir con dicha licencia; aunque previo a su publicación el estado y la Iglesia ejercían su correspondiente censura. Pocas veces, de forma tan clara y demostrada, la fuerza de la palabra impresa ha sido tan influyente en el pensamiento y la acción humana como en nuestros días, en los que vemos a los gobiernos poniendo en práctica un riguroso control para dominar las opiniones y actividades del pueblo. Esta situación actual no es nueva ante el fenómeno que desencadenará la imprenta y el noble arte de los tipógrafos. Martín Hidalgo (1963: 71-74)

Este invento no hubiese servido de nada si la capacidad intelectual del hombre no se viese influenciada por el movimiento renacentista que consideraba la creatividad humana como la máxima expresión de su dignidad, y así dice el historiador Hauser:

Lo que es fundamentalmente nuevo en la concepción artística del Renacimiento es el descubrimiento de la idea del genio, es decir, de que la obra de arte es creación de la personalidad autónoma, y que esta personalidad está por encima de la tradición, la doctrina y las reglas, e incluso de la obra misma; de que la obra recibe su ley de aquella personalidad; de que otras palabras, la personalidad es más rica y profunda que la obra y no puede llegar a expresarse por completo en ninguna realización objetiva. Para la edad media que no reconocía ningún valor en la originalidad y espontaneidad del espíritu, que recomendaba la imitación de los maestros y tenía por lícito el plagio, que a lo sumo se tenía afectada por el pensamiento de la concurrencia intelectual, pero en modo alguno dominada por él, tal concepto fue completamente extraño. (1993: 47)

Sobre la historia de la Propiedad Intelectual el gobierno inglés afirma que: “no existían derechos patrimoniales para los autores de las obras en Grecia o Roma. No sería hasta finales del siglo XV, con el invento de la imprenta, que surgiría una especie de derecho de autor”.⁴

Después de la invención de la imprenta como determinante para el reconocimiento de los derechos de autoría, el factor más importante que surge es el de los privilegios.

En relación con este sistema de privilegios, escribe en su monografía Phillip Allfed:

⁴ Intellectual Property. A History of Copyright. www.intellectual-property.gov.uk

Sólo después de la invención del arte de imprimir aparecen privilegios a favor de obras literarias y composiciones musicales. Tales privilegios no se concedían a los autores, sino a los impresores y editores”. Sobre los privilegios matiza Lipszyc, D (1993-30): “Los privilegios más antiguos que se conocen son los concedidos por la República de Venecia en 1469, por el plazo de cinco años, a Giovanni da Spira, introductor de la imprenta en territorio véneto. (1999: 8)

En España, la *Pragmática de Toledo* promulgada por los Reyes Católicos en 1480⁵ fue la primera disposición general relativa a la impresión, que abría las fronteras a los libros extranjeros y lograba la mayor difusión de la cultura, iniciándose de este modo el sistema de concesión de licencias reales para la impresión de obras con una serie de condiciones sobre los temas políticos y religiosos. Estas exigencias se acrecientan en el reinado de Felipe II y continuarán con otras pragmática semejante en los reinados de Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Felipe V y Fernando VI, hasta el siglo XVIII, en que Carlos III favorece con sus normas los derechos de autores e impresores, como escribe Danvila (1882:54 y ss.).

En la época de Carlos III, los periódicos pasaban al llamado juez de imprenta y al censor. Carlos IV mandó cesar todos los periódicos, menos *El Diario de Madrid*.

Carlos V, debido a las luchas religiosas mantenidas intensamente en los Países Bajos, impuso la censura en la imprenta con el decreto de 14 de octubre de 1529, que prohibía, bajo pena de muerte y confiscación de los bienes, la impresión de libros dogmáticos sin la autorización imperial.

⁵“Ley I, Título XV, Libro VIII” contenida en la novísima recopilación.

El británico *Estatuto de la Reina Ana*⁶ de 10 de abril de 1710, se conoce como la primera ley moderna que establece derechos para el autor o para quien hubiese obtenido la cesión por parte del autor, durante catorce años desde la primera publicación. Es el primer reconocimiento por ley y no por privilegios, cuya finalidad consistía en fomentar el arte, la literatura y la ciencia con la exclusividad de impresión para el autor.

En España, poco a poco se fueron regulando los procedimientos de impresión, hasta la promulgación por las Cortes de Cádiz, en 1810, de la ley que permitía el libre ejercicio, y que fue derogada en 1814 por Fernando VII y restablecida en 1822.

Con motivo de la prohibición de Fernando VII desaparecieron la mayor parte de los periódicos españoles, haciéndose extensiva esta prohibición a los países de ultramar.

El 24 de octubre de 1868 se publicó el decreto-ley que reconocía la más absoluta libertad en la emisión de ideas por medio de la imprenta. Consecuencia de la revolución de ese año, la ley sólo limitaba la propaganda política y en casos extraordinarios únicamente.

Con la aprobación de ese decreto quedaron derogadas múltiples leyes represivas dictadas anteriormente y reconocida así, legalmente, la libertad de imprenta. Sucesivamente los demás gobiernos aceptaron estos principios, aplicados de modo más o menos restrictivo, pero fue el primer paso para lograr el respeto de la

⁶ Sobre las razones que llevaron a la promulgación de esta ley señalan Phillips, Durie y Karet que, en vista de las dificultades creadas por la anulación del Estatuto de 1640, los impresores pedían al Parlamento la protección de sus copias, pero el objeto de esa petición no era la creación de un derecho de propiedad sobre ellas, pues ellos consideraban que tenían ese derecho protegido por el Common Law al haber comprado la obra al autor. Simplemente pedían la protección efectiva por el estatuto de ese derecho. (Phillips, J.J./Durie, R./Karet, I(1993:5)

publicación de libros, folletos y periódicos de todo tipo, que habían soportado toda una serie de trabas que hacían difícil su difusión.

Tanto con la revolución francesa como con los decretos de 1791 y 1793, el derecho de autor se torna en derecho de propiedad personal.

En La Constitución Española de 1978, en las Constituciones de los diferentes países, normas de Derechos Humanos y Tratados Internacionales, aparece reflejado el respeto a la propiedad intelectual y su tutela jurídica como aspecto fundamental del progreso socioeconómico y cultural de los pueblos.

Todos los Estados reconocen el problema de la vulneración de los derechos intelectuales en todas sus modalidades, que crece y se propaga con un incremento que amenaza a los autores y agudiza cada vez más el problema con los avances tecnológicos sofisticados.

Las obras son el resultado tangible de un proceso de creación y de investigación del autor, que le confieren de por sí derechos morales y patrimoniales que tienen necesariamente que ser protegidos por el Estado y tener el máximo respeto por parte de los ciudadanos.

Las implicaciones de la protección al derecho de autor influyen tanto en el hecho de la creación y la investigación como en la economía de los países, para recomendar y adoptar acciones contra la violación de los derechos de propiedad intelectual, frenando sus infracciones.

Al realizar, como estamos haciendo en este apartado, una visión histórica sobre la evolución del derecho de autoría, es imprescindible echar una mirada a las

últimas evoluciones de estos derechos en España, país pionero en el reconocimiento, no sólo de las obras de los autores nacionales, sino también en lograr su protección en el extranjero, participando intensamente en el desarrollo de la actualización de la tutela internacional de los derechos de autor. Es verdad también que los derechos morales de autor no fueron reconocidos directamente, hasta la promulgación de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, germen del Texto Reformado de la Ley de Propiedad Intelectual, y pilar de la actual Ley 23/2006, ya armonizada con las directivas de la Comunidad Europea.

El objetivo final de esta visión histórica nos ha llevado, esperamos, a una mejor comprensión y conocimiento de los intereses de la sociedad, los cuales justifican la regulación de los derechos de autoría y en especial de los actores de teatro, ya que, como hemos mencionado al comienzo de este estudio al hablar del significado de Propiedad Intelectual, el derecho del autor recae sobre una propiedad creada intelectualmente, denominada obra, la cual es necesaria para que exista el derecho de autoría.

El derecho de autor no protege las ideas per se, sino su forma de expresión literaria, artística y científica.

En referencia a la protección de los derechos intelectuales escribe Olsson: “El derecho de autor ha contribuido y sigue contribuyendo a la expansión espiritual de la humanidad, alentando la creatividad intelectual y estimulando, para beneficio general, la difusión en todo el mundo de las expresiones del arte, el saber y la información”. (1987: 5)

I.3.2. El concepto de censura como negación del derecho de autoría: el ejemplo español entre 1939 y 1975

El tema de la censura arroja importante luz sobre el de la autoría del actor en el período de 1939 a 1975, el cual, a su vez, estimamos especialmente relevante para nuestro objeto de estudio. Por esta razón, nos proponemos, en el presente apartado, matizar algunos conceptos que afectan indistintamente al emisor y al receptor de los complejos procesos de comunicación teatral.

Entendemos el emisor desde una doble vertiente, tanto como el autor del texto dramático o como el actor que con su peculiaridad creativa interpreta dicho texto; así también comprenderemos al receptor como el lector de la obra o como el espectador de la escenificación.

Verdaderamente no será banal intentar aclarar qué se entiende por censura y vincularlo con el tema que nos ocupa, comenzando con la definición de M.L. Abellán, que dice: “Por censura hay que entender el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeradas de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor”. (1982: 169)

Esta definición hace referencia a la censura de carácter institucional que, según los diferentes presupuestos con los que sea tratada, puede originar una confusión que motiva por nuestra parte definirla en sí misma -aún sin prescindir del período que enunciábamos al principio- y que nos debe llevar a distinguirla de la represión cultural con la que frecuentemente se confunde, aunque sean conceptos interrelacionados; pero sin perder de vista que la represión, en el sentido de lo prohibido de forma definitiva o temporal como es el caso que tratamos, es la antesala de la censura.

Christian Metz en su obra referida a la censura como significativo imaginario, escribe:

Lo propio de la censura, y una de sus características más notables (...) es verse superada a cada momento, sufrir un constante “volteo”, y es que de hecho la censura no es más que un amplio conjunto de *volteos*, de remolinos: “barra” todavía, pero igual que en la desembocadura de ciertos ríos, por donde pasa el agua bien o mal”. Hecho que presupone que “de la censura, sólo sabemos sus fracasos. Sin embargo. Lo opuesto es igual de verdadero y acaso importe más: los fracasos de la censura establecen el saber que tenemos de ella, de modo que (después del descubrimiento freudiano) algo sabemos a fin de cuentas. (1979: 216)

De esta definición deducimos claramente lo que conocemos de la censura, que son sus fracasos y por lo tanto sus efectos, razón por la cual hay estudios de carácter general y otros más reducidos, motivados por estas consecuencias que no abandonan el plano discursivo propio del período franquista, que en su negativa le hace reaparecer como necesidad de prohibir.

Refiriéndonos a la estrategia utilizada con los actores como intérpretes y autores de sus creaciones durante la época ya reseñada anteriormente, señalamos dos períodos: uno primero, que comprende la guerra civil, y otro que permanece durante todo el franquismo, tanto de forma represiva como de censura, y que será el fundamento de la autocensura como define Abellán, M.L.: “Las medidas previsoras que un escritor adopta con el propósito de eludir la eventual reacción adversa o la repulsa que su texto pueda provocar en todos o algunos de los grupos o cuerpos del estado capaces o facultados para imponerle supresiones o modificaciones con su consentimiento o sin él”.(1982: 169-180)

Los efectos que esto provoca en el espectador y en el lector se manifiestan por medio de los propios textos censurados, originando un lector y un espectador a la vez censurados, tanto por el escritor que se autocensura como por el actor que debe crear su propia interpretación sin condicionamientos previos.

La censura directa e indirecta ejercida durante el franquismo, el postfranquismo, la transición y la actual democracia, es una vulneración de los derechos morales del autor, del editor y del actor. Esta intervención por parte de los poderes del Estado, unas veces claros y otras poco transparentes, se deja notar en mayor o menor medida a lo largo de la historia teatral en concreto, y del espectáculo o las artes cinematográficas en particular, con una intervención dirigida no sólo al texto, sino a la escenografía, puesta en escena y dirección.

La guerra civil supuso un corte en la vida teatral, apartando todos los textos que podían molestar, con una censura directa e indirecta, porque los medios de comunicación y por lo tanto de influencia popular, estaban coaligados con el régimen.

El tema de la censura ha sido tratado por historiadores, literatos y pensadores, preocupados por el mismo desde diferentes disciplinas, originando una serie de trabajos valiosísimos que posteriormente enumeraremos, antes de realizar un recorrido por diversas manifestaciones públicas del estado censor al que estaba sometido el teatro y la cultura en general, y que nos sirven de indicativo de la vulneración de los derechos de autoría a los que se encontraban avocados.

La versión de Don Juan Tenorio de Salvador Dalí, estrenada en 1949, obtuvo el comentario nada desdeñable de Torcuato Luca de Tena, el día de su estreno, Abella (1984: 462):

Cae lentamente una gasa donde el pincel de Salvador Dalí ha trazado una apoteosis celestial y un sector del público, puesto en pie, rompe en clamorosa ovación, mientras otro sector, sentado, desgarrá sus zapatos contra el suelo en pateo de contundente sinceridad. Cuando se hace el silencio, una voz grita desde las alturas (desde las alturas del María Guerrero):“¡El tenorio ateo! ”. Creo que con esto quiso significar el disconforme espectador que la versión del “Tenorio” escenificada por Dalí resultaba ateizante. No, no. Esto no es cierto. Podría decirse que está de espaldas a la teología, pero en cualquier caso no es Dalí el responsable, sino el propio Zorrilla...A la salida del teatro, la representación fue calificada de monstruosa, genial, disparatada, divina, insultante, sugestiva e incongruente...

La Iglesia también intervino mediante una Carta Pastoral, indicándoles a los periodistas y escritores el trato que debían otorgar a las obras artísticas y literarias:

1°. Enseñen a sus lectores, al hacer la crítica de libros reprobables, dónde ese encubre el veneno, los errores y peligros para la moral.

2°. Abstenerse incluso de elogiar la parte puramente literaria o artística, pues esto constituye una tentación para el espectador o lector.

3°. La impugnación de autores, obras o películas, no debe hacerse en tal forma que redunde en propaganda, contribuyendo, indirectamente, a aumentar su prestigio y nombradía.

4°. Tras el anuncio de la cartelera de los espectáculos, que se podrán insertar por su carácter de servicio público, la Prensa católica debe poner, a continuación, la censura moral de la Iglesia de cada uno de los espectáculos anunciados.

5°. La Prensa católica ha de prescindir de anunciar lo que no sea moral, aun a costa de sacrificios pecuniarios. Abella (1984: 463)

La censura tiene, como dice González Ballesteros, “efectos jurídicos represivos, como el secuestro, las sanciones penales o administrativas o las responsabilidades civiles.” (1987: 27)

Un caso curioso de interpretación jurídica tuvo lugar con el secuestro de la revista *Sábado Gráfico*, por publicar los textos de Hacienda, aduciendo que los derechos de autor de dichos textos los tenía Hacienda.

Sobre la novela *La fiel infantería* de Rafael García Serrano, se refleja la intervención de la censura eclesiástica, una vez más, cuando dice:

1. Que se propone como necesario e inevitable el pecado de lujuria en la juventud.

2. En la novela se describen varias veces, cruda e indecorosamente, escenas de cabarets y prostíbulos.

3. Está salpicada toda la novela de expresiones indecorosas y obscenas.

4. Aún cuando los personajes de la novela manifiestan sentimientos religiosos, aparecen éstos como algo rutinario y al lado de ellos se destacan muchas expresiones de sabor escéptico volteriano o de regusto anticlerical, aun en labios de soldados nacionales. Por todo ello, la novela resulta nociva para la juventud, debilitando su fe, su piedad y la moralidad. (Abella, R .1984: 127)

Podemos comprobar cómo la censura incidía en la forma de interpretar y de vestir de los actores, igualmente en el teatro que en las películas, lo que impide el proceso de creación y de originalidad necesaria y fundamental para adquirir el rango de autoría ,tal como queda de manifiesto en la obra: *Aspectos jurídicos de la censura cinematográfica en España:*

“El relicario”. Española. Dirigida por Ricardo Baños. Censurada en Barcelona el 11 de marzo de 1939. Observaciones: Suprimir la escena cuando se escapa de la prisión y, al pedir hospitalidad, dice: “La justicia es muchas veces injusta”. Suprimir las escenas del asesinato cuando suben los toreros del hotel y piropean a las muchachas y una contesta:” Ni que hubiera hablado el Nuncio de Roma”. Nota: En marzo de 1945, esta película fue prohibida por orden directa del delegado nacional de Propaganda.

“Muerte de un ciclista”. Española. 1955. Dirigida por J. A. Bardem. Observaciones: Rollo 3. °: Suprimir los planos desde que una señora llama a los niños para merendar hasta el posterior al niño pobre comprando pipas. Rollos 6. ° y 7.°: No

deben aparecer los guardias de la fuerza pública en la protesta estudiantil. Rollo 9. °: Este rollo debe comenzar en el momento en que Juan pronuncia las palabras: “¿Sabes? Por primera vez...”, suprimiendo, por consiguiente, todos los planos anteriores. Suprimir, asimismo, los planos desde que María José se levanta para besar a Juan hasta el primer plano de aquélla, apoyada en el hombro de él.

“Calle Mayor”. Española. 1956. Dirigida por J. A. Bardem. Observaciones: Rollo 2. °: Suprimir el gesto de Luis cuando, en la barra del bar, dice: “Nos vamos a cenar a El Mesón; luego, al café Nuevo, y después...”. Rollo 5. °: Suprimir las dos últimas palabras de la frase de Isabel: “Casi todos los que quedan de su promoción son generales y más.”. Rollo 6. °: Suprimir los primeros planos de las caras de las viejas en la procesión, comprendidos entre la frase de Juan: “¿Verdad que tú también me quieres, Isabel?” y la señora que pregunta a Juan: “¿Usted es de la Congregación?”. Ligar el plano de los novios en los soportales cuando Juan dice:” Vamos”, con un plano lejano de los seminaristas en el parque, suprimiendo, por consiguiente, la escena de las monjas y los restantes planos de los seminaristas. (González Ballesteros: 1981)

En el teatro antifranquista existió no sólo la censura, sino también, y con muchas consecuencias de toda índole, la autocensura.

Se utilizaba el símil, la alegoría como recurso típico de complicidad con el público, enmascarando la creación de ficciones que fácilmente se podían identificar con la realidad. Era todo un símbolo de la represión a la creación intelectual y artística.

El interés de la Dictadura era la despolitización cultural para fomentar la indiferencia política. El escritor y su obra se convertían en algo falso, ausente de la realidad, porque no podía vivir su existencia con entusiasmo, ni con vitalidad su obra. Esta situación era el origen de la autocensura como algo tácito.

Censura hubo siempre de una u otra forma, desde el Arcipreste de Hita, hasta Shakespeare; y siempre existió un lenguaje alegórico en la literatura y, por supuesto, en el teatro:

Por lo que hace al teatro, yo siempre he defendido una tesis: el teatro es un género literario que maneja situaciones y diálogos. Y, en consecuencia, un texto. Un texto que servirá de pretexto para que otros creadores posteriores levanten sobre él un espectáculo. Pero que, como teatro- literatura, es previo al teatro- espectáculo y apreciable independientemente de él. Reconozco, por descontado, que hay otras maneras de concebir el teatro. Yo, respetando y admirando las otras, hablo de la mía. Yo soy un escritor que escribe, de cuando en cuando, teatro. No soy, pues, un hombre de teatro- espectáculo. Pero sí - absolutamente sí- de teatro- literatura. (Gala, 1967:93)

Sobre este particular y sus influencias en la obra teatral a través de su autor, Carlos Rodríguez Sanz, y con respecto a *Oficio de tinieblas*, de Sastre, realiza la siguiente crítica:”La generación realista de posguerra acusa una vejez, una esclerosis prematura, absolutamente justificada causalmente, pero, peligrosa a mí entender para una posible nueva generación teatral que aparte de ejemplo moral pudiera buscar en ella unos módulos formales en detrimento de su imaginación y libertad.” (1968:95)

También José Monleón, decía en su artículo *El compromiso de las formas*:

En la detentación que hacía Meyerhold del inmovilismo del arte oficial soviético, de su exclusiva preocupación por los “temas”, había una profunda acusación política. Si las formas son inseparables de los contenidos, era contradictorio

hablar de arte revolucionario y prohibir la experimentación formal. La estética se confundía con el esteticismo, y rehuendo los riesgos del formalismo gratuito se llegaba a cercenar el desarrollo natural del arte. (1968: 95)

Diez años después de finalizada la guerra civil, el estreno de la obra de Buero Vallejo, *Historia de una escalera* pone en marcha un teatro de oposición:

Teatro de oposición al franquismo que ya no cesaría durante toda la dictadura. Y no porque la obra de Buero abordase críticamente nuestra realidad política, que eso ni entonces ni después lo habían permitido los censores, sino porque abrió los caminos a un complejo y ambiguo sistema de alegorías, de paralelismos insinuados, por los cuales, a lo largo de más de tres décadas, transitó un pensamiento que encontraba muchos obstáculos para expresarse con claridad.

De Buero, aceptando el carácter dialéctico de la etiqueta, nació –y creo que fui yo, en un artículo publicado en la revista “Primer Acto”, *uno de los primeros en hacerlo y en fundamentarlo*- la “*generación realista*”. Adjetivación que no se ajustaba al sentido habitual del término en la historia de la literatura, y que se proponía como antagonista de la evasión que predominaba en los escenarios y aún de la tendencia imperante a identificar lo poético con lo irreal, como si el hablar de nuestros conflictos y de lo que veíamos alrededor fuera estúpido y deleznable. . La dictadura subvertía, así, el valor de los términos. El realismo no era una forma artística, un estilo, sino la respuesta ética y política frente a la manipulación u omisión de la vida española que censores, públicos comprometidos con el régimen y la mayor parte de los profesionales del teatro, llevaban a cabo. Rodríguez Méndez, Carlos Muñiz, Lauro Olmo, Rodríguez Buded y José Martín Recuerda, por citar sólo algunos nombres clave, eran dramaturgos estilísticamente muy distintos.

Sin embargo, todos ellos eran calificados de “*realistas*” y suscitaban el mismo recelo en la Administración Pública. (Monleón, 1985a:659)

La obra *Marat-Sade* (1969), y *El Tartufo*, con Adolfo Marsillach al frente, marcan un hito frente a la censura. La primera sería la protagonista a nivel internacional al ser descolgada de la cartelera, y *El Tartufo* se le atribuyeron maniqueísmos contra el Opus.

El 8 de febrero de 1975 los primeros actores de nuestra escena fueron a la huelga junto con directores, autores, tramoyistas y técnicos. Fue la primera huelga teatral de posguerra y la fecha clave en teatro, de la Transición:

En el transcurso de asambleas, discusiones y forcejeos con el Sindicato de Espectáculos fueron detenidos entre otros, Tina Sáiz, Rocío Dúrcal, Enrique Carballeira, Alberto Alonso y Pedro Mari Sánchez. Cuando salieron de la Dirección General de Seguridad, todos eran conscientes de que algo había empezado a cambiar en el mundo de la farándula. Este es un hecho decisivo para entender las pequeñas transformaciones y algunos cambios estructurales que de 1976 a 1982, primera fase transicional, experimenta el teatro; sobre todo, como colectivo de artistas sujeto a una normativa laboral. En esta primera fase de la Transición se intensifica, quizás, la presencia lorquiana. Y hay una insólita *Bernarda Alba* interpretada por Isabel Merlo. Pero el referente seguía siendo la *Yerma* de Nuria Espert a finales de los sesenta. (Villán, 1995:148).

La Orden de 19 de febrero de 1975, firmada por León Herrera y Esteban, ministro de Información y Turismo, que había sustituido a Pío Cabanillas, establecía las nuevas normas de censura, aventajadas con cierto aliento aperturista, de las vigentes desde 1963:

Ilustrísimos señores: La cinematografía, como medio de expresión cultural al servicio de la persona humana, debe gozar de la libertad inherente a toda creación artística, libertad que tiene por límite natural el respeto a los valores sociales compartidos y a cuya defensa el Estado viene obligado por razones de bien común, ya que la cinematografía es asimismo un medio de comunicación de gran audiencia dirigido, en consecuencia, a los sectores más diversos. Por otra parte, el cine es en muchos casos testimonio vivo de la realidad, de donde se deriva un análisis crítico que no debe coartarse, pero que tampoco debe ir más allá de las justas limitaciones que impone el respeto a la intimidad y la dignidad de la persona humana y a los principios constitucionales del Estado. (Hidalgo ,1995:76)

Sería en este año de 1975 cuando emergen en los escenarios españoles y en las salas alternativas, una notable profusión de grupos independientes de teatro, con una euforia exagerada como corresponde a los jóvenes aficionados carentes del arduo trabajo de una enseñanza; intentando imitar lo que se había leído con el resultado de un desastre amparado por la aprobación de un falso paternalismo. Aunque no todo era impericia, ya que como siempre en toda regla, hubo excepciones que hicieron historia.

El proceso fue largo, y la represión persistió a la muerte del dictador; el fin oficial no se produjo hasta el 11 de noviembre de 1977, mediante el decreto 3071, que

entró en vigor con su publicación en el Boletín Oficial Estado del 1 de diciembre del mismo año.

Será en 1979, un año después de la promulgación de la Carta Magna⁷, cuando los autores y actores podrán mostrar una excelsa cartelera en los escenarios madrileños. Es verdad que muchos de estos resultados eran la consecuencia del desarrollo de temas pesados a causa de la meticulosa censura.

Hemos pretendido hasta aquí señalar algunas fuentes que sostienen los estudios sobre la censura, de la misma manera que planteamos algunas definiciones y algunas actuaciones con las que podemos comprobar cómo la censura afectó a todos los elementos de la comunicación.

Consideramos necesario por razones de rigor y reconocimiento, exponer aquí ahora las aportaciones relevantes y profundas, con un estudio sistemático sobre el tema y sabiendo que serán otras de notable importancia las que no aparezcan, bien por desconocimiento o porque éste tan poco sea el espacio para reseñar una prolija bibliografía sobre el asunto en cuestión.

En 1977, J. Luis Erviti publica en *El viejo Topo*, Nº 13 (p: 29-32): *La censura de libros en la España franquista: el miedo a la cultura*. Y en 1979 aparece el texto clásico sobre la censura: *Censura y creación literaria en España (1939-1976)* de Manuel Abellán, que se convierte en manual básico de referencia para consulta y

⁷ Constitución Española, aprobada por las Cortes en sesiones plenarias del Congreso de los Diputados y del Senado celebradas el 31 de octubre de 1978. Ratificada por el pueblo español en referéndum de 6 de diciembre de 1978. Sancionada por S.M. el Rey ante Las Cortes el 27 de diciembre de 1978. El sumario lo integra un Preámbulo, un Título Preliminar, diez Títulos, cuatro Disposiciones Adicionales, nueve Disposiciones Transitorias, una Disposición Derogatoria y una Disposición Final.

estudios. Nueve años más tarde destaca un nuevo estudio con una visión distinta de la censura, centrada en los efectos no de las supresiones sobre el texto, sino sobre los recursos retóricos que realizan esa operación de traslado de ideas a un lugar teóricamente prohibido, que obliga al actor a manejar un código exactamente igual que el lector, hecho de sobrentendidos y lectura entre líneas.

Dos estudios doctorales sobre la represión y la censura del idioma, en un caso el catalán y en el otro el vasco, lo representan los trabajos de Joan Mari Torrealdí y M^a Josepa Gallofre.

La obra de Berta Muñoz Cáliz sobre la censura y el teatro crítico español durante el franquismo, es un estudio válido de consulta y lectura para entender la producción dramática desde 1939 hasta finales de la dictadura, tal como expresa en este texto:

Durante las cuatro décadas que van desde el inicio de la dictadura franquista hasta los primeros meses de 1978, la práctica totalidad de las obras teatrales representadas en nuestro país tuvo que ser sometida previamente al juicio de los miembros de la Junta de Censura de Obras Teatrales. Los expedientes que se realizaron de estas obras, y que actualmente se encuentran en el Archivo General de la Administración Civil del Estado (Alcalá de Henares), ocupan unas dos mil cajas archivadoras, cuyo estudio —aún por realizar, en la gran mayoría de los casos— depara sin duda muchas sorpresas, a veces de enorme interés a la hora de comprender el teatro de este período.

Con la sola excepción del cine, el teatro fue el arte más perseguido por los censores franquistas, y no es casual que esto fuera así. El hecho de dirigirse a un público colectivo incrementaba, a juicio de estos, su potencial «subversivo», ya que, según

escribieron en más de una ocasión, temían que la representación de ciertas obras acabara convirtiéndose «en un mitin». Aunque parezca paradójico, durante el franquismo, no sólo las izquierdas veían en la literatura y en el teatro un potencial revolucionario; también en el seno del régimen se da esta percepción del arte como herramienta política, y la mejor muestra de ello es la propia existencia de la censura y el celo con que esta se aplicó a lo largo de cuarenta años.

Como es sabido, la censura teatral ejerció un importante control sobre los textos dramáticos, suprimiendo frases, escenas completas, e incluso obras en su totalidad; pero también afectó a la puesta en escena, y no sólo en los aspectos más anecdóticos —como el largo de las faldas o la profundidad de los escotes—, sino que impuso condiciones que afectaron a la interpretación, vestuario, escenografía, música y otros signos escénicos; todo ello con el objetivo de imponer al espectador una determinada lectura de aquellas obras; una lectura que los censores pretendían despojada de connotaciones políticas y de referencias a la situación española, y adecuada, en lo posible, a la timorata moral del *nacional-catolicismo*. Además, la incidencia de la censura sobre la creación teatral no se limitó a su actuación sobre las obras ya escritas, sino que entorpeció el proceso de creación de muchos autores obligándoles a ejercer algún tipo de autocensura. Por todo ello, resulta ineludible tenerla en cuenta a la hora de estudiar con objetividad el teatro de este período.

Incluso en nuestros días, casi treinta años después de su desaparición, hemos de preguntarnos si aquella censura continúa ejerciendo alguna influencia sobre las ideas que hoy tenemos acerca del teatro español de la posguerra. En este sentido, resulta, cuanto menos, curioso comprobar que, a excepción de unos cuantos títulos, las obras dramáticas escritas por los autores españoles desde la posguerra hasta la actualidad apenas se conocen. Y no es menos curioso que con frecuencia se recurra a justificar esta escasa atención que se presta a la dramaturgia española contemporánea con el argumento de su escasa calidad; argumento que rara vez se sustenta en su conocimiento directo, sino más bien en juicios ajenos e interesados. En mi opinión, es aquí precisamente donde entra en juego la herencia de la censura, ya que el menosprecio del que los autores críticos fueron objeto durante el

franquismo, paradójicamente, permanecería en gran medida durante la etapa democrática. Y es que más allá de los cortes, visados y prohibiciones, la censura consiguió alterar en gran medida el vínculo entre teatro y sociedad; y las consecuencias de esta alteración perdurarían incluso tras la llegada de la democracia. (2007: 85-86)

Vemos fundamental para este estudio e imprescindible reseñar las entrevistas realizadas por Amador Rivera y S. De las Heras, para la revista *Primer Acto*, en las que se analiza la visión y la opinión de veinticinco autores de nuestra dramaturgia. Dichas entrevistas demuestran una vez más cómo la censura es una forma de vulneración de los derechos de propiedad intelectual. Presentamos estos materiales en el Anexo 1 de nuestra Tesis Doctoral.

Podemos concluir que la censura es uno de los rasgos fundamentales de la cultura franquista y que sus efectos influyen explícitamente en las posibilidades de creación del intelecto, por parte de los actores, de una forma original, personal, y perceptible.

1.3.2.1. El caso de “La Torna”: coautoría, autoría y disyunción de derechos

La Propiedad Intelectual abarca las facultades que se le reconocen al autor de una obra y las facultades de otros agentes que intervienen en la creación de una obra,

como los artistas e intérpretes. Así, se considera autor a la persona natural que crea una obra literaria, artística o científica, aunque se puede considerar a las personas jurídicas, en determinados casos, titulares de derechos de autor, aunque no se les podría otorgar la consideración de creadores; por estas razones consideramos oportuno realizar una distinción entre los conceptos de autoría y de titularidad, pues su cabal entendimiento permitirá entender nuestra posición con respecto al caso de *La Torna* (que consideramos en este apartado de nuestra exposición).

La titularidad se refiere a la condición o cualidad que se tiene respecto de una cosa para poder ejercer unos derechos sobre la misma y de igual forma conlleva unas obligaciones. La titularidad es una cualidad que pueden tener todas las personas, a diferencia de la autoría.

Esta titularidad en relación con el Derecho de Autor puede tener las acepciones de titularidad originaria, derivada, plena. Partiendo de esta clasificación vamos a centrarnos en la titularidad originaria, desde cuya concepción analizaremos características de las obras colectivas.

La titularidad originaria se la otorgamos a los seres humanos que por medio de una actividad intelectual crean una obra, pero por medio de su voluntad puede disponer de sus derechos morales y patrimoniales, aunque hay algunas situaciones legales en las que los derechos patrimoniales de autor se ceden a otra persona, situaciones en las que el autor es el titular originario ya que es el creador intelectual, pero no obstante no puede ejercer sus potestades que posee por serlo, ya que la cesión legal se confunde con el acto mismo de creación, lo que se presenta en algunas obras colectivas y que pueden ser objeto de pacto en contrario.

La obra colectiva es aquella producida por un grupo de personas-autores, por iniciativa y bajo la coordinación de una persona que la coordina, divulga y publica con su nombre.

Debemos señalar en este tipo de obra la función importante del coordinador, que toma la iniciativa para la creación de la obra por medio de un trabajo de dirección. Se nos presenta la reflexión obligatoria sobre si en todas las obras colectivas se revela una cesión legal de derechos patrimoniales de autor. La definición legal de obra colectiva no indica una cesión de derechos patrimoniales de autor, ya que sólo habla de divulgación y publicación.

En el caso que nos ocupa, encontramos que Els Joglars nace de una compañía financiada por una empresa de Vic, fundada en 1967 por Albert Boadella, Antoni Font y Carlota Soldevilla, precursores del movimiento catalán teatral actual.

Comenzaron haciendo teatro gestual para ir evolucionando hacia un espacio de creación que, por su configuración, posibilita la visión de un mundo desde otra perspectiva e invita a la improvisación y al trabajo creativo, algo a lo que Boadella le concede una gran importancia como método.

La observación meticulosa y profunda desde todas las perspectivas, esboza el análisis de una realidad temática que implica a los actores.

Su método de trabajo, llamado emergente, se compara con una espiral o un proceso deductivo en la búsqueda del todo, y se fundamenta en la experimentación. En sus creaciones no hay ninguna concatenación de fuerzas en la acción, ni ninguna ley por encima de los personajes.

La búsqueda de conceptos simples por parte de sus personajes y su proximidad más al proceso de creación que al procedimiento literario, desemboca en una obra de teatro que pretende influenciar en el subconsciente colectivo con el fin de liberarlo de su angustia.

Estos conceptos ya están expuestos en relación a la creatividad del actor como eje fundamental de su derecho de autoría, en distintos apartados de este trabajo; pero aquí se reflejan como un argumento más a su favor.

Las características señaladas esbozan un método de creación grupal propio de Els Joglars. Sus temas se acercan a los comportamientos sociales, intentando descubrir dónde se encuentran sus males para sanarlos con una expresión feliz. Pretenden desmontar la fragilidad de los temas universales e intocables, demostrando que son puras apariencias.

Esta comunicación en libertad, ha sido durante mucho tiempo una lucha contra la censura, como lo más ejecutivo y llamativo del poder.

La lucha por la libertad de expresión y la denuncia del poder establecido, llevan después del abandono del montaje de *Nye nyes*, primera vez que ocurre en la historia de la compañía, a centrar el trabajo en el tema de la ejecución de Heinz Chez a garrote vil, el mismo día de la ejecución de Puig Antich, el 4 de marzo de 1974.

El resultado de este proceso originó la obra *La Torna*, dirigida sólo por Albert Boadella, formando compañía con Andreu Solsona, Ferrán Rañé, Elisa Crehuet, Gaby Renon, Miriam de Maetzu y Arnau Vilardebó.

La Torna es el vehículo sarcástico de la expresión de una historia contada de principio a fin con una clara estructura dramática continuada. La detención, juicio, condena y ejecución por garrote vil, configuran el pensamiento sobre la atrocidad de la pena de muerte y el problema del preso común.

Igual que sucede en la obra de Castelao, *Os vellos non deben de namorarse*, la máscara adquiere en *La Torna*, una fuerza básica, aunque con una diferencia en su utilización en el tiempo escénico; ya que aquí se utiliza como condicionante en la multiplicidad de personajes y como escribe Pérez Jiménez: “Fuera de esto, se produce unanimidad al alabar los aspectos escénicos, señalando que “hay en Els Joglars mucha más riqueza de lenguaje mímico, de elementos paraverbales que calidad conceptual”.

(2007: 16)

Pues bien, la representación de la obra de Els Joglars: *La Torna*, ha sido un referente de la negación del derecho de expresión y de la Transición española, no sólo por la revolución teatral que significó, sino también por la consiguiente prohibición de exhibición, condena y encarcelamiento de los actores no exiliados.

La aceptación por parte del público en relación con la nueva línea frente a una narración exacta y un empleo de la palabra de forma mayoritaria, diferente de creaciones anteriores, ha sido la característica fundamental que conformó el trabajo del grupo. Els Joglars ejercitaron el derecho como creadores, a la expresión libre de hechos concretos. Un trabajo lleno de ensayos, ejercicios de dicción, improvisación, expresión corporal, y materiales nuevos.

Ahora bien, volviendo al propósito que alienta en este apartado de nuestro trabajo, debemos señalar que el montaje dramático de *La Torna* fue objeto de un

proceso judicial en su época (y con el devenir del tiempo, lo es de otro en la nuestra). La consideración de los aspectos jurídicos de estos procesos arroja una considerable luz, estimamos, sobre el objeto de estudio de nuestra Tesis Doctoral.

En efecto, el colectivo de abogados defensores de Els Joglars (1978: 9) manifiesta: “El proceso a Els Joglars se denuncia a sí mismo. Quien haya seguido, más o menos atentamente, las incidencias e irregularidades del proceso no necesita que se le insinúe una valoración crítica del mismo. Saltan a la vista las causas, condicionamientos y consecuencias que envuelven el proceso y que de él se desprenden”.

Quién iba a decir que después de treinta años se repetiría la escena del juicio; pero con otros fines no tan sarcásticos ni represivos. Els Joglars, paradigma del teatro de vanguardia, símbolo de creación, espejo de cohesión para el mundo del teatro que empieza y referente del que ya navega, se ve envuelto en un dilema de coautoría que deben dilucidar los tribunales. Esta situación sería impensable en los años setenta y ochenta si pensáramos en tan emblemático representante dramático. A este segundo proceso se refieren las inmediatas reflexiones contenidas en los párrafos siguientes.

En este trabajo se aborda el derecho de autoría total del actor, y en el caso de la demanda de Els Joglars se reclama un derecho de coautoría por parte de los actores en base a sus aportaciones creativas.

Sobre la creación colectiva, escribe Manuel Pérez Jiménez:

El cuerpo de nuestro análisis se cierra con dos someros acercamientos a otras tantas producciones teatrales del período de la Transición Política española, unidas

ambas por ciertas características comunes que abreviadamente podemos sintetizar como sigue:

1ª) Carácter total o parcialmente colectivo de la creación que no permite deslindar con claridad las responsabilidades del grupo Els Joglars o de Albert Boadella por un lado; ni de Salvador Távora o La Cuadra de Sevilla, por otro. Nos hallamos ante las más notables muestras del fenómeno que podríamos denominar “directores-creadores” (...). (2007a: 15)

La sucesión de los hechos, los fundamentos de la demanda por parte de los actores y los fundamentos jurídicos con la sentencia correspondiente son los siguientes:

1.-Los actores Ferrán Rañé, Arnau Vilardebó, Gabriel Renom, Andreu Solsona, Myriam de Maetzu y Elisa Crehuet presentaron una solicitud de acto de conciliación con Albert Boadella a la Sociedad General de Autores de España (SGAE) de Barcelona, al que acudieron cuatro de los demandantes, con la intención de que se les reconociese la coautoría en la obra La Torna, y tuviese el registro a nombre de todos sus creadores y no sólo de Boadella.

Después del éxito obtenido y de los 28 años transcurridos, los actores aseguran que se trata de un trabajo colectivo y que en el consejo de guerra al que fueron sometidos, todos asumieron la autoría.

Albert Boadella ha negado dicha circunstancia sobre la autoría, asegurando que es un resentimiento por parte de los otros miembros de la compañía, al prescindir de ellos al terminar la gira y que él es el autor y ellos sólo fueron los intérpretes. El acto

de conciliación en el que los actores solicitan el reconocimiento de coautoría de “La Torna”, fracasó.

El actor Ferrán Rañé argumenta en defensa de los actores, el trabajo conjunto y las aportaciones de todos, incluido el director, ya que el trabajo no se hacía a partir de un guión cerrado sino con aportaciones e improvisaciones de todos.

La creación colectiva era la fórmula que permitía económica y artísticamente realizar una gran parte de los espectáculos que se impulsaron en la década de los setenta y ochenta.

El trabajo se llevaba a término con las aportaciones e improvisaciones de cada uno de los miembros. Era habitual delegar en una persona el registro de la obra y Boadella registró la obra a su nombre.

El grupo asumió desde el primer momento las posibles consecuencias y responsabilidades que se podían derivar de su puesta en escena, reafirmando así desde su creación, la coautoría.

Los actores reconocen que la idea original y el material para su estudio y desarrollo, era de Boadella, sin precisar cuáles eran sus aportaciones, independientemente de la interpretación. Presentan el libro *El torn de La Torna*, coordinado por Rosa Díaz y Mont C. en Ediciones 62, en donde reivindican la creación colectiva y las declaraciones de Boadella para la instrucción del Consejo de Guerra, en la que dijo se trata de un colectivo de teatro que tanto la obra como su dirección están hechas entre todos, aunque a efectos legales está firmado por el declarante.

Como hemos señalado, en su momento Boadella registró la obra a su nombre aunque la coautoría fue aceptada por todos en el juicio, inclusive el director.

La petición de los actores se fundamenta en el estreno de un remontaje por parte de Boadella, en el Teatro Romea.

Los demandantes participaron en los ensayos y fueron los intérpretes en el estreno en Barbastro (Huesca), el siete de septiembre de mil novecientos setenta y siete, dirigido por uno de sus compañeros, Albert Boadella.

Como consecuencia de su representación, un Consejo de Guerra dictó sentencia condenatoria el seis de marzo de mil novecientos setenta y ocho, para Pedro Enrique, Olga, Romeo y Gregorio, de dos años de cárcel:

En la Plaza de Barcelona, a seis de marzo de mil novecientos setenta y ocho. REUNIDO el Consejo de Guerra Ordinario, cuyos componentes constan en acta, para ver y fallar la Causa número 283-IV-77, instruida por los trámites del procedimiento ordinario por los presuntos delitos de calumnia e injurias a Autoridades Militares y de injurias u ofensas por escrito a los Ejércitos, previstos y penados en los Artículos 315 y 317 del Código de Justicia Militar, contra los procesados GABRIEL RENOM BELSO, de veintiocho años de edad, hijo de miguel y María, natural y vecino de Moncada y Rexach (Barcelona), casado, actor, con instrucción y sin antecedentes penales; MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUNIGA, de veintiséis años de edad, hija de Juan Manuel y de Elena, natural de Madrid y vecina de Barcelona, soltera estudiante, con instrucción y sin antecedentes penales; ANDRES SOLSONA PLANAS, de treinta y un años de edad, hijo de Andrés y Julia, natural y vecino de Badalona (Barcelona), soltero, actor, con instrucción y sin antecedentes penales y ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, de veintiocho años de edad hijo

de Pedro Arnaldo y María, natural y vecino de Barcelona, soltero, actor, con instrucción y sin antecedentes penales. Los citados procesados han permanecido en situación de prisión preventiva, durante la tramitación de esta Causa y en razón a los hechos en la misma investigados, desde el día 28 de febrero de 1978 hasta la presenta. Los otros dos procesados en el presenta procedimiento, ALBERTO BOADELLA ONCINS y FERNANDO RAÑE BLASCO, se hallan ausentes en ignorado paradero, instruyéndose pieza separada contra los mismos por cuyo motivo, los hechos que se les imputan, no son objeto de enjuiciamiento por este Tribunal. VISTOS los autos en audiencia pública, oído el apuntamiento del Juez Instructor, los informes del Fiscal Jurídico Militar y de las Defensas de los procesados, así como las manifestaciones de estos, presentes en el acto de la vista, y RESULTADO PRIMERO.- Que, los hoy procesados, GABRIEL RENOM BELSO, MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUÑIGA, ANDRES SOLSONA PLANAS, ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, de común acuerdo, resolvieron redactar y redactaron un libreto titulado “La Torna”, para cuya representación, ajustada al mismo, solicitaron con fecha *30 de agosto de 1977* la correspondiente guía de censura de la Dirección General de Espectáculos del Ministerio de Cultura, la cual les fue concedida en Expediente número 427/77, instruido al efecto, *el día 6 de septiembre de 1977*. Tal guía de censura establecía, entre otras condiciones particulares la siguiente: “que toda alteración de los datos establecidos en la petición o cualquier alteración del texto aprobado que no cuente con la aprobación expresa de la Dirección General del Espectáculo será considerada como causa de caducidad de esta guía de censura”. El referido libreto, bajo el título “La Torna”, palabra catalana que viene a significar “el pedazo pequeño que el vendedor añade para completar el peso justo” es una farsa y pantomima de máscaras, en un acto, según estilo de la comedia del arte italiana, cuya idea argumental queda concretada en el asesinato de un Guardia, así como la detención y subsiguiente proceso, juicio y condena a muerte de su autor, un personaje al que, en la misma, se le denomina Sánchez. Esta idea argumental, desarrolla en las

dieciséis escenas de que consta la obra, pone de relieve una crítica descarnada, si bien en sentido denomina Guardias 1.º Y 2.º, Jueces 1.º, 2.º, 3.º, 4.º Y 5.º, no haciendo referencia específica a Jueces, Tribunales o Autoridades Judiciales de ninguna clase. La referida crítica se lleva a efectos a través de una ridiculización total de los personajes que intervienen, manifestándose en forma evidente, en la escena XVI en la que, los Jueces 1.º, 2.º, 3.º, 4.º Y 5.º, reunidos para deliberar, en vez de cumplir su cometido, se dedican a injerir una abundante y suculenta comida, durante la cual, según reza el texto del librero, “empiezan a hallarse alegres por efecto de la comida y el vino”, “después borrachos” y por último “completamente dormidos” en cuya situación los encuentra el “Portero”, un personaje que en esta escena no hace otra cosa que salir y entrar para proveer de comida y vino a los Jueces; el cual en esta situación según reza el texto del libreto “no sabe qué hacer”; en cuyo momento se levanta el Juez 1 y le dice “venga escribe esto (le dicta) ... por lo que condenamos a muerte, etc., etc.”, dándole un papel para que siga copiando. RESULTADO SEGUNDO.- Que, en fechas no exactamente determinadas, pero que se *pueden concretar entre los día 1 al 10 de septiembre de 1977*, los procesados encargaron en la imprenta Davi-Vic, sita en Rambla de Montcada, número 39 de la localidad de Vich la impresión, sin autorización de ninguna clase y sin constituir, posteriormente, el oportuno depósito legal, de ejemplares de un programa de mano, los cuales fueron puestos a su disposición el día 25 del referido mes y año, siendo repartido entre los espectadores asistentes a las representaciones, ajustada al libreto, de la referida obra, realizadas en las fechas que a continuación se expresan del mes de noviembre de 1977: días 2 y 3 en Vich, 4 y 5 en Sabadell, 6 en Villanueva y Geltrú, 9 y 10 en Manresa, 11 y 12 en Gerona, 18 y 19 en Granollers, el día 20 en Igualada, 23 en Olot, 26 en Valls, el 27 en Mataró y el día 30 en Reus. Dicho programa redactado colectivamente por todos los procesados, refleja en su texto la fuente donde se inspiraron para la confección del precitado libreto, es decir las condenas a muerte en Consejo de Guerra, y posterior ejecución, previa aprobación de las mismas por el Consejo Supremo de Justicia

Militar del terrorista Salvador Puig Antich, y del delincuente común Heinz Chez; extremos que se desprenden del contenido del indicado programa, en cuyo párrafo primero, después de referirse a las ejecuciones de los mismos, dice textualmente “ Del primero (Puig Antich) se ha hablado mucho y aún se continúa hablando, dada su condición de delincuente político. Heinz Chez, en cambio, murió como una rata, estaba marcado por el estigma de la delincuencia común. Es igual, la paradoja radica en el hecho de que, esta ejecución se efectúa con una finalidad política; constituyendo “La Torna” de la ejecución de Puig Antich, con el fin de desorientar a las opinión pública, y predispuesta a confundir fácilmente, en aquél momento, los términos de activista político y de delincuente común”. Indicando, a su vez en el párrafo cuarto la doble finalidad del espectáculo, cual es; “de una parte, como homenaje al comediante de la calle que fue Heinz Chez y la otra para salvar del olvido una de entre tantas injusticias cometidas en nombre de eso que se dice justicia y que confía que el polvo de los años entierre las cosas”. HECHOS QUE EL CONSEJO DE GUERRA DECLARA EXPRESAMENTE PROBADOS. RESULTADO TERCERO.- Que, el Fiscal Jurídico Militar, en el acto de la vista, después de relatar los hechos en forma análoga a la efectuada en los anteriores resultados califica los hechos como legalmente constituidos de dieciséis delitos consumados de “injurias u ofensas por escrito y con publicidad a los Ejércitos”, previstos y penados en el artículo 317 del Código de Justicia Militar de los que responden en concepto de autores los procesados GABRIEL RENOM BELSO, MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANOS DE ZUÑIGA, ANDRES SOLSONA PLANAS y ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, de conformidad con lo dispuesto en el número 1 del artículo 195, en relación con el número uno del artículo 196 y 197, todos ellos del Código de Justicia Militar, sin la concurrencia de circunstancias modificativas de la responsabilidad criminal, solicitando para cada uno de ellos la pena de un año de prisión por cada uno de los delitos que les imputa, si bien por imperativo de lo dispuesto en el artículo 237 del Código de Justicia Militar, en relación con la regla segunda del artículo 70 al

considerar la existencia de un concurso real homogéneo de delitos, estima debe fijarse como límite a cumplir por cada uno de ellos la pena de tres años de prisión con las accesorias legales oportunas, para cuyo cumplimiento se será de abono la prisión preventiva sufrida y sin que existan responsabilidades civiles que exigir.

RESULTADO CUARTO.- Que, la defensa del procesado GABRIEL RENOM BELSO, en igual trámite, disintiendo de las correlativas del Fiscal Jurídico Militar solicita para su patrocinado la libre absolución por estimar que los hechos que se imputan no son integrantes de delito alguno, y, alternativamente para el caso de que esta tesis no fuere aceptada por el Tribunal. Estima concurre en el mismo la eximente de “ejercicio legítimo de un derecho”, prevista en el número 11 del artículo 185 del Código de Justicia Militar, dado que Els Joglars tenía derecho a representar “La Torna” al haber obtenido el permiso oportuno de la Autoridad competente.

RESULTADO QUINTO.- Que, la defensa de la procesada MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUÑIGA, en igual trámite, disintiendo, así mismo, de las correlativas del Fiscal Jurídico Militar solicita para su patrocinada la libre absolución por estimar que los hechos que se le imputan no son integrantes de delito alguno, y, alternativamente, para el caso de que esta tesis no fuere aceptada por el Consejo de Guerra estima concurre en la misma la eximente de “ejercicio legítimo de un derecho”, prevista en el número 11 del artículo 185 del Código de Justicia Militar, dado que su patrocinada al igual que el resto de los integrantes del grupo Els Joglars habían obtenido autorización del Organismo competente para representar el libreto “La Torna”.

RESULTADO SEXTO.- Que, la Defensa del procesado ANDRES SOLSONA PLANAS en el acto de la vista, disintiendo, así mismo, de las correlativas del Fiscal Jurídico Militar solicita para su patrocinado la libre absolución por estimar que los hechos que se le imputan no son integrantes de delito alguno, y, alternativamente, para el caso de que esta tesis no fuera aceptada por el Consejo de Guerra estima que los hechos pudieran integrar una falta leve militar de ligera ofensa o irrespetuosidad a Autoridades Militares previstas en el artículo 443 del Código

Castrense. RESULTADO SÉPTIMO.- Que, la Defensa del procesado ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, en igual trámite, disintiendo de las correlativas del Fiscal Jurídico Militar solicita para su patrocinado la libre absolución por estimar que los hechos que se le imputan no son constitutivos de delito alguno, alegando, asimismo, en forma alternativa en el supuesto de que el Consejo de Guerra no aceptare esta tesis, la concurrencia de la circunstancia eximente reseñada en los resultados anteriores. CONSIDERANDO PRIMERO.- Que, los hechos que se declaran probados por el Consejo de Guerra, son legalmente constitutivos de dieciséis delitos consumados de “injurias u ofensas por escrito y con publicidad a los Ejércitos, Instituciones o Cuerpos determinados de los mismos”, previstos y penados en el artículo 317 del Código de Justicia Militar, puesto que, según se desprende de forma indubitada de las actuaciones practicadas, los procesados; al concretar la crítica burlesca, descarnada, de una supuesta administración de justicia, efectuada a través de los personajes que intervienen en la representación del libreto “La Torna”, redactado conjuntamente por todos ellos y puesto en escena en los lugares y fechas reseñadas; a dos casos concretos de la vida real, cuáles fueron las condenas a muerte por la Jurisdicción Militar del polaco Heinz Chez y Salvador Puig Antich, según se desprende del texto del programa de mano, redactado, así mismo, conjuntamente por todos ellos y repartido entre el público asistente a las referidas representaciones; manifiestan su deliberado propósito de ofender, deshonorar o menospreciar a los Ejércitos, y, concretamente determinados de los mismos, como es el Benemérito de la Guardia Civil. “Animus injuriandi” que, se concreta, en su primer término al ridiculizar en forma evidente la actuación de dos Guardias 1.º y 2.º, que intervienen en la detención del presunto asesino, un tal Sánchez, de un Guardia (Escenas VII y IX), que, por imperativos del texto del programa de mano se refieren claramente a miembros del Benemérito Cuerpo de la Guardia Civil; en segundo término, al narrar la escena XVI, en forma bochornosa y descarnada la deliberación del Consejo de Guerra, durante la cual, sus Jueces 1.º, 2.º, 3.º, 4.º y 5.º; perfectamente identificables, de

conformidad con el texto del tantas veces citado programa, con el Presidente y Vocales que intervienen en la deliberación de un Tribunal de esta clase; en vez de cumplir su cometido, se dedican a ingerir una abundante y succulenta comida, durante la cual por efecto del vino, empiezan a estar alegres, después, borrachos, terminando completamente dormidos, en cuya situación el Juez 1.º entrega un papel a un personaje, el portero, para que copie el fallo de la sentencia la que se supone confecciona con anterioridad; por último, tal “animus injuriandi” se evidencia en el propio texto del precitado programa, al informar que la ejecución Heinz Chez, y, por supuesto la condena a muerte en sentencia, sin cuyo incondicionamiento no es factible lo primero, se hizo con una finalidad estrictamente política, al objeto de desconcertar a la opinión pública, predispuesta a confundir la delincuencia política con la delincuencia común, constituyendo “La Torna”, de la ejecución de Salvador Puig Antich; esperando con la representación de la obra, como según reza el texto del tantas veces citado programa de mano, en su párrafo cuarto, “salvar del olvido una de tantas injusticias cometidas en nombre de eso que se llama justicia y que confía que el polvo de los años entierre las cosas”; tales afirmaciones, contienen un dolo específico directo de descrédito, ofensa y menosprecio del propio Ejército al suponer el arbitrio más absoluto en la actuación, no sólo de los Consejos Supremo de Justicia Militar, el cual confirmó las sentencias de muerte impuestas a Heinz Chez, asesino de un Guardia Civil y a Salvador Puig Antich, asesino de un inspector del Cuerpo General de Policía. Tales circunstancias, encuadran perfectamente los hechos de enjuiciamiento en la figura delictiva de referencia, para cuya existencia no es preciso que se profieran las frases injuriosas en presencia de las colectividades ofendidas o sus individuos siendo suficiente que se pronuncien en lugar público, circunstancias que concurren en el presente caso, dado que el libreto titulado “La Torna”, así como los citados programas de mano, se representaron y se repartieron entre el público asistente en los lugares y fechas reseñados; sin que por otra parte, pueda apreciarse en este caso la figura penal del delito continuado, dado que, para su existencia, según reiterada

jurisprudencia de nuestro Tribunal Supremo (Sentencia de 26 de septiembre de 1964, 23 de diciembre de 1967, 15 de junio y 13 de octubre de 1970, entre otras) es preciso, a pesar de concurrir unidad de acción e identidad de precepto jurídico violado, la imposibilidad de individualizar las distintas infracciones cometidas, circunstancias que no concurren en el presente caso, puesto que, los delitos que se imputan a los procesados, tienen una perfecta determinación en tiempo y lugar, las localidades y distintas fechas en que representaron el libreto titulado “La Torna”.

CONSIDERANDO SEGUNDO.- Que, de los hechos investigados en el presente procedimiento no se desprende la existencia del delito de “injurias a la Autoridad militar previsto y penado en el artículo 315 del Código de Justicia Militar por el que se hallan procesados los referido paisanos, dado que, según se desprende las actuaciones, tomado en su conjunto el “animus injuriandi” propuesto por los mismos, este, no se dirige en forma particularizada, a las Autoridades Militares, a que hace referencia el citado precepto, sino en su conjunto a Ejército, Instituciones del mismo, como la Jurisdicción Militar o Cuerpos determinados del mismo como el Benemérito de la Guardia Civil, por lo que, las injurias u ofensas vertidas contra los mismos en la representación de “La Torna”, quedan perfectamente encuadradas en la figura delictiva del artículo 317 del Código Castrense, como queda expuesto en el Considerando anterior.

CONSIDERANDO TERCERO.- Que, de los delitos que se citan en el Considerando primero de esta Sentencia son responsables los procesados GABRIEL RENOM BELSO, MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUÑIGA, ANDRES SOLSONA PLANAS y ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, por su participación personal, libre y directa en los hechos perseguidos, de conformidad con lo dispuesto en el número 1, del artículo 195 del Código de Justicia Militar.

CONSIDERANDO CUARTO.- Que no concurren ni son de apreciar en los hechos criminosos sometidos al enjuiciamiento de este Consejo de Guerra circunstancias eximentes modificativas de la responsabilidad criminal. Sin que, en consecuencia, sea de apreciar la eximente “de ejercicio legítimo de un derecho”

prevista en el número 11 del artículo 185 del Código de Justicia Militar, pues, según reiterada jurisprudencia de nuestro Tribunal Supremo interpretativo de circunstancias de idéntica naturaleza previstas en el artículo 8.º del Código Penal, para su existencia, se exige como requisito esencial que las mismas surjan de los hechos probados con tan notoria claridad y evidencia como los hechos mismos. Aplicada esta doctrina al hecho que nos ocupa, es lo cierto que, según se desprende de forma indubitada de las actuaciones, los procesados al imprimir los programas de mano indicando la fuente de inspiración del libreto titulado “La Torna”, confeccionado conjuntamente por todos ellos, cambian totalmente el sentido de la misma al concretarla a hechos de la vida real, incumpliendo, con ello, la condición particular segunda expresada en la guía de censura expedida por la Dirección General de Espectáculos, por cuyo motivo, y, prescindiendo de otras consideraciones, es imposible la concurrencia de la circunstancia excluyente de la responsabilidad alegada. CONSIDERANDO QUINTO.- Que no procede formular pronunciamiento positivo en materia de responsabilidad civil, puesto que no han derivado de los actos antijurídicos enjuiciados, daños y perjuicios para persona o entidad determinada. CONSIDERANDO SEXTO.- Que, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 217 del Código de Justicia Militar les será de abono a los delincuentes para el cumplimiento de la pena privativa de libertad impuesta, la prisión preventiva, rigurosa o atenuada, sufrida durante la tramitación del procedimiento. CONSIDERANDO SÉPTIMO.- Que, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 273 el total de la duración de las penas a imponer al culpable de dos o más delitos no puede exceder del triple del tiempo de la mayor, dejando de imponerse las que excedan. VISTOS los preceptos legales citados y demás de general uso y aplicación. FALLAMOS que debemos condenar y condenamos a cada uno de los procesados GABRIEL RENOM BELSO, MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUÑIGA, ANDRES SOLSONA PLANAS y ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS, como autores responsables de dieciséis delitos de “injurias u ofensas por escrito y con publicidad a

los Ejércitos, Instituciones o Cuerpos determinados de los mismos”, en grado de consumación, previstos y penados en el artículo trescientos diecisiete del Código de Justicia Militar a dieciséis penas de OCHO MESES DE PRISIÓN, que, por imperativo de lo dispuesto en el artículo doscientos treinta y siete del expresado Cuerpo legal el total de las penas a cumplir por cada uno de los procesados se concreta en DOS AÑOS DE PRISIÓN, con las accesorias de suspensión de todo cargo público, profesión, oficio y derecho de sufragio durante el tiempo de la condena, siéndoles de abono para su cumplimiento la prisión preventiva sufrida y sin que existan responsabilidades civiles que exigir. Así mismo, FALLAMOS que debemos absolver y absolvemos con todos los pronunciamientos favorables a los procesados GABRIEL RENOM BELSO, MARIA MERCEDES DE MAEZTU Y MANSO DE ZUÑIGA, ANDRES SOLSONA PLATAS y ARNALDO VILARDEBO CLADELLAS del delito de calumnia e injurias a Autoridades Militares, previsto en el artículo trescientos quince del Código de Justicia Militar por el que así mismo, se hallan procesados. Así, por esta Sentencia que no será firme hasta su aprobación por la Autoridad Judicial de la Región, lo pronunciamos, mandamos y firmamos.

Volviendo a la perspectiva y tema que aquí nos interesan, los demandantes consideran que sus aportaciones los hacen merecedores de la consideración de coautores según el artículo 7 del TRLPI, que dice: “Los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponde a todos ellos”.

Según el artículo 10 de la misma ley, se necesita una creación original: “Son objeto de propiedad intelectual todas las creaciones originales literarias o científicas expresadas por cualquier medio o soporte tangible o intangible, actualmente conocido o que se invente en el futuro”.

Si analizamos el contenido de estos dos artículos y el método de trabajo, al mismo tiempo que la consideración del juez, en cuanto a que si la aportación del actor fuese original o hubiese superado en creatividad la idea inicial, entenderíamos que podríamos hablar de obra en colaboración; pero al no verse precisas las aportaciones de los actores sobre el momento de creación de la obra, ni que éste fuese el método de trabajo; la demanda quedó desestimada por el magistrado Luis Rodríguez Vaga:

Juzgado de lo Mercantil núm. 4 de Barcelona, Sentencia de 19 Oct. 2006, proc.533/2005 Ponente: Rodríguez Vega, Luis. N° de sentencia: 228/2006 N° de recurso: 533/2005 Jurisdicción: civil (La ley 186852/2006)

Reclamación por los actores de una obra teatral de la coautoría de la misma junto a su director

PROPIEDAD INTELECTUAL. Creación de una obra en colaboración. Es necesario que cada uno de los autores que interviene en la obra aporte una creación original al conjunto.

Reclamación por los actores-intérpretes de una obra teatral de la coautoría de la misma junto a su director y autor de la idea original. Desestimación de la demanda. De los medios de prueba practicados resulta imposible declarar probado que en el proceso de elaboración de la obra fuera el grupo y no el director el que seleccionara y descartara las aportaciones de cada uno de los actores para definir el formato definitivo de la obra.

El Juzgado de lo Mercantil nº 4 de Barcelona desestima la demanda sobre propiedad intelectual en la que los actores reclamaban la declaración judicial de ser coautores de una obra teatral junto al director demandado.

Texto:

Barcelona a 19 de octubre de 2006 Juzgado Mercantil 4 Barcelona C. Ausias Marc 36-38, 3ª planta Barcelona Procedimiento ordinario 533/2005 Sección F

Parte demandante Rosendo , Olga , Gregorio , Susana , Pedro Enrique y Romeo

Procurador CARLOS ARCAS HERNÁNDEZ

Parte demandada Juan

Procurador FCO. JAVIER MANJARIN ALBERT

MAGISTRADO D. LUIS RODRÍGUEZ VEGA

SENTENCIA N° 228/2006

ANTECEDENTES DE HECHO

1.

El procedimiento se inició mediante demanda presentada el día 6/10/05 en la que los actores pretenden que se les declare junto con el demandado autores de la obra teatral LA TORNA, se condene al demandado a estar y pasar por dicha declaración y a no ejercitar, sin su consentimiento expreso ninguna de las facultades que la ley atribuye al autor; a pagar a cada uno de los demandantes la séptima parte de los derechos que haya percibido por la explotación de la obra original así como la obra "La Torna de la Torna", con imposición de costas.

2.

Emplazado el demandado, compareció para contestar a la demanda y oponerse a las pretensiones del actor, solicitando la desestimación de la demanda y la condena en costas de éste.

3.

La audiencia previa tuvo lugar el día 4/5/06, en ella se concretaron los hechos discutidos en los términos que luego se dirán. La actora y la demandada propusieron la prueba que consta en el acta para acreditar los hechos controvertidos.

4.

El juicio se celebró el día 16/10/06, en él se practicaron las pruebas admitidas, los abogados formularon conclusiones a la vista de las pruebas practicadas y se declararon los autos conclusos para sentencia.

5.

Las características de este caso, en el que han declarado múltiples testigos, justifican que la sentencia se dicte antes que la de otros juicios celebrados con anterioridad.

FUNDAMENTOS DE DERECHO

1.

Son hechos no controvertidos para las partes los siguientes:

a) En 1977 la compañía de teatro Els Joglars estaba formada por D. Rosendo , Olga , D. Gregorio , D. Susana , D. Pedro Enrique , D. Romeo y D. Juan .

b) La compañía de teatro Els Joglars había sido fundada en 1962 por D. Juan , D. Andrés y D. José Enrique. Con el objetivo de desarrollar un proyecto de teatro independiente de creación colectiva.

c) En 1972 se habían incorporado a la compañía D. Rosendo y D. Romeo y habían participado en las obras El Joc (1972), Cruel Ubris (1972) y Mary DOus (1973).

d) En 1975 se incorporó D. Susana para la representación de la obra "Alias Serrallonga".

e) Los demandantes participaron en los ensayos y fueron los intérpretes de la obra de teatro "La Torna" estrenada en Barbastro (Huesca) el 7 de septiembre de 1977 y dirigida por D. Juan, sobre el proceso y la ejecución en 1973 de Heinz Chez, que coincidió con la ejecución de Puig Antic.

f) Como consecuencia de la representación de "La Torna" se inició un procedimiento militar que concluyó con sentencia de 6 de marzo de 1978 en la que un Consejo de Guerra condenó a los Sres. Pedro Enriqu , Olga, Romeo y Gregorio como autores de un delito de injurias a los Ejércitos a la pena de dos años de prisión. Los otros dos procesados por esos delitos, Sres. Rosendo y Juan, no fueron juzgados al haberse exiliado a Francia.

g) Los demandantes reconocen que la idea original de la obra fue del Sr. Juan , el cual la registró como autor en la SGAE el 7/04/099 (código de la obra 3.987.636), pero que tanto ellos como el demandado se reconocieron autores de la obra durante el Consejo de Guerra.

2.

Los demandantes, que fueron los actores-interpretes de la obra dirigida por el Sr. Juan, reclaman la coautoría de la obra "La Torna". Reconoce que la idea original de dicha obra teatral, como ha quedado dicho, fue del Sr. Juan e igualmente reconocen que fue el demandado el que dirigió la obra, tanto durante su elaboración-ensayos como sus representaciones, pero consideran que sus aportaciones a la creación de la

obra los hacen merecedores de la consideración de autores de la obra junto con el Sr. Juan .

3.

Los demandantes fundan su presunto derecho en lo dispuesto en el art. 7 RD Legislativo que aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (LPI).

Antes de entrar en cualquier consideración sobre el fondo de la cuestión quisiera aclarar que esta norma que no estaba vigente cuando se elabora La Torna en 1977.

En ese momento regía la Ley de 10 enero de 1879, norma que fue derogada por la Ley de 22/1987, de 11 de noviembre, que a su vez fue definitivamente sustituida por el actual Real Decreto Legislativo ya citado. La Ley de 1879, que como es de suponer es una norma mucho más simple que la actual, no regulaba este tipo de obras, ni los derechos de los autores que intervenían en ellas. Por ello, y en aplicación de lo dispuesto en la Disposición Transitoria Primera del Código civil, puede aplicarse al caso enjuiciado la actual normativa al haber sido reguladas este tipo de obras por primera vez, dada la ausencia de polémica entre las partes sobre este extremo.

4.

En el citado artículo 7 LPI se dice que:

1: Los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos.

2: Para divulgar y modificar la obra se requiere el consentimiento de todos los coautores. En defecto de acuerdo, el Juez resolverá. Una vez divulgada la obra, ningún coautor puede rehusar injustificadamente su consentimiento para su explotación en la forma en que se divulgó.

3: A reserva de lo pactado entre los coautores de la obra en colaboración, éstos podrán explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen perjuicio a la explotación común.

4: Los derechos de propiedad intelectual sobre una obra en colaboración corresponden a todos los autores en la proporción que ellos determinen. En lo no previsto en esta ley, se aplicarán a estas obras las reglas establecidas en el Código Civil para la comunidad de bienes.

5.

Así pues, las obras en colaboración son las que resultan de las aportaciones o contribuciones de varios autores. El resultado de esa colaboración puede ser cualquier creación original literaria, artística o científica expresadas por cualquier medio o soporte, tangible o intangible, en el presente caso el resultado de aquella colaboración sería una obra de teatro. Para que una persona pueda considerarse autor de una obra es necesario que haya sido su creador, ya que el art. 5 LPI, dice que: Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica.

6.

A su vez es necesario que esa creación sea original, tal y como exige el art. 10 LPI, según el cual: 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.

7.

Por lo tanto, cada uno de los autores que interviene en una obra en colaboración han de aportar una creación original al conjunto, sea esa aportación separable o inseparable del todo. En este caso, el reconocimiento de la autoría de cada uno de los demandantes exigiría que cada uno de ellos hubiera aportado una creación

original al conjunto. Así pues, lo que hay que examinar, a mi juicio, es si conforme a las pruebas practicadas, los actores han podido demostrar dicha aportación original.

8.

El primero de los argumentos que justifica esta pretensión, en opinión de los demandantes, es el método de trabajo seguido por Els Joglars para la elaboración de sus obras desde su fundación hasta al menos 1978. Según los actores en su demanda el método que seguía Els Joglars era el de «creación colectiva», mientras que el demandado, sin rechazar frontalmente esa idea la matiza sustancialmente, destacando la especificidad del método utilizado por Juan.

9.

Lógicamente para explicar y comprender que es una «creación teatral colectiva» son necesarios especiales conocimientos de dramaturgia, de los que este juez carece, pero que hay que reconocer en los demandantes y en el demandado, en algunos de los testigos, así como en los expertos que han informado por escrito y declarado en el juicio.

10.

Los demandantes, para definir ese método en su demanda, acuden a una obra titulada "Diccionario del Teatro", que, en su edición española de 1990, define la "creación colectiva de la siguientes forma: «Espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones. El trabajo dramático sigue la evolución de las sesiones de trabajo y solo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de "pruebas y errores". La multiplicación del trabajo llega hasta el punto de dejar a cada actor la responsabilidad de organizar lo materiales para su personaje y de integrarse al conjunto sólo al fin del recorrido».

En dicho textos se añade: «En cierto momento del trabajo del equipo, la necesidad de una coordinación de los elementos improvisados se hace imperativa: es entonces cuando el trabajo del "dramaturgista" y del director se tona obligatorio. Esa globalización y centralización no obliga necesariamente a elegir nominalmente una persona para que asuma las funciones de director, sino que obliga al equipo a reagrupar estilística y narrativamente sus bosquejos, a tentar una puesta en escena "colectiva" (si la expresión no es contradictoria)».

El Diccionario precisa que: «Esta forma de creación es reivindicada como tal por los creadores de los años sesenta y setenta. Se vincula a un clima sociológico que estimula la creatividad del individuo en el seno del grupo, para superar la llamada tiranía del autor, de su texto y del director escénico, quienes tendían a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas».

11.

Creo importante señalar, que en la definición transcrita destaca la necesidad de que alguien asuma coordinación de los elementos improvisados para crear la obra, aun cuando hay que reconocer que según el texto esa figura puede ser singular o plural, puede ser un solo individuo o el propio grupo.

12.

En la obra "Literatura Española" de Fernando Lázaro y Vicente Tusón, Ed. Anaya, Madrid 1979, cuyo texto se aporta con la demanda, se dice lo siguiente: «Los grupos de teatro independiente montan, a veces, obras algunas de los autores mencionados; otras veces, realizan adaptaciones muy libres de escritores españoles y extranjeros. Ya hemos aludido a los casos en que un autor se integra como un miembro más, en la compañía. En muchas ocasiones, los espectáculos son realizaciones colectivas del propio grupo (así proceden sobre todo, Els Joglars o Tábano). Se diluye así el concepto tradicional de autor».

13.

En este caso, al igual que sucedía en el caso anterior los autores de la obra citada, siguen hablando de un "autor" de la obra, integrado en la compañía e incluso diluido, pero de un autor. Ni tan siquiera en este método de creación colectiva desaparece la noción de autor de la obra.

14.

¿Cuál era el sistema utilizado por Els Joglars? Ambas partes aceptan que para la elaboración de una obra la compañía no parte de un texto escrito previamente, sino de una idea, sobre la que se van proponiendo y desarrollando ciertas escenas: La obra se elabora desde los ensayos con los actores. La discusión se centra en la importancia jurídica, desde el punto de vista de los derechos de propiedad intelectual, tienen en ese proceso de creación las aportaciones del director de la compañía Sr. Boadella y las aportaciones de los intérpretes. Para los demandantes todas ellas han de valorarse equivalentes en ese proceso creativo, mientras que el demandado sostiene que el único creador de la obra es el Sr. Boadella, sin dejar de reconocer la importancia de las aportaciones de los actores, pero como meros intérpretes de la obra no como sus autores, art. 105 LPI. Los demandantes sostienen que los temas sobre las obras, las escenas, el desarrollo de las obras, etc., eran decididos por el grupo, mientras que el demandado mantiene que es él quien tenía en todo momento el poder de decisión sobre el desarrollo de todos los elementos de la obra.

15.

Los demandantes en su demanda y en la audiencia previa reconocieron que el Sr. Boadella era el director de la compañía y de los ensayos en los que se iba elaborando la obra, que la idea original de La Torna fue suya y que fue él quien aportó el material con el que trabajar, en concreto se entrevistó con el abogado de Heinz Chez y obtuvo de éste una copia del sumario.

Entre los tres demandantes interrogados, el Sr. Pedro Enrique reconoció que probablemente la mayoría de las escenas fueron idea del Sr. Juan. El Sr. Gregorio no había actuado con Els Joglars en ninguna otra representación ni volvió a hacerlo después de La Torna, por lo que su experiencia sobre el método de trabajo de la compañía se limitó a la obra en discusión.

16.

Los demandantes aportaron cinco testigos. La primera testigo, la Sra. Marina había dejado la compañía en 1972, cinco años antes del estreno de La Torna, declaró que era el grupo el que elaboraba la obra y tomaba las decisiones colectivamente, pero también reconoce que la persona que esta en mejores condiciones para criticar los resultados de una improvisación es quien la mira desde fuera y que esa persona era generalmente el Sr. Juan.

17.

La segunda testigo de los actores, la Sra. Lorenza , magnífica y apasionada defensora del método de trabajo colectivo, formó parte de la compañía hasta 1975, fecha en la que un accidente la alejó del teatro durante unos años. En su declaración mantuvo que las obras de Els Joglars de aquella época habían sido fruto del trabajo creativo de todo el grupo, actores y director. La testigo volvió a incorporarse a la compañía en 1978, y en ese momento, según sus manifestaciones, el protagonismo del Sr. Juan era mucho mayor y que las aportaciones creativas de los actores mucho menores, lo que precisamente le lleva a abandonar definitivamente la compañía. Resulta útil destacar que la fecha en la que Doña. Lorenza considera que el papel del Sr. Juan ha aumentado en detrimento del de los actores está más cercano al de la fecha de representación de La Torna, septiembre de 1977, que la fecha en la que su accidente le obliga a dejar temporalmente el teatro, 1975. La testigo detectó un cambio en el método de trabajo de la compañía liderada por el Sr. Juan , fruto, a su juicio, de su madurez como dramaturgo, lo que resulta coherente con la declaración del propio

Sr. Juan, en la que mantiene que su método de trabajo ha ido lógicamente modificándose como consecuencia de su experiencia profesional. Parece lógico entender que, según su declaración, en 1977 es difícil que el método hubiera continuado siendo el mismo de 1975.

18.

El tercer testigo fue el Sr. Benjamín , esposo de Doña. Lorenza , que al igual que ella se mantiene alejado de la compañía desde 1975 a 1978, que escribe un libro sobre Els Joglars. En su declaración entiende que las obras son fruto de la creación de los actores con el director y que partiendo de una idea se desarrollaban diversas improvisaciones que eran seleccionadas por el grupo para elaborar la obra definitiva.

19.

El cuarto testigo, Sr. Jesús Miguel , fue el técnico contratado para hacer labores de este tipo durante La Torna, no había intervenido en otras obras pasadas ni intervino en otras futuras, por lo que su opinión sobre el método teatral creo que es poco cualificada. El testigo declaró que durante uno de los ensayos, el Sr. Juan interrumpió el trabajo para plantear al grupo la necesidad de ser plenamente conscientes de los problemas que se podrían derivar de la crítica política que se hacía en la obra, y si todos estaban de acuerdo con continuar adelante con la representación. Hay que señalar que después de treinta años los términos exactos en los que debieron suceder esos hechos son realmente difíciles de recordar, pero es que además esa declaración hay que entenderla en las circunstancias políticas de la época en pleno proceso de transición hacia la democracia y en la que la libertad de expresión no está garantizada.

20.

El quinto testigo, fue D. Andrés, cofundador de Els Joglars, junto con D. Juan y D. José Enrique, y que dirigió la compañía hasta 1968, en la que se retiró junto con la Sra. Jose Enrique. Esos años la compañía toma la decisión de profesionalizarse,

motivo por el cual el Sr. Andrés decidió retirarse y dejar la dirección de la compañía a D. Juan. Manifestó que Ricardo había nacido con la idea de seguir un método de creación colectiva. Sin embargo, el Sr. Andrés abandona la compañía antes de que se haya elaborado ninguna obra de teatro completa, antes de que se hubiera profesionalizado, antes de que la dirigiera el Sr. Juan y casi diez años antes de la representación de La Torna.

21.

En definitiva, de los medios prueba practicados resulta imposible declarar probado que en el proceso de elaboración de La Torna fuera el grupo y no el director, Albert Boadella, el que seleccionara y descartara las aportaciones de cada unos de los actores para definir el formato definitivo de la obra. Pero es que además, la demandada aportó testigos radicalmente opuestos como el actor D. Marcos , que había intervenido en la obra Alias Serrallonga, obra anterior a La Torna, y que declaró que ésta última obra había sido fruto del método elaborado por el Sr. Juan y que era el director quien seleccionaba las improvisaciones; D. Fidel , que intervino en la obra M3 Catalonia, la obra justo posterior a La Torna, para el cual el único autor de la obra en la que intervino era D. Juan; D. Constantino , que igualmente intervino en M3 Catalonia y declaró en el mismo sentido; D. Simón , que trabajó cinco años con Els Joglars; D. Matías , que se incorporó en el año 1979 y lleva 27 años en la compañía Els Joglars y no tiene dudas sobre quien es el autor de las obras de su compañía; D. Imanol o D. Diego en el mismo sentido.

22.

Pero es que además, para poder valorar las aportaciones de cada uno de los demandantes, con el fin de poder decidir si tienen la originalidad necesaria para ser considerados creadores en el sentido que señala el citado art. 10 LPI , hubiera sido necesario que se identificaran esas aportaciones, cosa que ni tan siquiera se ha intentado.

23.

En mi opinión hubiera sido necesario, después de identificadas, valorar que su nivel de originalidad superase al del autor que propone la idea y que después se desarrolla por el interprete. Trataré de explicar cuál es mi juicio sobre este punto. Como he dicho para que podamos hablar de una obra en colaboración es necesario que la aportación de cada uno de los colaboradores a la obra común tenga la originalidad que la ley exige para que puedan ser considerado como obra a los efectos de su protección. Una aportación que careciera de esa originalidad no merecería la protección de la normativa sobre Propiedad Intelectual, con lo que no se podría considerar que esas aportaciones forman parte de una obra en colaboración.

En nuestro caso, si el actor-interprete se "limita", dicho sea con los respetos que merece dicha las dificultades propias de dicha profesión, a desarrollar una idea previamente propuesta por el dramaturgo, dando vida a un personaje ideado por el autor, no creo que su interpretación pueda ser considerada como una aportación original. Ahora bien, si esa aportación fuera original por haber sido ideada por el actor o por haber superado en creatividad la idea inicial, entiendo que podríamos hablar de obra en colaboración.

24.

El intérprete de una obra escénica tiene su específica protección en el art. 105 y siguientes de la LPI, que reconoce derechos diferentes de los que se reconocen al autor. Para que el intérprete sea además autor de una obra en colaboración debe de aportar al menos un nivel de creatividad original similar al del autor de la obra escénica.

25.

En este caso, los demandantes reconocen que la idea original de la obra y el material para su estudio y desarrollo fue aportado por el demandado, frente a lo cual no han precisado cuáles son sus aportaciones originales diferentes del desarrollo de los personajes de la obra que resultan de la idea original de Juan .

En consecuencia, desde este punto de vista el autor de la obra es el D. Juan.

26.

Esta es la opinión de los cuatros expertos que han informado y declarado en este Juzgado, por cuenta del demandado, D. Armando , D. Juan Miguel , D. Carlos María y D. Irene , todos los cuales coinciden en reconocer como único autor de las obras de Els Joglars a D. Juan .

27.

El último de los argumentos que utilizan los demandados es su declaración en el Consejo de Guerra que se siguió contra todos ellos, excepto la Sra. Susana , que a los señores Gregorio , Pedro Enrique y Romeo y la señora Olga les cuesta una condena de dos años de cárcel, y a los Sres. José Carlos y Rosendo el exilio.

28.

Ante todo, con independencia de quien sea en definitiva el autor de la obra, la conducta personal de todos lo que intervinieron en la misma, no puede sino suscitar un sincero respeto y admiración, por el valor demostrado en tiempos turbulentos en defensa de la libertad de expresión y de creación artística, a costa de su propia libertad personal.

29.

Sin embargo, eso no implica que se pueda reconocer a todos los implicados la cualidad de autores de la obra desde el punto de vista legal. Para que esa

declaración hubiera tenido valor a estos efectos tenía que haberse hecho voluntariamente y con la finalidad inequívoca de reconocerse mutuamente como autores de la obra. Creo que es evidente que las circunstancias en las que se hizo, dentro de ese anómalo procedimiento penal y en una España incapaz por el momento de garantizar la libertad de expresión, no puede ser considerada como libre, ni que tuviera la finalidad de determinar los derechos de autor sobre *La Torna*. Como se ha dicho por el demandado esa autoinculpación podía responder a una estrategia procesal de los abogados, en un intento de diluir la responsabilidad entre todos los partícipes y al mismo tiempo a la voluntad de todos ellos de defender conjuntamente la libertad de expresión.

30.

La desestimación de la demanda implica, por regla general la imposición de las costas a los actores, sin embargo, en este caso, hay que reconocer las relativas dudas fácticas que podía surgir del reconocimiento de la coautoría en el Consejo de Guerra y las graves consecuencias que se derivaron de ese reconocimiento.

FALLO

Desestimar la demanda formulada por D. Rosendo, Olga, Gregorio, Susana, Pedro Enrique Y Romeo y absolver a D. Juan, sin hacer especial imposición de las costas procesales.

Firmado, LUIS RODRIGUEZ VEGA, magistrado-juez.

PUBLICACIÓN.

La presente resolución ha sido leída en audiencia pública por el Sr. Juez que la firma en el día de su fecha, doy fe.

Recursos.- Contra esta sentencia cabe interponer recurso de apelación en el plazo de cinco días ante este Juzgado, para su resolución por la Audiencia Provincial.

En suma, el Juzgado de lo Mercantil número 4 de Barcelona dictó sentencia de 19 de octubre de 2006 sobre la reclamación interpuesta por un grupo de actores en relación con el derecho de coautoría que presumen los asiste junto a su director con respecto a la obra *La torna*.

Los demandantes, actores-intérpretes de la obra dirigida por el Sr. Juan, reclaman la coautoría, aún reconociendo que la idea original de dicha obra fue del Sr. Juan, y al mismo tiempo reconocen que la dirigió igualmente tanto en los ensayos como en su elaboración y posteriores representaciones. No obstante mantienen que sus aportaciones creativas a la obra los hacen acreedores de la autoría de la misma conjuntamente con el demandado, fundamentándolo en el artículo 7 TRLPI.

Es preciso aclarar que en el momento del estreno de *La Torna* no estaba en vigor este artículo, sino la ley de 1879, que no regulaba ni este tipo de obras ni los derechos de los autores que intervenían en ellas. Por ello, y en aplicación de lo dispuesto en la Disposición transitoria primera del Código civil, puede aplicarse al caso la actual normativa por haber sido reguladas este tipo de obras por primera vez y no existiendo ánimo de polémica sobre este particular por las partes.

Así pues, con la consideración del artículo 7, expuesto anteriormente (I.3.2.1), las obras en colaboración son las que resultan de las aportaciones o contribuciones de varios autores.

En este caso la aportación sería el resultado de colaboración en una obra de teatro y sabiendo que para que una persona pueda considerarse autor de una obra, se precisa que fuese su creador según lo considera el artículo 5, que dice: “Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica”. Es

necesario también que sea original, como expresa el artículo 10 de la LPI. Por lo tanto, cada uno de los autores que interviene en una obra en colaboración ha de aportar una creación original al conjunto, sea esa aportación separable o inseparable del todo.

Así en este caso la autoría de cada uno de los demandantes vendría dada por la aportación creativa y original de cada uno de ellos, que argumentan en primer lugar, justificando el método de trabajo que era de creación colectiva y aportando en el juicio la definición de creación colectiva según un *Diccionario del teatro* que en su versión española de 1990 dice:

Espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por un grupo implicado en la actividad teatral. El texto a menudo se fija después de las improvisaciones de los ensayos, después de que cada participante ha propuesto modificaciones. El trabajo dramático sigue la evolución de las sesiones de trabajo y solo interviene en la concepción de conjunto a través de una serie de “pruebas y errores”. La multiplicación del trabajo llega hasta el punto de dejar a cada actor la responsabilidad de organizar los materiales para su personaje y de integrarse al conjunto sólo al fin del recorrido. (Pavis, 1990)

Así mismo mantienen lo que se dice en la obra de Fernando Lázaro y Vicente Tusón, *Literatura española*, publicada en Madrid por la editorial Anaya en 1979:

Los grupos de teatro independiente montan, a veces, obras algunas de los autores mencionados; otras veces realizan adaptaciones muy libres de escritores españoles y extranjeros. Ya hemos aludido a los casos en que un autor se integra como un

miembro más, en la compañía. En muchas ocasiones, los espectáculos son realizaciones colectivas del propio grupo (así proceden sobre todo, Els Joglars o Tábano). Se diluye así el concepto tradicional de autor (Lázaro Carreter, 1979).

Por todo ello y a tenor de las declaraciones de los testigos y pruebas aportadas, resulta imposible declarar probado que fuera el grupo y no el director el que seleccionara y descartara las aportaciones de cada uno de los actores.

Debemos considerar que para que exista en dichas aportaciones la originalidad demandada en el artículo 10 LPI como uno de los requisitos para el reconocimiento de la autoría total del actor, objeto de nuestro estudio, es necesario que el actor no se limite a desarrollar una idea previamente propuesta por el dramaturgo, dando vida a un personaje ideado por el autor, ya que esta interpretación no se consideraría aportación original alguna. Sería original si el actor hubiese ideado la aportación o superase la idea inicial en creatividad. Por lo tanto dándose estas circunstancias sí que podemos hablar de obra en colaboración y del mismo modo subrayar el derecho de autoría total del actor teatral, por reunir en sus interpretaciones las características que la LPI contempla para dicho reconocimiento.

El actor de teatro tiene su protección en el artículo 109 y siguientes de la LPI, en el momento de esta sentencia, pero se demuestra que sería autor de una obra en colaboración si aportase un nivel de creatividad original similar o superior a la del autor de la obra.

Es fundamental mantener el espíritu del artículo 10 de la LPI, en relación a la originalidad y la creatividad en la interpretación del actor, para poderle conceder la

categoría de autor en su totalidad o, en este caso, la coautoría, como fundamento para su reclamación y la justificación de su interpretación creativa, original y personal, elementos esenciales del derecho de autor.

Si consideramos la concepción del trabajo del actor según el método de Stanislavski, se percibe en el montaje de La Torna el reflejo de una creación propia por parte de cada uno de los actores y en consecuencia un derecho de autoría. En efecto, en su obra *Un actor se prepara* dice Stanislavski, que el trabajo del actor consiste en “la creación de un alma humana que responderá de una determinada manera ante unos estímulos concretos y bajo unas circunstancias dadas, de forma artística”. (1953: 15)

Al analizar estos preceptos se pone de manifiesto la concentración y observación que debe tener el actor, de todo y de todos los que le rodean, para poder obtener detalles sobre las acciones que realizan y poder incorporarlas a su personaje según convengan, exactamente igual que hará con el recuerdo (memoria afectiva) de sus vivencias que darán al personaje una dimensión humana. Éstas son precisamente las características propias del grupo Els Joglars en cuanto a su forma de trabajar y, por lo tanto, un elemento más que ellos mismos incluyen en sus montajes creativos, de los que son partícipes con sus creaciones propias -aportaciones de autoría- cada uno de sus miembros

Reseñamos aquí la conclusión del actor Fernando Picón en su trabajo sobre el actor, que viene a servirnos como un argumento más que justifica el derecho de autoría de estos actores en su reclamación:

En definitiva, se trata de establecer los vínculos entre el personaje que se pretende crear y la personalidad propia y natural del actor. El guionista da la base y las palabras, el director la coreografía y las acciones, pero los pensamientos íntimos, el alma, la tiene que poner el actor. Por eso un personaje interpretado por dos actores distintos jamás será el mismo personaje, aunque diga las mismas palabras y realice los mismos movimientos. (2004:28)

Ateniéndonos de forma sucinta el contenido del artículo 7 de la LPI establece:

1. Los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos.
2. Para divulgar y modificar la obra se requiere el consentimiento de todos los coautores. En defecto de acuerdo, el Juez resolverá. Una vez divulgada la obra, ningún coautor puede rehusar injustificadamente su consentimiento para su explotación en la forma en que se divulgó.
3. A reserva de lo pactado entre los coautores de la obra en colaboración, estos podrán explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen perjuicio a la explotación común.
4. Los derechos de propiedad intelectual sobre una obra en colaboración corresponden a todos los autores en la proporción que ellos determinen. En lo no previsto en esta Ley, se aplicarán a estas obras las reglas establecidas en el Código Civil para la comunidad de bienes.

Observando el contenido del apartado primero del referido artículo 7 de la LPI, queda de manifiesto que los actores, en tanto en cuanto fueron creadores de sus

interpretaciones para dar forma al conjunto de la obra, tienen sobre la misma los derechos de autoría como obra en colaboración, aunque en contraposición con la obra colectiva.

Aunque la dificultad de diferenciación entre una y otra se evidencia en la atribución y reconocimiento de derechos que se perciban en la interpretación y colaboración de los actores, como algo fundamental tal como dice Azorín: “Lo principal, en una representación escénica, para nosotros, es el juego del actor”. (1999: 396)

Las diferencias en el tratamiento de sus derechos de autoría como obra colectiva o como obra en colaboración quedan establecidas, en el primer caso, cuando la contribución de los actores consiste en una colaboración creativa para la consecución de la obra. En el segundo caso y conforme al artículo 8 de la LPI:

Se considera obra colectiva la creada por la iniciativa y bajo la coordinación de una persona natural o jurídica que la edita o 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 quepa atribuir separadamente a cualquiera de ellos un derechos sobre el conjunto de la obra realizada.

Salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponderán a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre.

Los derechos corresponden a la persona que la edita y divulga bajo su nombre. Esto no significa según establece el artículo 5.2 LPI, la autoría de esta persona, excepto lo regulado en el art. 97.2, que presenta claras dudas de constitucionalidad.

Las aportaciones de cada uno de los actores con su originalidad y creatividad cumplimentan los requisitos legales según los artículos 5.1 y 10 LPI, respectivamente, que se requieren para aspirar a su calificación jurídica como autor, y que en cada uno de los intérpretes de *La Torna*, quedan demostrados como también es nuestro objetivo en este trabajo. El problema de declaración de obra colectiva, coautoría u obra en colaboración queda planteado según el derecho moral de cada uno de los coautores como un derecho sui generis en el plano subjetivo. Sobre esta situación consideramos la formulación de Rodríguez Tapia al referirse a la diferencia de propiedad intelectual entre el intérprete creador y el autor de obra teatral, cuando dice: “La propiedad intelectual sobre la interpretación nace con independencia de la obra interpretada” (1997: 403).

Sobre la aportación de autoría que corresponde a cada actor podemos concluir con lo que expresa Ragel Sánchez:

Si no existe un pacto concreto sobre la proporción que corresponde a cada coautor deberá concluirse que son porciones iguales. Esa es la solución que adopta expresamente el artículo 111.1 del Reglamento en cuanto a la remuneración de los coautores de las obras dramáticas y musicales: “los derechos de los coautores son iguales cualquiera que sea la parte que hayan tomado en el pensamiento fundamental y en el desarrollo y redacción de la obra, salvo acuerdo en contrario”, (2003: 47)

La dificultad de situar la autoría de la participación de los actores de *La Torna* entre obra colectiva u obra en colaboración, estriba en delimitar claramente la existencia consentida, con todas sus implicaciones, de un coordinador distinto de los autores, por lo que estaríamos entonces ante una obra colectiva, o si todos los actores participaron en la coordinación del montaje, lo que nos situaría en una obra en colaboración.

El estudio pormenorizado de cada una de las posibilidades de estos intérpretes en cuanto a sus derechos de autoría en la demanda que presentaron y su posterior análisis de la sentencia, nos sirven para conformar nuestra hipótesis, para la que resulta fundamental dilucidar si el actor reúne en su interpretación las características propias para ser autor en la interpretación que realiza de una obra teatral.

SEGUNDA PARTE:

LA PERSPECTIVA JURÍDICA

II.1. LEGISLACIÓN Y PROPIEDAD INTELECTUAL

II.1.1. Marco normativo del derecho de autor

En el Libro Primero del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, podemos encontrar los fundamentos de los derechos de autor, como así mismo, en el Libro Segundo, los otros derechos de propiedad intelectual, entre los que se encuentran los derechos conexos, afines derivados o vecinos, que ostentan esta denominación por ser asimilados a los derechos de autor, en parte de sus contenidos.

Son múltiples los trabajos, algunas veces controvertidos, que se han realizado sobre la conceptualización jurídica del derecho de autor como defensa máxima de la creación individual y colectiva; pero difíciles de encuadrar en un ordenamiento jurídico, por las múltiples teorías que se expresaron sobre el particular.

El derecho de autor es de índole patrimonial, pero también posee un carácter de defensa de la personalidad (constituyendo así una parte moral o personal), relacionadas ambas con un derecho de explotación. Con esta concepción se evita el término propiedad y por ende el carácter iusprivativista de clasificación en derechos de la personalidad, reales y obligaciones, para concebirlo como un derecho humano con rango de derecho fundamental y autónomo. Así podemos definirlo como derecho fundamental de rango constitucional.

Con estas características, el derecho de autor presenta la cualidad del reconocimiento de un atributo del ser humano, como creador de una obra intelectual con impronta personal de su intelecto y su espíritu en relación con su originalidad.

Sobre esta teoría se inclina Lipszic (1993: 360) cuando dice:

La inclusión del derecho de autor entre los derechos fundamentales en las constituciones nacionales, en la Declaración Universal de Derechos Humanos y en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, importa el reconocimiento de que se trata de un atributo inherente al ser humano y que, como tal, su protección adecuada y eficaz no puede ser desconocida. Ninguna de las disposiciones de la ley relativas a derechos conexos podrá interpretarse en menoscabo de la protección que ella otorga al derecho de autor. Esta disposición ha sido tradicionalmente interpretada por autores y legisladores como declarativa de la independencia de los derechos conexos respecto del derecho de autor, sin que se establezcan jerarquías entre ellos, según establece el artículo primero de la Convención de Roma.

Si la titularidad recae sobre un derecho no patrimonial, se habla de derechos de la personalidad que protegen el derecho del individuo como bienes personales individuales y no sobre objetos materiales; pero aún cuando el derecho de autor pudo tener su origen en un derecho de la personalidad, con el transcurrir del tiempo adquirió la doble vertiente, tanto moral que lo liga a su obra, como patrimonial referida a su explotación. Esto implica derechos distintos de cada uno de los creadores situados en

un nivel idéntico a todos los de su misma esencia y exactamente igual que dice el artículo 131 del Texto Reformado de la Ley de Propiedad Intelectual:

Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en este Libro II se entenderán sin perjuicio de los que correspondan a los autores.

No puede confundirse el derecho intelectual del actor con los derechos conexos o afines ya que el reconocimiento y la protección del actor se fundamenta en un acto de creación, en un trabajo intelectual.

Conjugando estas concepciones, escribe el profesor Albadalejo (1994: 482): “Como quiera que la propiedad de cosas corporales sea un señorío directo y exclusivo sobre estos, se ha podido decir que mutatis mutandis, es también un derecho de propiedad el que el autor tiene sobre la creación de su inteligencia”.

Sobre la conceptualización del derecho de autor, el profesor Vega Vega nos proporciona la siguiente consideración: “Conjunto de facultades, tanto de índole ideal como patrimonial, de las que goza el titular de una obra literaria, artística o científica, dentro de los límites fijados por el Ordenamiento jurídico de cada comunidad estatal” (1990: 43)

La Sala 1ª del Tribunal Supremo español, en Fallo del 28-1-1995, sobre el concepto del derecho de autor, se pronuncia con la siguiente afirmación:

(...) la naturaleza jurídica de los derechos de autor, resulta debatida, pero no se puede desconocer su aspecto de integrar un efectivo derecho de la personalidad o

facultad personalísima, como sostiene algún sector doctrinal, ya que, en todo caso, proviene y deriva del hacer humano, donde se integran contenidos económicos, con el añadido de derechos morales, de tal manera que su dimensión opera personal y patrimonialmente en línea de concepción paleomonista.⁸

Pensamos que es preciso destacar el carácter de la obra como expresión de la personalidad del autor, lo que en su creación origina el derecho de autor. Y aunque los derechos de la personalidad nacen con la persona, los de autor se originan con la creación de la obra, teniéndose unos por el hecho de ser persona y los otros por haber creado una obra; pero para crear la obra, es necesario primero ser persona.

II.1.1.1. Cronología

Al nacer un teatro para el pueblo, dirigido fundamentalmente a la clase media urbana, ello hace crecer el número de creaciones teatrales y bajo el nombre de Ley de propiedad Literaria, surge la primera en 1847, como Ley Especial conformada en tres títulos referidos: el primero a los derechos de autor, el segundo, a las obras dramáticas, y el tercero a las sanciones; todo ello redactado en 28 artículos con un notorio carácter impulsor de todo lo que rodea a la música en relación con la estrecha relación que tenía con el teatro.

⁸ <http://www.suarezdeladehesa.com>

Esta Ley de Propiedad Literaria se convierte en un pozo sin fondo en cuanto a la permisividad y a que no se corrigen las disposiciones que surgen; y en esta situación, los implicados: autores, editores, compositores, demandan una nueva ley que proteja mejor sus derechos, por falta de control en la ley vigente.

En 1879, aparece una nueva Ley, con la colaboración de todos en su redacción, que pretende corregir los fallos anteriores y evitar los fraudes posibles; pero no regulaba los derechos morales, aunque se apoyó en principios actualmente válidos.

La Ley, nuestra Constitución de 1978, establece para el derecho de autor el carácter fundamental y para el Estado, la reserva de competencia exclusiva en materia de propiedad intelectual, según se manifiesta en el art. 149. 1. 9.

Dos eventos políticos importantes darán lugar a toda una serie de consideraciones en el cambio: la Constitución de 1978 y la incorporación de España a la Comunidad Europea de 1986. Estos acontecimientos son los que incitan a reflejar los objetivos fundamentales de la Propiedad Intelectual.

Tiene que pasar un siglo desde la publicación de la ley de Propiedad Literaria hasta que se redacta una nueva Ley en 1987, con una serie de novedades como expone el profesor Vega:

Se protegió no solamente a los autores *sensu stricto*, sino a todos aquellos que de alguna manera participan en la creación de la obra. Los derechos afines al derecho de autor encuentran amplio cobijo entre sus disposiciones, hasta el punto de que, por primera vez, se reguló el derecho moral de artistas intérpretes o ejecutantes,

con lo que quedaba patente la impronta espiritual de su aportación al ámbito de la obra del ingenio. (2002a: 62)

Desde 1988 a 1995 se publican diversos trabajos y el *Libro Verde* sobre los derechos de autor y afines; y los legisladores, después de incorporaciones y modificaciones como la Ley de 1992, deciden preparar una nueva ley.

La incorporación al derecho español de la Ley 27/ 1995 (11 de Octubre) de la directiva de la Comunidad Europea sobre la armonización de los derechos de autor y de los derechos conexos, autorizaba al gobierno español a preparar un texto refundido con las modificaciones aprobadas.

Ante esta abundancia de legislación, se promulga mediante el Real Decreto 1/ 1996 de 12 de Abril, el Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

La disposición final segunda de la Ley 27/1995 de 11 de octubre (RCL 1995\2785), de Incorporación al Derecho español de la Directiva 93/98/CEE, del Consejo, de 29 de octubre (LCEur 1993\3777), relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, autorizó al Gobierno para que, antes del 30 de junio de 1996, aprobara un texto que refundiese las disposiciones legales vigentes en materia de propiedad intelectual, regularizando, aclarando y armonizando los textos que hubieran de ser refundidos.

El alcance temporal de esta habilitación legislativa es el relativo a las disposiciones legales que se encontrarán vigentes a 30 de junio de 1996.

En consecuencia, se ha elaborado un texto refundido que se incorpora como anexo a este Real Decreto Legislativo, y que tiene por objeto dar cumplimiento al mandato legal.

La *Ley 1/1996* se organiza en cuatro libros que sucesivamente se comentan:

Libro I. Derechos de autor.

Este libro se divide en siete títulos sobre los derechos del autor, derechos morales y de explotación, reproducción, distribución, comunicación y otros.

La incorporación a la unión Europea obligó a modificar la duración de la protección lo que está en relación con el dominio público. Se estudian también los contratos de edición musical en cuanto a los derechos de comunicación pública del editor.

El Título IV se ocupa suficientemente de la protección audiovisual, y el VII de los programas de ordenador, que ya han sido modificados por la *Ley 5/ 1998*.

Libro II. Otros derechos de la Propiedad Intelectual. Derechos de los artistas, intérpretes y productores. En el Título I y concretamente en el artículo 101, se contempla: "Se entiende por artista, interprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este título".

Libro III. De la protección de los derechos reconocidos en esta ley.

Libro IV. Ámbito de aplicación de la ley. No puede confundirse el derecho intelectual del actor con los derechos conexos o afines ya que el reconocimiento y la protección del actor se fundamenta en un acto de creación, en un trabajo intelectual.

Ha de fijarse la atención fundamentalmente en el Registro General, que en las primeras leyes de 1847 y 1879, era obligatorio para la garantía de derechos y su no cumplimiento determinaba la pérdida de derechos, lo que suponía su entrada en el dominio público.

Esta situación se termina en 1987, desde el momento en que no es necesario inscribir una obra en el registro para su protección, siendo suficiente la creación, aunque se sigue inscribiendo en el registro como medio de prueba de la autoría.

Se discute bastante sobre si la oficina del registro debe tener como función la meramente informativa y dejar las inscripciones, reservadas para las sociedades de gestión únicamente.

El funcionamiento de la oficina se realiza de acuerdo con el Real Decreto 733/1993 por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

También son otros los textos supranacionales, que contemplan los derechos de autor entre los que los más destacados serán:

La Declaración Universal de Derechos Humanos, que, en su art. 27. 1.2., dice:

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los

beneficios que de él resulten. 2. 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.

Explicita que el derecho de autor es un derecho humano originado en un derecho de la personalidad, inherente a la garantía de la dignidad humana de la persona⁹. (2008)

La Directiva 2001/29/CE del Parlamento Europeo y el Consejo, relativa a los derechos de autor en la sociedad de la información, es la más reciente que tenemos en esta enumeración.

Los cambios en los sistemas de difusión y los soportes de creación, junto con un variopinto marco de presiones, son el germen que ha de provocar la modificación y la adaptación correspondiente en la legislación española.

⁹ Este texto es especialmente relevante por la ubicación y configuración que le otorga. El artículo comienza por afirmar el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Tras esta afirmación reconoce a toda persona, el 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. Igual tratamiento le concede el art. 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 16 de diciembre de 1966. De este tratamiento se desprende una subordinación al derecho de acceso a la cultura que de forma explícita recoge el art. 40 del Texto Refundido. Nuestra Constitución contempla en el art. 33 el derecho a la propiedad y la única referencia a la intelectual se encuentra en el art. 149. 1. 9º, que atribuye la competencia sobre la materia al Estado. Su regulación coincidente con la de los textos anteriores indica que la propiedad viene delimitada por su función social. La Constitución- Sentencia del T. C de 29- 11- 1998, núm. 227/ 1988- sanciona una garantía de la propiedad y de los bienes y derechos patrimoniales de los particulares (art. 33), pero esta garantía no es absoluta, ya que el art. 128. 1 establece que “toda la riqueza del país en sus distintas formas está subordinada al interés general”. La propiedad intelectual, una de sus especies, está igualmente subordinada a su función social y al interés general de acrecentar el acervo cultural de la comunidad. Se introduce para alcanzar y fomentar este último objetivo, pero los derechos patrimoniales que de ella derivan son temporales y tienen un plazo de duración fijado de antemano, que impide su transmisión indefinida a través del otro derecho que reconoce el propio art. 33 CE, esto es el derecho a la herencia, porque su fin es integrarse en el dominio público.<http://www.unhcr.ch/udhr/lang/spn.htm>

La continuidad de la realidad del mundo de la piratería es entendida en el mundo de los derechos de autor como la distribución o reproducción ilegal de las fuentes o aplicaciones de software para su utilización comercial o particular. Sea deliberada o no, la piratería es ilegal y está castigada por la ley y ha dado lugar a estrechar al máximo los lazos de unión y de cooperación, tanto nacional como internacional, entre los diferentes estamentos públicos y privados, con el objetivo de analizar en profundidad todo el alcance de dicho problema y coordinar todos los mecanismos de acción que desembarquen en la eficaz erradicación de estos actos ilícitos.

Se aprueba por parte del Gobierno el *Plan Integral*, según Acuerdo del Consejo de Ministros de 8 de abril de 2005, para reducir y eliminar la vulneración de los derechos de Propiedad Intelectual.

De las novedades que presenta, destacar:

1º. Los principios de cooperación y colaboración entre todas las Administraciones públicas.

2º. La solución de los problemas que provoca la conculcación de la propiedad intelectual, que exige una implicación de todas las administraciones, previniendo por lo tanto, la integración en la comisión de las comunidades autónomas, a las que, según el orden de competencias establecido en el artículo 149 de la Constitución Española, y de conformidad con lo que dispongan sus Estatutos, les corresponde la ejecución de la legislación del Estado en materia de propiedad intelectual.

3º. Siguiendo el mandato del artículo 51 de la Constitución Española que establece que los poderes públicos garantizarán la defensa de los consumidores y usuarios y oirán a sus organizaciones en lo que pueda afectarles, y al suponer las actividades vulneradas de los derechos de propiedad intelectual un fraude a los consumidores, se ha estimado necesario incluir entre los miembros de la comisión a un representante del Consejo de Consumidores y Usuarios, en tanto que órgano de representación de los consumidores y usuarios de ámbito nacional.

4º. Contar con la participación como vocales de la comisión, a representantes de las industrias de las tecnologías de la información y las comunicaciones.

5º. Incorporar a los representantes de las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual, directamente perjudicados por estas actividades; así también se prevé la convocatoria de aquellas organizaciones públicas y privadas dedicadas a la protección de los derechos de propiedad intelectual.

II.1.2. La dimensión del artículo 20.1.b. de la Constitución Española de 1978

Algunos estudiosos sitúan la tutela de la propiedad intelectual en el art. 33 CE, como una propiedad privada; pero también son notorios los que la albergan al amparo del artículo 20. 1. b) CE: “Se reconocen y protegen los derechos: b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica”, como rector de dichos derechos de propiedad intelectual.

Hay quienes sostienen, que la tutela moral, radica en el artículo 20.CE:

1. Se reconocen y protegen los derechos:

a) A expresar y difundir libremente los pensamientos, ideas y opiniones mediante la palabra, el escrito o cualquier otro medio de reproducción.

b) A la producción y creación literaria, artística, científica y técnica.

c) A la libertad de cátedra.

d) A comunicar o recibir libremente información veraz por cualquier medio de difusión. La ley regulará el derecho a la cláusula de conciencia y al secreto profesional en el ejercicio de estas libertades.

2. El ejercicio de estos derechos no puede restringirse mediante ningún tipo de censura previa.

3. La ley regulará la organización y el control parlamentario de los medios de comunicación social dependientes del estado o de cualquier ente público y garantizará el acceso a dichos medios de los grupos sociales y políticos significativos, respetando el pluralismo de la sociedad y de las diversas lenguas de España.

4. Estas libertades tienen su límite en el respeto a los derechos reconocidos en este Título, en los preceptos de las leyes que lo desarrollen y, especialmente, en el derecho al honor, a la intimidad, a la propia imagen y a la protección de la juventud y de la infancia.

5. Sólo podrá acodarse el secuestro de publicaciones, grabaciones y otros medios de información en virtud de resolución judicial.”

Asimismo, hay quien afirma que el derecho patrimonial reside en el artículo 33. CE:

1. Se reconoce el derecho a la propiedad privada y a la herencia. 2. La función social de estos derechos delimitará su contenido, de acuerdo con las leyes. 3. Nadie podrá ser privado de sus bienes y derechos sino por causa justificada de utilidad pública o interés social, mediante la correspondiente indemnización y de conformidad con lo dispuesto por las leyes.

Es preciso decir que la Constitución Española, en el artículo 20, 1. b), consagra a la propiedad intelectual como un derecho genérico, pero no fundamental. Esto magnifica la libertad del ser humano de crear obras de diversa índole, y es esta libertad lo que el artículo 33 protege como propiedad intelectual, en la condición de una propiedad especial.

Sobre este particular el profesor Plaza (1997:379-380) señala:

De otra parte, se constata la tendencia doctrinal moderna a escindir la protección constitucional del derecho de autor en dos: la protección constitucional del derecho moral de autor quedaría incluida, en atención a su naturaleza jurídica, dentro de la protección que cada Constitución dispense a los derechos de la personalidad, mientras que la protección constitucional del derecho patrimonial de autor se incluiría en el precepto que cada Constitución dedique al reconocimiento y delimitación del derecho de propiedad ordinaria (en nuestra constitución artículo 33). Máxime si se piensa que el contenido patrimonial del derecho de autor aparece modulado por la

función social, fundamento principal de su formulación legal así como de los llamados “límites del derecho de autor.

El Tribunal Constitucional se refirió a la naturaleza de las libertades contenidas en la norma, indicando la consideración de derechos fundamentales (STC 179/ 1986).

Este reconocimiento del Tribunal Constitucional debe entenderse igualmente en su comportamiento moral, como dice el Dr. Plaza :

Se inicia pues un estudio del llamado derecho moral, y de los distintos derechos que lo integra, con vistas a poder determinar si este derecho, en bloque, forma parte del contenido del derecho a la creación y producción intelectual del artículo 20.1, b) CE, o si únicamente integran dicho contenido alguna de esas facultades en atención al contenido propio del derecho a crear y producir obras descrito en el epígrafe anterior. El derecho moral de autor es un derecho que, en su formulación moderna, se fue gestando en la doctrina y jurisprudencia europea durante el siglo pasado, y durante este siglo se ha ido reconociendo específicamente se reguló por primera vez en la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987; regulación que se ha mantenido sin alteraciones en el Texto Refundido de 1996. Por tanto, a dicha normativa hay que remitirse para determinar cuál es el contenido y alcance del derecho de autor.” O en el patrimonial, dentro del artículo 20 de la CE y por consiguiente como un derecho fundamental: “El Tribunal Constitucional se ha referido a la naturaleza de las libertades contenidas en esa norma, indicando su condición de derechos fundamentales: “Según reiterada doctrina de este Tribunal, en el conflicto entre las libertades reconocidas en el art. 20 CE y otros derechos y bienes jurídicamente protegidos, no cabe considerar que sean absolutos los derechos y libertades contenidos en la Constitución, pero tampoco puede atribuirse ese carácter

absoluto a las limitaciones a que han de someterse esos derechos y libertades (por todas, STC 179/ 1986), si bien ha de considerarse que las libertades del art. 20 de la Constitución no sólo son derechos fundamentales de cada ciudadano, sino también condición de existencia de la opinión pública libre, indisolublemente unida al pluralismo político, que es su valor fundamental y requisito de funcionamiento del Estado democrático, que, por lo mismo, trascienden el significado común y propio de los demás derechos fundamentales. (...). No obstante lo dicho, el valor preponderante de las libertades del art. 20 de la Constitución sólo puede ser apreciado y protegido cuando aquéllas se ejerciten en conexión con asuntos que son de interés general, por las materias a que se refieren y por las personas que en ellos intervienen, y contribuyan, en consecuencia, a la formación de la opinión pública, alcanzando entonces un máximo nivel de eficacia justificada frente a los derechos garantizados por el art. 18. 1 CE, en los que no concurre esa dimensión de garantía de la opinión pública libre y del principio de legitimidad democrática. (1997: 386)

Como derecho de autor, es un reconocimiento de la facultad creadora de una obra intelectual del ser humano, en virtud de su capacidad intelectual y de su originalidad.

Es también una garantía social de acceso al conocimiento como derecho de todos los humanos. Y como tal derecho fundamental, corresponde aplicar esta interpretación del el derecho de autor al abanico jurídico de la impronta era digital. Plaza (1997: 320)

En conclusión, el derecho a la creación y producción literaria, artística y científica es un derecho similar pero distinto del derecho a la libertad de expresión, ya

que este último tiene por objeto la libre manifestación de ideas y opiniones, mientras que aquel tiene por objeto el reconocimiento y la protección de la concreta forma que una persona ha decidido darle a su creación literaria, artística y científica. Reconocimiento y protección que exigen tutelar a la persona tanto en la fase de creación como en un momento posterior, una vez la obra ha sido creada.

En el artículo 20.1.b) la Constitución del 78, en sus diversas manifestaciones, protege y reconoce el derecho a la producción y creación intelectual, lo que ya implica una posibilidad de protección por Vía del Recurso de Amparo, conforme a lo establecido en el art. 53 CE.

Se puede entender que la Constitución protege un derecho genérico e impersonal de crear con carácter general, ya que va dirigido a todos los ciudadanos y ubicado de forma sistemática en un artículo común, el 20, que protege facultades del pensamiento en todas sus vertientes, de autor, de expresión, de cátedra y de información. También podemos entender el derecho específico *de autor* de la obra y el derecho genérico, constitucionalmente protegido, a *ser autor*.

El derecho moral de autor permite, desde la Constitución del 78, su defensa como derecho Humano, junto al derecho de honor y a la propia imagen.

II.1.3. La consideración del derecho de autor en la Declaración Universal de Derechos Humanos y Constituciones europeas

El artículo 27 de la Declaración Universal de Derechos Humanos dice:

1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. 2. 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.

Explicita que el derecho de autor es un derecho humano originado en un derecho de la personalidad, inherente a la garantía de la dignidad humana de la persona, según señala Clavell (2008):

Este texto es especialmente relevante por la ubicación y configuración que le otorga. El artículo comienza por afirmar el derecho de toda persona a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. Tras esta afirmación reconoce a toda persona, el 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. Igual tratamiento le concede el art. 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, de 16 de diciembre de 1966. De este tratamiento se desprende una subordinación al derecho de acceso a la

cultura que de forma explícita recoge el art. 40 del Texto Refundido. Nuestra Constitución contempla en el art. 33 el derecho a la propiedad y la única referencia a la intelectual se encuentra en el art. 149. 1. 9ª, que atribuye la competencia sobre la materia al Estado. Su regulación coincidente con la de los textos anteriores indica que la propiedad viene delimitada por su función social. La Constitución- Sentencia del T. C de 29- 11- 1998, núm. 227/ 1988- sanciona una garantía de la propiedad y de los bienes y derechos patrimoniales de los particulares (art. 33), pero esta garantía no es absoluta, ya que el art. 128. 1 establece que “toda la riqueza del país en sus distintas formas está subordinada al interés general”. La propiedad intelectual, una de sus especies, está igualmente subordinada a su función social y al interés general de acrecentar el acervo cultural de la comunidad. Se introduce para alcanzar y fomentar este último objetivo, pero los derechos patrimoniales que de ella derivan son temporales y tienen un plazo de duración fijado de antemano, que impide su transmisión indefinida a través del otro derecho que reconoce el propio art. 33 CE, esto es el derecho a la herencia, porque su fin es integrarse en el dominio público.

La Constitución de Portugal y la Constitución sueca, sí consagran a la propiedad intelectual como derecho fundamental. El artículo 42 de la parte II sobre derechos fundamentales, sección II de la Constitución Portuguesa del 2 de Abril de 1976 dice: “1. Los derechos de creación intelectual, artística y científica son irrestrictos.” En la Constitución sueca del 1 de Enero de 1975, en su capítulo 2º, sobre derechos fundamentales y libertades, se significa expresamente el derecho de autor como un derecho humano, al indicar en el artículo 19 lo siguiente: “Autores, artistas y fotógrafos serán los dueños de los derechos sobre sus trabajos de conformidad con las previsiones que señale la ley.”

Se puede ver que son pocas las constituciones que consideran el derecho de autor como un derecho fundamental, ya que la visión es diferente en otras constituciones, como sucede en:

1. La Constitución de Dinamarca, de 5 de Junio de 1953, que, en su parte VIII sobre derechos individuales y en la Sección 77 sobre libertad de expresión, considera el derecho de autor.

2. La Constitución de Grecia, de 11 de Junio de 1975 en su Parte II art. 44, que sitúa como derechos individuales y sociales; la libertad de expresión, y en el art. 16.1, la libertad de las ciencias y de las artes. Queda así garantizada la libertad de creación lo que significa el derecho de autor.

3. La Constitución de Italia, del 22 de Diciembre de 1947, que en la Parte II, art. 21 sobre los derechos y deberes de los ciudadanos, protege como derecho civil la libertad de comunicación y como derecho de libertad de las artes en el artículo 33.

4. La Constitución de Suiza, de 1 de Enero de 2000, que sitúa como un Derecho Social la libertad de ciencia y arte de conformidad con los artículos 20 y 21, aunque no señala nada sobre los derechos morales y patrimoniales del autor.

Los derechos morales de los artistas no reciben un reconocimiento superior al que le otorgaban sus propios países, hasta diciembre de 1996, fecha en que se aprueba el reconocimiento de dichos derechos con el Tratado de la OMPI sobre Interpretaciones.

En Alemania se amparan las obras del ingenio humano, es decir los derechos intelectuales que le corresponden a todo autor por su creación.

Actualmente se utiliza según la Ley de 9 de septiembre de 1965 y su última reforma de 1994, a tenor del contenido de su artículo 11 sobre el derecho de autor como protector de las relaciones intelectuales y personales del autor con su obra y con su utilización.

De la misma forma se recoge con el mismo léxico en la legislación suiza de 1992, en el derecho italiano, francés y en la legislación belga, que habla específicamente sobre el derecho de autor, como manifiesta Recht en su obra: *El derecho de autor, una nueva forma de propiedad*.

En suma, en este epígrafe hemos esbozado el marco jurídico y los pilares fundamentales sobre el derecho de autor, para ir configurando el asunto que nos preocupa sobre el derecho de autoría del intérprete y poder abordar, a continuación, las recientes reformas legislativas sobre el derecho y la tutela de los derechos de autor.

II.2. LAS REFORMAS RECIENTES DE LA LEY DE PROPIEDAD INTELECTUAL

II.2.1. El proyecto de Ley 121/000044 de modificación de la Ley de Propiedad Intelectual, en relación con los derechos de los actores

La aparición de nuevas formas de explotación de la creatividad humana lleva al ordenamiento jurídico español a adecuar la protección de los derechos de autor.

Al analizar el *Proyecto de Ley 121/000044* por el que se pretende modificar el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, para incorporar la Directiva 2001/297 CE de 22 de mayo, relativa a la armonización de diversos aspectos de los derechos de autor y afines, en la sociedad de la información; podemos observar:

El Libro II, en su Título I. Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, presenta las siguientes modificaciones en su articulado:

Artículo 107. Reproducción.

Se modifica el apartado 1, que queda de la siguiente forma: “1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, según la definición establecida en el artículo 18, de las fijaciones de sus actuaciones”.

El Artículo 108. Comunicación pública varía a:

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública:

a) De sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de una fijación previamente autorizada.

b) En cualquier caso, de las fijaciones de sus actuaciones, mediante la puesta a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

En ambos casos, la autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de estos, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se refiere el apartado siguiente, ha transferido su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b).

3. El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b), respecto de un fonograma o de un original o una copia de una grabación audiovisual conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa de quien realice tal puesta a disposición.

4. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, entre los cuales se efectuará el reparto de aquella. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, este se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 de este artículo.

5. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en el artículo 20.2.f) y g) tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales, entre los cuales se efectuará el reparto de aquella. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, este se realizará por partes iguales.

Los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para cualquier acto de comunicación al público, distinto de los señalados en el párrafo anterior y de la puesta a disposición del público prevista en el apartado 1.b) tiene, asimismo, la obligación de pagar una remuneración equitativa a los artistas intérpretes o ejecutantes, sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3.

6. El derecho a las remuneraciones a que se refieren los apartados 3, 4 y 5 se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de los derechos a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, recaudación y distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquellos.

El apartado 2 del Artículo 109 se redacta en los siguientes términos:

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

Las variaciones sobre el Artículo 110. Contrato de trabajo y arrendamiento de servicios, son:

Si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquiere sobre aquellas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y comunicación pública prevista en este título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato.

Los Derechos morales, contemplados en el Artículo 113 se redactan de la siguiente forma:

1. El artista intérprete o ejecutante goza del 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 otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

2. Será necesaria la autorización expresa del artista, durante toda su vida, para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

3. Al fallecimiento del artista, el ejercicio de los derechos mencionados en el apartado 1 corresponderá sin límite de tiempo a la persona natural o jurídica a la que el artista se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, a los herederos.

Siempre que no existan las personas a las que se refiere el párrafo anterior o se ignore su paradero, el Estado, las comunidades autónomas, las corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimadas para ejercer los derechos previstos en él.

Desde su presentación en el Congreso, este texto legal en proyecto ha sido objeto de críticas por parte de las diferentes asociaciones de defensa de los derechos del autor por no haber sido consultadas para su elaboración, y aún así el Proyecto de Ley plantea una nueva regulación en los derechos de propiedad intelectual. Entre otras, también aparece la posibilidad de solicitar medidas cautelares contra los infractores de los derechos reconocidos en la Ley; tales medidas podrán también solicitarse contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero por infringir derechos de propiedad intelectual reconocidos en esta ley, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción.

II.2.2. Panorama de la Reforma de Propiedad Intelectual por las leyes 19/2006 y 23/2006

Las dos leyes que conforman el nuevo horizonte de los derechos de propiedad intelectual son: la *Ley 19/2006*, de 5 de junio, sobre la ampliación de la tutela de los derechos de propiedad intelectual, y la *Ley 23/2006*, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril; fueron redactados sus proyectos de ley por Ministerios diferentes, como los de Justicia y Cultura.

Los trámites parlamentarios que se realizaron también fueron diferentes. En el primer caso, lo atendió la Comisión de Justicia y en el segundo, el Proyecto de Ley 121/000044, mencionado en el apartado II.2.1., siguió el procedimiento legislativo habitual, aprobándose el 3 de julio de 2006.

El hecho de que reflejemos aquí el proceso del Proyecto de Ley 121/000044 con las propuestas de modificación fundamentales y la redacción definitiva de los artículos en la Ley 23/2006, obedece a la necesidad de plasmar el sinuoso proceso que conlleva la redacción de la protección de los autores de obras intelectuales o artísticas.

La aprobación de modificación de la *Ley de Propiedad Intelectual (LPI)* publicada en el BOE del 8 de julio de 2006, mediante Real Decreto Legislativo, Ley 23/2006, aprobada el 22 de junio y que entró en vigor el 29 de julio de 2006; tiene por finalidad la transposición a nuestro ordenamiento interno de la Directiva 2001/29/CE y supone afrontar los cambios necesarios a los que estamos asistiendo en la creación, protección y explotación de las obras protegidas por el Derecho de autor. Esto

significa culminar los trabajos iniciados en el año 2001 para superar la dificultad de armonizar intereses de sectores en discordia.

Los trabajos de la Unión Europea, en el ámbito de la propiedad intelectual, tuvieron como objetivo armonizar el derecho sustantivo nacional, o crear derechos unitarios directamente aplicables en la Comunidad Europea, por considerar ello prioritario para el éxito del mercado interior avanzando en el respeto efectivo de los derechos de propiedad intelectual creados.

El respeto de los derechos de propiedad intelectual contemplados en la Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 29 de abril de 2004, tiene por objeto la aproximación de las legislaciones sobre los medios de tutela, para garantizar un alto grado de protección homogénea dentro del mercado interior.

El Gobierno, por medio de esta reforma, clarifica los derechos de reproducción y distribución, añadiendo todas aquellas formas en las que pueda manifestarse.

El objeto de esta reforma, en realidad, consiste en:

a) reforzar los derechos de autor en el ámbito digital (modificación de los artículos 18, 19, 20, 25 y 90.4 de la LPI,

b) precisar los límites de dichos derechos (modificación de los artículos: 31, 31 bis, 32, 37 de la LPI) y

c) establecer los principios de protección y limitación de las medidas tecnológicas de protección, introducción de unos nuevos artículos 160 a 162 de la LPI.

El 6 de junio de 2006, se publicó en el Boletín Oficial del Estado la *Ley 19/2006*, de 5 de junio, por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios.

El nuevo texto transpone la Directiva 2004/48/CE del Parlamento y del Consejo, de 29 de abril de 2004, relativa al respeto de los derechos de propiedad. La acción de la Unión Europea, en relación con la propiedad intelectual se dirige fundamentalmente a armonizar el derecho nacional o en crear derechos unitarios aplicables en la Comunidad Europea necesarios para fomentar el respeto de los derechos de propiedad intelectual que se armonizan o se crean.

La tendencia de estas normas consiste en aumentar la tutela de los derechos de propiedad intelectual, incluyendo medidas de derecho de información del titular de los derechos y ampliación de acciones en caso de infracción.

Esta ley modifica la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil y el Real Decreto legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el Texto Refundido de la LPI, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.

Entre las reformas, la ley traslada el modelo tradicional de canon analógico al mundo digital. Éste ha sido el cambio que originó mayores discrepancias entre los diferentes colectivos afectados.

El concepto de canon es conocido como la cantidad fija que las entidades de gestión de derechos de autor cobran, como compensación por las copias privadas que el consumidor realice de materiales sujetos a propiedad intelectual.

Con la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual, nace el canon digital con una supuesta finalidad de compensación por el derecho a realizar una copia privada; pero esto no se cumple porque no se introdujo ningún sistema de discriminación en los que el destino del dispositivo o el soporte gravados no sea la realización de copias privadas. Así nos encontramos con que el objetivo de protección de un conjunto de autores se desarrolla con una medida proteccionista perturbadora en cuanto al desarrollo de la sociedad de la información.

También se restringe el concepto de copia privada al ámbito doméstico, regulando la instalación de medidas tecnológicas anticopia.

La introducción de este canon por copia privada va a provocar importantes alteraciones que dificultarán el progreso de las nuevas tecnologías, al confundir la reprobable e ilegal piratería con la utilización sin ánimo lucrativo y a título personal.

Esta normativa origina la formación de una Comisión de Propiedad Intelectual como órgano arbitral contra la vulneración de los derechos de la antedicha ley.

El estudio comparativo entre los artículos más destacados del Proyecto de Reforma del Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, expuesto en el apartado 3.4, se puede llevar a término con la formulación más significativa de la nueva Ley, que a continuación se presenta:

Los derechos armonizados son los patrimoniales de reproducción, distribución y comunicación pública.

El derecho de reproducción, sin alterarse en su concepto, se clarifica añadiendo todas aquellas formas en que puede manifestarse, de tal suerte que se eviten las

posibles dudas sobre la efectiva inclusión de las reproducciones realizadas por sistemas digitales.

La novedad más destacable en el catálogo de derechos está representada por el reconocimiento explícito en esta ley del derecho de puesta a disposición interactiva, es decir, aquel en virtud del cual cualquier persona puede acceder a las obras desde el lugar y en el momento que elija. Conforme a ello, se atribuye expresamente a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutantes, a las entidades de radiodifusión y a los productores, sean de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, un derecho exclusivo sobre esta modalidad de comunicación pública.

Otra de las novedades más significativas es la nueva regulación del régimen de copia privada en la que se han intentado mantener los principios ya asentados en nuestro ordenamiento, que originan la debida compensación que los fabricantes e importadores de equipos, aparatos y soportes materiales idóneos para reproducir obras protegidas, deben pagar a los autores y demás titulares de derechos de propiedad intelectual.

Esta nueva regulación responde a la necesidad de armonizar los intereses tanto de los titulares de derechos de propiedad intelectual afectados por la limitación de copia privada, establecida en el artículo 31.2 de la ley, como de los distribuidores de equipos, aparatos y soportes materiales sujetos al pago de la compensación por copia privada; y trata de establecer un marco equilibrado que constituya un régimen en beneficio de todos los agentes afectados y adecuado a las nuevas realidades sociales y tecnológicas de la sociedad de la información.

La reforma del régimen de copia privada introduce las debidas diferencias entre el entorno analógico y el digital, ya que la copia privada digital puede propagarse mucho más y tener mayor impacto económico. Así, se establece un régimen jurídico con la flexibilidad suficiente para adecuarse debidamente a la realidad tecnológica en constante evolución. Por ello, a partir de la entrada en vigor de esta ley, el apartado 5 del vigente artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual sólo será de aplicación a los equipos, aparatos y soportes materiales analógicos.

Asimismo, se da una primera solución transitoria en la que sea de plena aplicación la diferencia entre los entornos analógico y digital; para ello:

- a) se añade un listado de otros equipos, aparatos y soportes materiales digitales,
- b) se precisa la compensación que los sujetos obligados al pago, definidos en el apartado 4.a) del citado artículo 25, deberán de abonar a los acreedores, y
- c) se excluyen expresamente los discos duros de ordenador, sin que haya sido necesario explicitar la exclusión de las conexiones ADSL, dado que éstas no son, por su propia naturaleza, ni equipos, ni aparatos, ni soportes materiales susceptibles de reproducir, sino que son meras conexiones, por lo que en ningún caso podrían quedar sujetas a pago de ninguna clase, en atención a unas reproducciones de imposible realización.

Del mismo modo y a través de la adaptación de las normas relativas a los límites de los derechos al nuevo contexto, se sigue manteniendo un justo equilibrio entre los derechos e intereses de las distintas categorías de titulares y los de los usuarios de las obras y prestaciones protegidas.

La introducción del nuevo artículo 31 bis responde a una mejor sistematización de límites que ya figuraban en la legislación española, pero cuya ubicación resultaba inadecuada, pues no sólo afectan al derecho de reproducción.

Se trata de los límites basados en razones de seguridad, que se extienden a todo tipo de obras y no sólo a las bases de datos, y de los límites basados en las necesidades de los procedimientos oficiales, entre los que se incluyen ahora los procedimientos parlamentarios. Asimismo, el ámbito de aplicación de estas excepciones se amplía y afectará no sólo al derecho de reproducción, sino también a los derechos de distribución y comunicación pública.

Por otro lado, la acotación que se introduce en el artículo 32 respecto de las revistas de prensa, matiza el alcance del límite facultando al autor, en determinados casos, a oponerse a la realización de aquéllas cuando consistan en la mera reproducción de artículos periodísticos.

En consonancia con la Directiva, se reconoce un nuevo derecho exclusivo de puesta a disposición interactiva para los artistas intérpretes o ejecutantes y para las entidades de radiodifusión, y se mantiene para aquéllos el derecho de remuneración por esta modalidad de comunicación pública cuando tenga lugar su cesión al productor. A su vez, se introducen pequeñas mejoras en la redacción de los artículos referentes a la regulación de los derechos de reproducción y distribución para artistas, productores de fonogramas y productores de grabaciones audiovisuales.

Son objeto también de atención la tutela post mortem para los derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes, que no estarán limitados en el tiempo, con la salvedad del derecho a no ser doblados en su propia lengua que dura lo que dura la

vida del artista, la armonización de nuestra legislación sobre el derecho de remuneración de los productores de fonogramas con la legislación internacional y comunitaria, y la duración de los derechos de productores de fonogramas, que se ajusta a la directiva y a lo dispuesto en el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas.

Por ello, atendiendo especialmente a la autonomía del actor, se ha dicho que se puede equiparar sin ánimo de duda a la resultante de una pantomima, que en el art. 10.1.c de la LPI aparece como especie posible de obra teatral, por lo cual el actor puede considerarse creador de su personaje y de su interpretación de la obra dramática, que es vida y acto llevado por seres, más allá de la potencia contenida en un texto susceptible de diversas interpretaciones, tal como dice Giannini: “No crea solamente el dramaturgo, crea también quién declama el drama. Crea el autor y crea el ejecutor, siendo las dos creaciones distintas e inconfundibles”, Rogel Vide (2003: 423).

Stanislavski entendió la voluntad de crear como algo esencial, que reside en el sustrato de la vida como hecho no casual de que somos seres humanos a los que la historia nos ha negado la posibilidad de la extensión de nuestra intimidad, de nuestra particular forma de ser. Por lo tanto le debemos a Stanislavski, en lo que necesitamos para afirmar el carácter creativo en la interpretación del actor como plenamente necesario para el derecho de autoría, según reza el art. 1 de la LPI, fundamentalmente una lectura propia del sistema creador, un camino que lleva a la imagen, un puente que se levanta en la construcción del personaje que está encerrado en el sistema profundo de la vida.

Así la energía de la acción en el actor se traduce en movimiento en la escena, porque hay una vida de la vida y una vida en la escena en el momento que el actor hace presencia, por lo que los temas principales sobre la creación del actor se centran en cómo desarrolla la acción, la atmósfera y la composición, y esto se desprende de la comunicación entre la acción y atmósfera que se desplaza por todo lo que realiza el personaje sobre la escena, de esta forma la creación del trabajo del actor sobre sí mismo es también creación del trabajo del actor sobre su papel.

En consecuencia, todas estas características que se imponen en la autoría del actor se hacen necesarias para entender la exposición de los artículos que corresponden desde el espíritu a la promulgación tanto del proyecto de ley como de la propia *Ley 23/2006* sobre propiedad intelectual:

Artículo único. Modificación del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril.

El texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, se modifica en los siguientes términos:

Uno. El artículo 18, precisa el término reproducción para cumplir con el objetivo de un apoyo eficaz a la difusión de la cultura expresada por la Directiva 2001/29 CE y que reconoce el derecho de reproducción a autores, artistas intérpretes o ejecutantes; queda redactado en los siguientes términos:

Artículo 18. Reproducción.

Este artículo viene a concretar el apartado b del artículo 2, de la directiva 2001/29/CE sobre el derecho exclusivo que los estados miembros establecen para autorizar a prohibir la reproducción directa o indirecta, provisional o permanente por

cualquier medio y en cualquier forma, de la totalidad o parte, a los artistas intérpretes o ejecutantes, de las fijaciones de sus obras, apoyando la difusión de las obras protegidas de forma rigurosa, según explicita el Considerando 22 de la directiva citada anteriormente.

Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias.

Los apartados 1 y 2 del artículo 19 quedan redactados del siguiente modo:

1. Se entiende por distribución la puesta a disposición del público del original o de las copias de la obra, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

Art.20.

En esta comunicación pública en la ley española se opta por la reformulación, siguiendo no sólo el texto de la directiva, sino los tratados OMPI de 1996, que en el artículo 8 del tratado WTC, los autores gozarán del derecho exclusivo a autorizar cualquier comunicación al público por medios alámbricos o inalámbricos.

Se modifica el apartado 2 del artículo 20 para añadir un párrafo i), con el consiguiente desplazamiento de los anteriores párrafos i) y j), que pasan a ser los párrafos j) y k), respectivamente:

i) La puesta a disposición del público de obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.

El artículo 25, es la norma que origina mayores conflictos e impopularidad y queda redactado en los siguientes términos:

Artículo 25. Compensación equitativa por copia privada.

1. La reproducción realizada exclusivamente para uso privado, mediante aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos, de obras divulgadas en forma de libros o publicaciones que a estos efectos se asimilen reglamentariamente, así como de fonogramas, videogramas o de otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales, originará una compensación equitativa y única por cada una de las tres modalidades de reproducción mencionadas, en favor de las personas que se expresan en el párrafo b) del apartado 4, dirigida a compensar los derechos de propiedad intelectual que se dejaran de percibir por razón de la expresada reproducción. Este derecho será irrenunciable para los autores y los artistas, intérpretes o ejecutantes.

2. Esa compensación se determinará para cada modalidad en función de los equipos, aparatos y soportes materiales idóneos para realizar dicha reproducción, fabricados en territorio español o adquirido fuera de éste para su distribución comercial o utilización dentro de dicho territorio.

3. Lo dispuesto en los apartados anteriores no será de aplicación a los programas de ordenador ni a las bases de datos electrónicas.

El artículo 31 se reproduce en los siguientes términos:

Artículo 31. Reproducciones provisionales y copia privada.

1. No requerirán autorización del autor los actos de reproducción provisional a los que se refiere el artículo 18 que, además de carecer por sí mismos de una significación económica independiente, sean transitorios o accesorios y formen parte integrante y esencial de un proceso tecnológico y cuya única finalidad consista en facilitar bien una transmisión en red entre terceras partes por un intermediario, bien una utilización lícita, entendiéndose por tal la autorizada por el autor o por la ley.

2. No necesita autorización del autor la reproducción, en cualquier soporte, de obras ya divulgadas cuando se lleve a cabo por una persona física para su uso privado a partir de obras a las que haya accedido legalmente y la copia obtenida no sea objeto de una utilización colectiva ni lucrativa, sin perjuicio de la compensación equitativa prevista en el artículo 25, que deberá tener en cuenta si se aplican a tales obras las medidas a las que se refiere el artículo 161. Quedan excluidas de lo dispuesto en este apartado las bases de datos electrónicas y, en aplicación del artículo 99.a), los programas de ordenador.

Se introduce un nuevo artículo 31 bis, con la siguiente redacción:

Artículo 31 bis. Seguridad, procedimientos oficiales y discapacidades.

No será necesaria autorización del autor cuando una obra se reproduzca, distribuya o comunique públicamente con fines de seguridad pública o para el correcto desarrollo de procedimientos administrativos, judiciales o parlamentarios.

Tampoco necesitan autorización los actos de reproducción, distribución y comunicación pública de obras ya divulgadas que se realicen en beneficio de personas con discapacidad, siempre que los mismos carezcan de finalidad lucrativa, guarden una relación directa con la discapacidad de que se trate, se lleven a cabo mediante un procedimiento o medio adaptado a la discapacidad y se limiten a lo que ésta exige.

El artículo 32 termina de regular el derecho de cita en los siguientes términos:

Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza.

1. 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.

Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En

caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.

2. No necesitará autorización del autor el profesorado de la educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente.

No se entenderán comprendidas en el párrafo anterior la reproducción, distribución y comunicación pública de compilaciones o agrupaciones de fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo.

Se modifica la rúbrica y se modifica el apartado 1 y se añade un nuevo apartado 3 al artículo 37 con la siguiente redacción:

Artículo 37. Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en determinados establecimientos.

1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación o conservación.

3. No necesitará autorización del autor la comunicación de obras o su puesta a disposición de personas concretas del público a efectos de investigación cuando se realice mediante red cerrada e interna a través de terminales especializados instalados a tal efecto en los locales de los establecimientos citados en el anterior apartado y siempre que tales obras figuren en las colecciones del propio establecimiento y no sean objeto de condiciones de adquisición o de licencia. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir una remuneración equitativa.

Se modifica el apartado 4 al artículo 90 con la siguiente redacción:

Artículo 90. Remuneración de los autores.

4. La proyección o exhibición sin exigir precio de entrada, la transmisión al público por cualquier medio o procedimiento, alámbrico o inalámbrico, incluido, entre otros, la puesta a disposición en la forma establecida en el artículo 20.2.i) de una obra audiovisual, dará derecho a los autores a recibir la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.

El apartado 1 del artículo 107 queda redactado en los siguientes términos:

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, según la definición establecida en el artículo 18, de las fijaciones de sus actuaciones.

En el Libro II, Título I de esta Ley 23/2006, se contemplan los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, que durante un tiempo tuvieron sus dificultades para ver reconocida su naturaleza intelectual, tanto por parte de los legisladores como de la doctrina, como consecuencia del vacío legal, la errática sistematización de sus derechos y el confusionismo creado por la Convención de Roma al mezclar los derechos de los artistas con los de los productores y radiodifusores; pero no debemos olvidar que los derechos de los artistas provienen de la atribución del artículo 2º del TRLPI: “La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley”

De forma consecuente, atenderemos a los derechos que las leyes objeto de estudio atribuyen a los artistas intérpretes o ejecutantes y que son pilares de nuestra teoría sobre el derecho total de autoría en el actor teatral, ya que el objeto que protege el ordenamiento jurídico son las actuaciones de los propios artistas, independientemente del soporte en que se encuentren fijadas; así pues, no es la obra, sino la interpretación artística. Todos estos argumentos son utilizados por legisladores y tratadistas para contribuir en ocasiones a un debate estéril y artificial acerca de la naturaleza de los derechos de los artistas por contraposición a los de los autores, cuando lo que subyace primordialmente son argumentos económicos más aún que los jurídicos.

Comenzamos por la definición de artistas intérpretes o ejecutantes que se expone en el artículo 105: “Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El

director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título”.

La Ley no realiza una descripción muy precisa sobre el concepto de artista, ya que se admite cualquier forma de interpretación; pero sí contempla dos categorías propias de una creación protegida: la originalidad y la exteriorización, propio del actor teatral al declamar y expresarse con su cuerpo y su movimiento en el espacio con las personas y con los objetos que le rodean en una interpretación de sus vivencias como rasgo distintivo de su personalidad y característica de su impronta como actor que lo hacen diferente de cualquier otra.

Todas estas consideraciones dan origen al fundamento específico de la consideración de creador intelectual por parte del artista, tal como dice Sánchez Arísti: “Lo que ocurre es que, por definición, éste será siempre el caso, pues si la interpretación o ejecución no fuese propia de quien la realiza no es ya que faltaría la nota de originalidad, es que se quebraría el nexo o vínculo de conexión que permite atribuir a determinada persona la realización d determinada actuación artística”. (2007: 1423)

El artículo 108 responde a la exclusividad de autorización que tiene el actor con respecto a la explotación de comunicación pública de su obra, tal como las proyecciones o exhibiciones de sus interpretaciones por cualquier medio audiovisual, inalámbrico, vía satélite, cable u otro método análogo, como expone Martín Villarejo en su análisis del referido artículo: “Por tanto consideramos que, como no podía ser de otra forma, el derecho de puesta a disposición atribuido al artista, al configurarse como una forma más de comunicación al público, recibe el mismo tratamiento que

cualesquiera formas de comunicación al público reguladas por el art. 108, en relación con el 20 del mismo TRLPI”.

Art. 108.

Entre otras razones se aclara la justificación de la separación de la actuación del artista frente a la radiodifusión tradicional, es decir, puesta a disposición del público.

Artículo 108. Comunicación pública.

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública:

a) De sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de una fijación previamente autorizada.

b) En cualquier caso, de las fijaciones de sus actuaciones, mediante la puesta a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

En ambos casos, la autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de éstos, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se

refiere el apartado siguiente, ha transferido su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b).

3. El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b), respecto de un fonograma o de un original o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa de quien realice tal puesta a disposición.

4. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, entre los cuales se efectuará el reparto de aquélla. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 de este artículo.

5. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en el artículo 20.2.f) y g) tienen obligación de pagar a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.

Los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para cualquier acto de comunicación al público, distinto de los señalados en el párrafo anterior y de la puesta a disposición del público prevista en el apartado 1.b), tienen asimismo la obligación de pagar una remuneración equitativa a los artistas intérpretes o ejecutantes, sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3.

6. El derecho a las remuneraciones a que se refieren los apartados 3, 4 y 5 se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de los derechos a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, la recaudación y la distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquéllos.

Art. 109.

Frente a la especulación se deja a salvo en la contratación del artista el derecho irrenunciable a una remuneración prescrito en el número 3 del artículo 108.

El apartado 2 del artículo 109 se redacta en los siguientes términos:

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.»

El artículo 110 se conserva prácticamente íntegro con respecto a la relación laboral sobre artistas intérpretes o ejecutantes y tiene una modificación en los números 2 y 3, con la importancia de que aunque la creación del artista se realice en una relación laboral, se salvan los derechos de remuneración ya expuestos en el artículo 108 reformado, y queda redactado en los siguientes términos:

Artículo 110. Contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios.

Si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública previstos en este título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato.

Lo establecido en el párrafo anterior no será de aplicación a los derechos de remuneración reconocidos en los apartados 3, 4 y 5 del artículo 108.»

Art. 113.

Se clasifica el contenido sobre los derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes. La nueva redacción permite que se añada al texto nacional sobre la protección de los derechos morales “excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizarlos”.

El legislador no cumplió el mandato de la directiva 2001/29 CE, ni tampoco lo decidido en la sentencia de 1 de marzo de 2001 del T.S. en que dice que no es correcta la refundición de 1996 operada por Real decreto legislativo 1/1996 de 12 de abril, corrección que hizo caso omiso de la sentencia el Congreso, hasta pasados cinco años, por el poder legislativo conferido para modificar la ley, crearla o derogarla. No obstante es verdadero el reconocimiento a los artistas intérpretes o ejecutantes, la facultad de impedir la radiodifusión y la comunicación pública, por el Convenio de Roma de 26 de octubre de 1961, ratificado por España en el BOE núm. 273, de 14 de noviembre de 1991.

Así también la Directiva 2001/29/CE, objeto de adaptación por la ley 23/2006, reconoce en su artículo 3.1 un derecho global exclusivo de toda forma de comunicación pública a los autores.

Inicialmente podemos decir que todas estas acciones legislativas nos mueven al interés de demostrar el carácter propio de autoría que existe en las interpretaciones de los actores para llegar a su total reconocimiento legislativo. Comparativamente realizamos (más adelante) unas consideraciones sobre el proyecto de ley que proponen los directores de escena, en la que se afirma el fundamental protagonismo del actor. Se complementa esta descripción con una reflexión sobre el plagio, su evolución y consecuencias como transgresión del derecho de autoría que le corresponde a la creación del actor intérprete.

Sobre el artículo 113, Rodríguez Tapia (2006:36), mantiene que:

El artículo 113 ha sido reformado para clarificar el contenido de los derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes, aunque no lo exigía la Directiva 2001/29/CE. Además, se ha reformado drásticamente el ejercicio póstumo de dichos derechos morales del artista, esto es, con mucho el aspecto más positivo de la reforma. En cambio, el legislador ha querido acomodar la redacción del artículo 113, primer párrafo, al texto del artículo 5.1 del tratado OMPI sobre interpretación o ejecución y fonograma, de diciembre de 1996, lo que es muy grave. Aquí radica en mi opinión, el defecto de esta reforma. Todo el mundo sabe que los Tratados internacionales son tratados de mínimos, donde se busca encontrar el denominador común a las legislaciones de muchos países para que estos lo puedan firmar.

Artículo 113. Derechos morales.

1. El artista intérprete o ejecutante goza del 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.

2. Será necesaria la autorización expresa del artista, durante toda su vida, para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

3. Fallecido el artista, el ejercicio de los derechos mencionados en el apartado 1 corresponderá sin límite de tiempo a la persona natural o jurídica a la que el artista se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, a los herederos.

Siempre que no existan las personas a las que se refiere el párrafo anterior o se ignore su paradero, el Estado, las comunidades autónomas, las corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimadas para ejercer los derechos previstos en él.

En relación a la importancia de este artículo con respecto a los derechos del artista, escribe Martín Villarejo (2006: 637):

Este artículo regula las tres facultades de naturaleza moral que la Ley atribuye a los artistas sobre sus actuaciones, a saber: el derecho a ser identificado mediante su nombre civil o artístico en las interpretaciones que realice (derecho que por asimilación con el derecho de autor previsto en el artículo 14, es denominado

derecho moral de paternidad); el derecho a oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su interpretación fijada que le pueda ocasionar un perjuicio o lesione su prestigio o reputación, también cualificado por asimilación con el del autor como derecho de integridad; y, como una especialidad de los artistas, el derecho de autorizar el doblaje de su interpretación en su propia lengua (tal derecho, en cambio, no puede asimilarse al derecho de doblaje y subtítulo, al que alude al artículo 86 del TRLPI).(…) Es el creador porque deja la impronta de su personalidad. Éste es el fundamento del reconocimiento de tales derechos. Tal reconocimiento, asegura Diego Espín Cánovas, es “de plena justicia, pues cada artista imprime su propia personalidad al interpretar o ejecutar dando su propia imagen artística (...) La Ley, según la redacción dada al precepto, atribuye el carácter de irrenunciables e inalienables a las facultades morales del artista relativas a su derecho de paternidad e integridad. Dicha mejora, reclamada por los artistas desde antiguo por coherencia legislativa con la regulación de los derechos morales del autor, constituye un auténtico ejemplo de clarificación de aspectos que, en todo caso, se entendían implícitos en las facultades morales conferidas a los artistas.

Referido al derecho de autor, Lacruz (1980: 350 y ss.) sostiene: “el derecho moral por su condición de derecho personalísimo, es intransferible “*inter vivos*” (...).”

Este artículo 113, reconoce el derecho moral del artista como derecho intelectual, y el artículo 18 de la Constitución Española de 1978, lo reconoce como derecho a la propia imagen y como derecho fundamental.

Esto se fundamenta sobre la base de que el actor aporta a la obra su propio trabajo interpretativo o creación intelectual y su propia imagen fijada.

La protección también es doble en cuanto el trabajo de creación intelectual, que se concentra en la protección de la LPI, y la imagen es motivo de protección de un derecho fundamental según la Sentencia 2/12/1993 del Tribunal Supremo. Sala 1ª: Vulneración del derecho de paternidad de las interpretaciones y protección de la imagen personal del actor.

El derecho de autor recae sobre la obra y no sobre el soporte. La doctrina distingue entre *corpus mysticum* como el bien inmaterial producto de la creación intelectual del autor, que es el objeto sobre el que recae el derecho de autor; y *corpus mechanicum* como el soporte material, objeto en el que se concreta físicamente o se materializa la obra de creación intelectual del autor como conceptos autónomos de la obra, recayendo el derecho de autor sobre el *corpus mysticum*.

Esta autonomía se aprecia claramente en el artículo 56.1 de la LPI, 23/2006 de 7 de julio, al establecer que el adquiriente del soporte no tendrá ningún derecho de explotación. Así mismo sucede con la Sentencia del Tribunal Supremo. 20/02/1998, en relación a la distinción entre boceto y escultura..

Se dice que los actores no tienen la condición de autores totales, porque su actuación depende de una obra preexistente propia o ajena; pero hay que considerar que el autor necesita de los actores para dar a conocer su obra dramática en su esencia, de la misma forma que los actores necesitan de la creación del dramaturgo. Esto justifica un incardinamiento que no obsta para afirmar que la actuación es un acto creativo, personal y que tiene el reconocimiento de derechos morales inexistentes para otros sujetos y regulados en el Libro II de la LPI.

Los derechos que se le reconocen a los actores concurren con los de los autores, hipotéticamente contemplados en el artículo 3 y reiterados en el 132, exactamente igual que a nivel personal se les reconocen los denominados derechos morales según el artículo 113 y explícitamente se rubrica en la nueva ley, como acontece con los autores en el artículo 14; de esta forma se clarifica la anterior regulación que hablaba de *otros derechos*.

Los derechos en la actual reforma son perpetuos y se regula la tutela post mortem igualmente que para los autores, en los artículos 15.1 y 16; legitimando el derecho de paternidad sin límite temporal.

Si buscamos un paralelismo entre los derechos de los autores y los actores, puede afirmarse que se está ante el derecho de paternidad y el de integridad. El primero les atribuye el derecho al reconocimiento del nombre¹⁰; y el segundo por la facultad que poseen de oponerse a toda deformación que lesione su prestigio.

Igual que el autor, el actor es necesariamente una persona física, porque únicamente el ser humano puede crear, y el artista lo hace porque su prestación constituye una labor intelectual personal.

En cuanto a la naturaleza jurídica, se tutelan derechos de orden personal de vinculación afectiva o espiritual entre el autor y su obra.

La Sala 1ª del Tribunal Supremo, en fallo 22/4/1998 dijo que (...) es el derecho moral del autor la clase de la propiedad intelectual, hasta el punto de que el artículo 14 asigna a los autores, derechos irrenunciable e inalienables, entre los que se encuentran

¹⁰ Sobre este particular del derecho al nombre podemos observar la Sentencia del Tribunal Superior de Justicia de Navarra, 11/11/1996.

(...) exigir el respeto a la integridad de la obra e impedir cualquier alteración que suponga perjuicio a sus intereses.

El fallo del 2/3/1992 de la Sala 1ª del Tribunal Supremo afirma: (...) el derecho de autor es un derecho subjetivo, de carácter absoluto, con monopolio jurídico, temporalmente limitado y que no tiene exclusivamente naturaleza patrimonial o económica, pues junto a tal aspecto, tiene un contenido extra patrimonial que no es otro que el derecho moral (...)

El fallo de la misma Sala, de 28/1/1995 afirma: (...) la naturaleza jurídica de los derechos de autor resulta debatida, pero no puede desconocer su aspecto de integrar un efectivo derecho de la personalidad (...), ya que en todo caso, proviene y deriva del hacer humano.

En otra afirmación dice que el derecho de autor tiene un carácter incorporeal y es manifestación de la personalidad del respectivo autor.

Se considera el derecho de autor como un derecho connatural en su propia persona, en donde se puede observar el carácter de la obra intelectual como expresión de la personalidad del autor como parte integrante suya.

La nueva ley acierta en el tratamiento del nuevo derecho de *puesta a disposición* interactiva, ya que constituye un derecho absoluto de autorización para los artistas.

Esta reciente reforma es insuficiente, debiendo afrontar de forma urgente los dobles pagos a los que da lugar a favor de algunos titulares en la actual redacción, estableciendo también un control claro de las entidades de gestión. Aún así incorpora

dos nuevos límites con fines de ilustración para la enseñanza y ciertos actos de comunicación pública de obras con fines de investigación en instituciones, tales como algunas clases de bibliotecas, archivos y museos.

Este periplo legislativo que inició su andadura en julio del 2005 al acordar el Consejo de Ministros la remisión del proyecto de ley al Congreso de los Diputados y que se culminó el pasado 8 de julio del año 2006 con su publicación en el Boletín Oficial del Estado, deja una puerta abierta a considerar aspectos propios de la ley en nuestra realidad nacional, con la intención de llevar a buen término una reforma en profundidad.

II.3. LA POSICIÓN DEL ACTOR EN RELACIÓN CON LOS DERECHOS DE AUTORÍA

II.3.1. La autoría en el actor

El concepto de autor durante el siglo XIX, en los textos legales, sólo era aplicable a los literatos; siendo relegado a un segundo término todo otro tipo de

autoría, tanto musical, pictórica, interpretativa o ejecutiva. Es notorio su reflejo en nuestra Ley de 10 de enero de 1879 y en el Convenio de Berna, de 9 de septiembre de 1886, protector de las obras artísticas y literarias, durante un siglo, pero ignorante de la existencia milenaria de los actores como creadores de sus interpretaciones en el espacio escénico por antonomasia, que es el de las obras teatrales.

En el último tercio de siglo XX, el Texto Refundido de 1996 de la Ley de Propiedad Intelectual de 1987, en su Libro II, habla de otros derechos de propiedad intelectual. Los derechos de propiedad no se definen tanto por los sujetos, como por el objeto. Derechos que son los mismos prácticamente en relación a identidad, cambiando sólo, y no siempre, el titular. Esa identidad tanto para autores como actores, es un derecho moral, como lo son más concisamente los derechos patrimoniales de reproducción, distribución y comunicación pública, ya contemplados, en el Proyecto de Reforma de la LPI, según el artículo 107.1 y 108.1, en consonancia con lo establecido en el artículo 18 sobre las fijaciones de sus actuaciones. Claramente se explicita también en la Directiva de la Unión Europea de 9 de abril de 2000 en su artículo 2., sobre derecho de reproducción, art.3., relativo a la puesta a disposición del público y art. 4., referido a la distribución. Esto conlleva el principio de igualdad de reconocimiento de derechos de todos los creadores, tanto autores como actores.

Este fenómeno de la fijación instrumental de las interpretaciones, sobre todo en la segunda mitad del siglo. XX, favorece el reconocimiento de derechos de propiedad intelectual a los actores y los sitúa al mismo nivel que los derechos de los autores, por su compatibilidad o coexistencia, al ser de igual o similar naturaleza en cuanto a la identidad, pero versando sobre objetos diferentes.

Los actores, como intérpretes de la obra teatral, son autores por méritos propios, o coautores más bien, de la obra, con una identidad respecto a la literaria que podría llegado el caso, ser perfecta. De no ser así no tendría lugar el que se entremezclasen derechos morales con derechos sobre la propia imagen o la fama, reconocidos en el artículo 4.3 de la Ley Orgánica 1/82, sobre la duración de ochenta años después del óbito de su titular.

Sobre estos rasgos característicos del actor con respecto a la autoría observamos lo que dice Martín Villarejo:

El autor concibe y configura la obra, mientras que el artista la conforma e interpreta de una manera personal, propia e individual, que la hace diferente a la interpretación que otra persona pueda hacer de ella. Es esta interpretación única la que el ordenamiento jurídico protege.

Está justificado por tanto, otorgar derechos morales al artista intérprete o ejecutante, ya que es el creador de su interpretación o ejecución. Es el creador porque deja la impronta de su personalidad. Éste es el fundamento del reconocimiento de tales derechos. Tal reconocimiento, asegura Diego Espín Cánovas, es “de plena justicia, pues cada artista imprime su propia personalidad al interpretar o ejecutar dando su propia imagen artística”. (2003: 192)

Sobre este derecho de autoría del actor-intérprete también se ha dicho y así se contempla en el artículo 10.1 c) de la Ley de Propiedad Intelectual, que el desarrollo del papel puede resultar una pantomima posible de filmación y por tanto especie posible de obra teatral.

De este mismo aspecto el profesor Bercovitz (1997:224-225) realiza un preciso ajuste comentando el artículo 10 de la LPI, en el que se señala al lenguaje del cuerpo como medio de expresión a través del que se reproducen escenas.

Quedaría por resolver el determinar cuándo estamos ante una obra literaria, artística o científica. El antedicho art. 10.1 TRLPi nos orienta aportando una serie de características esenciales a tener en consideración, como son: 1º) Debe ser una creación humana; 2º) Tiene que ser original, que no es lo mismo que novedosa, con una manifestación de la personalidad del autor de la obra; 3º) Ha de ser exteriorizada o expresada por cualquier medio o soporte y, como expresa Espín Cánovas:

Las obras dramáticas o dramático-musicales y, en general, las teatrales o escénicas, así como las de carácter lírico y musical, se comunican al público a través de los artistas que las interpretan o ejecutan, y aunque éstos no añadan nada a la obra al interpretarla, prestan su propia creación interpretativa reflejando en ella su propia personalidad. Esta intervención de los artistas con su peculiar modo personal de interpretación de las obras creadas por los autores suscita el tema de sus propios derechos en orden a su interpretación, cuestión que alcanza en este siglo cada vez mayor trascendencia por el extraordinario avance de los medios tecnológicos para la difusión y previa grabación de tales interpretaciones (...) Por otra parte, no merman estos derechos del artista los del autor de la obra interpretada, pues, como reconoce la Ley: “los derechos de autor son independientes y compatibles con : ... 3º. Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en el Libro II de la Ley” (art. 3.3º). (2005: 161)

El complejo proceso de creación del personaje para su interpretación y declamación hay que considerarlo como acto del actor, ya que la interpretación necesariamente tiene que ser creadora para poder aportar a la obra dramática lo que ésta por sí misma no contiene, porque la interpretación tiene que ver con vivencias, cadencias, espacios, movimientos, silencios, sonidos, geometrías, que en definitiva dan vida y son actos llevados por personas y por lo tanto con una dimensión situada más allá de la potencia existente en un texto del dramaturgo, susceptible de un sin fin de interpretaciones y comprensiones.

Con motivo de las discrepancias doctrinales y la proyección constitucional de la propiedad intelectual o el derecho de autor, es de señalar el pensamiento de Jorge Barreiro:

En esta controversia doctrinal se planteaba si el derecho de autor se reconoce y protege en el art.20.1/b) de la CE, que se refiere al “derecho a la producción y creación literaria, artística, científica y técnica”, o si ha de fundamentarse aquel derecho –el derecho de autor- en el art. 33.1 de la CE, que reconoce “el derecho de propiedad privada”: para un importante sector doctrinal, el art. 20.1/b) de la CE reconoce y tutela –como derecho fundamental- el derecho de autor, mientras que otro sector doctrinal estima que el art. 20.1/b) de la CE está relacionado con el derecho fundamental a la producción y creación intelectual, es decir, el derecho a ser autor, debiendo entenderse que “ la propiedad intelectual” o “el derecho de autor” tiene su fundamento constitucional, como propiedad especial que es, en el art. 33.1 de la CE, que reconoce el derecho –no fundamental- a la propiedad privada. Esta última tesis es la que nos parece más defendible, entre otras razones, en atención a la naturaleza de la propiedad intelectual y al alcance del art. 20.1/b) de la CE, que –como nos recuerda la

STS del 9.12.1985 (Sala de lo Civil)- se circunscribe a “consagrar como derecho fundamental un derecho genérico e impersonal a producir o crear obras artísticas, pues no toda persona crea o produce arte, viniendo a proclamar la protección de una facultad cuando se produce o crea (...) El objeto material de los delitos relativos a la propiedad intelectual lo constituyen “la obra literaria, artística o científica” (vid. Arts. 10-12 TRLPi. Cfr. Art. 13 TRLPi), “su transformación” (vid. Arts. 12 y 21 TRLPi), y la “interpretación o ejecución artística” fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio (vid. Arts. 105 y ss. TRLPi). (2004: 127)

Como cuestión previa, conviene destacar la diferencia entre el bien inmaterial – producto de la creación intelectual del autor (“corpus mysticum”)-, que es el objeto sobre el que recae el derecho de autor, y el soporte material o “corpus mechanicum”, que es el objeto en el que se concreta físicamente o se materializa la obra de creación intelectual del autor (ej. El libro, el lienzo, el grabado o el disco...), que le corresponderá a quien lo adquiera y que puede ser objeto de otras conductas delictivas, como el hurto, el robo o la estafa.

En el art. 113, de la reforma actual de la LPI, se le reconocen a los artistas intérpretes o ejecutantes los derechos de paternidad e integridad de forma perpetua y se regula la tutela post mortem exactamente igual que a los autores en los artículos 15.1 y 16, lo que origina una similitud de derechos entre los actores y los autores.

El derecho de autor se reconoce con la finalidad de estimular la creatividad, y poner a disposición del público el resultado obtenido garantizando su desarrollo sobre la base de un sistema de leyes nacionales armonizadas. Con la exteriorización de una

forma artística, literaria o científica y por el propio acto de creación, nace el derecho de autor como parte de la propiedad intelectual.

Bajo el marco jurídico, el derecho de autor es la rama que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad, como resultado de su actividad intelectual, que habitualmente se nombran como obras literarias, teatrales, musicales científicas y audiovisuales.

La naturaleza jurídica de este derecho fue motivo de múltiples estudios, lo cual es demostración de la dificultad que origina encuadrarlo dentro del ordenamiento jurídico.

Cuando el actor interpreta vivencialmente, está creando y por lo tanto está siendo original, siendo él solo el autor de esa interpretación, diferente a la que pudiese realizar cualquier otro ser humano y él mismo en otro instante diferente.

Sobre el hecho de creación del intérprete en cuanto él es el autor de su actuación, hay otra corriente que sostiene la peculiar forma de expresión al realizar la interpretación, como creación propia, tal como expone el profesor Vega Vega: “Si la obra tiene autor, el actor al interpretar es creador; pero la obra en la que fundamenta su creación ya tiene un autor, teniendo por lo tanto una consideración superior. La forma personal de comunicación escrita, es una creación por parte del actor cuando es diferenciable claramente”. (2002: 172)

En el art. 105 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, queda clara la posición legal sobre el intérprete y su creación, reconociéndole sus derechos en el título primero del Libro Segundo del Texto Refundido de la LPI y así mismo en el

Libro Segundo se establece la concesión a los intérpretes, de derechos de contenido patrimonial.

En torno a la explotación económica de sus interpretaciones, seguimos la clasificación de Martín Villarejo así expuesta:

Derechos exclusivos de explotación: autorizar la fijación de sus actuaciones, la reproducción directa o indirecta de las fijaciones de sus actuaciones, la distribución de la fijación de sus actuaciones y la comunicación pública de sus actuaciones. 2) Derechos de remuneración por comunicación pública, a satisfacer por los usuarios de las grabaciones audiovisuales y por alquiler, a satisfacer por quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales. Y 3) Derecho compensatorio por copia privada, a satisfacer por los fabricantes de equipos, aparatos y materiales que permitan la reproducción de los soportes materiales. (2001: 219-220)

La doctrina gira alrededor de la naturaleza creativa, de los actos interpretativos y de su creatividad en dicha actividad de interpretación.

II.3.2. Doctrina de la autoría en la interpretación

La actividad del intérprete es un acto de creación de obra nueva y, por lo mismo, equiparable a la creación del autor.

Es ilustrativo sobre este particular el caso “Fürtwangler”, descrito por Rivero Hernández:

Merece la pena recordar brevemente este caso judicial, que tuvo en su momento particular repercusión. He aquí sus principales datos. Durante la II Guerra Mundial, la Oficina de radiodifusión del III Reich requirió la colaboración de Fürtwangler para la grabación de varias obras dirigidas por este director de orquesta, entre ellas, la de la Tercera Sinfonía de Beethoven. Terminada la guerra, el ejército ruso, al ocupar Berlín, se apropió de las bandas magnéticas de aquellas grabaciones, de las que vendió algunas a bajo precio a la empresa americana “Urania Records”, la que, tras la edición de discos con el nombre del célebre compositor, encargó a una filial suya en Francia (“Thalia”) su comercialización. A partir de ahí surgieron varios procesos judiciales, que llegaron hasta la Cour Cassation francesa (S. 4 enero 1964)

En el primero, a petición de Fürtwangler, el Tribunal civil de la Seine (S. 19 diciembre 1953) ordenó el embargo de los discos, pero destacando que el demandante no pretendía prevalerse de las normas legales que protegían el derecho de autor. La resolución judicial se basaba en los derechos de la personalidad del mismo (derecho al nombre): “incluso si un director de orquesta- decía-, el ejecutante de una obra musical, no puede oponerse a que se haga uso de la grabación, no tiene por eso sólo el propietario de ésta el derecho de utilizar el nombre de aquél en la presentación de las

reproducciones”. El Tribunal de apelación de París (S. 25 mayo 1955) se fundó en esas mismas consideraciones para confirmar la resolución de primera instancia.

No obstante aquel embargo, y por indiscreción de la prensa, que sacó los discos del anonimato, los herederos de Fürtwangler (fallecido en 1954) se vieron obligados a plantear nuevo pleito, ahora con otra argumentación para lograr la retirada de los discos, que un nuevo tribunal (Trib. Civil Seine, 4 enero 1956) acordó con este razonamiento: “Considerando que el artista ejecutante puede prohibir una utilización de su ejecución distinta de la que había autorizado al contratar, y que en este caso la Radiodifusión alemana había adquirido de Fürtwangler el derecho de registrar la interpretación de la III sinfonía bajo su dirección con vistas a transmisiones radiofónicas y no para la comercialización de los discos, fabricados después de aquella grabación ; que al vender los discos litigiosos en Francia menospreciando los acuerdos concluidos entre su autor mediato y Fürtwangler, han causado las sociedades Urania y Thalia a éste último un perjuicio que debe ser reparado”

Y el Tribunal condenó a estas dos empresas a indemnizar y prohibió la venta de los discos mencionados.

En apoyo de esta última decisión la Cour d’Appel de París (S. 13 febrero 1957, resolviendo recurso de apelación contra la anterior) argumentó: “...en el ámbito artístico y literario la notoriedad es el resultado del talento, del trabajo y del esfuerzo arduo durante toda una carrera; se trata de un capital esencialmente personal; el que goza de él es el único juez de los medios y del momento de su explotación; es incluso el único juez de decidir, en el plano comercial, el sacarle provecho, porque es razonable refugiarse en la abstención. Considerando que, en materia de la ejecución musical, el artista, salvo convenio en contrario, no puede estimarse que conceda una manifestación de su talento sino para un uso determinado, excluyente de otro uso, que sería abusivo”. La Cour de Cassation, en S. 4 enero 1964, confirmó esa resolución..

Fue a partir de ese caso, sobre todo, cuando se preguntan los tribunales y autores franceses qué es y qué estatuto jurídico tiene un director de orquesta (y por extensión, otros intérpretes), y en qué calidad se le puede y debe proteger, en cuanto a sus grabaciones. Sin embargo, en la valoración y comentarios de las sentencias judiciales (caso Fürtwangler y otros) han seguido discutiendo los autores, prestigiosos especialistas algunos, y si BADINTER consideraba que el director de orquesta realiza una obra intelectual, que la interpretación del artista constituye una obra, y el intérprete goza de un derecho de autor sobre la misma, y BERTRAND indica años más tarde que el intérprete es, en realidad, un autor en sentido pleno, Henri DESBOIS, en cambio, entendió que no cabe confundir ambas actividades, y que los derechos del intérprete sólo son derechos “vecinos”, pero distintos de los del autor.(2004: 94-97)

Por otra parte, el profesor Martín Villarejo considera que los intérpretes tienen una actividad creativa que no está limitada por el texto escrito por el autor, sino que recibe el sello de su personalidad creando una nueva realidad que le concede la condición de autor.

El actor, al interpretar, lo hace con sus gestos y con sus silencios, que permanecen como un sedimento que da origen y recepción a la palabra dramática y de forma paralela surge el movimiento de la inmovilidad, de tal forma que al cruzarse en el escenario el silencio y la inmovilidad con la palabra y el movimiento llenan de riqueza y de vida el escenario en esa interpretación del actor que le da el ser al personaje como potencia que va al encuentro de quien lo encarna. Sobre estas características de la interpretación, dice Grotowski: ”Los impulsos son algo que empuja desde <dentro> del cuerpo y se extiende hacia la periferia; algo muy sutil,

nacido <dentro del cuerpo>, y que no procede únicamente del dominio de lo corporal”
(2005: 160)

En esta línea de trabajo sobre el actor y su interpretación, hace una clasificación Stanislavski cuando dice:

Hay ampliamente hablando, tres tipos de actor: el actor creador, el actor imitador, el farsante; la última categoría incluye el tipo más bajo de actor conocido, el cursi y melodramático. Por lo que se refiere al actor creador, su característica distintiva es su capacidad para entrar en los sentimientos de su papel. Este tipo de actor debe ser arrastrado completamente por la obra en la que está apareciendo, porque sólo entonces puede penetrar plenamente en los sentimientos de su papel sin tener conciencia de sus propios sentimientos y sin *pensar* en lo que está haciendo, de manera que todo sucede naturalmente, es decir, subconscientemente (1977: 29)

El profesor Oliveira Ascensao dice, refiriéndose a la interpretación como creación:

La interpretación es necesariamente creadora, aporta algo que la obra -literaria- no contiene ni está lógicamente, implícito en ella. Los sonidos y/o los gestos del artista (o provocados por él) nos traen una realidad sonora y/o visual nueva(...)El actor, pues aún dirigido e integrado en un proceso complejo de creación, puede ser considerado como creador de su personaje, de su interpretación –más allá de lo que está escrito o insinuado al respecto(...) es, a la postre, vida, acto llevado a cabo por

seres, más allá de la potencia contenida en un texto susceptible, en todo caso, de múltiples lecturas e interpretaciones (Direito,556).

También sobre la creación en el actor, escribe Stanislavski:

El artista creador, debe saber, por tanto, como estimular y dirigir a la naturaleza y, Stanislavski insiste, sus métodos especiales de psicotécnica existe para ese fin y deben ser aprendidos en consecuencia, muy cuidadosamente por todo actor que quiera ser creador. Porque el objetivo principal de estos métodos es despertar el subconsciente creador del actor mediante diversos medios indirectos y conscientes.

De ahí que uno de los principios fundamentales del arte de penetrar en los sentimientos de un papel sea “la labor creadora subconsciente de la naturaleza a través de la psicotécnica consciente del actor”(subconsciente a través de la conciencia, involuntaria a través de lo voluntario)”. El actor debe dejar el subconsciente a la naturaleza mágica “y aplicarse sólo a lo que le es accesible, es decir, al enfoque consciente de su labor creadora a través de los métodos conscientes de la psicotécnica, métodos que le dirán en primer lugar, que no debe interferir con el subconsciente cuando éste se disponga a trabajar (1977: 30).

La interpretación se fundamenta en la cohesión de la persona, el personaje y el intérprete, en donde el actor por medio de un proceso de aprendizaje vivencial desarrollará todas sus capacidades personales, para proyectar su cuerpo de tal forma que el espectador pueda sentir una realidad diferente a la habitual.

Dentro de la teoría de la interpretación, podemos establecer al actor-persona desde el punto de vista corporal para motivar el trabajo del actor, como en los estudios de A. Artaud y J. Grotowski; o al actor-intérprete según Craig y D. Fo, con el actor-personaje de Stanislavski, D. Diderot o A. Boadella. El fundamento de toda interpretación teatral auténtica reside en la separación del yo del actor del yo del personaje, prestándole el yo todo su cuerpo, su sentimiento y su forma de pensar, dejando al personaje que actúe guiado por el impulso de la acción, la palabra, la relación con los objetos y con el otro, en donde el yo se convierte en un espectador y la ficción cobra vida, dejando el yo del actor de preocuparse de sí mismo para poder meterse en el personaje y meternos en la ficción, porque el teatro es una reflexión humana sobre nuestra realidad ontológica, y como dice E. Bentley, “la vida es una ficción por partida doble: no vemos tanto a los demás como a aquellos a quienes sustituyen; no nos vemos tanto a nosotros mismos como a otros con quienes nos identificamos” (1982: 45).

Michael Chejov, sobre la interpretación del actor como algo psicológico gestualmente a nivel de imagen, expresa: “Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor”. (1999: 69)

Stanislavski realizó siempre un trabajo sobre la voz, el cuerpo y todo lo que sugería aspectos externos como mecanismos para alcanzar la exquisitez de su arte, tal como podemos comprobar en su obra: “Coseché aplausos y sufrí también muchos fracasos en mis primeras tentativas artísticas. Tanto una cosa como la otra, partían de la circunstancia de que yo no amaba al personaje que estaba interpretando sino a mi

persona encerrada en ese papel; y el error me alejaba de los problemas creadores del arte escénico” (1976: 6).

Explica su posición al final de sus memorias con la siguiente relación:

Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior también sobre su papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen e integran la obra en cuestión. (1976: 356)

Éste es el origen de una interpretación que será el núcleo de una obra globalmente considerada, dando vida al teatro de forma verosímil y viva.

Pensamos que las facultades morales del actor satisfacen todas las particularidades que definen a los derechos de autor como irrenunciables, imprescriptibles e inalienables y conforman la fusión entre la interpretación y el propio actor. Esta protección a la creación interpretativa se circunscribe al espacio de la propiedad intelectual y a normas del Convenio de Roma de 1961, tanto en el ámbito patrimonial como moral, protegiendo así su propia imagen que puede verse afectada. Y sobre esta protección afirma Martín Villarejo: “La protección de la imagen del actor

y del bailarín, en definitiva, al ser intrínseca a su resultado creativo, nos servirá para proteger su interpretación más allá de los contornos restringidos del TRLPI”.

En esta misma línea, la Directiva de la Unión Europea del 9 de abril de 2001, regula los derechos de todos los creadores, incluidos los actores, en los mismos artículos, siendo ésta la orientación acertada en la que todos los creadores, los actores teatrales también, tienen reconocido sus derechos al mismo nivel.

II.3.2.1. Doctrina de la “no autoría”

Esta doctrina, mantenida por Henri Desbois, considera que la existencia de los derechos conexos reconocidos a los intérpretes hace innecesario reconocerles los propios del autor. La reflexión final lleva a concebir que no haya una concepción general positiva o negativa. Cuando existe originalidad y creatividad en la actividad interpretativa, hay autoría. Contemplando nuestro ordenamiento jurídico puede decirse que no hay obra derivada ni autoría en la interpretación, aunque excepcionalmente puede haberla. Por regla general no son autores, aunque sí lo son en aquellos casos en que concurren ciertos requisitos y en que la ley puede cambiar en este aspecto.

Existen posiciones que admiten que el intérprete es autor de obra derivada y quienes dicen que les corresponden sólo derechos afines o conexos, como afirma

Rivero (2004:101). En estos planteamientos hay calificaciones abstractas, dogmatismo generalista y falta de realismo concreto.

El profesor Bercovitz también se manifiesta en esta línea en cuanto no considera suficiente que “la originalidad subjetiva sea suficiente para reconocerle un derecho de autor (arts. 105 y ss. LPI)” (2004:100). Así se mantienen también Rogel Vidé, Cabanillas Sánchez y Sánchez Aristi.

Es importante considerar la teoría de la autoría en relación con el *Decálogo de Santander*, dado en el verano del 2003 en el Palacio de la Magdalena, como el sentir de muchas personas allí reunidas en el curso *Interpretación y autoría. Los actores y el derecho de autor*, de la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo; los días 26 y 27 de agosto de 2003, y reflejado en sus escritos por el profesor Rogel Vidé:(2004:173-174):

Interpretación y Autoría

Decálogo de Santander

1º. Los intérpretes, “los que dan la cara”, los que dan vida a un personaje que, antes, sólo existía en potencia, han de ser considerados creadores del mismo y cotitulares originarios de la obra en que dicha actuación se produce.

2º. Los derechos de los intérpretes son de índole patrimonial y moral y han de ser irrenunciables.

3º. En el ámbito moral, además del derecho a la intimidad, al honor y a la fama, los artistas son titulares de un derecho a la propia imagen; imagen en la que ha de incluirse el cuerpo entero, la silueta del mismo y la voz.

4°. En el ámbito de lo digital, en particular, ha de cuidarse que no se cometan atentados contra los derechos morales de los intérpretes, como la sustitución de su rostro o de su voz, la clonación de actores, la manipulación de sus nombres en los títulos de crédito o la colocación de su personaje en un contexto inadecuado.

5°. Si los derechos contemplados para autores y actores son, en definitiva, los mismos, es inadecuada la denominación “derechos vecinos” – a los del autor- para designar los derechos de los intérpretes. Así mismo, también es inadecuada la denominación “otros derechos de propiedad intelectual”, dado que los derechos son coincidentes, siendo otros los titulares de los mismos tan solo.

6°. Si los derechos asignados a los actores son los mismos que los correspondientes a los autores, no tiene sentido que los plazos de duración de unos y otros difieran.

7°. La existencia de franjas de dominio público en obras de colaboración, como las cinematográficas, al lado de otras franjas en las que subsistan derechos de propiedad intelectual, confunde la entera situación de la obra y debilita la posición de los creadores, además de ser injustificadamente discriminatoria.

8°. Es peligrosa y no ha de adoptarse en modo alguno, ni en nuestro Derecho ni en el de la Unión Europea, la consideración de la obra cinematográfica como obra colectiva de la que es único titular quien nada crea.

9°. La gestión colectiva de los derechos de los intérpretes, coordinada, rigurosa, ágil y eficaz, es beneficiosa para ellos, siendo merecedora de la colaboración activa y de la protección de la Administración del Estado.

10°. Todas las interpretaciones, por buenas o malas que parezcan a los ojos de quien las contempla, han de ser igualmente protegidas, del mismo modo que lo son todas las creaciones literarias o artísticas, por mediocres que puedan parecer.

Palacio de la Magdalena

Santander, 27.8.2003

La naturaleza de la creatividad en la interpretación del actor es el origen y la esencia de las dos teorías fundamentales al respecto: la que considera al intérprete como verdadero autor y la que, independientemente de su categoría interpretativa y artística, sostiene que sus derechos de autoría son sólo afines o conexos.

II.3.3. Origen del status del actor

En Grecia se erigieron grandiosos teatros, como el Dionisios o el de Epidauro, para extender y favorecer la promulgación de los bienes morales que difundían los actos teatrales durante el s. V a.C., fundamentalmente en Atenas, por medio de las interpretaciones de los actores. De esta manera, en su obra *Poética* (Alsina: 1994), Aristóteles nos da las innovaciones de Esquilo en cuanto al número de actores, ya que fue el primero que lo elevó de uno a dos, disminuyó la intervención del coro y dio el primer puesto al diálogo. Sófocles introdujo tres y la escenografía. El hecho de introducir un segundo actor tiene como finalidad extender la obra en tiempo y espacio por medio del relato, frecuentemente representado por el mensajero o algún personaje secundario, como es el caso de Dánao en *Las Suplicantes* (Vilechez: 1999), y también en obras antiguas, como *Los persas* y *Los siete contra Tebas* (Vilechez: 1999a).

En la tragedia de Esquilo, el interés procede de la descripción de los sentimientos y del desarrollo de los acontecimientos, las pasiones y situaciones afectivas que sacuden el corazón. Existe un profundo simbolismo de las cosas, sistematizado con el empleo de un objeto, no como ornamento, sino con una función concreta. La descripción realista de manifestaciones físicas de los sentimientos humanos destacan porque revelan un profundo conocimiento de los conflictos humanos, expresados en las lágrimas, la pérdida de la voz, el color, etc. Proveídos se hallan todos ellos de unas vidas superiores y personificadas de tal forma que adquieren una existencia propia e independiente, como podemos observar en el estremecimiento de la atormentada Io en *Prometeo* (García Gual: 1979).

Esquilo, por medio de anáforas, formas métricas, antítesis y preguntas retóricas expresa la caracterización anímica de los personajes produciendo una profunda emoción como nota distinguida de la tragedia. Estos recursos plásticos los podemos observar en la personificación del Terror que se ha apoderado de Clitemnestra después del asesinato de su esposo, en la obra de *Las Coéforas* (Sánchez: 2000).

Retomando de nuevo a Aristóteles, podemos decir que Sófocles era un gran artista que innovó la norma de Esquilo de presentar tres tragedias unidas por un tema, y comenzó a oponer drama con drama por una concepción del mundo y de la vida. Introdujo el tercer actor y la escenografía con el fin de iluminar el carácter principal desde diversos puntos de vista en los que cada héroe ha de ser puesto en relación con otros personajes para conocer sus reacciones, ya que ninguna catástrofe es independiente y están comprometidas en ellas varias personas, de ahí la necesidad de varios actores.

La tragedia *Edipo Rey* (Rodríguez Adrados: 2002) se considera la obra maestra por su estructura y la perfecta caracterización de los personajes en todas las escenas. En esta obra el desarrollo de una acción trágica depende de la acción recíproca de los caracteres, creando grandes personajes con variadas emociones propias y en el enfrentamiento con los otros personajes, siendo ésta una de sus facetas más particulares.

En relación con la ficción teatral, Sófocles se confirma como un magistral artista cuando las palabras tienen un significado para el que habla y otro para el que escucha, así como en la explotación de las situaciones naturales o artificiales en que uno o más caracteres están ignorantes del estado de las cosas. Un gran número de los recursos estilísticos utilizados por Sófocles tienen una significación emocional válida para manifestar el estado de ánimo de los personajes. Las formas de actuar y los propios actos de sus personajes son la característica categórica de su arte dramático

Notable reconocimiento se les prestaba a los actores en el Imperio Romano, por sus magníficas dotes de interpretación y oratorias, que los llevaban a acumular notorias fortunas, como expresa Cicerón (1848: 205): “La mutación de la vida, el espejo de las costumbres, la imagen de la verdad”.

Con el paso del tiempo, el arte de la declamación y la interpretación se fue vulgarizando por medio de la pantomima, el circo y el anfiteatro, hasta llegar al desprestigio social. Esta concepción sobre los artistas como personas de costumbres licenciosas y las soldaderas, mujeres que alegraban los banquetes, y recibían este nombre por el sueldo que cobraban, conllevó un mal ejemplo para los espectadores

durante siglos, como lo explican Díaz Escobar. y P. Lasso de la Vega (Muntaner: 60-66).

Se promulgó en 1534 una pragmática sobre el vestuario suntuoso, que es la primicia de la existencia de actores profesionales, aunque existen dudas, ya que la ley parece corresponder al siglo XVII, entre otras razones por la utilización del término italiano comediante, cuando en esa época era más habitual el de representante o farsante.

Es significativo el testimonio en *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, de Cristóbal Villalón sobre el grupo encabezado por los *correas*, hombres asalariados por la Iglesia de Toledo que representaban comedias en Castilla, con gran ingenio y que eran la admiración de todos (Shergold, 1967: 51).

Sobre los años 1540 comienza a situarse la profesión de actor, relacionada con la interpretación de autos en el Corpus de 1542. Fueron estas festividades del Corpus las que marcaron el inicio de la formación de actores profesionales provenientes de los gremios y cofradías, donde se habían formado como aficionados antes de pasar a la profesionalización, y consolidaron las primeras compañías con su no despreciable fuente de ingresos. También se tienen noticias de que el Cardenal Arzobispo de Toledo pagara 8 ducados por la representación de una farsa, como explica Asenjo Barbieri, (1889: 1).

Las representaciones en la Corte adquieren relevancia entre los años 1554 y 1568, sobre todo por la promoción que realiza la reina Isabel de Valois, como nos hace saber Ferrer (1991:68).

A partir de 1574, con la apertura de los primeros teatros de carácter comercial, comienza a notarse en España la presencia de compañías italianas, motivadas por las posibilidades de desarrollar su *commedia dell'arte*, con unas notables oportunidades económicas y que dio origen al afincamiento de significados actores italianos en nuestro territorio (Varey, 1997: 168).

La condena de los Santos Padres durante la Edad Media, alimentada por el histrionismo, es causa de los prejuicios que durante el siglo de oro sufren los actores. La moral es el objetivo fundamental del ataque al teatro y a sus componentes, durante los siglos XVI y XVII, aunque conviene no sucumbir ante tales descalificaciones ,como escribe Díez: “Una mitificación que unía el mundo fastuoso con la negación del carácter normal de la vida de los actores adscribiéndoles a una prefabricada bohemia, a la que atribuían vicios y anormalidades” (1978: 80). Así también, Agustín de Rojas en su obra *El viaje entretenido* (1604), nos relata la evolución del cuerpo profesional desde el siglo XVI, con todas las controversias sobre el cuerpo, desde que el actor se convierte en conductor de significados admitidos por el sistema en el siglo XVII; pero que también pueden segregarse socialmente, sirviendo a una conciencia común y construyendo la esencia del teatro profesional (1972: 159-162).

Las interpretaciones de los actores, con su impronta, eran el vehículo por excelencia de comunicación con el pueblo, para ensalzar las hazañas de los héroes en las grandes tragedias, así como las virtudes y defectos del ser humano.

En su ya citada obra *Viaje entretenido*, Rojas Villandrando (1973:167) escribe sobre la condición de los autores la comparación menospreciable entre la vida de los esclavos de Argel y los comediantes:

“Porque no hay negro en España
ni esclavo en Argel se vende,
que no tenga mejor vida
que un farsante, si se advierte. ”

Pasado el primer tercio del siglo XVII y ya bien entrada la mitad del s. XVIII, se fundaron para la protección de los artistas, en relación a situaciones de enfermedad y muerte, la Congregación de Nuestra Señora de la Novena (1633) y la Hermandad del Socorro del Santísimo Cristo de la Piedad y Nuestra Señora de la Concepción (1762).Rumen de Armas, A (1981:3).

En el s. XIX en España se sigue clasificando a los artistas como gente sin educación, instrucción, enseñanza y estímulo, como indica Jovellanos, G.M. (1992:3). Hubo, no obstante, casos de reconocimiento tanto artístico como pecuniario, tal como el merecido por la actriz de la compañía de la Corte, Rita Luna. Su magnífico hacer declamatorio se gratificó por primera vez en España en 1797.

La imagen de frivolidad de los artistas se fue desvaneciendo a lo largo del s. XX, para reconocer en su justo mérito, el arte, la inteligencia y capacidad profesional y creadora de la que nos hacen partícipes.

II.3.3.1. Precursores legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral

Las primeras referencias al concepto de actor y función del mismo, las encontramos en el Libro 3 del Digesto de Justiniano, en el título 2: “Sobre los tachados de infamia”. D’Ors et al (1968: 14-55)

En España, la acepción de infamados y viles ya se la otorga Alfonso X El Sabio (1992: 379), en la Ley 4ª del Título VI con la rúbrica “De los infamados”.

En el s. XVI se prohibió y condenó la actuación de mujeres en espectáculos públicos. Posteriormente se prohibió la representación de comedias en cualquier espacio público o privado, lo que fue reconsiderado por Felipe III en 1600, con ciertas limitaciones en cuanto al tipo de público asistente, temático y espacios de representación.

La censura comenzó por las mujeres en las primeras ordenanzas sobre teatros, en las que se las prevenía sobre su recatado vestir y caracterización acorde con el sexo propio.

A tan sólo diez días de la primavera del 1801, se promulga por Carlos IV la que sería una de las primeras protecciones del salario de los actores. Esta primera Instrucción sería el preámbulo de los consiguientes arrendamientos de servicio contemplados en los arts. 1544, herederos de la locatio conductio operarum romana, y ss. del Código Civil, y que a lo largo de los años sufre las reformas consecuentemente contractuales hasta plasmarse en un contrato de trabajo, en que una de las partes, el

artista, se obliga con otra, el empresario, para la prestación de un servicio, su interpretación, a cambio de un salario acordado. Esta relación, a todas luces, jurídica contractual concluirá en un contrato laboral, Gómez Segade (1996:33).

En la Ley de Propiedad Intelectual de 1879 no se hace ninguna alusión a los derechos del intérprete, artista o ejecutante.

La persona que presta voluntariamente una actividad artística a cambio de una retribución por cuenta y dentro del ámbito de un empresario de espectáculos públicos es la consideración que sobre el artista mantiene el artículo 1.2 RD 1435/1985; por lo tanto se considerará trabajador artista en cuanto a la relación jurídica de trabajo y no como una característica connatural. En este punto la jurisprudencia coincide al considerar incluidos en el ámbito subjetivo de aplicación del RD 1435/1985 a los artistas que interpretan una obra, idea del autor, cuando dan vida a un personaje, según: SSTs de 14 de diciembre de 1982 (Art. 7809).

II.3.3.2. Protección de los artistas

El artículo 1.2 del RD 1435/1985 concreta los presupuestos contractuales del artista en: a) La prestación artística, b) Carácter voluntario, c) Por cuenta y dentro del ámbito de empresario de espectáculos públicos, d) Con una retribución por medio.

Es necesario aclarar la concepción de *prestación artística*, como la ejecución de una obra bella que no sólo actualiza las orientaciones del autor, sino que con su interpretación imprime un carácter propio y personal por medio de sus vivencias expresadas con gestos, tonos y actitudes que dan lugar a una nueva creación. Por estas razones, el actor al interpretar la obra del dramaturgo, adquiere según la LPI, derechos patrimoniales y morales. Los primeros referidos a su explotación, reproducción, comunicación, distribución o ejecución de sus interpretaciones, y los segundos sobre la protección de su identidad y la integridad de su obra.

Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes quedan regulados entre los arts. 105 al 113 del TRLPI, siendo el art. 110 el que establece el sistema de transmisión de derechos de propiedad intelectual entre los artistas intérpretes.

En los primeros reglamentos sobre la vida laboral y sus características ya se contemplaba la categoría de trabajador en el artista con un determinado carácter propio, que posteriormente fue pasmada en el art. 3.1.j) de la LRL. En el RD 1435/1985, BOE nº 194, de 14 de agosto. Allí se determina la relación laboral de los artistas en los espectáculos de condición pública. Por esta razón el TRLPI se configura consubstancial a la hora de determinar el objeto y causa de la relación laboral, ya que su actividad fundamental es la explotación de la obra ejecutada o interpretada, aunque no se contemplan aquellas que están ligadas esencialmente al directo, como los conciertos, representaciones teatrales, etc. Actualmente la mayor carga laboral del intérprete está en la obra fijada, razón por la cual lo importante no es sólo la obra en sí, sino su interpretación, explotación o ejecución posterior que se pueda realizar de la misma.

La prestación de las actividades artísticas por parte del intérprete contemplado en el art. 1.3 del RD 1435/1985, configuran el objeto de su prestación: persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma de obra. Esto lleva a considerar que en lo dispuesto en el RD 1435/1985 existen actividades en las que su ejecutante no ostenta ningún derecho de propiedad intelectual sobre las mismas.

Se deduce de todo esto que la relación laboral de los artistas debe contemplarse bajo el prisma del contrato clásico de trabajo de carácter ajeno, dependiente, remunerado, voluntario y personalísimo.

En el Libro II del TRLPI, con la denominación *De los otros derechos de la propiedad intelectual*, queda definida la condición de autor de los artistas intérpretes de obra *creada* o ejecutores de obra previamente creada, sobre cuyos derechos existen diferentes pensamientos.

La protección podemos observarla y analizarla a tenor de los artículos: 74, 76 y 80 del TRLPI 1/1996 en relación con los actores:

Art. 74 Contrato de representación teatral y ejecución pública.

Cesión por parte del autor o derechohabientes del derecho de ejecución pública o representación de una obra mediante compensación y según lo dispuesto en la Ley.

En los derechos materiales del autor, se contempla el derecho de explotación, en consonancia con lo dispuesto en el artículo 17 de la RLPI, en cuanto al contenido económico y la exclusividad de la comunicación pública de creaciones originales objeto de propiedad intelectual.

La Ley en su artículo 43 limita la cesión de los derechos de explotación a los expresamente previstos en la misma; por lo tanto el objeto estará constituido por la obra teatral o musical.

Considerando los procedimientos técnicos a través de los que se puede ejecutar la comunicación pública según lo pactado por las partes es preciso considerar el artículo 20.2 del TRLPI:

Artículo 20.2. Especialmente, son actos de comunicación pública:

a) Las representaciones escénicas, recitaciones, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático- musicales, literarias y musicales mediante cualquier medio o procedimiento.

b) La proyección o exhibición pública de las obras cinematográficas y de las demás audiovisuales.

c) La emisión de cualesquiera obras por radiodifusión o por cualquier otro medio que sirva para la difusión inalámbrica de signos, sonidos o imágenes. El concepto de emisión comprende la producción de señales portadoras de programas hacia un satélite, cuando la recepción de las mismas por el público no es posible sino a través de entidad distinta a la de origen.

d) La radiodifusión o comunicación al público vía satélite de cualesquiera obras, es decir, el acto de introducir, bajo el control y la responsabilidad de la entidad radiodifusora, las señales portadoras de programas, destinadas a la recepción por el público en una cadena ininterrumpida de comunicación que vaya al satélite y desde éste a la tierra. Los procesos técnicos normales relativos a las señales portadoras de programas no se consideran interrupciones de la cadena de comunicación. Cuando las señales portadoras de programas se emitan de manera codificada existirá

comunicación al público vía satélite siempre que se pongan a disposición del público por la entidad radiodifusora, o con su consentimiento, medios de descodificación. A efectos de los dispuesto en los dos párrafos anteriores, se entenderá por satélite cualquiera que opere en bandas de frecuencia reservadas por la legislación de telecomunicaciones a la difusión de señales para la recepción por el público o para la comunicación individual no pública, siempre que, en este último caso, las circunstancias en las que se lleve a efecto la recepción individual de las señales sean comparables a las que se aplican en el primer caso.

e) La transmisión de cualesquiera obras al público por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento análogo, sea o no mediante abono.

f) La retransmisión, por cualquiera de los medios citados en los apartados anteriores y por entidad distinta de la de origen, de la obra radiodifundida. Se entiende por retransmisión por cable la retransmisión simultánea, inalterada e íntegra, por medio de cable o microondas de emisiones o transmisiones iniciales, incluidas las realizadas por satélite, de programas radiodifundidos o televisados destinados a ser recibidos por el público.

g) La emisión o transmisión, en lugar accesible al público mediante cualquier instrumento idóneo, de la obra radiodifundida.

h) La exposición pública de obras de arte o sus reproducciones.

i) El acceso público en cualquier forma a las obras incorporadas a una base de datos, aunque dicha base de datos no esté protegida por las disposiciones del Libro I de la presente Ley.

(Texto de 1996, sustituido: i) El acceso público a bases de datos de ordenador por medio de telecomunicación, cuando éstas incorporen o constituyan obras protegidas.)

j) La realización de cualquiera de los actos anteriores, respecto a una base de datos protegida por el Libro I de la presente Ley.”Y se ve notoriamente modificado en el Proyecto de Ley en su artículo 20.2. i).

Artículo 76. Interpretación restrictiva del contrato.

Limitación del contrato, de no autorizarse otras modalidades, a la recitación y representación.

Observando el contenido del artículo 17 de la Ley y el objeto de explotación del artículo 74, anteriormente expuesto; percibimos perfectamente el derecho de reconocimiento de autoría al actor.

Queda perfectamente claro que el derecho de comunicación pública incluye facultades de representación escénica, declamación y dramatización. Las expresiones modalidades autorizadas y modalidades de explotación de los artículos 76 y 43 se unen nuevamente influenciadas y por lo tanto afectadas con la inclusión del apartado i) del nuevo artículo 20.2.

Artículo 80. Ejecución del contrato

Salvo que las partes hubieran convenido otra cosa, se sujetarán en la ejecución del contrato a las siguientes reglas:

1ª. Correrá a cargo del cesionario la obtención de las copias necesarias para la comunicación pública de la obra. Estas deberán ser visadas por el autor.

2ª. El autor y el cesionario elegirán de mutuo acuerdo los intérpretes principales y, tratándose de orquestas, coros, grupos de bailes y conjuntos artísticos análogos, el director.

3ª. El autor y el cesionario convendrán la redacción de la publicidad de los actos de comunicación.

El contenido del artículo 80, se ve afectado en relación a la comunicación pública, por el artículo 108.1 del Proyecto de Ley:

Artículo 108. Comunicación pública.

1. Corresponde al artista, intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de la fijación previamente autorizada.

Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos respectivamente en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

Y la nueva redacción del artículo 18. Reproducción.

Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permite su comunicación o la obtención de copias.

Debemos considerar con el nuevo articulado, todas las afecciones a las copias que fuese necesario realizar que se regirían por la nueva normativa sobre lo explicitado en el artículo 19.1 y 19.2, 20.2. i).

La Constitución Española de 1978 en su artículo 20.1.b) reconoce y protege el derecho a la producción y creación intelectual, y por vía del Recurso de Amparo establece en el art. 53 la posibilidad de su protección.

Las facultades del derecho de propiedad de los artistas se pueden agrupar en tres bloques:

A. Facultad para poder autorizar de forma autónoma, exclusiva, así como también prohibir, la explotación como fijación, reproducción de fijaciones, comunicación y distribución.

B. Derechos de compensación sobre el canon de copia privada, grabaciones secundarias, distribuciones y alquiler.

C. Reconocimiento de derechos morales (art. 113 LPI), por la naturaleza creativa y singular de su labor, marcando los límites que estas facultades morales significan en la explotación de las prestaciones de intérpretes y ejecutantes que ejercita un tercer cesionario.

Sara Martín Salamanca (2000) considera que la interpretación queda indisolublemente unida a la persona del actor y es manifestación de su personalidad; y no existe como ente independiente:

Afirmación que forma parte de un cuerpo doctrinal ya consolidado. Así GUAL DE SOJO, Adriá “La Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987. Estudio crítico.(II)”. En Revista Jurídica de Cataluña, 1989, p. 49; BAYLOS CORROZA, Hermenegildo. Tratado de Derecho Industrial. Propiedad Intelectual. Derecho de la competencia económica. Disciplina de la Competencia Desleal, 2ª ed. Madrid: Civitas, 1993, p. 549 y ss., en espec. P. 647; ASCARELLI, Tullio. Teoría de la concurrencia y de los bienes inmateriales, 3ª ed., traducido por Evelio Verdera y Luis Suárez- Llanos. Barcelona: Bosch, 1970. Traducción de Teoria della concorrenza e dei beni inmetarialli. Istituzioni di diritto industriale, 3ª ed. Milano: Milano Dott. A. Giuffrè, 1960, p. 700; DESBOIS, Henri. Le droit d’auteur en france, cit. ,p. 19. También en voz “Propriete litteraire et artistique”. En Repertoire de droit Civil, dir. Por Pierre Raynaud, 3ª ed. T. VII. Paris. Jurisprudence Generale Dalloz. 1976: mise a jour 1991 nº 144. Marcel PLAISANT. Les droits voisins du droit d’auteur. Etudes de droit contemporaine. Paris: Centre français de droit comparé; Sirey, 1959, p. 146; OSORIO SERRANO, Juan Miguel. “Comentario al artículo 101”. En Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales,t. V, vol 4-B dir. Por Manuel Alvadalejo y Silvia Díaz Alabart. Madrid: Edersa, 1995, p. 338; CABANILLAS SÁNCHEZ, Antonio. “Comentario al artículo 101”. En Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual, coord. Por R. Bercovitz. Madrid: Tecnos, 1989, p. 1439 y ss.; PEÑA Y BERNALDO DE QUIRÓS, Manuel, Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales, t. V, vol. 2º. Madrid: EDERSA, 1985, p. 724.

Jurisprudencialmente, se cita la decisión del Dr. Seine de 6 de marzo de 2003 (RDS 1907.2.113) como la que puede considerarse una de las primeras consagraciones de este principio. En ella, textualmente, se estableció “que la protection sonore n’appartient quá l’artiste auquel elle emprunte sa voix qui lui est progre, son accent, et por ainsi dire, sa personnalité...”. Posteriormente, el mismo Tribunal, con decisión de fecha 23 marzo 1937 (JCP 1937, 247) reconocía a una estrella de cine la facultad de reivindicar el derecho de respeto a su prestación

cinematográfica; prerrogativa que, de una manera general, los tribunales sólo habían venido estableciendo a favor de aquellos que podían pretender la calidad de (co-) autores (v. GAVIN, Gerard. *Le droit moral de l'auteur dans la jurisprudence et la législation françaises*. Paris, 1960, p.80). Posteriormente, es la decisión del Trib. De Casación francés sobre el caso del director de orquesta Wilhelm Furtwängler (4 enero 1964; RDS 1964, p. 27- 32, note par Ph. PLUYETTE,) la que inicia una corriente sobre la construcción del derecho del artista que, de forma más o menos literal, encuentra reminiscencias en las sentencias actuales. En aquella ocasión, el tribunal expresamente apreciaba un atentado al derecho del artista sobre la obra que constituía su interpretación.

También existen testimonios normativos de esta tesis. Sucintamente, en la Guía de la OMPI sobre la Convención de Roma, se afirma que, a diferencia de los otros supuestos, las “ prestaciones de los artistas son de índole artística e incluso contienen una parte de creatividad espiritual”. (MASOUYÉ, Claude. *Guide to the Rome Convention and to the Phonograms Convention*, versión inglesa a cargo de William Wallace. WIPO: Geneva, 1981,p. 9). El legislador comunitario también dice amparar el “esfuerzo creativo y artístico”, (así, Considerando séptimo de la Directiva 92/100; EM de la Ley española 43/1994, de 30 de diciembre, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual). En Derecho Comparado es significativa la reciente decisión del Consejo de Estado francés, que ha establecido la ilegalidad parcial de dos circulares del Ministerio de Trabajo en las que se manejaba un concepto “excesivamente amplio” de maniquí. Por lo que aquí interesa, tanto la decisión como sus comentaristas han coincidido en advertir que la definición de “maniquí” debe darse por referencia a una actividad, no a una profesión. De manera que la mera intervención de un artista en el rodaje de una película publicitaria no le convierte en maniquí. Esta calificación procederá cuando su actividad pierda el carácter de aportación personal y se reduzca a la “mera utilización de su imagen” (ver *Arret du Conseil d'Etat*, 1re.ET 4e S.- Sect.

Reuní, 17.03.1997; comentado por Mne. Christine MAUGE, en RDS, nº 36, 1997, J.,p. 467. 769).

Tan innegable resulta este cordón umbilical entre el artista y su actuación, como para que, aunque con variedad de matices, hoy se pueda hablar de una tendencia, en las distintas legislaciones, a la admisión del derecho moral de los intérpretes y ejecutantes. A título de ejemplo, y sin pretender ser exhaustivos, véase: art. L.212-2 Código francés de la propiedad intelectual, de 1-7-1992, modificado por última vez con la Ley 98- 536, de 1.07.1998; arts. 180 y 182 del Código portugués del derecho de autor y derechos conexos, Ley 45/85, de 17 de septiembre, modif. Por última vez, por Decreto Ley 334/1997, de 27 de noviembre; art. 50 de la ley griega de Derecho de autor, derechos vecinos y asuntos culturales, L. nº 2121/93; art. 83 de la Ley alemana sobre el derecho de autor y los derechos vecinos, de 9-9-1965, modif. Por última vez el 8 de agosto de 1998; arts. 81 y 83 de la Ley italiana de protección del derecho de autor y de otros derechos conexos a su ejercicio, de 22 abril 1941, L. nº 633, modif. Por última vez mediante Decreto Legislativo nº 169, de 6 de mayo de 1999; art. 34 de la Ley belga relativa al derecho de autor y los derechos vecinos, de 30 de junio de 1994, modificado por Ley de 3.04.1995; art. 5 de la Ley de 18 de marzo de 1993, conteniendo las disposiciones relativas a la protección de artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas o programas de radiodifusión de los Países Bajos modificado por última vez mediante Ley de 30.09.1997;art. 68 de la Ley Federal austriaca relativa al derecho de autor sobre las obras de literatura y de arte y los derechos afines, 9-4-1936, en la redacción conferida por la UrhG-Novelle, BGBI I 25/1998, 09.01.1998; art. 45 de la Ley finesa relativa al derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas, de 8 de julio de 1961, modificada por última vez por Ley 250/98, de 3.04.0998; art. 45 de la Ley sueca relativa al derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas, L. n ° 727 de 30-12-1960, modif.. por Ley nº 1552:1998, en vigor desde el 1.1.1999; art. 42 últ. Pfo. Ley noruega relativa al derecho de propiedad sobre las obras literarias, científicas o artísticas, L. nº 2, de 12-5-1961,

modif.. por última vez mediante Ley nº 19, de 16-4-1999; art. 45.2 de la Ley danesa nº 158, de 31-5-1961, relativa al derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas, modif.. por Ley nº 194, de 11.03.1997.”

Desde esta perspectiva, la protección que se le concede al intérprete contiene derechos morales de protección artística al sujeto y a su prestación.

El manido y típico dicho español de “Los papeles son los que valen”, o el aforismo cultural y jurídico que dice “las letras permanecen, a las palabras se las lleva el viento”, definen coloquialmente la problemática del reconocimiento de la autoría del actor, como ya se expuso en los apartados: II.3.1. y II.3.2, en tanto en cuanto es el creador de sus interpretaciones, como ejecutor inconfundible del drama creado por el dramaturgo.

II.4. CONSIDERACIONES SOBRE LAS BASES PARA UN PROYECTO DE LEY DEL TEATRO POR LA ASOCIACIÓN DE DIRECTORES DE ESCENA DE ESPAÑA

La Asociación de Directores de Escena de España ha elaborado y presentado en el año 2006 las bases para la redacción de un anteproyecto de una Ley del Teatro, amparados en que son una entidad que contribuyen a la formalización de la sociedad

civil cultural española y que existe una inactividad legislativa y virtualidad en las prácticas escénicas. Su propuesta tiene un carácter constructivo y pretende establecer los parámetros básicos del funcionamiento teatral.

En la justificación base de este proyecto, sus autores, Juan Antonio Hormigón y Manuel F. Vieites, parten de la idea de que una normativa general no puede provenir nunca de un plan general, puesto que éste en su propia formulación carece de valor normativo

Procedemos a realizar un análisis de las particularidades de este texto con las consideraciones pertinentes.

El documento que presentan está dividido en primer lugar, en un bloque expositivo para la reflexión sobre las definiciones y las áreas de actuación de los poderes públicos, y en segundo lugar un articulado de Ley Marco.

En el preámbulo exponen una política teatral sistemática, capaz de garantizar el desarrollo del organismo teatral partiendo de principios irrenunciables, aunque saben que dicho documento puede tener implicaciones conflictivas con la ley de propiedad intelectual y los derechos no reconocidos del director de escena, como autor.

Entienden el teatro como un sistema, valorando por igual todos sus componentes, sus estructuras y las relaciones que establecen entre sí o las funciones que cumplan en cada caso

En el título segundo se realiza una prolija exposición del desarrollo de la educación teatral en los diferentes niveles educativos de la enseñanza.

Nos llama la atención el hecho de que en lo que se refiere a la formación superior vinculen directamente la realización de su desarrollo al Estado y a las Comunidades Autónomas, sin nombrar para nada su posible encuadre directamente dentro del sistema universitario que cuenta ya con una transparencia organizativa de gestión desarrollo e investigación ampliamente demostrada en las distintas facultades y diversos departamentos, que están íntimamente relacionados con el teatro, como se muestra en los diferentes cursos de doctorado y postgrado que ofrecen.

Sería conveniente recordar que en mayo de 1977 el Congreso de Cultura Catalana hacía pública una propuesta que reconsideraba el ámbito del teatro desde la perspectiva de un servicio público en donde la producción teatral no se podía dejar en manos de la iniciativa privada, sino que debe ser promovida por los organismos públicos, sin excluir la iniciativa privada que queda reservada a la parcela de la explotación comercial; pero la enseñanza teatral deberá estar integrada o adscripta a la Universidad, con los ciclos educativos correspondientes a diplomados, licenciados y doctores .J.M.G.(1978: 11-12).

En relación al distanciamiento que mantienen con la posibilidad de vincularse los estudios de Arte Dramático al ámbito universitario, dan a entender un desconocimiento del trabajo que se desarrolla sobre este particular, para lo que conviene exponer lo que el profesor Manuel Pérez (1995: 9) escribe al respecto: “Entre estas últimas, el Aula de Estudios Teatrales de la Universidad ha unido a sus finalidades de promover la investigación dramática y de formar profesionales del teatro a partir de unos planes rigurosos y coherentes, el desarrollo de una actividad

que, fruto de la formación teórica y práctica impartida, está llegando a convertirse en programación regular y en oferta teatral permanente”.

En el título tercero referido a la creación teatral como ideación y realización artística vuelven a hacer referencia igualmente a las justificaciones, en cuanto a derechos no reconocidos del director de escena como autor de dicho espectáculo.

Por esta razón es necesario reflejar textualmente el párrafo, para poder analizarlo con detenimiento en relación con lo que se expone en la legislación vigente y los distintos convenios sobre los derechos de autor de los directores de escena:

El responsable de la ideación y realización artística del espectáculo teatral ,y, en consecuencia, el autor de dicho espectáculos el director de escena, con independencia de los legítimos derechos que corresponden a otros creadores que aportan materiales, textos, diseños y otros recursos audiovisuales en el proceso creativo. La consideración del director de escena como autor del espectáculo teatral exige una revisión urgente de la Ley de la Propiedad intelectual al objeto de salvaguardar sus legítimos intereses como creador escénico.(2006)

Vemos claro que es lógica una revisión de la ley de la propiedad intelectual tal como plantean, porque una vez más centralizan todos sus esfuerzos en el reconocimiento de autoría al director de escena, ignorando totalmente al actor. Considerar al director de escena como autor del espectáculo, necesitaría toda una serie de matizaciones semánticas y limitación de derechos fundamentales en la autoría.

En la presentación de estas bases, los autores enuncian como objetivo establecer los parámetros del funcionamiento teatral y que las razones que les preocupan son las de la política teatral, las de criterios casuales y circunstanciales y no de principios rigurosos del hecho teatral, ocupando un lugar marginal en los medios de comunicación, y que esta propuesta garantiza la consideración de un sistema basado en principios como la no centralización, el fomento de la diversidad o la interacción permanente con un pacto que aúne voluntades de muy diferentes niveles, que permitan formular grandes líneas de actuación a los agentes sociales, instituciones, organismos o entidades vinculadas directa o indirectamente con las artes escénicas; pero esto se contradice con parte del contenido del título quinto.

Se reconoce en este título quinto que el espacio natural de la crítica son los medios de comunicación; pero limitan el ejercicio profesional de la crítica, en los diversos medios de comunicación, a personas especialmente capacitadas y cualificadas, poseedoras de una formación específica que se establece en el sistema educativo español en los estudios superiores de Arte Dramático, en la especialidad de dirección de escena y dramaturgia.

Sentada esta limitación, quedan excluidos todos los demás filólogos, periodistas, etc., por falta de capacidades específicas y cualificación profesional, según lo anteriormente expuesto.

Conviene no olvidar y sí considerar sobre todo por la falta de cualificación o preparación que contemplan en este texto sus redactores, lo que sobre el análisis de la obra teatral y su crítica realiza el profesor Pérez Jiménez:

Ciertamente, la concepción actual del teatro de su esencia y naturaleza , tiene en cuenta primordialmente el carácter escénico del mismo, desplazando la atención del analista desde el estudio de los textos dramáticos a la consideración prioritaria de los aspectos de la representación y del desarrollo de aquellos textos a través de su materialización como espectáculos teatrales.(...) El análisis intrínseco de las obras teatrales se sirve de un tipo de acercamiento a las mismas estrechamente relacionado con los variados elementos que intervienen en su recepción por un público destinatario del fenómeno comunicativo en que, en último término, todo espectáculo dramático viene a consistir. En este sentido, la investigación teatral se está sirviendo de modo creciente de las críticas teatrales como privilegiados textos elaborados reflexiva y rigurosamente por un tipo especial de receptor que, situado en el mismo plano que el destinatario general de la obra, sirve de enlace entre ésta y aquél y fija en su comentario la memoria de los contenidos conceptuales, de las circunstancias imaginarias y de los códigos expresivos emanados del escenario. (1995: 9-10)

En el artículo 3, sobre los agentes e instituciones del sistema, consideran en primer lugar a los directores de escena como las personas responsables de los procesos de creación escénica y como autores intelectuales y materiales del espectáculo teatral.

Nombra a los actores como personas que participan en la creación y representación de productos escénicos y los relega a una cuarta posición, después de los creadores y diseñadores escénicos, en donde engloba a músicos, iluminadores, técnicos de sonido, coreógrafos, escenógrafos, diseñadores gráficos, maquilladores y sastres. El tercer puesto lo ocupan los dramaturgos y dramaturgistas como creadores de textos dramáticos y otros recursos para la creación escénica.

El capítulo segundo se inicia con el artículo 18, sobre la creación dramática, que en su primer punto la define como un proceso de ideación de universos de ficción que habitualmente se plasman y se hacen públicos por medio de la palabra escrita, en función de unas normas de composición. Nuevamente se ignora la relevancia del actor como sujeto de derechos de autoría

El texto podría –debería- en una revisión normativa constituir una excelente oportunidad para reconocer y restablecer principios tan irrenunciables como que los titulares de derechos de autoría primaria recaen en los actores intérpretes y no en los directores de escena, como se refrenda en diversos textos legales y normativos internacionalmente , que se exponen a continuación.

Se precisa en el mundo del arte dramático, coherencia, aperturismo y honestidad en el dicho y en el hecho. De forma poco clara hacen recaer sin explicar fundamento alguno, todos los derechos en el director de escena, para lo cual será necesario reflejar las siguientes precisiones al respecto, para colocar a cada uno en el sitio legal que le corresponde, sin menoscabo o menoscabo alguno, según la legislación vigente.

Relacionando el artículo 3a) de la Convención de Roma con el artículo 105 de la LPI, se define al artista intérprete o ejecutante como “la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra”. Se añade que “el director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título”.

En esta definición se incluyen todos aquellos que puedan exteriorizar o comunicar obras, bien con instrumentos o elementos personales como la voz o la

imagen, diversidad que responde a múltiples realidades sometidas al mismo régimen de protección.

Hay una mención concreta del director de escena y de orquesta precisando el reconocimiento de los mismos derechos que se reconocen a los artistas, pero con las diferencias establecidas en el artículo 105 in fine, según relata Rivero Hernández:

Ya dije que estos (directores de escena y de orquesta) tienen en nuestra LPI un estatuto jurídico equivalente, equiparado al de los intérpretes (cfr. Art. 105), lo que no quiere decir que lo sean, en sentido estricto: pienso que hay, entre unos y otros, en efecto, gran proximidad, pero no identidad, ni siquiera jurídica –no es el único caso de equiparación legal y efectual sin igualdad institucional en nuestro sistema jurídico. (2004: 124)

La misión de estos es la de aunar y dirigir a varios intérpretes en la parte que les corresponde dentro de una obra, para obtener un resultado global diferenciador del que realizarían otros directores.

En las obras con un nivel de originalidad notable y cuya escenificación sea propia, se debe reconocer a los directores de escena un derecho de autor, ya que se trataría de una obra derivada similar en categoría a las adaptaciones (art. 11. 1. 1º LPI)

Considerando lo que el artículo 105 LPI entiende por artista, las STSJ de Navarra de 15 de noviembre de 1994 y STSJ de Madrid de 20 de junio de 1995, establecen que el Director de escena no es un artista por lo que se señala en el contenido del artículo 105 y donde se diferencia un director de un artista, sin definir

qué es o lo qué hace el director, pero sí el artista. Si la LPI asimila a los Directores de escena a los artistas, es porque no son artistas o el final del precepto resultaría superfluo.

Los artistas, exactamente igual que los autores, tienen reconocidos en el campo personal los denominados derechos morales, según el artículo 113, que establece un paralelismo entre el derecho de paternidad y el de integridad con carácter perpetuo y tutela post mortem como con el régimen establecido respecto de los autores en los artículos 15.1 y 16.

Ante un mismo bien puede haber distintos titulares de derechos, lo que haría necesario para una explotación contar con cada uno de ellos, ya que los derechos que se le reconocen a los artistas pueden concurrir con los de otros titulares, tal como se contempla en los artículos 3 y 132 de la LPI, y que el Proyecto de ADE, no refleja al hablar de los derechos de los directores de escena dentro del espectro del teatro.

Curiosamente, la propuesta de ley resuelve bien el problema de autoría en lo que se refiere a los directores de escena; pero no sucede así con los actores, a los que es mínima la referencia que se realiza, tanto en la presentación como en el escrito de justificación y la normativa.

La propuesta de ley no resulta suficiente. No sólo no resuelve los múltiples problemas que el sector plantea, sino que además los aumenta con el incremento de facultades por extensión a los directores de escena.

A la vista del texto, si hace unos meses una reforma en el mundo del arte dramático era urgente, ahora se ha convertido en una prioridad absoluta para eliminar

dobles concesiones a las que da lugar a favor de algunos titulares este texto de la ADE.

Como consecuencia, nos encontramos con una propuesta de ley de teatro que, obviamente después de una lectura detenida, ha sido desarrollada con el objetivo prioritario de proteger y favorecer a un colectivo fácilmente identificable.

Es necesario establecer medidas reforzadas de transparencia y control; para establecer un modelo distinto, equitativo y no discriminatorio, tal como se desprende en algún apartado del texto referido.

II.5. REFLEXIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE UN ASPECTO DEL CONCEPTO DE AUTORÍA: EL PLAGIO Y SUS IMPLICACIONES LEGALES

Los epigramas de Marco Valerio Marcial, ya citado en la parte primera 1.3.1, anticipan en el siglo I de nuestra Era el concepto de plagio literario.

Aceptamos una concepción de plagio como: “Copia servil o imitación torpe con pretensiones de originalidad”, que nos sirve para realizar una trayectoria en la línea del tiempo y de la visión formal y jurisprudencial que sobre el mismo como atentado a los derechos fundamentales de la creación dimanar.

Originariamente el plagio, según nos dice el profesor Della Costa:

Es el rapto o seducción de un esclavo, y a su vez el vocablo alude a la plaga, es decir, a la red, lazo o trampa en que material o figuradamente, se lo hacía caer. El símil más acertado de lo que a primera vista parece porque, además del carácter insidioso que le es propio, y que lo diferencia de las hipótesis normales de hurto y sus variantes, esa insidia o maquinación no recae en la persona damnificada, como el caso de la estafa, sino que actúa directamente sobre el objeto; en efecto, esa maquinación no se dirigía, en el antiguo precedente, a engañar al amo, sino al esclavo mismo, de igual manera que en el “plagio” de autor ella no incide de modo alguno sobre la voluntad del autor. Así como aquel se verificaba “nesciente dominio”, de una forma subrepticia, este tiene lugar “nesciente auctore”. Y así como las señas visibles de la propiedad del esclavo debían ser cambiadas para aparentar su pertenencia al plagiario, en nuestro caso la obra sufre más o menos hábiles trasmutaciones técnicas que la presentan con visos de originalidad. (1971: 199-200)

Relatan en su obra, R. Iribarne, y H. Redondo cómo “en el siglo V a.C. Vitrubio cuenta que en un certamen de poesía varios autores presentaron como propias obras ya existentes en la Biblioteca de Alejandría y una vez descubiertos fueron sancionados como ladrones”. (1981: 109).

Se pueden encontrar numerosos casos y supuestos de plagio a lo largo de la historia, lo que nos lleva a deducir que no existe una definición unánime sobre dicho concepto.

En Madrid, en los primeros años del siglo veinte y últimos del diecinueve, los críticos creían ver plagios en todo lo que se estrenaba y editaba. Sirvan los siguientes ejemplos, como que *La Malquerida* era un plagio de la obra *Misterio de dolor* de Adrián Gual, fundamentado en declaraciones de la esposa del escritor catalán,

refiriendo y mostrando cartas autógrafas en las que don Jacinto de Benavente había solicitado repetidas veces traducir la obra *Teatre intim*, al castellano. También se dijo que *La dicha ajena*, de los hermanos Álvarez Quintero, estaba inspirada en *El enemigo del pueblo*, de Ibsen; *La noche del sábado*, de Benavente; era un calco del *Arlequín rey*, de Lottar; y que *El hijo de D. Juan*, de Echegaray; era plagio de *Los aparecidos*, de Ibsen; *Un año después de la boda*, de Gil de Zárate, era la inspiración de Ventura Vega en el estreno de *El hombre de mundo*, lo que provocó una revuelta en la intelectualidad de la época sobre su plagio y que concluyó con el crédito de las palabras de su autor sobre su autenticidad.

La dificultad para definir jurídicamente el concepto de plagio estriba en los límites de lo ilícito, como manifiesta en la cita de Algardi el profesor Vega Vega: “No existe una definición jurídica de plagio precisa y unívoca, debido a la dificultad de determinar los límites de la noción jurídica y extrajurídica de lo ilícito”. (1990: 208)

Considerando la definición preliminar, el plagio tanto puede referirse a la imitación como a la reproducción que usurpan la autoría de la obra. Existen concepciones que delimitan entre plagio y usurpación, se acercan más a la primera definición en cuanto el plagio lo constituye la imitación o la copia servil.

Coincidente con esta perspectiva es la idea de R. Plaisant, el cual mantiene que “el plagio hábil es moralmente censurable pero jurídicamente reprochable”. (1990: 209). Según esta teoría el hecho del plagio sólo puede constituirlo la imitación torpe de la obra ajena sin lugar a dudas.

El plagio es el ataque mayor contra el derecho de autor, por su atentado al reconocimiento fundamental de la paternidad del autor y aniquilando el contenido del artículo 14.3 TRLPI.

Según el Diccionario de la RAEL, el plagio es: “copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias”. (1984: 1071). Así Carmona Salgado considera que: “El plagio es un fraude doloso contra la producción literaria, artística o científica de una autor, en la que basándose en una creación precedente, una persona se adjudica como propios trabajos de otros”. (1998: 315), y el Tribunal Supremo español, en decisión de 27 de abril de 1978 entendió el plagio de la siguiente forma: “Hay plagio cuando se suprime y prescinde del creador de la obra poniendo a otro en su lugar, siendo la persona más que la cosa que sufre el atentado perpetrado por el plagiarlo, al ser esa personalidad la que desaparece, permaneciendo la obra más o menos incólume”. Por lo tanto mediante sentencia de fecha 13 de febrero de 1984, el alto tribunal de España sostuvo: “También hay plagio cuando se trata de copiar la idea original o auténtica de una manera servil o falsificada de forma que induzca a error sobre la autenticidad o imitación, haciéndolo de modo parcial o total, y efectuando una suplantación para presentar como propia una obra ajena y aprovecharse de la firma inédita e intelectual de su autor”. Igualmente la Sala de lo Civil del Tribunal Supremo en sentencia de 28 de enero de 1995 sostiene: “Por plagio hay que entender, en su acepción más simplista, todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial.

Se presenta más bien como una actividad material mecanizada y muy poco intelectual y menos creativa, carece de toda originalidad y de concurrencia de genio o talento humano, aunque aporte cierta manifestación de ingenio”.

Las situaciones que representan plagio hay que entenderlas como las de identidad, así como las encubiertas, pero que descubren, al despojarlas de los ardidés 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 literario o intelectual 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 meta, 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 trascendentales.

Como concepción penal, la conducta debe reunir las tres características necesarias de típica, antijurídica y culpable:

- a) Que se trate de una obra protegida,
 - b) Que la utilización no se haya efectuado al amparo de una limitación del derecho,
 - c) Que el plazo de protección se encuentre vigente,
 - d) Que la conducta del agente se adecúe a una figura típicamente incriminada e)
- La existencia de dolo en el agente.

Antonio Agúndez Fernández (2005) en su obra realiza una clasificación conceptual en las siguientes categorías:

A. Diccionarios y Lexicógrafos

1. Real Academia Española.

a) Diccionario de 1803: Plagiario es el que hurta los conceptos, sentencias, o versos de otro, y los vende por suyos b).- Diccionario de 2001: Plagio es acción y efecto de plagiar, de copiar obras ajenas. También es acción y efecto de secuestrar a alguien. Plagiar es copiar en lo sustancial obras ajenas, dándolas como propias.

2. Julio Casares (1954: 832): Plagiar es copiar o apropiarse en lo sustancial de obras ajenas.

3. Martín Alonso (1973: 370-371): Plagiar es el hurto literario, copiar en lo sustancial obras ajenas dándolas como propias.

4. María Moliner (1980: 760): Plagio es el hecho de copiar o imitar una obra ajena, particularmente una obra literaria o artística.

B. Legislativos

1. La palabra plagio ha estado ausente de nuestros textos legales, pese a que ya, al menos, apareció en la citada Sentencia de 1861 con toda exactitud ortodoxa. Fue la ley de 11 de noviembre de 1987, al reformar el art. 534 del Código Penal de 1973, cuando el legislador la expresa, si bien reducida a agravante de delito contra la propiedad intelectual, es decir, sin propio tipo específico. El texto nuevo, art. 534- bis, b). 1- c) decía: usurpar la condición de autor sobre una obra o parte de ella o el nombre de un artista en una interpretación o ejecución. Dejemos a los autores exponer comentarios críticos, sobre que en la Ley de Propiedad Intelectual de la misma fecha, 11 noviembre 1987, se prescindió del vocablo plagio, lo cual resultaba algo raro. Años

después, el Código Penal de 23 de noviembre de 1995 incluye en su art. 270- 1 la palabra plagio junto a las de reproducción, distribución o comunicación como formas de infracción delictiva contra la propiedad intelectual; precepto que ha sido modificado por la Ley de 25 de noviembre 2003 elevando la pena correspondiente.

2. Ahora bien, siendo el acto de plagio una vulneración de derechos de la persona, tanto moral como patrimonial, y ocasionando daños y perjuicios al autor de la obra plagiada, sin que las leyes hayan definido el tipo de infracción, deber del jurista es fijar los supuestos de hecho del acto infractor y subsumirlos en norma de ley. Es lo que viene haciendo la Jurisprudencia del Tribunal Supremo en cumplimiento de su función de fuente del Derecho, a tenor del art. 1.º-6 del Código Civil. Según el art. 14-3.º LPI corresponde al autor el derecho irrenunciable e inalienable de exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra; el 17, que corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación y reproducción de la obra, y que no pueden realizarse sin su autorización; y el 138, de igual LPI, señala las consecuencias del acto de violación de estos derechos reconociendo al autor de la obra acciones judiciales para reclamar indemnización por los daños materiales y morales ocasionados por el acto infractor. Estos antecedentes legales se completan, para que la infracción se comprenda en la definición de plagio, a la dada por el Diccionario de la Academia, la de que se ha realizado copia en lo sustancial de obra ajena atribuyéndosela como propia, pues, el infractor.

Con estos datos podemos decir una cierta aproximación al concepto de plagio. Así: es el acto de copiar sustancialmente obra ajena, literaria, artística o científica, en todo o en parte, dándola a conocimiento de las demás personas como propia, que es

usurpación de la paternidad, y ocasionando al autor plagiado daños y perjuicios morales y patrimoniales.

Delgado Porras (1988: 117), considera el plagio como un apoderamiento ideal de una obra ajena, bien haciéndola pasar como propia, bien utilizando los elementos creativos de aquella para la elaboración de la creación ilegítima.

Concluimos este apartado con la afirmación sobre el concepto de plagio del profesor Agúndez Fernández (2005: 52):

Plagio es copia de obra literaria ajena, en sentido amplio comprendiendo también la artística y la científica, sea parcial o sea total, en lo sustancial de su texto conforme a coincidencias básicas y fundamentales y la exclusión de las accesorias, añadidas, superpuestas y de modificaciones no trascendentales; apropiándose quien la realiza de la titularidad de autor al sustituir el nombre del que la creó por el de la persona usurpadora que, con este fraude, ocasiona al verdadero autor perjuicios tanto morales como patrimoniales.

Es de interés para observar comparativamente los diferentes conceptos sobre el plagio, la lectura de estas sentencias:

1. AAP Barcelona, secc. 10ª, 15.01.2001- Concepto de plagio

Fundamentos de derecho

Primero.- El apelante impugna el auto de inadmisión a trámite de la querrela que formuló contra los querrelados por los presuntos delitos contra la propiedad intelectual y

apropiación indebida con fundamento en los hechos que refiere en el escrito de querrela que, de modo sucinto, se consignan seguidamente: la querellante doña María del Carmen F. L. A lo largo de los años 1992, 1993 y 1994 escribió la novela que tituló “Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)”, que en fecha 15 de abril de 1994 presentó en el Registro de la Propiedad Intelectual para su inscripción quedando inscrita. En fecha 20 de abril de 1994, la señora F. Remitió dos ejemplares de su novela “Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)” a la entidad “Ed. P., S.A.” de Barcelona con el fin de participar en el certamen literario de los “Premios P.” del año 1994, quedando inscrita en la convocatoria del mencionado premio con el número 15. El querrellado, don C.J.C., con la finalidad de participar en el mismo certamen literario de los “Premios P.” del año 1994, presentó la novela titulada “La Cruz de San Andrés”, que fue registrada en día 30 de junio de 1994 bajo el título de “Aurora” y con el seudónimo de “Claudio Pascual”. En fecha 2 de diciembre de 1994 por la Editorial P., S. A. Le fue devuelta a la señora F. su novela “Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)” como original no premiada. El Premio P. del año 1994 fue adjudicado a don C.J.C. por su obra titulada “La Cruz de San Andrés”, que fue editada por la Ed. P., S.A. en primera edición en noviembre de 1994, con depósito legal B.

-----.ISBN-----, impresa en España por “Printer Industria Gráfica, SA”. En opinión de la querellante, entre la novela “La Cruz de San Andrés” y su novela “Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)” hay tan innumerables coincidencia temáticas, argumentales, de personajes, tiempos, circunstancias e, incluso, de frases textuales, que permiten sospechar que la novela ganadora del Premio P. del año 1994 es un plagio de su novela “Carmen, Carmela, Carmiña (Fluorescencia)”.

La Juez de Instrucción ha inadmitido la querrela por el presunto delito contra la propiedad intelectual por no considerar la existencia de indicios de plagio entre ambas obras literarias, indicando que en el análisis comparativo de ambas novelas efectuado por la propia querellante ésta señala coincidencias absolutas en el argumento, la estructura, el tema, el espacio- tiempo, los protagonistas y la toma de notas textuales, pero no menciona la forma o manera en que se expresan o exteriorizan las ideas que contienen cada una de las obras. La

Juez de Instrucción estima que las técnicas narrativas en una y otra novela son distintas, apreciando una disparidad de estilo entre las dos obras que las hace distintas, ambas originales, aun cuando coincidan en ciertos aspectos temáticos, lo cual es normal por tratarse de temas o ideas que son patrimonio del acervo cultural de todos.

Segundo.- El Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, en su artículo 2 establece que la propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, en el artículo 3 dispone que los derechos de la propiedad industrial e intelectual que puedan existir sobre una obra son independientes y compatibles, y en el artículo 10 que 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 los libros. Conforme al citado artículo 10, el derecho de propiedad intelectual protege la originalidad de la obra literaria, artística o científica.

La protección penal del derecho de propiedad intelectual se contiene en el artículo 270 del Código Penal de 1995 castigándose, entre otras conductas, el plagio de una obra literaria, con ánimo de lucro y en perjuicio de tercero, sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios, tipo penal que coincide con el del artículo 534 bis a) del anterior Código Penal, que era el vigente al tiempo de la comisión del presunto plagio. La conducta típica se integra por los elementos siguientes: a) una acción de plagio de una obra literaria científica o artística, en cualquier soporte; b) carencia de autorización por los titulares de los correspondientes derechos de la propiedad intelectual y c) realización intencionada de estas conductas, con la concurrencia de este dolo específico, que excluye la comisión culposa de esta clase de delitos (por todas las sentencias del Tribunal Supremo Sala 2ª de 26 septiembre 1992 y 23 mayo 1994). Y, conforme a la sentencia de 28 enero 1995 de la Sala 1ª del tribunal Supremo, por plagio hay que entender, en su acepción más simplista, todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial.

Conforme a la doctrina, el plagio puede surgir, a nivel indiciario, de una comparación objetiva entre una obra supuestamente plagiada y una obra supuestamente plagiadora de la que resulten coincidencias desde el punto de vista de la identidad estructural y sustancial. La igualdad o el parecido pueden dar lugar al plagio pues plagiar es, en principio, copiar o apropiarse en lo sustancial de obras ajenas. En todo caso, se pone énfasis en la nota “sustancial”, pues la derecho penal sólo puede corresponder la identidad sustancial.

No hay duda de que cuando se trata de copias serviles es fácil determinar la existencia de plagio, pero su apreciación es mucho más difícil cuando se trata de obras literarias, dificultad que se acrecienta en proporción directa a la calidad literaria del autor de la obra supuestamente plagiadora.

Ciertamente, de la lectura de ambas obras resultan coincidencia como son las que se refieren en la querrela. El Tribunal carece de los conocimientos literarios suficientes para hacer un completo análisis comparativo entre una y otra novela y determinar si la coincidencia se produce en lo esencial o en lo accidental, sin contar con la ayuda de los correspondientes informes periciales, no pudiendo el Tribunal compartir los temores apuntados por la parte querellante acerca de la imposibilidad de practicarse una prueba pericial en condiciones que garanticen la imparcialidad objetiva de los peritos informantes.

La coincidencia de ideas temáticas entre obras literarias no revela, necesariamente, que unas sean plagio de las otras pues, como señala la Juez de instrucción en el auto recurrido, ciertamente esta coincidencia es normal cuando versa sobre temas o ideas que son patrimonio del acervo cultural de todos. Pero en el caso de autos, la coincidencia se produce en unas circunstancias muy especiales, pues se trata de obras presentadas para concursar en un mismo premio literario de gran prestigio y con la más importante remuneración económica de entre los que se conceden en este país, premio que además tiene una gran importancia comercial para la empresa editorial que lo patrocina. Y a esa coincidencia entre ambas novelas se suman los diversos artículos y comentarios periodísticos aportados con la querrela, que hacen referencia a la sospecha de que el Premio P. del año 1994 estaba ya adjudicado, de antemano,

al prestigioso escritor don C.J.C., Premio Nóbel de Literatura del año. Estas sospechas no son del todo infundadas pues la realidad demuestra que no es totalmente ajeno al mundo editorial de nuestro entorno que se escriban obras literarias “por encargo” para publicarlas atribuyendo su autoría a una determinada persona que, por su popularidad u otras circunstancias personales, goza de una notoriedad o prestigio que garantiza el éxito comercial de la publicación.

Para la admisión a trámite de una querrela basta que los hechos relatados en la misma, no siendo manifiestamente falsos, revistan indicios de infracción criminal, indicios que únicamente una instrucción sumarial podrá desvirtuar o confirmar, sin que deba excluirse de antemano la naturaleza delictiva de los hechos objeto de querrela con valoraciones subjetivas que son más propias del órgano sentenciador. Por ello, se presenta como imprescindible, a los efectos de descartar todo indicio de actuación criminal, la averiguación de las circunstancias en que el querrellado don C.J.C. escribió su obra “ La Cruz de San Andrés”, debiendo practicarse aquellas diligencias de investigación esenciales encaminadas a determinar la naturaleza y circunstancias del hecho y de las personas que en él hayan participado para, según su resultado, dictar la Juez de Instrucción la resolución que procede de entre las contempladas en el artículo 789.5 de la Ley de Enjuiciamiento Criminal.

Tercero.- estimando el tribunal, por los argumentos expresados, que los hechos relatados en la querrela revisten indicios de delito contra la propiedad intelectual del artículo 534 bis a) del Código Penal de 1973, vigente al tiempo de producirse, que castigaba a quien intencionadamente reproducere o plagiare, en todo o en parte, una obra literaria sin la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual o de sus cesionarios, siendo conducta que igualmente viene castigada en el artículo 270 del Código Penal vigente, procede estimar el recurso de apelación y revocar el auto recurrido, mandando a la Juez de Instrucción la incoación de Diligencias Previas para la práctica de las diligencias esenciales de investigación a los efectos de la comprobación de los hechos objeto de querrela.

Cuarto.- Las costas del recurso deben declararse de oficio.

Vistos los artículos citados y los demás de pertinente y general aplicación,

Parte dispositiva

La Sala acuerda estimar el recurso de apelación interpuesto por la representación procesal de doña María del Carmen F. L. Contra el auto de fecha siete de septiembre de mil novecientos noventa y nueve denegatorio de la reforma del auto de fecha veintiocho de junio del mismo año, dictados ambos por el Juzgado de instrucción núm. 2 de Barcelona en Diligencias Indeterminadas núm. x/1999, y revocar ambas resoluciones mandando a la Juez de Instrucción la incoación de Diligencias Previas para la práctica de las diligencias esenciales de investigación a los efectos de la comprobación de los hechos objeto de querrela. Se declaran de oficio las costas del recurso.

2. SAP Valencia, secc. 1ª, 29.03.2000- Ámbitos de protección de la propiedad intelectual.

Inexistencia de plagio.

Antecedentes de hecho

Primero.- La sentencia recurrida, declara probados los hechos siguientes- que los psicólogos J.F.S.G. y M.C.P.G., escribieron el libro “¿Podría ayudarme un psicólogo?”, editado en su primera edición en el año 1991 y en su segunda edición el año 1994. Posteriormente el acusado R.G.J. , en el año 1996, escribió y editó a través de la mercantil que dirige, Institut Superior E´estudis Psicologics, el libro “¿Para qué servimos los psicólogos?” habiendo vendido unos cincuenta ejemplares de dicha obra al precio de 500 pesetas.

Segundo.- el Fallo de la sentencia apelada dice: Debo absolver y absuelvo a R.G.J. del delito contra la propiedad intelectual así como al responsable Civil subsidiario Instituto Superior de estudios Psicológicos por el que venía siendo acusados por el Ministerio Fiscal y la Acusación Particular , declarando de oficio las costas procesales.

Tercero.- Notificada dicha sentencia a las partes, por la representación de D.J.S.G. Y D^a M.C.P.G. se interpuso contra la misma recurso de apelación ante el órgano judicial que la dictó, por los motivos que desarrolla ampliamente en su correspondiente escrito.

Cuarto.- Recibido el escrito de formalización del recurso, el Juez de lo Penal dio traslado del mismo a las demás partes por un plazo común de diez días para la presentación, en su caso, de los correspondientes escritos de impugnación o de adhesión al recurso. Transcurrido dicho plazo, se elevaron a esta Audiencia provincial los autos originales con todos los escritos presentados.

Quinto.- En la tramitación de ambas instancias se han observado las prescripciones legales.

Hechos probados: Se aceptan los hechos declarados probados en la sentencia apelada, que han quedado anteriormente transcritos.

Fundamentos de derecho

Primero.- Pudiendo calificar la sentencia objeto de recurso como totalmente correcta, tanto por lo que se refiere a la valoración que efectúa de la prueba obrante en la causa, de la cual, tras su análisis conjunto sobre la base de una práctica de la misma bajo al principio de inmediación, que sitúa al juez de instancia en una especial posición a fin de valorarla adecuadamente de conformidad a las reglas de la sana crítica, se obtienen unas conclusiones que en modo alguno se nos muestran como contrarias a las reglas de la lógica y el sentido común. Como son igualmente aceptables, las consecuencias de índole jurídico que liga a los hechos previamente aceptados como probados, tal como en ella misma se desarrolla, por lo que procederá sin mayor dilación su íntegra confirmación, en la medida que estas consideraciones en modo alguno quedan desvirtuadas ni afectadas por las razones en que se funda el recurso.

Segundo.- Partiendo de la base teórica en que se apoya la sentencia recurrida, y más concretamente la doctrina jurisprudencial que cita, nos encontramos que para poder afirmar la existencia del delito imputado sería precisa la concurrencia de los siguientes elementos: “a)

una acción de plagio de una obra literaria..., b) carencia de autorización por los titulares de los derechos de propiedad intelectual, c) ánimo de lucro y perjuicio de tercero, d) realización intencionada de esas conductas, con la concurrencia del dolo específico de plagiar que excluye la comisión culposa”. Debiendo entender por plagio, siguiendo para ello la sentencia de la Sala 1ª de nuestro Tribunal Supremo de fecha 23 de marzo de 1999, (núm. 237/1999, rec. 2935/1994. Pte. García Varela, Román), todo aquello que supone copiar obras ajenas en lo sustancial, presentándose como una actividad material mecanizada muy poco intelectual y menos aún creativa, carente de toda originalidad y de concurrencia de genio o talento humano, aunque aporte cierta manifestación de ingenio. 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 intelectual ajeno. No procede confusión con todo aquello que es común e integra el acervo Cultural generalizado con los datos que las ciencias aportan para el acceso y conocimiento de 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 transcendentales. Debiendo añadir a este respecto que la propiedad intelectual goza en nuestro derecho de una triple órbita de protección, administrativa, civil y penal. Lo que nos ha de llevar a afirmar, que no cualquier conducta por el hecho de conculcar de alguna manera algún derecho de la propiedad intelectual puede merecer una sanción penal, criminalizándose así toda su regulación legal, sino que por natural consecuencia de encontrarnos valorando una responsabilidad de esta índole regida por el principio de intervención mínima, en la que por el carácter sancionador de sus preceptos, debemos valorar su contenido de forma restrictiva, de tal suerte que únicamente pueda predicarse su concurrencia respecto de aquellas conductas en que de una forma clara y precisa se den los elementos del tipo. Es decir que debe reservarse de

manera exclusiva aquellas conductas más graves, en las que de una forma clara y precisa puede detectarse esa infracción, en definitiva esa copia, tanto aparente, como encubierta, a que antes hacíamos referencia.

Sobre esta base se nos hace muy difícil admitir la concurrencia del delito imputado, ya que de partida a la hora de poder calificar de plagio una de las obras en cuestión, nos encontramos con la enorme dificultad de que ambas obras no tienen una gran pretensión científica, sino que se limitan a exponer de forma resumida y concisa ciertas teorías sociológicas perfectamente conocidas y difundidas, que los autores de esas obras defienden y en la práctica aplican. Pretendiendo con ellas no sostener polémica respecto a otros autores contrarios, lo que obligaría a mantener un nivel más elevado, sino por el contrario exponerlo a un público profano, lo que hace que se aborde la obra de una manera sencilla, de tal suerte que puede ser fácilmente comprensible, llegando incluso a calificarlas por alguno de los peritos que intervienen de folleto de propaganda sobre sus técnicas de trabajo. Por lo que entre ambas obras se da una evidente coincidencia al sostener idénticas teorías, hasta el extremo que se llega a alegar que estos autores incluso han llegado a tener estudios comunes que puede hacer que esas coincidencias aumenten. Por lo que desde esta base, máxime cuando se trata de efectuar una obra menor, no por su calidad sino sencillamente por su extensión, es fácil que se repitan no sólo conceptos, sino forma expositiva e incluso ciertos ejemplos, como a cualquier profesional no se le escapa puede ocurrir dentro de su disciplina. Idea en la que coinciden todos los peritos, si bien parte de ellos (los sicólogos) lo que le imputan a la obra del acusado, no es tanto esa reproducción de conceptos, sino el empleo como guión de la obra de los querellantes, es decir una copia de su estructura,- aunque en este punto no podemos dejar de mencionar que ya uno de esos peritos sicólogos ya se aleja de esta postura- lo que nos llevaría no ya a un problema de teoría psicológica, sino de estilo y estructura literaria, siendo muy significativo a este respecto que los diferentes filólogos que tiene la ocasión de intervenir en las actuaciones , se pronuncian de forma unánime en el sentido de entender que esa estructura y ese estilo es diverso. Por lo que ante ello, si son inevitables las coincidencias teóricas, y otro lado se nos informa que el estilo es diverso, nos surge la duda de hasta que punto puede

afirmarse que una obra ha seguido de guión la otra, o hasta que punto ese guión no sea más que una consecuencia directa de la propia disciplina, que en su línea expositiva necesariamente siempre sigue ese desarrollo. Lo que al menos nos impedirá afirmar que se da esa supuesta infracción de la propiedad intelectual con la claridad y rotundidad que el ámbito jurisdiccional en que nos movemos nos exigiría, por la que no cabrá más que coincidir plenamente con la solución absoluta a la que ha llegado el Juez de instancia.

Tercero.- En consecuencia procederá desestimar el presente recurso y confirmar la resolución a que afecta, imponiendo, de existir, el pago de las costas procesales correspondientes a esta alzada a la parte apelante.

Fallo

En atención a todo lo Expuesto, la Sección Primera de la Audiencia Provincial de Valencia ha decidido:

Primero: desestimar el recurso de apelación interpuesto por la representación de D.J.F.S.G. y D^a M.C.P.G., contra la sentencia dictada en fecha 28-10-99 por el Juzgado de lo Penal nº 2 de Valencia en el P.A. nº X-99.

Segundo: confirmar la sentencia a que el presente rollo se refiere, imponiendo, de existir, el pago de las costas procesales correspondientes a esta alzada a la parte apelante.

3. Juzgado de Primera Instancia nº 47 de Madrid

Sentencia: 17 de Marzo de 2001

Juzgado de Primera Instancia

Ref. 482/28

Administrativo

Plagio de contenidos elaborados de una página web-

Vulneración de derechos de propiedad intelectual.

Sentencia de 16-3-2001 *JUZGADO DE PRIMERA INSTANCIA* (Madrid, Sala 47ª).

Ponente: D^a Milagros Aparicio Avendaño.

El Juzgado estima íntegramente la demanda interpuesta por la entidad mercantil demandante contra la entidad Canal 21 servicios interactivos, declarando que la conducta de ésta constituye un acto de competencia desleal, condenándola a cesar en dicha actividad, absteniéndose de reproducir y divulgar en su web o en cualquier otro medio los contenidos de la web “LaNetro” y a la retirada de los contenidos plagiados, así como a indemnizar a la entidad actora en concepto de daños y perjuicios.

En Madrid, a dieciséis de marzo de dos mil uno.

La Sra. D^a Milagros Aparicio Avendaño, Magistrada -Juez de Primera Instancia núm. 47 de Madrid, habiendo visto los autos seguidos en este Juzgado al número 756/1999 a instancia de doña Inmaculada R. M., en nombre y representación de LaNetro, S.L. como parte demandante, contra Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. se procede

EN NOMBRE DE S.M. EL REY

A dictar la presente resolución

ANTECEDENTES DE HECHO

PRIMERO.- Por turno de reparto correspondió a este Juzgado conocer de la demanda de Juicio Menor Cuantía, registrada con el núm. 756/1999, presentada por la Procuradora doña Inmaculada R. M., en nombre y representación de La Netro, S.L., en cuyo escrito de demanda, tras exponer los hechos y fundamentos de Derecho que estimó convenientes, terminaba suplicando al Juzgado que, previos los trámites legales oportunos, dictara sentencia con los siguientes pronunciamientos:

A).- Que se declare que la conducta de la demandada Canal 21 Servicios

Interactivos, S.A. consistente en reproducir y comunicar públicamente la obra colectiva de cuyos derechos de propiedad intelectual es titular exclusiva su representada, sin

contar con la autorización de ésta, ha infringido los derechos de propiedad intelectual de su representada.

B).- Que se declare que la conducta de la demandada a que se refiere el párrafo A) anterior constituye un acto de competencia desleal de la demandada de conformidad con lo previsto en los artículos 5, 6 y 11.2 de la Ley de Competencia Desleal.

C).- En virtud de los párrafos b y c del artículo 134 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, que se concene y ordene a la demandad a cesar en la actividad ilícita a que se refiere el apartado A) anterior y que, en este caso deberá comprender:

1º.- Condena a la demandada a que se abstenga en el futuro de reproducir y divulgar en su propia Web “Canal 21”, o en cualquier otro medio, los Contenidos de la Web “La Netro” de mi representada.

2º.- Orden de retirada de la Sección “Agenda” de la Página Web “Canal 21” de la demandada, de los contenidos plagiados a mi representada La Netro, S.L., obligándose a la demandada a realizar cuantas actuaciones sean conducentes para ello.

D).- Se condene a la demandada Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. al pago de las cantidades que se determinen en ejecución de sentencia, en concepto de resarcimiento de daños y perjuicios causados a mi representada por la conducta ilícita de la demandada que se acrediten tanto en el propio procedimiento como en ejecución de sentencia.

W).- Que se ordene la publicación, a costa de la demandada, de la sentencia que se dicte en el presente procedimiento en dos periódicos de tirada nacional de Madrid,

Barcelona, Valencia y Sevilla (ciudades sobre las que se plagiaron los contenidos de mi representada).

SEGUNDO.- Admitida a trámite la demanda se emplazó, en el modo previsto legalmente, a la demandada, que se personó en autos por medio del Procurador doña M^a Eva G.R., quien en debido tiempo y forma, presentó escrito de contestación a la demanda en nombre y representación de Canal 21 Servicios Interactivos, S.A., en cuya virtud, tras exponer

las alegaciones que consideró oportunas, terminaba suplicando al Juzgado que, tras los trámites legales oportunos, dictara Sentencia por la que se desestimara íntegramente la demanda.

TERCERO.- Convocadas las partes para la celebración de la comparecencia, prevista en el artículo 691 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, ambas comparecieron por medio de sus representaciones procesales. Abierto el acto por su SS^a, se exhortó a las partes para que llegaran a un acuerdo, lo cual no se consiguió. Concedida la palabra a las partes en su orden precedente, éstas se afirmaron y ratificaron en sus respectivos escritos de demanda y contestación y solicitaron el recibimiento del pleito a prueba.

CUARTO.- Acordado por su SS^a recibir el presente Juicio a prueba practicándose, de entre los medios propuestos, los declarados pertinentes con el resultado que obra en las actuaciones. Una vez finalizado el plazo concedido a las partes para formular el correspondiente escrito de resumen de pruebas, quedaron los autos vistos y conclusos para dictar Sentencia.

QUINTO.- En la tramitación del presente procedimiento se han observado y cumplido en lo sustancial, todas las prescripciones legales por que ha de regirse.

FUNDAMENTOS DE DERECHO

PRIMERO.- La Netro, S.L. (antes The Interactive Factory, S.L.) ejercita diversas acciones contra la mercantil Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. con amparo normativo en los artículos 18-5º de la Ley 3/1991 de Competencia Desleal y 134 y 135 del Texto

Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual alegando, en síntesis, los siguientes hechos:

* A finales del año 1996, la mercantil demandante –que se presenta como líder en el sector de información local sobre ocio y cultura a través de Internet- comenzó a ejecutar la edición de una página web con la denominación “Ciudades netrópolis” y después con el nombre de “LaNetro” ofreciendo como contenidos información, artículos y críticas sobre

acontecimientos culturales y de ocio de diferentes ciudades españolas. Estos contenidos son elaborados por un equipo de redactores y colaboradores de LaNetro, constituyendo a juicio de ésta una obra colectiva de acuerdo con lo previsto/definido en el artículo 8 de la Ley de Propiedad Intelectual.

* Canal 21 Servicios Interactivos, S.A., constituida en marzo de 1999, edita a través de Internet una página web denominada “Canal 21” en la que incluye una sección titulada

“Agenda” que ofrece información sobre cultura y ocio en diferentes ciudades españolas.

Paralelamente (verano 1999) Canal 21 publica y divulga la bondad de esta página web en diversos medios de comunicación (prensa escrita, audio y vídeo).

** La demandante sostiene que los contenidos de su página web han sido copiados en todo o en parte por “Canal 21” sin autorización, lo que motivó la remisión el 7 de septiembre de 1999 de una carta por conducto notarial (Documento núm. 7 de los acompañados con la demanda), poniendo de manifiesto estos hechos e interesando el cese inmediato del plagio denunciado. La carta no fue contestada ni el contenido aceptado, remitiéndose una nueva carta (27 de septiembre de 1999) por el mismo conducto reiterando y ampliando el contenido de la anterior.

*** Con fecha 4 de octubre de 1999 Canal 21 remite una carta a la demandante cuyo contenido en lo que interesa a la resolución de este pleito es el siguiente (Documento núm. 10 de los acompañados con la demanda):

-“Tras las debidas comprobaciones, *reconocemos la veracidad de sus imputaciones en los casos concretos que hemos examinado*, si bien deseamos dejar constancia de que las copias no han sido realizadas directamente por “Canal 21 Servicios Interactivos, S.A.”, sino por determinadas personas del equipo de una empresa con que tenemos subcontratada parcialmente la preparación de algunos de los contenidos de Canal 21.com, sin nuestra autorización.

En cualquier caso, y en contestación a su requerimiento les confirmamos:

1º.- Que ya han sido retirados de Canal 21. com todos los contenidos que habían sido obtenidos de LaNetro.com y reproducidos sin su consentimiento.

2º.- Que tan lamentable asunto ha sido únicamente debido a la actuación no autorizada de personal de nuestros subcontratistas.

3º.- Que hemos reiterado las órdenes a todo nuestro personal y a nuestros colaboradores y subcontratistas para que tales hechos no se repitan.

Finalmente les confirmamos nuestra disposición para negociar con Ustedes los términos del resarcimiento, según derecho, que les podamos deber por este asunto”.

La carta remitida es complementada por otra fechada dos días después (6 de octubre de 1999) en la que *matiza la asunción de responsabilidad explicitada en la anterior desplazando la misma a la empresa subcontratista*, manteniendo *no obstante* el ofrecimiento reparatorio aludido *siempre que* “nos informen pertinentemente de los daños y perjuicios que realmente hayan podido originarse...”

**** A partir de este momento, el desencuentro entre las partes se objetiviza y acentúa; motivo o causa de pedir de la sociedad demandante en estos autos.

SEGUNDO.- La demandada, Canal 21, parte de la inadecuada comparación de los contenidos de las respectivas páginas web. Inadecuada al comparar categorías distintas según expone en el párrafo II de su escrito al disponer de ocho canales (Internet, Economía, Administración, Hoy, Cultura, Ocio, Deportes, Canal 21 –Club Canal 21, autopromoción-) que sólo puntual y esporádicamente convergen con los contenidos de la página web de la demandante.

* Añade Canal 21 que con fecha 30 de marzo de 1999 suscribió un contrato de prestación de servicios con Euskaltel, S.A., quien a su vez subcontrató los mismos a otra, y ésta a otra sociedad, finalmente Invesic –Investigación, Informática y Comunicaciones, S.L.- que fue la que ejecutó los contenidos que se ofrecían a través de Canal 21.

** Continúa Canal 21 alegando que en todo caso “el carácter público de nuestras informaciones” justifica la coincidencia de alguno/s de los contenidos, *niega el carácter de creación intelectual original*, y cuestiona incluso la existencia de colaboradores específicos, puesto que los contratos firmados por éstos, están suscritos con posterioridad a los hechos fundantes de esta demanda. En cuanto a las cartas por ella remitidas, son expresivas de su buena fe, que finalmente no fue suficiente para resolver el conflicto “porque las pretensiones de la demandante resultaban de todo punto inaceptables”.

TERCERO.- Los actos de la demandada antes de la presentación de la demanda, relativos al reconocimiento explícito del plagio (a través de los documentos 10 y 11 de los acompañados con la demanda) *deben ser considerados como punto de partida para fijar desde este momento los hechos objeto del debate*: que hubo una copia a ves total, otras veces parcial, de contenidos elaborados por La Netro, S.L., y que la demandada admitió sin paliativos, si bien es cierto, que justificó su proceder, por el hecho de que dichos contenidos habían sido subcontratados a otra sociedad Mercantil. No se trata de utilizar informaciones públicas facilitadas por entidades públicas o privadas, sino de la copia de las críticas e informaciones elaboradas por LaNetro, S.L., partiendo de estos datos publicados por Administraciones públicas o entidades privadas. Simplificar, como hace ahora en el escrito de contestación a la demanda Canal 21, negando la categoría de obra original a los contenidos realizados por La Netro, S.L. con el argumento de que las fuentes de información de dichas partes eran sustancialmente las mismas, es *sencillamente una banalización inaceptable del contenido de las páginas web de una y otra parte, porque aun siendo cierto que las fuentes de información pueden ser las mismas, la elaboración, diseño y presentación de esotos contenidos, configuran y diferencian la obra de una y otro dentro de las pautas del artículo 10 de la Ley de Propiedad Intelectual*. Pero, en cualquier caso, *esta cuestión ya ha sido resuelta pacíficamente entre las partes al admitir la demanda, antes de la presentación de la demanda “la veracidad de las imputaciones en los casos concretos examinados”*. El objeto del pleito partiendo de estos presupuestos se desplaza única y exclusivamente a la concreción

del contenido indemnizatorio pretendido por la actora con apoyo en el artículo 18 de la Ley de Competencia Desleal.

* Avanzando en el concreto perjuicio causado a LaNetro, S.L. y también partiendo de lo que es lisa y llanamente admitido por las partes, cual es que la actividad infractora y *de perjuicio económico cierto en materia de competencia* se concreta a los meses de *agosto y septiembre de 1999*, la determinación de la cuantía indemnizatoria debe contemplar en primer lugar *este período* (dos meses) al haber *intervenido culpa del agente* (artículo 18.5° de la Ley de Competencia Desleal), permitiendo *esta cadena de subcontrataciones sin vigilar* la corrección formal de los contenidos y demorando las medidas de cesación de la conducta. Pero no existen datos en el pleito para concretar el perjuicio concreto, sino sólo *para fijar las bases de su determinación que son las siguientes*:

1°.- Tiempo probado de duración de los hechos de competencia desleal: *dos meses*.

2°.- Ingresos contabilizados por la actora durante el primer semestre de 1999 y previsión de ingresos del segundo semestre de este ejercicio de no haber existido estos hechos antes aludidos y sobre la base del informe de gestión de la actora sobre el ejercicio de 1998.

3°.- La cantidad resultante se incrementará en un 15% para reparar los daños morales comprensivos del daño relativo a la imagen y prestigio de la sociedad demandante que traslativamente afectan a quienes elaboraron, diseñaron y crearon los contenidos.

Finalmente procede complementar la acción de resarcimiento acordando la publicación de esta resolución a costa de la demandada en dos periódicos de tirada nacional, a elección de la demandante.

Vistos los artículos citados y demás de general y pertinente aplicación al caso.

CUARTO.- De conformidad con el artículo 523 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, corresponde a la demandada el pago de las costas causadas en la presente instancia.

F A L L O

Que, *estimando íntegramente* la demanda interpuesta por la Procuradora doña Inmaculada ÇR. M., en nombre y representación de LaNetro, S.L., como parte demandante, contra Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. como parte demandada, *debo condenar y condeno* a Canal 21 de Servicios Interactivos, S.A..

a).- Se declara que la conducta de Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. consistente en reproducir y comunicar públicamente la obra colectiva de cuyos derechos de propiedad intelectual es titular exclusiva La Netro, S.L. sin contar con la autorización de ésta, ha infringido los derechos de propiedad intelectual de LaNetro, S.L.

b).- Se declara que la conducta de la demandada a que se refiere el apartado anterior constituye un acto de competencia desleal de la demandada.

c).- Se condena y ordena a la demandada Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. a cesar en la actividad ilícita a que se refiere el apartado a) anterior:

1º.- Condena a la demandada a que se abstenga en el futuro de reproducir y divulgar en su propia Web “Canal 21”, o en cualquier otro medio, los contenidos de la Web “LaNetro”.

2º.- Se ordena la retirada de la Sección “Agenda” de la página Web “Canal 21” de los contenidos plagiados a La Netro, S.L., obligándose a la demandada a realizar cuantas actuaciones sean conducentes a ello.

d).- Se condena a la demandada Canal 21 Servicios Interactivos, S.A. al pago de las cantidades que se determinen en ejecución de sentencia, en concepto de resarcimiento de los daños y perjuicios causados por la conducta ilícita de la demandada, y no existiendo datos en el pleito para concretar el perjuicio concreto, se fijan las siguientes bases para su determinación:

1º.- Tiempo probado de duración de los hechos de competencia desleal: dos meses.

2º.- Ingresos contabilizados por la actora durante el primer semestre de 1999 y previsión de ingresos del 2º semestre de este ejercicio de no haber existido estos hechos antes aludidos, sobre la base del informe de gestión de la actora para el ejercicio de 1998.

3º.- La cantidad resultante se incrementará en un 15% para reparar los daños morales comprensivos del daño relativo a la imagen y prestigio de la sociedad demandante.

e).- Se ordena la publicación de esta resolución a costa de la demandada en dos periódicos de tirada nacional, a elección de la demandante.

f).- Con imposición de las costas causadas en la presente instancia a la parte demandada.

Notifíquese en legal forma la presente resolución a las partes, haciéndoles saber que no es firme y, contra la misma, cabe recurso de apelación, que deberá prepararse en este

Juzgado, dentro del plazo de cinco días a contar desde el siguiente a su notificación, para ante la Ilma. Audiencia Provincial de Madrid.

Así por esta mi sentencia, lo pronuncio, mando y firmo.

PUBLICACIÓN.- Leída y publicada fue la anterior Sentencia por el/la señor/a Juez que la suscribe, estando celebrando audiencia pública en el mismo día de su fecha, doy fé en Madrid.

Esta es la primera sentencia dada en España por la cual se condena a un Portal de Internet al infringir los derechos de propiedad intelectual.

Canal 21 fue demandado como infractor de los arts. 133 y ss. De la Ley de Propiedad Intelectual y del art. 11.2 de la Ley de Defensa de la Competencia, por la sociedad La Netro, S.A., la cual explotaba un portal en Internet informativo, cultura y ocio.

La difusión en la Web de CANAL 21, de contenidos de la Web LaNetro originó el cese y retirada de los contenidos plagiados, así como la indemnización por daños y perjuicios y la publicación en rotativos de índole nacional.

En la sentencia es destacable como novedoso por ser la primera vez que se ve en dicho acto, el reconocimiento de Internet como medio y canal de comunicación con intereses privados a los que se les aplica el reconocimiento propio de la legislación civil y mercantil del ordenamiento jurídico vigente.

Con esta decisión, ateniéndonos al art. 8 de la Ley de Propiedad Intelectual, se considera a la página Web, como una obra colectiva realizada por una persona con la colaboración de otras; pero con el carácter de originalidad distintivo. Este punto lo recoge el Tribunal en la analogía normativa de protección de bases de datos, regulada en la Ley 5/1998 por la que se incorporó al Derecho español la Directiva 96/9CE de 11 de marzo del Parlamento Europeo y del Consejo sobre la protección jurídica de las bases de datos. Así mismo queda establecida la responsabilidad del explotador de un portal de Internet semejante a la del editor de publicaciones con respecto a los contenidos de las mismas.

El resultado de esta sentencia abre un horizonte sobre la obligación de controlar los contenidos de las páginas Web.

Quedan muchas situaciones bajo la interrogante de ilícito o no dentro de los contenidos colaterales de las páginas web; pero sirve en principio como tesis que protege los derechos de explotación de las páginas web y la procedencia de los contenidos, situación ésta que favorece el derecho de autor en todos los campos de la creación individual y colectiva con respecto al plagio.

Refiriéndonos a los derechos de los autores en todos sus ámbitos, como un valor fundamental que merece toda protección jurídica contra cualquier vulneración que del

mismo se quisiese llevar a cabo, podemos tomar como conclusión los escritos de Agúndez F. en relación con el plagio y el trabajo intelectual:

Así las obras de propiedad intelectual aparecen como resultado de la laboriosidad personal y la inspiración imaginativa del autor concentradas, materializadas e incorporadas en el soporte físico que las hace llegar a conocimientos y satisfacciones de las demás personas.

En principio presentan, pues, mayor consideración que las propiedades de bienes inmuebles, muebles o semovientes del régimen común, porque, a más de tener origen espiritual, sus frutos trascienden del autor del propietario de cada obra transmitida a toda la sociedad, ya universal y globalizada, que goza con su lectura, contemplación visual o auditiva; y porque no nacen ni proceden de actos adquisitivos de ocupación, accesión o negocio jurídico, sino de actividad de la inteligencia humana en libre inspiración.

Razón es a las cuales ha de añadirse la muy poderosa e importante, derivada de la íntima naturaleza moral y económica de la obra consistente en que su reproducción, publicación y difusión por cualquiera otra persona y cualquier medio mecánico de multiplicación ilimitada, perjudicará gravemente los derechos del autor, privándole de los beneficios, los morales de paternidad por su nombre y honor, y los crematísticos obtenibles por quienes hubieren publicado y vendido ejemplares de la obra.

De aquí la protección legal para impedir, sin la previa autorización del autor, sean realizadas copias, ediciones y reproducciones de ellas. (2005)

Validamos todo lo expuesto anteriormente para ratificar que la originalidad como elemento de la creación individual y forma de expresión propia del actor, es

fundamento del derecho de autor, así como también vimos que formaban parte de los derechos morales la paternidad y la integridad, confiriéndole la primera su nombre y otorgándole la segunda la capacidad de oposición a cualquier alteración, por lo que el plagio vulnera cualquiera de estas facultades, tal como se reconoce a los artistas intérpretes o ejecutantes en el artículo 107 de la LPI.

El Código Penal , según Ley Orgánica 10/1995, de 23 de noviembre, tipifica en su Título XIII, capítulo XI, sección 1, artículos 270.1 y 272.1 los delitos relativos a la propiedad intelectual en donde se considera el del plagio y lo referido a la interpretación o ejecución del actor:

Artículo 270.1. Será castigado con la pena de prisión de seis meses a dos años y multa de doce a veinticuatro meses quien, 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.

Artículo 272.1. La extensión de la responsabilidad civil derivada de los delitos tipificados en los dos artículos anteriores se regirá por las disposiciones de la Ley de la Propiedad Intelectual relativas al cese de la actividad ilícita y a la indemnización de daños y perjuicios.

Existe una dificultad para tipificar la incriminación por plagio en el actor partiendo tal como dijimos al principio sobre el concepto de copia servil o imitación

torpe de una obra, y como apropiación de la personalidad del actor, entendiendo como usurpación de la condición de autor tanto la apropiación de las ideas como la personalidad del intérprete, pudiendo graduar los tribunales la pena tal como se expresa en los artículos referidos anteriormente.

Pensamos que todo lo expuesto no debe ser impedimento para que cuando los hechos lo merezcan, se haga uso del derecho comparado, de la jurisprudencia o de la doctrina al respecto.

Concebido de una forma amplia, el plagio puede extenderse desde la simple imitación fraudulenta de obra ajena, hasta la usurpación, como es el caso que nos compete en este trabajo, de la condición y nombre del intérprete aún silenciando su nombre.

Nos interesa toda esta exposición sobre el plagio, justifica una vez más nuestra hipótesis, al observar la consideración que el actor-intérprete tiene como creador, y autor por consiguiente de su obra. Así el plagio abarca la apropiación indebida de las ideas, es decir, de la creación personal del intérprete, de la personalidad de la condición de artista, de autor, constituyendo una violación de sus derechos de autoría.

En el caso de los actores de teatro, se considera casi imposible percibir en una interpretación dramática el plagio como ausencia de personalidad en la imitación, aunque su configuración puede afectar a las formas, o a las ideas, lo que ya implicará un reconocimiento de autoría en el momento de la clarificación en mayor o menor gravedad por parte del juez al considerar no sólo el menoscabo patrimonial que se le pudiese inferir, sino aún mayor el relativo a la intimidad y afectividad del propio

intérprete creador de su actuación. No debemos olvidar que el plagio afecta al actor-intérprete.

Así pues observamos que el plagio afecta a los delitos relativos a la propiedad intelectual y que después de la CE de 1978 se plantea también su reconocimiento como derecho fundamental en cuanto se refiere al derecho a la producción y creación artística, es decir, el derecho a ser autor fundamentándose constitucionalmente en el art. 33.1 de la CE, que reconoce el derecho a la propiedad privada y a la circunscripción como derecho fundamental en el art. 20.1.b) de la CE, que sitúa como derecho fundamental un derecho genérico e impersonal a crear obras artísticas, lo que conlleva la protección del resultado que haría aparecer por tanto el derecho de autoría.

Por ello el objeto material de los delitos contra la propiedad intelectual se contempla en los artículos 10-12 y 13 del TRLPI en lo que se refiere a la obra artística, y la interpretación del actor es una creación artística que también se considera en los artículos 105 y siguientes de la citada ley. Del mismo modo que la interpretación reúne las características esenciales para ser susceptible de protección civil y penal por ser una creación humana al estar producida por una actividad humana orientada a la creación y original con la manifestación de su personalidad en la creación y exteriorización al expresarla ante los espectadores.

La dificultad como expusimos se centra en delimitar el ámbito de la conducta punible, en el plagio de una interpretación artística original y creativa, a tenor de lo previsto en el artículo 270 del Código Penal vigente.

Concluyendo, que el derecho a la autoría de la interpretación de los actores de teatro tiene por objeto el reconocimiento y la protección de la concreta forma de expresión que una persona ha decidido darle a su creación artística.

TERCERA PARTE:

LA PERSPECTIVA TEATRAL

III.1. EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL

La distancia existente entre el acto de descubrimiento y el de creación no es tan abismal, ya que podemos considerar toda creación humana como un descubrimiento, en el sentido de que en el acto creador pueden descubrirse características no previstas por el creador y que mostrarían algún aspecto de la realidad. Por ello es necesario clasificar los diferentes tipos de actos humanos a los que daríamos el nombre de creativos, con el fin de discernir si la característica es aplicable según un criterio determinado.

Así María Zavadivker manifiesta las dos vías al respecto del Dr. Schkolnik, citado en su artículo sobre creatividad:

Los grandes descubrimientos científicos suelen ser el producto de la plasmación del esfuerzo creativo de la razón, con un fuerte componente de imaginación, sobre el sustrato de la realidad, a fin de develar su “estructura intrínseca”. (2005: 1)

Consecuentemente la generación de hipótesis en relación con labores artísticas como la que nos ocupa se sirve de estrategias inferenciales, cuyo origen ha de ser común al de cualquier aproximación cognitiva humana a la realidad, como la captura de semejanzas entre una nueva situación y lo adquirido anteriormente, concluyendo que en el proceso creativo el actor que logró desentrañar las destrezas y habilidades tendentes a la satisfacción de sus fines, se supone que adquirirá cada vez mayores

destrezas en cualquier acción creadora que desarrolle. Y aquí llegamos a formular que si existe algún aspecto de la realidad preexistente al acto de creación que queda al descubierto como consecuencia del acto creativo, no es otra cosa que la exteriorización de nuestras propias herramientas mentales, en virtud de las cuales aprehendemos el mundo y operamos sobre él. Por ello nuestro *yo* se pone de manifiesto en lo creado como configurante de nuestra personalidad, principalmente en las manifestaciones artísticas. En consecuencia manifiesta la profesora Zavadiivker:

En síntesis, si sostenemos que la innovación creadora aplicada al terreno de las estrategias procedimentales (vinculadas a un “saber cómo hacer”) está asociada al hallazgo de cierta clase de “algoritmos”¹¹, de esto podemos desprender al menos dos consecuencias: en primer lugar, estamos rechazando la noción un tanto romántica de creación entendida como un “acto súbito de inspiración”, como si se tratase de un “soplo divino”, privado a su vez de individuos poseedores de algún don innato.(2005: 4)

Constantin Stanislavski reunió para su obra *El trabajo del actor sobre su papel* una serie de materiales para el *sistema*, entre los que destacó el método de creación vinculado con el trabajo del actor, en donde expone:

¹¹ Utilizo el término *algoritmo* en un sentido más bien metafórico. No lo estoy tomando en su sentido literal (como una secuencia finita de pasos que garantiza la finalización de una operación en un lapso predecible de tiempo), pues es claro que en muchos terrenos, tales como el artístico, o simplemente en el ámbito de nuestras acciones concernientes a la vida práctica, los desafíos o problemas que se nos presentan poseen más de una solución posible. De hecho, cualquier metodología o secuencia de operaciones puede ser seleccionada entre muchas otras posibles. Por otro lado, si el término “algoritmo” es entendido en este contexto como una secuencia de normas o instrucciones a seguir para la resolución de un problema práctico, cabe acotar que las normas carecen de valor veritativo, con lo cual carecería de sentido calificarlas de verdaderas o falsas, sólo serían más o menos idóneas para el cumplimiento del fin que se proponen. El término es aquí utilizado en el sentido más laxo de “clave o estrategia metodológica” subyacente a algún tipo de proceso creativo.

Hay que decir desde ahora que para crear una imagen viva, particularizada, cabal, no le es suficiente al actor conocer las leyes específicas de su arte, esto es, no le es suficiente mantener una atención incansable, ser dueño de una buena imaginación y tener sentido de la verdad y memoria emotiva, así como una voz expresiva, plasticidad, ritmo y demás elementos propios de la técnica, tanto exterior como interior; además tiene que saber utilizar todos estos factores en el escenario mismo y conocer el modo práctico de incorporar los elementos de la naturaleza creadora del artista al proceso de creación del papel. En otros términos, tiene que dominar un método determinado del trabajo escénico. (1988: 9)

III.1.1. El pensamiento creativo

Ajustándonos al hecho generador del artículo 1º de la Ley de Propiedad Intelectual, que indica que “la propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación”, nuestro trabajo consiste en demostrar que el actor teatral, cuando interpreta un personaje, está realizando un acto de creación con todas sus implicaciones y características. Por lo tanto, su actuación, su interpretación, su creación, son propias y por consiguiente, según el referido artículo 1º, es el autor de las mismas, con todos los derechos de propiedad intelectual inherentes al derecho de autor.

Para demostrar nuestra hipótesis (en esta tercera parte de la Tesis Doctoral, en la que adoptamos una perspectiva eminentemente teatral), vamos a comenzar

realizando un recorrido por el concepto de creatividad y sus implicaciones en el pensamiento creativo, según diferentes teorías, que analizaremos con sus niveles correspondientes.

Observamos primero como la creación humana implica una idea de descubrimiento, en el sentido de que en el beneficio resultante del acto creador podrían descubrirse datos no previstos en el proyecto de la creación, por lo que todas las personas somos capaces de crear, sin considerar nuestro origen o nuestra preparación. Así la creatividad es algo inherente al ser humano y se necesita tener confianza en uno mismo para ser creativo.

Sobre el hecho de la creación como constituyente necesario para la adquisición del derecho de autor, el profesor Bercovitz Rodríguez-Cano dice:

La creación de la obra constituye, pues, una adquisición originaria de la propiedad intelectual sobre ella por su autor. Ello viene determinado por la propia naturaleza de las cosas: no puede haber previo derecho sobre algo que todavía no existe. Para la eficacia de la creación en relación con el nacimiento del derecho de propiedad intelectual a favor del autor basta que aquélla se produzca, sin que se requiera capacidad de obrar alguna. (2007: 24)

Y sobre el mismo concepto de creación en cuanto al reconocimiento que le concede la ley a los autores y que constituye uno de los fundamentos de nuestra hipótesis, dado el hecho de que el actor es creador de sus propias interpretaciones y, por lo tanto, tiene todos los reconocimientos necesarios para ser autor en su totalidad),

el profesor Rodríguez Tapia manifiesta que “la ley reconoce a los autores propiedad intelectual, significa que la creación es el genuino y único título de atribución de la titularidad originaria de los derechos morales y patrimoniales de autor. La falta de pruebas contra el plagio inscrito o las excepciones legales (el artículo 97.2) son sólo anomalías de esta regla de principio, base del sistema”. (2007: 44)

Etimológicamente, creatividad significa crear de la nada. Es la capacidad de inventar algo nuevo, de relacionar algo conocido de una forma innovadora, generando alguna idea original.

La creatividad surge de tres elementos fundamentales: de la necesidad de cambio, de la capacidad para llevar a cabo lo que parece conveniente y del contexto que permite acoger ese cambio. Por lo cual el proceso creativo implica un cuestionamiento, fruto de la inquietud intelectual y los hábitos de reflexión, y una observación de datos y circunstancias que iluminen el camino de la elaboración, como paso de la idea a la realidad externa. Así, al llevar a la obra dramática una idea luminosa, se necesita más dosis de creatividad que al haberla pensado y por esta razón también se precisa un proceso de distanciamiento de la realidad ; pero como una reacción natural del proceso creativo de lo nuevo junto a lo valioso, que conforman la esencia de la creatividad como un logro que debe comunicarse.

En el proceso creativo, Wallas (1926) distingue cuatro fases: preparación, incubación, iluminación y verificación.

En la fase de preparación se adquieren conocimientos y actitudes de las que surgirá el pensamiento creativo. También se denomina fase de *Recogida de*

Información, al estar conformada por la utilización de conocimientos adquiridos y por el planteamiento del problema.

La incubación consiste en el análisis y procesamiento de información. Es una etapa latente e inaccesible a la conciencia, durante la cual hay una mayor relajación y supone una pausa interior, con una despreocupación del problema a nivel consciente.

La tercera fase de iluminación o inspiración viene dada por una intuición y visión rápidas del problema, con la idea que abre el camino y en la que aparece la solución de forma inesperada.

La última etapa es la de la elaboración y comunicación como formulación de la idea, en términos comprensivos de su verificación y comprensión, para hacerla de este modo más evidente a los demás.

La evocación de ideas y su posterior encadenamiento para llegar a un punto definido ya existente origina el pensamiento convergente y, contrapuestamente, cuando el pensamiento actúa como un explorador y está más vinculado con la creatividad, decimos que el pensamiento creativo es divergente.

Este pensamiento convergente tiene un estilo cognitivo, racional y de bajo control consciente, de tal forma que las ideas aparecen conectadas entre sí, por lo que su dirección se dirige a la solución de problemas; y así contrariamente el pensamiento divergente no está bajo control consciente, ya que es simbólico y funciona en el ámbito de la fantasía, formando parte de la capacidad que nos permite conocer; y como acto humano libre y responsable, se puede desarrollar y nos otorga crear.

En relación al pensamiento creador del artista y su relación entre el todo y la parte en el pensamiento creativo, Patrick se planteó cuatro etapas de este pensamiento referidas al cambio y revoltijo de ideas, con un esbozo de soluciones. Así en cada etapa, la preparación se familiariza con la situación dramática, comenzando a delimitar el problema, adoptando una forma definible, en donde surgen las ideas de solución y la iluminación surge netamente, definida para que el actor trabaje en ella verificando los resultados; pero el orden no es el aquí expuesto, sino que será el de la forma de trabajo de cada persona.

Guilford (1978) sitúa la creatividad dentro del pensamiento divergente y propone unas habilidades que están presentes en la creatividad:

1.-Fluidez: es la facilidad para generar ideas sobre un tema y establecer relaciones una persona

2.-Sensibilidad: capacidad para el descubrimiento de dificultades, diferencias e imperfecciones.

3.-Originalidad: aptitud para producir respuestas originales.

4.-Flexibilidad: capacidad de variar la clase de respuesta y adaptación a nuevos planteamientos para conseguir el éxito.

5.-Elaboración: aptitud para el desarrollo y la ampliación de las ideas.

6.-Capacidad de redefinición: posibilidad de reestructurar percepciones, conceptos o cosas.

La fluidez, la flexibilidad y la originalidad son funciones del pensamiento divergente, distinto del convergente, que evoca ideas y procura unirlos para llegar a un

punto ya existente, aunque no muy claro para el sujeto. Y así con este pensamiento comienza a explorar y, por lo tanto, se vincula más con la creatividad como conjunto de actitudes que involucran cualidades intelectuales, afectivas, emotivas, sociales y de carácter.

La creatividad es un conjunto de cualidades intelectuales, cognitivas, emocionales, sociales y de carácter, que implican capacidad intuitiva, imaginación, curiosidad intelectual, soltura, libertad, autoestima, tenacidad y decisión, como una dimensión integradora de la personalidad.

Entendemos por creatividad un proceso tan simple como se entiende habitualmente. La variedad de enfoques nos hace reflexionar a la hora de estudiar el proceso creativo del actor, que, como cualquier otro, se compone de fases que abarcan desde la percepción del mundo hasta la verificación de una conducta. La creatividad otorga libertad e impulso para desarrollar potenciales con la mayor plenitud, como característica que define la personalidad del actor dramático, considerado desde su forma de pensar, sentir y actuar de un modo más o menos consistente a lo largo del tiempo.

En su obra *El trabajo del actor sobre su papel*, refiriéndose al período de la creación, dice Stanislavski:

El segundo gran período de la creación lo llamaré de la *vivencia*. (...) el período de la vivencia va creando la “verdad de las pasiones”, el alma del personaje, su formación, la imagen interior y el sentimiento humano en el auténtico vivir, y por fin la vida misma del espíritu que se trata de representar en el personaje.

De este modo, el segundo período, el de la vivencia, viene a ser el principal, el fundamental de la creación.

El proceso creador de la vivencia es orgánico, se basa en las leyes de la naturaleza física y espiritual del hombre sobre la cabal verdad del sentimiento. (1988: 101-102)

Cuando nos planteamos, para justificar el derecho de autoría del actor teatral objeto de nuestro estudio, si su interpretación es una creación, es el momento en el que debemos configurar si se dan en esa dramatización las características que acabamos de referir, para así tener un primer hecho probatorio. Porque la toma de conocimientos existentes y su posterior interpretación de forma novedosa es el objeto de toda creación o invención, ya que aquello que no es fruto de la naturaleza es producto del proceso de transformación del hombre.

III.1.2. La titularidad del actor

Toda creación implica un descubrimiento, una puesta de manifiesto de algo que ontológicamente estaba presente en la realidad; así la titularidad de esa creación puede ser:

a) Originaria, cuando corresponde a la persona en la cabeza de quien nace el derecho de autor, es decir, que nace con el propio acto de creación.

Estos titulares originarios son las personas físicas a las que se les otorga una serie de prerrogativas autorales que proceden de la creación misma de la obra.

b) Derivada, cuando se otorgan algunos de los derechos de autor a una persona física o jurídica.

Esta titularidad permite a las personas físicas o jurídicas obtener la propiedad patrimonial y la defensa de los derechos morales que corresponden al autor originario.

Es conveniente establecer la distinción entre los conceptos de titularidad originaria y derivada, con respecto al de obras derivadas y originarias.

Las obras originarias tienen como base una creación autónoma, caso de la interpretación teatral; mientras que las derivadas son las adaptaciones, las traducciones y cualquier obra que se base en otras preexistentes, como las compilaciones o antologías, las bases de datos, arreglos y orquestaciones, parodias, revisiones, actualizaciones y anotaciones, compendios, resúmenes y extractos, arreglos musicales y cualquier otra transformación de una obra literaria, artística o científica original.

La autoría y la titularidad no son siempre coincidentes, ya que la obra puede ser creada por un sujeto y la titularidad del resultado recaer sobre el autor, tal como sucede en los programas de ordenador.

La titularidad se refiere, no a la autoría, sino a la propiedad de la obra; pero la autoría siempre recae en quien realiza una labor creativa. Así, no es autor el que realiza un mero trabajo técnico, no creativo y que puede ser desempeñado por otra

persona, que desarrollará una contribución idéntica, que demuestra que no conlleva un aporte de su personalidad. La titularidad originaria procede de la creación de la obra intelectual creada sin una base anterior, conceptuándose su originalidad en estricto sensu; pero el autor de una obra derivada posee una titularidad originaria, *latu sensu*, sobre su obra, al estar protegida como un bien independiente de la obra preexistente.

Las obras realizadas por un autor con base en una invención propia se consideran obras originales y cualquier otra que se base en la transformación de una obra preexistente se llama obra derivada. Si la modificación aporta originalidad relevante para adquirir visos de creación intelectual independiente, su responsable posee los derechos en calidad de autor. Queda así aclarada la distinción entre titularidad originaria y derivada de obra derivada y originaria.

Los actores de teatro, como intérpretes de las obras dramáticas y sujetos de su propia creación expresando su propia personalidad, promueven la cuestión de sus propios derechos de autoría a tenor de la interpretación.

En la producción teatral, la experiencia sensible, como final en su escenificación ante el público, nos muestra las ideas que originaron el texto dramático y cada una de las producciones parciales, como la interpretación, pudiendo considerarse ésta como una creación si adoptamos el sentido de “producción humana de algo a partir de una realidad preexistente, pero en tal forma que lo producido no se halle en tal realidad” según el Diccionario de Filosofía de Ferrater Mora. (1971)

Entendemos de esta forma, como producto de la creación espectacular, *la ficción teatral*, es decir, los distintos resultados de la acción del intérprete y cada uno de los efectos que se producen en el acontecimiento teatral en un espectador que quiera

otorgar significaciones a su propia experiencia de percepción del trabajo creativo del actor, que es el fundamento de su creación ficcional, de su perspectiva ontológica. Para lo cual es necesaria una aproximación al concepto del *ser*, a fin de entender en esta relación ficcionalizadora el funcionamiento interno del dispositivo ficcional actoral, como una condición necesaria para su sistema.

Cuando decimos *ser*, estamos refiriéndonos a todas las cosas; porque de todas podemos decir *es*. Filosóficamente es la última idea, porque es la más universal, razón por la que es metafísica. Desde el punto de vista lógico es el concepto más extenso, más general. Si preguntamos qué es el ser, no podemos responder, tenemos que dar una definición y el ser es indefinible. El ser no puede definirse, no porque no lo conozcamos, sino porque es imposible, ya que es el concepto más amplio y definirlo sería señalar una extensión e incluir un concepto en otro, pero el ser no puede introducirse en todos.

El ser es el ser. Aquí no hay una definición, sino que hay una tautología, es repetir el mismo pensamiento, es no decir nada nuevo. El ser es una cualidad, algo que poseen todas las cosas. *Ente* es la cosa que posee esa cualidad que tiene el *ser*, y como todas las cosas poseen esa cualidad que es *ser*, se puede decir que todas las cosas son *entes*.

El ser es indiviso, porque si dividimos el *ser* ya no hay ser. Pueden darse dos clases de unidad: de simplicidad y de composición.

Existen seres que tienen composición, pero esto no niega la unidad de ser. Aristóteles dice: *El hombre no es sólo cuerpo ni sólo alma, es una unidad*

sicosomática, es decir, que para que haya hombre, tiene éste que tener alma y cuerpo; pero es una unidad.

Dos aspectos del *ser* son: el *esencial* y el *existencial*. El *ser esencial* nos dice qué es el *ser* y el aspecto existencial es el hecho de *ser*.

La *esencia* es, desde el punto de vista metafísico, el qué de la cosa, así fundamentados en Aristóteles será: *Aquello por lo que algo es lo que es y no otra cosa*; consecuentemente es la respuesta que damos a ese qué.

La inteligencia humana se coloca ante las cosas y descubre lo que es común, de lo que participan las especies. Entonces la *quiddidad* (la *esencia* conocida por el entendimiento) referida a las especies, tiene un carácter general y se dice que es la *esencia* abstracta.

El profesor Zubiri afirma:

La esencia es algo individual, no es un concepto, no es una idea, es algo real. El mundo está integrado por unas esencias constitutivas básicas, que nacen, se repiten, se extinguen, originan otros entes iguales y engendran otras especies nuevas por evolución. (...) No es que la esencia además de ser específica sea individual sino justamente al revés: la esencia además de ser individual es específica. La esencia además de ser tal individuo de la realidad es tal individuo de una especie. (...) Toda cosa real puede ser concebida desde dos puntos de vista distintos, o bien diciendo de ella qué es o bien diciendo que es eso que ella es; es una realidad existente”. Puedo entender lo que una cosa es con entera abstracción de que tenga o no existencia, y puedo entender el hecho de su existencia actual sin la intelección por lo menos precisa de lo que ella es. (1967:371)

Sólo un falso conceptismo ha conducido a convertir estos aspectos de la realidad en dos momentos físicamente distintos de ella.

En el contexto de lo expuesto en el epígrafe que ahora cerramos, podemos concluir que el actor pretende estimular al espectador en todo lo que sea necesario, advirtiéndole hasta dónde ha llegado su arte, ya que el público es un catalizador de sus necesidades creadoras, que se identifica con el conflicto del drama y con las reacciones del actor en el escenario, cuando en este momento crea una realidad que sólo puede descifrarse en sí mismo Y este derecho de titularidad y protección moral de los actores de teatro es de completa justicia, pues cada uno de ellos imprime su propia personalidad, como hemos argumentado anteriormente, al interpretar dando su propia imagen artística.

III.1.3. Hipótesis

Admitidas las características expuestas sobre la creatividad, sobre el pensamiento creativo y sobre la titularidad fundamentada en el principio de creatividad en el actor, la pregunta que puede formularse podría ser: ¿Cuáles son los aspectos ontológicos de un proceso de creación en el actor teatral?

Los actos humanos en los que la creación está implicada los podemos catalogar en:

1.-Artísticos (musical, literario, escénico, coreográfico, cinematográfico, etc.).

2.-Científicos.

Se pueden realizar distintas clasificaciones, según los criterios que deseemos aplicar, como las modificaciones sobre algo ya existente consecuencia de la elaboración por parte del creador. Es posible decir lo mismo de otros actos de creación cuyo significado no se extingue en su sustrato natural, ya que provoca significados que ostentan un espacio abstracto e inmaterial. Considerando esto, la diferenciación entre creaciones coligadas al cambio de existencias físicas o artísticas (representaciones teatrales, musicales, cinematográficas, etc.) y creaciones asociadas entre conceptos lingüísticos u obras literarias con alcance artístico, no resulta del todo válida, ubicándonos en una panorámica desde la que toda creación, en tanto obra del quehacer humano, está asociada a un cosmos de significados que trasciende la materia que soporta, con lo que no puede agotarse en ella.

Aquí se puede plantear la hipótesis de si existe algún aspecto preexistente al acto de creación, en virtud del cual aprehendemos el mundo y operamos sobre él. Lo que queda claro desde el punto de vista trascendental es cierta transformación en las elaboraciones de nuestros actos creadores, es decir, aquellas pautas que utilizamos consciente o inconscientemente cuando proyectamos una obra artística.

Un producto de nuestra creación se transforma en un hecho más del mundo, que posee cierta configuración materialmente registrable y como tal es objetivo, en la medida en que subsiste por sí mismo, con independencia de su creador. Cuando el

artista muestra su obra para recibir la mirada de un tercero, se establece un diálogo cuyo medio de comunicación es la exposición de lo creado. Algunas veces sucede que el creador realiza su trabajo en equipo con intereses variados, pero complementarios, como sucede con la música, la escena y la danza, sumergidos en una notable complicidad. La mayoría de los grandes creadores de este siglo han participado alguna vez en confrontaciones artísticas como la ópera y el teatro.

A este respecto, sobre el derecho de creación y autoría por parte del actor, manifiesta Stanislavski:

No hay para qué decir que los deseos, los anhelos y las acciones del artista en el escenario corresponden, en el momento de la creación, al creador mismo y no al texto escrito en el papel muerto, ni al autor, ausente durante el espectáculo, ni al director, que se encuentra entre bambalinas. No hace falta repetir que sólo es posible vivir los auténticos sentimientos de uno mismo. ¿Acaso es posible vivir en la vida real o en la escena con sentimientos y sensaciones ajenos, que no se identifican con el espíritu y el cuerpo del artista y el hombre? ¿Acaso es posible tomar prestados para cada papel sensaciones y sentimientos ajenos y disponer de ellos como si fueran propios?

Es posible someterse a deseos ajenos, a las indicaciones del autor y del conductor, y cumplirlos maquinalmente, pero sólo es posible vivir los propios, los auténticos anhelos engendrados y elaborados por el artista mismo, por su propia voluntad. Que el director y el autor le sugieran al actor sus deseos, pero que estos sean elaborados por la naturaleza del propio actor y se conviertan en su patrimonio pleno; para que los anhelos se tornen realidad viva en la escena es necesario que lleguen a ser

deseos creadores y acciones del propio actor, inherentes a su naturaleza orgánica. En una palabra, sólo es posible vivir los sentimientos propios, auténticos y reales.

¿Cómo suscitar en la escena los anhelos de nuestra voluntad creadora, los deseos y las acciones? No es posible dar órdenes a nuestro sentido creador; no se le puede decir: “¡Desea, crea, actúa!”. Nuestro sentido exterior no se somete a las órdenes y no tolera presiones; a él sólo se lo puede *atraer*. Y cuando se siente atraído, entonces comienza a desear y, al desear, tiende a actuar. (1988: 107)

La misma atracción que en el pasado ejercía la religión sobre la obra de los artistas, igualmente se halla ahora en las artes de la escena. Aquellos que en los atrios daban vida y color a las escenas de las Sagradas Escrituras, se unieron a los grabadores y artistas de retablos.

Al respecto, decía Oskar Shelemmer:

No hay nada más fascinante, para el hombre de imaginación, que una hoja en blanco, que un papel virgen; para el pintor más maravilloso que una superficie mural vacía o un lienzo en blanco y, para el hombre de teatro, para el director de una obra teatral, nada más estimulante que un escenario vacío. ¡La hora que precede a la creación! ¡Nada es todavía y todo puede empezar! ¡El escenario vacío! –ya saben con qué impaciencia se espera lo que va a suceder. La mínima cosa, un punto, un ruido (...)(1998:7)

La historia del teatro es la del cambio de la silueta del ser humano: el ser humano actor de acontecimientos corporales y psicológicos que van de la ingenuidad a

la reflexión, de lo natural a la afección. La forma y el color, recursos del pintor y del artista plástico, son aditivos a la transformación de la silueta. El lugar es la estructura constructiva del espacio y de la arquitectura-obra de arquitectura. Por ello mismo, el papel del artista plástico debe sintetizar estos elementos en el espacio del escenario.

Walter Gropius, de la escuela de la Bauhaus, sobre el teatro adopta la siguiente posición:

La obra de arte teatral es como una unidad orquestal muy próxima a la obra de arquitectura; las dos se fecundan mutuamente. Tal y como sucede en la arquitectura en que todas las partes artísticas abandonan su propia personalidad a favor de una razón común mucho más importante que la obra total, en la obra teatral se reúnen igualmente una multitud de problemas artísticos según las leyes superiores para crear una nueva y mayor unidad. En su origen, el teatro nace de una nostalgia metafísica, sirve pues a la realización de una idea abstracta. La fuerza de su influencia sobre las almas del espectador y del auditor depende del logro de una transposición de la idea en un espacio perceptible y comprensible óptica y acústicamente. (1998:18)

Adolphe Appia, en 1920, concebía la idea de que:

:

El actor, como es justo, ocupará la primera fila. Después de él vendrá la *plantation*, es decir, la disposición general del escenario de la que el rango implica que se dirige solamente al actor, a sus dimensiones, a su movilidad (...) ¡No! Al teatro se viene a asistir a una acción dramática; es la presencia de los personajes en el escenario

lo que motiva la acción. Es decir debe desarrollarse una historia, con un principio y un final. (1998:19)

Estas concepciones sobre el cuerpo del actor y el acto de creación interpretativa las podemos reflejar en una visión analítica y sintetizada de algunas representaciones teatrales significativas de la escena española.

En el análisis del teatro de renovación radical que realizan Ángel Berenguer y Manuel Pérez, se observa la importancia de la acción:

Las arrecogías del beaterio de Santa María Egipciaca es juzgada, en efecto, como el máximo exponente del teatro reformista que manifiesta su oposición a la visión del mundo oficial de la dictadura a través, esencialmente, de una proclamación abierta de los valores que afectan a las libertades políticas y personales. Sin embargo, Martín Recuerda va más allá del propio realismo (en tanto que lenguaje escénico esencial del teatro de reforma) al crear un drama formalmente exuberante y de talante populista. Su composición dramática se sirve fundamentalmente de una evidente hiperbolización de los diferentes códigos escénicos, que da como resultado lo que por entonces se denomina *teatro total* y que encomienda, sin embargo, al elemento verbal una funcionalidad predominante en el desarrollo de la acción. Convertido el estreno en acontecimiento político, social y teatral, las críticas reaccionan con mayor carga de admiración que de riguroso análisis, no exento de una considerable dosis de nacionalismo teatral. (1998: 90)

En este drama *Las arrecogías del Beaterio de Santa María Egipciaca*, Mariana Pineda son enaltecidas en su colmada humana realidad de mujer. La fuerza

del terror y el desasosiego incierto del final de cada una de ellas, son lo que descubre los corazones en laceradas expresiones y actitudes enardecidas. La zozobra dramática vigoriza la exuberante emoción comunicativa. Los caracteres femeninos se contrastan impetuosamente en esa forzada coexistencia que coincide en la lejana ilusión del triunfo de la libertad. Doña Francisca es el personaje grotesco, esperpéntico, que contrasta como símbolo de una aristocracia degradada, con Mariana. Una tirante situación empuja la arrebatadora y apasionada confesión de Mariana, retando a todos y desgajando su alma con dolor y temor de incompreensión.

En las creaciones de Els Joglars, los actores y actrices que pasaron por la compañía han hecho evidente el nivel de imaginación en las labores de creación, tal como reflejamos en el apartado sobre el caso de *La Torna* (I.3.2.1.), que quedan ocultas al espectador, desde el punto de lo que trasciende hasta la butaca. En obras como “La Torna”, la caracterización de los actores es un componente esencial para la fijación de los personajes.

En *Casa de muñecas*, de Ibsen, cada personaje es una auténtica personificación de un prototipo humano. Fue en esta obra donde comenzó a definirse la dramaturgia ibseniana, en la cual la ansiedad del hombre o la mujer frente a su destino se aclara en su íntima dialéctica, a través de figuras nítidas y realísticamente agrupadas en las fuerzas que todo ser humano encuentra en su propio ser, siguiendo los mandatos de su raciocinio y de su corazón.

De la reciente crítica de Rosana Torres sobre la adaptación de *La Odisea*, presentada en el Teatro Romano de Mérida, por Mario Vargas Llosa y Aitana

Sánchez-Gijón, con el título de *Odiseo y Penélope*, podemos destacar como reflejo de lo anteriormente expuesto:

Lo que se vio era una forma de relato que sólo se puede dar en el lecho de dos amantes, cuyos cuerpos acaban de explotar... Los actores sirvieron con eficacia a este objetivo y el texto era un gran regalo que mostraba, en toda su intensidad, el poder de la palabra en el teatro... La única interlocutora es Penélope quien, para ayudar al relato, se metamorfosea en la ninfa de Calipso y muchos otros personajes. “Lo fundamental es la mudanza de identidades a lo largo de la obra, una aventura escénica paralela al relato que responde a una cultura. (2006)

Felipe B. Pedraza (2005: 20) indica que Joly (1987: 112-113) establece la diferencia entre “acto de alocución” (hablar a) y “acto de ilocución” (hablar para), es decir, entre un receptor directo del mensaje y otro indirecto, no presente, al que se dirige el emisor. Lo peculiar del público teatral -y eso condiciona todo el espectáculo- es que, por lo común, el destinatario de la ilocución está presente y reacciona ante la misma.

La posición ante la información que se emite desde la escena difiere de la que tienen los destinatarios de la alocución. El drama es un juego en el que los espectadores siempre reciben mensajes distintos de los que llegan a los personajes: unas veces se les da más información, se les anticipa lo que va a ocurrir, otras se les niega y se les fuerza a permanecer en expectación inquieta.

Actores y público siempre están en planos diferentes. Su forma de comunicación se halla muy alejada de la cotidiana. El día en que el actor se dirige sin el

circunloquio de la acción al espectador, estaremos ante un sermón, un mitin o una tertulia, es decir, al margen del teatro.

Con estos conceptos y ejemplos, avanzamos en el empeño de tomar como objeto ontológico la creación del actor en lo que hace a su esencia, independientemente de las connotaciones que puede adquirir en cada actor o en cada escenificación.

Bajo estos aspectos anatómicos y neurológicos del cuerpo, se esconde una dimensión psicológica de la consciencia. Se añade un nuevo sentido, el cinestésico, a través del cual se permite percibir las tensiones, las posiciones, las actitudes y los movimientos del propio cuerpo. Estas combinaciones sitúan al cuerpo en un mundo exterior, origen de la percepción de los tres planos perpendiculares del espacio, pero el cuerpo del actor no es solamente esta cosa racional a la que algunos quieren reducirlo.

En verdad que es monstruoso que ese cómico por puro fingimiento y soñando una pasión pueda forzar su ánimo a su gusto de modo que pueda hacer que su rostro palidezca, poner lágrimas en sus ojos, locura en su aspecto, la voz rota, adaptando su naturaleza toda a su aspecto exterior. ¿Y todo por qué? Shakespeare, W. (1996: 329)

Birdwhistell, estudiando el cuerpo desde la perspectiva de su capacidad de relación y expresión llegó a la conclusión: "Si bien el comportamiento del movimiento corporal se basa en la estructura fisiológica, los aspectos comunicativos de este comportamiento están pautados por la experiencia social y cultural". (1979: 147)

El encuentro con la palabra origina un espacio distante del yo vivencial del actor. Se trata de construir nuevas realidades y no de trasladarlas literalmente; así la acción es necesariamente corporal y presupone la existencia de un cuerpo del que depende la voz generada por el movimiento, que viene dada por la imagen declarada del texto como constituyente de un principio de comunicación. Considerando esto, observamos textos teatrales que se utilizan únicamente para ser leídos como unidades verbales independientes del actor. Lo fundamental es que el acto sea vivo, integrando en la realización, en la totalidad del actor como tal ser humano que es, y que para poder crear tiene que actuar sobre su propia identidad.

Así el punto de vista que sobre este particular presenta Yvan Joly, surge de experiencias practicadas:

Si “el cuerpo tiene sus razones”, la práctica del cuerpo y la reflexión sobre la práctica del cuerpo por un practicante, tienen también sus propias razones. (2001:1)

El actor crea nuevas posibilidades en la puesta en escena, enriqueciendo el texto con nuevas expresiones. Es natural en el teatro esta intertextualidad que concibe la búsqueda de otra identidad del espacio actoral.

La personalidad del autor se muestra en su capacidad, juicio y originalidad que puestas de manifiesto en la actividad creadora son el origen de la creación.

Consecuentemente de estos estudios surgen además de teorías sumamente interesantes en relación con el tema que estudiamos, la idea de que las personas, los actores de teatro, construyen su propio cuerpo como órgano de movimiento comunicativo teniendo una influencia muy significativa sus posibilidades expresivas y

comunicativas y cuya influencia se nota con fuerza en la actualidad al presentarsele delante de los demás para interpretar su papel, detrás de su personaje, ante los personajes proyectados por otros actores, las otras personas.

Wallon concibe el cuerpo humano desde una concepción filosófica y humana que complementan lo expuesto hasta el momento, al establecer la teoría: “La tonicidad es, particularmente, expresión, es el fondo y el medio sobre el que nos expresamos y comunicamos con nosotros mismos, con los demás y con el medio ambiente, y el movimiento es la emoción exteriorizada”. (1980)

Así como vemos este cuerpo presentado con un fin de expresión, comunicación e interpretación su fin ha de llegar a transmitir la expresión de las impresiones del sí mismo, y como expresa Argyle: “Goffman sugirió que para ejecutar un rol de manera efectiva el principiante tiene que ponerse una máscara y representar el papel; no obstante, cuando lo ha hecho durante un tiempo suficiente y otros han aceptado su actuación, ésta llega a convertirse en una parte real de su personalidad sin ser ya una máscara”.(1994: 149)

III.1.4. La dimensión esencial del actor

Toda creación implica un descubrimiento, que en la interpretación del actor se da para adquirir rango de autoría.

Al decir descubrimiento damos por hecho que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido; y por lo tanto dicha existencia es previa e independiente del acto. Aceptando esto como característica de todo proceso de descubrimiento, podemos decir que en la interpretación escénica se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

Una parte de nuestro *yo*, entendido en sentido psicológico o subjetivo, o trascendental a la usanza de Kant, se manifiesta en el producto creado, y adquiere un grado mayor de presencia cuando se trata de una interpretación artística y mínima, cuando nos acercamos al campo de la lógica, en la cual el término creación suele reemplazarse por el de *descubrimiento*, ya que el producto al que se llegó evidentemente estaba allí, independientemente de nuestro acto de descubrirlo.

Si la creatividad es una de las características fundamentales de la autoría, la cuestión está en delimitar y contrastar qué se entiende por creatividad y que estas características se den en el actor teatral.

La profesora Rosa Cervantina Prado Suárez dice en relación a la cuestión de la creatividad:

El problema de la Creatividad probablemente sea de orden epistemológico. Sin embargo existen aproximaciones a su estudio, que la abordan desde diversas perspectivas, por ejemplo, se ha considerado la Creatividad como una característica de la persona como un proceso,...pero la más generalizada, es la que la ha considerado como sinónimo de una capacidad extraordinaria de resolución de problemas. En este sentido, se han planteado estrategias específicas para proporcionar herramientas que ayuden a la solución creativa de problemas.(2005: 3)

En la creatividad influyen factores endógenos y exógenos, que conllevan una herencia enológica que junto con las vivencias personales, la libertad y el ambiente confluyen en un desarrollo fisiológico y psicológico de la persona, causa y origen de la creatividad.

Se considera a la creatividad como una característica de la persona, como un proceso; pero fundamentalmente es una capacidad de resolución. Las personas creativas llegan a ello a través de procesos influenciados en su actuación por características de la personalidad y las vivencias. La fluidez, flexibilidad, vivencia, inteligencia selectiva, elaboración y originalidad son elementos indispensables de la personalidad creativa.

Sólo se transmite bien lo que uno vivencia. Ante esto se puede objetar que no hay coherencia; pero hace mucho tiempo que las ciencias experimentales renunciaron a la coherencia y según las circunstancias adoptaron la teoría corpuscular de la luz o la vibratoria, sabiendo que son contradictorias. Las teorías científicas son modelos pegados sobre una realidad desconocida, la evolución se realiza por medio de un cambio que nos acerque cada vez más a la realidad.

Un hecho objetivado por un determinado comportamiento es una vivencia, por lo tanto es posible ver la misma interpretación de forma diferente por distintos observadores según su escuela de pensamiento.

Sobre este comportamiento expone Rosa C. Prado:

La Creatividad es un proceso, una característica de la personalidad y un producto. Las personas que hacen cosas creativas (productos) llegaron a ellos a través de determinados procedimientos (procesos) y actuaron de determinada manera (características de personalidad).(2005: 4)

Lo fundamental consiste en la dinámica evolutiva de una comunicación. El arte estriba en el mantenimiento de esta dinámica, esto dependerá de la capacidad y disponibilidad del actor para captar lo que está haciendo y adaptarse a ello como una dialéctica entre el pensamiento y la acción.

Una comunicación abstracta por medio de la simbología, desembocará en el lenguaje como todos los otros medios abstractos de comunicación, en el movimiento o la inmovilidad vivenciada en la relación con los demás, y en la búsqueda a través de los mensajes tónicos intercambiados que aumentan la distancia, sin romper la comunicación. Así este contraste mantiene la tensión emocional, y la alegría del movimiento, como símbolos de vida.

A partir del momento en que la persona se decide por la dialéctica motriz con el objeto, se convierte en actor, al liberar el gesto, explotar el movimiento en extensión y proyectarlo en el espacio y el volumen, lo que va del placer primitivo de actuar al deseo de actuar, naciendo la intención y el proyecto propio, fase fundamental del nacimiento de la inteligencia. Por ello no se debe caer en la tentación de creer que el actor hace vivencias por el mero hecho de la acción, del desplazamiento, de la manipulación de objetos.

Por tanto Hall concibe:

El ser humano no está tan sólo representado por su cuerpo, sino que además cuenta con prolongaciones materiales y territoriales porque el hombre y sus prolongaciones constituyen un sistema interrelacionado... y la relación entre el hombre y sus prolongaciones es sencillamente la continuidad y la forma especializada de relación de los organismos en general con su medio (1978:231)

Se comienza con un descubrimiento de sí mismo y su relación con el objeto, consigo mismo y con el del otro en una búsqueda de la disponibilidad, análisis de la vivencia de cada uno y de la reacción del otro.

El simbolismo de la conquista del volumen, de lo fuerte, de lo grande, más allá de los estereotipos culturales, en una búsqueda de la creatividad corporal, alcanza el diálogo entre el cuerpo y el objeto.

Ésta será una comunicación que va a hacerse cada vez más próxima, más estrecha, hasta envolver el objeto, la posesión en el silencio, la inmovilidad, transformando luego este contacto en movimiento.

El rodamiento del cuerpo sobre el objeto o del objeto sobre el cuerpo, se convierte en una primera búsqueda de un placer corporal en una fluidez del contacto del cuerpo con el objeto y con el suelo; pero también en un primer contacto con el cuerpo del otro, un abandono haciendo del objeto un mediador de comunicación que ya lleva una carga afectiva.

En este acuerdo de movimientos lentos el grupo se junta, los intercambios se multiplican con una carga emocional que hace el gesto más bello y más verdadero.

Las reflexiones que se exponen a continuación, son fruto de las investigaciones y las vivencias tenidas durante mis años de formación y enseñanza: con la Dra. Giselle Barret (París III, Sorbonne Nouvelle; Doctora de Estado en Letras y Ciencias Humanas por la Universidad de la Sorbonne Nouvelle en Pedagogía de la Expresión Dramática en 1987; Doctora en Letras por la Universidad de París V en Pedagogía del Teatro en 1969) y la traducción realizada de sus textos de Pedagogía de la Expresión Dramática y su puesta en práctica en los últimos 18 años; también con la formación llevada a cabo con los profesores André Lapierre, Bernard Aucouturier y Carmen Aymerich durante mi especialización en Técnicas de Expresión Global, Oral y Psicomotriz en la Escola de Expressió de Barcelona y la Cátedra de Psicología y Psiquiatría Médica de la Facultad de Medicina y el I.C.E. de la Universidad de Barcelona, durante cuatro años; igualmente con los más de veinte años de impartición de cursos de Formación del Profesorado como Profesor Colaborador en Técnicas de Expresión Dramática, Psicomotricidad Vivencial y Lenguaje con el I.C.E. de la Universidad de Santiago durante 10 años, la UNED y otras significativas entidades educativas, así como mi labor como profesor de Ortofonía, Dicción y Expresión Oral en la Escuela Superior de Arte Dramático de Galicia. Por esta razón, las frases reflejadas responden al lenguaje de motivación y a la metodología propia que se emplea en la formación de actores o al resultado de sus vivencias en la sala de trabajo, durante los últimos 35 años.

El placer de dar y el placer de recibir originan el placer por el placer del otro, dando con el cuerpo todo y con el mismo recibiendo también todo, en un equilibrio y un ajuste de colaboración y supuestos tónicos cuya complementariedad permitirá una

expresión del temperamento de cada uno, observando al que se confía a los otros, y que se siente responsable liberando toda su energía y fantasía.

El movimiento de superficies de colores surge de nuevo con la alegría del movimiento de las personas en la búsqueda de la armonía en un torbellino ciego repleto de magia de colores y de movimientos. Por lo mismo en esa espontaneidad de una relación imprevisible y un dinamismo alegre de una ruptura; de ese torbellino existe el respeto al que se aísla consigo mismo, buscando la refelexión que exponíamos anteriormente y que se hace necesaria para la creatividad original del actor como objeto fundamental de nuestro estudio y poder así llevar a su justo sitio el planteamiento originario cumpliendo sin desvío alguno lo preceptivo por parte de la LPI.

Por medio de los objetos como mediadores, nacen las situaciones espontáneas, acuerdos a través de los movimientos dados en común. Acuerdo alrededor de un personaje central. Acuerdo espontáneo en esta escena de comunicación, en ese movimiento lento de caricias con los pañuelos, en ese deseo mutuo de esconderse o de desaparecer y de vivir desde el interior de la modificación de los volúmenes.

Acuerdo complementario entre el deseo de envolver y de ser envuelto, entre el placer de hacer de madre y de hijo; pero en contraste se vive también la soledad en el suelo con los ojos tapados, y de ahí partimos al descubrimiento del espacio y a la búsqueda de los otros.

Primer encuentro por casualidad, placer de encontrar en su soledad un contacto humano en la percepción de una armonía o desarmonía de gestos y de tensiones.

Búsqueda de seguridad en el grupo. Esas manos que se unen y ya no quieren separarse en un acuerdo perfecto; pero después de este contacto muy posesivo, hay que devolver la libertad y toda la sensibilidad afectiva están ahora en la punta de los dedos.

La dimensión esencial de la vivencia es la espontaneidad y la emoción. La prolongación de todo esto es lo que permite pasar de la creatividad a la creación, a la fijación de una estructura, aunque sea provisional.

La actividad vivenciada en el presente de forma evolutiva y que cambia constantemente por medio de una continuidad de presentes *es la base de la creatividad*, de la búsqueda continua en donde nada es fijo ni se repite.

Crear es responder a un deseo de supervivencia. En el actor se transforma en un medio de comunicación, que cuando se socializa transforma el deseo de crear propio en un deseo de crear para el otro. El actor en su creación manifiesta un interés por su obra en tanto la vive en el presente y la proyecta hacia el futuro.

En el lenguaje del actor hay algo más que significantes verbales, existen modulaciones llenas de afectividad que transportan un mensaje suficientemente distanciado de los codificados. En toda expresión hablada hay elementos de comunicación auténticos, relacionados afectiva y emocionalmente de forma íntima con las tensiones tónicas del cuerpo integralmente.

Es posible acceder al conocimiento mediante lo intuitivo, como dejarnos seducir e impulsar cualquier eventualidad del conocimiento asumiendo nuevas formas plásticas y experimentando en torno a la naturaleza del actor; igualmente que un artista no debe resistirse a todas las posibilidades que se le puedan presentar en su proceso de creación.

El actor no se puede permitir conceptualizar, antes del acto creador. Tiene que reconocer cuáles son sus límites instintivos cuando organiza intelectualmente las figuras del actuar, de la alocución interpretativa, del descubrir que configuran su instinto creador.

La técnica con la que ha llegado a expresarse y que necesita organizarse para definir todo lo que hace, estéticamente, transformando su creación en un proceso sensual, es algo que el actor conoce desde su metodología de ejecución.

Los recursos de los actores se pueden comprender desde el simbolismo como interpretación de la realidad, como descripción de las condiciones determinantes del momento de la actuación.

La expresión de un conjunto de imágenes con el cuerpo, en el encuentro con la palabra por parte del actor, procura un espacio distante del yo vivencial, no trasladamos la realidad sin el placer creado por la acción, sino que construimos nuevas realidades con nuevos significados, por lo cual la acción está dada por la imagen del texto, lo que constituye un principio de comunicación, para lo cual es suficiente con un lector y no con un actor.

El actor transforma su vivencia, su creación, en un medio de comunicación afectivo y emocional que traslada con su interpretación a un espacio y tiempo real favoreciendo el acceso al otro yo en la vivencia corporal en toda su extensión del personaje, dándole sentido a las emociones como parte del tema de la obra, y del acto de creación del actor y por lo tanto de su autoría.

La esencia del teatro ha de expresarse en alguna propiedad específica, estructurada con sentido y necesaria, por ser una realidad compleja articulada por el

ser humano a través de actores que gesticulan y dialogan lo que concibe el autor dramático; pero no sería justo considerar al autor o a su texto el elemento esencial del teatro, porque el teatro no consiste en lo que el autor pretende.

Así lo esencial del teatro a lo que todo lo demás se supedita es el estar en escena, lo que parece evidente, pero sólo sucede cuando alguien se siente observado por los demás, por ese público que realiza la función del espejo ante el que el actor se contempla, por ello el estar en escena consiste en un modo peculiar de hablar, de gesticular, de moverse, constituyendo las ideas generales de la expresión globalizada-psicomotriz, oral y gestual, pero expresadas intencionalmente con carácter comunicativo, en una manifestación de actitudes internas para el espectador por la cual el estar en escena es estrictamente un modo humano de expresión.

En consecuencia el actor dramático expresa al espectador un mundo interior, subjetivo suyo y no meramente impersonal como el de un relator. Ésta es una de las diferencias entre el actor y el narrador, pero al mismo tiempo también es una de las características de impronta personal que lo hacen ser el autor total de sus interpretaciones y creaciones artísticas, y que una vez admitida como esencia del teatro el estar en escena, resulta evidente que lo que el público contempla es el propio estar de los actores como elemento esencial humano que representa, tal es lo real y auténtico del teatro. Pero el autor, aunque paradójico, es accidental en el teatro ya que el espectador no lo advierte si no se presenta como un actor más en la acción que siempre tiene lugar en el escenario porque es la representación de los actores como esencia cuando estos aparecen no como símbolos, sino como reales en sí; por lo que lo esencial en el teatro es la representación de los actores que siempre tiene lugar en el

escenario. Así se puede establecer una diferencia con el cine, en el que es una pura ilusión óptica, una ilusión psicológica, en comparación con el actor teatral y su representación, que consiste en una ilusión metafísica, una voluntad de ser el otro aunque sea de forma efímera. Consecuentemente una actúa a nivel de la retina y el otro al nivel del yo más profundo al hecho metafísico de ser actor en cuanto ser real, siendo todo lo demás simbolismo, artificial o teatral; en el orden de las esencias el cine y teatro difieren en el método de transmisión.

En consecuencia, después de exponer las vivencias del actor en la sala con su cuerpo, los objetos y el cuerpo de los demás como medio de su creatividad y formación llegamos a constatar la dimensión esencial del actor como sujeto de derecho de su autoría.

III.1.4.1. La identificación del personaje

En el momento de la puesta en escena, el actor con su interpretación traslada al personaje cargado de todo su contenido a un espacio y tiempo real por medio de una relación de los sentidos y una plástica semántica.

Sobre las diferencias del trabajo de Stanislavski y Grotowski en relación al personaje, podemos leer en la obra de Richards, T:

En el trabajo de Stanislavski, el personaje es un ser completamente nuevo, nacido de la combinación entre el personaje escrito por el autor y el actor mismo. El actor, a partir de su “yo soy”, se dispone a buscar las circunstancias del personaje propuesto por el autor; hasta llegar a un estado de casi identificación con el personaje, un ser nuevo. Toporkov, en *Stanislavski in Researsal*, dice: “La creación de una persona viviente, *realmente* viviente, ése es el objetivo del gran arte. El artista que consigue, ni que sea una sola vez, identificarse con el personaje escénico que ha creado se da cuenta de que ha logrado algo grande y experimenta una inmensa alegría”. En los espectáculos de Grotowski, sin embargo, el “personaje” existía más bien como una pantalla pública que protegía al actor. El actor no se identificaba con el “personaje”. Eso se puede ver claramente en el caso del príncipe constante que creó Ryszard Cieslak. “El personaje” estaba construido a través del *montaje* y estaba destinado principalmente a la mente del espectador; el actor, tras esa pantalla del “personaje” mantenía ocupada la mente del espectador de tal manera que podía percibir, con una parte de él mismo adaptada a esa tarea, el proceso escondido del actor. (2005: 164-165)

Cada actor tiene posibilidades interpretativas a nivel del cuerpo que actúa, se expresa y transfiere la palabra en acción, en su imagen.

Las complejas relaciones entre el actor y el personaje y sobre su trabajo y la labor de interpretación podemos analizar a Grotowski, que considera al actor como persona, como intérprete integrado por medio de un proceso de identificación consigo mismo o del personaje consigo mismo; y también observamos a Diderot, que desde una posición antagónica, se refiere al actor como personaje, integrándolo como persona mediante el distanciamiento de sí mismo o del personaje consigo mismo. La

verdad es que estas posiciones no son opuestas, ya que hablan de una misma realidad, pero desde extremos distintos. Así Grotowski dice:

Actuad paso a paso, pero sin falsedad, sin imitar acciones, siempre con toda vuestra personalidad, con todo vuestro cuerpo. Como resultado, os encontraréis un día que vuestro cuerpo ha empezado a reaccionar totalmente, que es como decir que está casi aniquilado, que ya no existe. Ya no os ofrece resistencia. Vuestros impulsos son libres (...)

El teatro –a través de la técnica del actor, arte en el que el organismo vivo se asoma a más importantes motivaciones- nos ofrece una oportunidad a lo que podría llamarse integración, el prescindir de las máscaras, la revelación de la verdadera esencia: una totalidad de reacciones físicas y mentales (...)

La representación impone una especie de lucha física con los espectadores (...)

(1970: 35-39-75)

Aquí Grotowski habla del actor como estímulo y comunicador de un estado físico y mental a los espectadores, es decir como actor-persona o persona-actor, y distanciándose de Diderot, dice:

Si (*el actor*) sigue siendo él mismo cuando interpreta, ¿cómo dejará de ser él? (...)

Todo su talento no consiste en sentir como suponéis, sino en manifestar tan escrupulosamente los signos exteriores del sentimiento que consigue engañarnos. (...)

Él no es el personaje, sólo lo interpreta y lo interpreta tan bien que vos le tomáis por tal: la ilusión sólo es para vos, él sabe bien que no lo es. (...)

Los comediantes no impresionan al público cuando está furioso, sino cuando representan bien el furor. (1986: 22-27-28-94)

Diderot supedita el actor-persona al personaje sin negar su existencia y el teatro para él es ficción y creación artística cercana a los hechos, a la realidad social e histórica del teatro.

Grotowski y Diderot están separados por una idea diferente del teatro y no del actor y su interpretación, ya que para el primero el teatro es fundamentalmente presencia y estímulo, y para el segundo es ficción y creación artística más próxima de la realidad teatral. Por esto la creación artística de la que habla Diderot es un pilar necesario para el desarrollo de nuestra teoría que también confirma la creación por parte del actor en su interpretación teatral, algo que observamos se repite a lo largo de los diferentes apartados y subapartados que desde diferentes perspectivas vamos presentando para llegar a demostrar la hipótesis origen del trabajo. El signo y su forma de descifrarlo por medio de diálogos es lo que hace el dramaturgo para dirigirlo a la comprensión del actor y con ello definir la puesta en escena de su obra; pero quien enriquece el texto con sus creaciones personales y expresiones inéditas, es el actor.

De esta forma la intertextualidad propia del teatro concibe la búsqueda de identidad expresiva en el actor, pero la realidad escénica en la que se intercambian distintas formas de significación le otorga a la actuación el afecto necesario a la imagen referido al proceso de creación del actor-autor.

Cuando el actor llega a intervenir en su propia imagen, en relación a la puesta en escena, es porque liberó sus propias emociones obteniendo conciencia de su realidad escénica, haciéndose propietario de su centro creador.

Escritor y actor se complementan intentando buscar ser otro, lo que en el actor significa la construcción de su cuerpo y cuando establezca su modelo de expresión que le permita tomar conciencia de su; en este momento se convierte en actor-autor, ya que crea y define su vivencia y expresión comunicativa con mayor intensidad en sus palabras y movimientos en la interpretación en el escenario .

La estructura del texto dramático se interpreta con un acto con suficiente consistencia e independencia; pero el actor es el lector que determina un cambio en el texto, adquiriendo en su lectura todo el proceso intelectual que necesita para acceder a una realidad cuya expresión vaya más allá del desdoblamiento conocido, encarando una posibilidad más abstracta de lo que pueda componer para estimular al público como catalizador de sus deseos de creación y que con su reacción manifiesta los logros del actor.

La lectura del texto es un acto con suficiente consistencia e independencia; pero el actor es el lector que determina un cambio en el texto, adquiriendo en su lectura todo el proceso intelectual que necesita para acceder a una realidad cuya expresión vaya más allá del desdoblamiento conocido. Aborda, el actor, una posibilidad más abstracta para estimular al público como catalizador de sus deseos de creación y que con su reacción manifiesta los logros conseguidos.

Cuando el actor muestra su obra se establece un diálogo cuyo medio de comunicación es la exposición de lo creado, aunque el creador haga el trabajo en equipo con intereses variados inmersos en una gran complicidad.

Con esto desarrollamos uno de los requisitos legales para el reconocimiento de autoría del actor, como es el que debe existir junto a la creatividad y originalidad personal, un medio de expresión.

III.1.4.2. Antagonismos sobre la creación del personaje por el actor

Los profesores Arroyo Álvarez y Cedillo Mencía (2006), sostienen que los actores no están dotados de la peculiaridad de crear. Resaltan que el actor no crea ningún personaje, sino que se encuentra ante ella (o él) gracias a la labor del autor (o autora), ni tampoco está solo, sino que se encuentra rodeado de una serie de complementos con sus correspondientes profesionales, los cuales a su vez se convertirían también en autores, por el trabajo realizado.

Todo esto lo argumentan (2006) por medio de la definición de *crear* del *Diccionario de la Lengua Española* (1997: 592): “Producir algo de la nada. Establecer, fundar, introducir por vez primera una cosa; hacerla nacer o darle vida, en sentido figurado”.

Utilizan también entre sus argumentos la consideración del artículo 5º del Texto Refundido de la Ley de propiedad Intelectual de 12 de abril de 1996, que considera al autor como la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica y de la que no hacen partícipe a los actores, ya que los consideran como las personas que ponen en las tablas de los escenarios o en los platos su cuerpo y su espíritu, para dar a conocer lo que un autor creara y su labor nunca es individual. (2000: 9)

La labor de actores y actrices es encomiable y, en muchas ocasiones, tiene matices creativos, pues que se sirven de su conocimiento, siguen los dictámenes del director, se apoyan en el resto de profesionales que rodean el hecho del personaje en acción; pero la creatividad, la autoría, pertenece al autor que genera el personaje que les sirve de base imprescindible y exclusiva para su trabajo. Otra cosa es que se les niegue la capacidad –espléndida, por otro lado- de intentar dar vida y emoción a lo que se halla en un papel escrito, pero ellos y ellas no crean, sino que interpretan lo creado. (...) Una obra interpretada toma vida propia, porque –entre otras razones- se puede reproducir en partes, es factible de cara a la imitación, también puede actualizarse o versionarse, según el caso. Incluso la identidad de alguna obra determinada se la proporciona el *actor*, como sería el caso de James Deán en *Rebelde sin causa*. De idéntica manera se suele hablar de la identidad del autor gracias a la interpretación de sus actores, algo visible con el llamado “chicas Almodóvar”. Y así se entreabren varios aspectos tangenciales que nos llevarían más lejos.

Lo cierto es que, si los actores y actrices lograran ser reconocidos como autores, ¿qué lucha emprenderían, pongamos por caso, los montadores, los directores

de fotografía, los decoradores y el resto del colectivo de los profesionales que rodean el mundo de la interpretación?

Estas argumentaciones y otras responden al manifiesto en pro de los derechos de autoría, hecho público para los medios de comunicación por un grupo de actores con motivo del 48 Festival Internacional de Cine de San Sebastián del año 2000.

Sin entrar a analizar las reivindicaciones, ni los autores del manifiesto, ni la sociedad en la que se amparan, sino los argumentos que se exponen para negarles el derecho de autoría, sí es necesario matizar y aclarar algunos conceptos respecto del derecho de autoría del actor, que son la base de este trabajo.

Así, la propiedad de cosas como derecho de propiedad es lo que el autor posee sobre la creación de su inteligencia. Como derecho humano positivo en calidad de derecho fundamental, es el reconocimiento de un atributo del ser humano como creador de una obra intelectual con su denotación personal respecto a su originalidad, al tratarse de un derecho que parte de proteger al sujeto (aspecto subjetivo) en la esfera de su libertad de creación.

Sobre la obra y el derecho de autor expone el profesor Bercovitz:

El derecho de autor recae sobre la obra y no directamente sobre el soporte, por muy dependiente que sea la obra del soporte. La doctrina distingue entre *corpus mysticum* y *corpus mechanicum* de la obra como conceptos autónomos. Pues bien, el derecho de autor tiene por objeto aquél, sin perjuicio de que ello tenga consecuencias también para el *corpus mechanicum* de la obra, en función de la naturaleza de la obra y de las circunstancias que concurran en su difusión.(...) Esa

autonomía de la obra con respecto a su soporte queda claramente reflejada en el art. 56.1 LPI. Cuando establece que el adquiriente del soporte no tendrá por este solo título ningún derecho de explotación sobre la obra incorporada a aquél. (...)Esta inmaterialidad de la obra no es obstáculo para que el derecho de autor, que la tiene por objeto, sea considerado como un derecho de propiedad. Así queda reconocido explícitamente tanto en la denominación de propiedad intelectual como en los artículos 428 y 429 CC, que- no se olvide- siguen vigentes. (...)Los derechos que se les reconocen a los artistas intérpretes o ejecutantes pueden concurrir con los derechos de los autores o de otros titulares. Esta hipótesis es contemplada en el art. 3 y reiterada en el art. 132 del LPI. (...) Al igual que a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutantes se les reconocen en la esfera personal los denominados derechos morales (art.113). La regulación de los mismos en la LPI ha supuesto el establecimiento de un cierto paralelismo en lo que atañe al derecho de paternidad y al de integridad con el régimen establecido respecto de los autores. (...) El actual artículo 113 explícitamente rubrica de esta forma también a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y admitida esta denominación se señalan expresamente, como acontece para los autores en el artículo 14, su carácter de irrenunciables e inalienables. En este sentido el nuevo artículo 113 clarifica la anterior regulación. (2006:19-20-234):

Refiriéndonos a la carencia de la peculiaridad de crear por parte de los actores, decimos que la creación implica un descubrimiento, un poner de manifiesto algo que ya estaba presente en la realidad, aunque no fuese físicamente. Así podemos destacar la creación escénica entre el repertorio de actos humanos en los que está implicada la creación (pictórica, literaria, musical, científica, tecnológica, de códigos y lenguajes verbales, gestuales o formalizados, como los de las matemáticas).

Se puede distinguir, por lo tanto, creaciones que se acompañan de la modificación de una materia preexistente, es decir, que se efectúan sobre un soporte material que se modifica por parte del creador; y creaciones fruto de producciones intelectuales o literarias, que aunque regularmente se sostienen en un código lingüístico, suponen un mundo de significado que no es asimilable al soporte material en el que está plasmado.

Podemos decir lo mismo de cualquier acto de creación, ya que el significado de la obra no termina en su referente material, sino que despierta otros significados abstractos e inmateriales en quien la observa, como es el caso del espectador en el mundo del teatro.

Toda creación, como quehacer humano se asocia a un mundo de significados que trasciende la materia que la soporta, por lo que no puede agotarse en ella. Por tanto, el hecho de que en el trabajo artístico se utilicen ciertas técnicas, nos indica que la creación de la obra de arte no sigue un camino totalmente ciego.

La energía de la acción se puede traducir en camino interior del movimiento en la escena. Hay una vida de la vida. Existe una vida en la escena, entendiendo vida como algo interior, como vida espiritual sobre la que se puede crear como el pintor con su pincel y el escultor con su martillo, que pueden trabajar de distintas maneras.

El tema central de la creación del actor se desarrolla en la acción, desplazándose por todo lo que realiza el personaje sobre la escena, lo que sucede en el mundo y en la vida interior del personaje y suya. Esta combinación va de adentro hacia fuera, avanzando en tres direcciones: acción, atmósfera y sensaciones. En el teatro,

está claro, la vida del personaje es imaginaria; pero debe estar en correspondencia con la naturaleza misma de la vida verdadera.

Es preciso conocerse primero a uno mismo para conocer la vida interior del personaje y poder interpretarlo, hacerlo, crear una segunda naturaleza. Esto se produce cuando el personaje colocado frente a frente, sale de sí mismo y, con la ayuda de éste otro comienza a estudiar la vida de quienes le rodean, para intentar conocer la propia vida interna, sacando fuera el personaje que somos y de esta forma crear la vida de los demás.

Sobre el cuerpo como constante de la vida, Hall dice:

En toda acción no sólo actuamos como personalidades, sino también operamos con nuestro cuerpo. Constantemente vivimos con el conocimiento de nuestro cuerpo. La imagen corporal es una de las experiencias básicas en la vida de todo el mundo; es uno de los puntos capitales de la experiencia vital. (1978: 174)

A la vista de esto, el proceso de creación se da por acumulación de vivencias en el mundo interior del actor, en donde se desarrolló la vida afectiva de los personajes y de la obra. Es en este momento cuando se establece el intercambio entre los demás actores, así como el proceso de comunicación y se encarna la vida en la vida.

Cierto es que mientras los derechos de la personalidad nacen con la persona (innatos), el derecho de autor nace con la creación de la obra, aunque para ser creador hay que ser primero persona.

Según Gyösky Boytha, “si la creación intelectual es el acto y el resultado de crear una obra, esa creación sólo puede ser el resultado de una acción humana, ya que se trata de una actividad intelectual, propia y exclusiva de las personas naturales”. (1980: 137).”

El acto de creación sólo puede relacionarse con una persona física. De ahí la razón de pertenecer al trabajador-creador, el derecho a su cualidad de autor, como figura en el texto del fallo (1993: 132-136) de la Corte Suprema de Puerto Rico, que aclara que el autor es quien, como cuestión de hecho, crea la obra; esto es, la persona que transforma una idea a una expresión tangible, merecedora de protección por la ley de propiedad intelectual. Observándose la postura del juez de considerar autor sólo a la persona física que realiza la creación intelectual.

Si alguien se limita a ser un mero ejecutor de los diseños bajo orientaciones de otro, no está creando, no es autor, puesto que la obra es un acto creativo que debe diferenciarse del trabajo intelectual que no produce una expresión original.

Iluminan y respaldan los contrastes expuestos sobre el derecho de autoría en relación a lo expresado por los profesores Arroyo y Cedillo, lo que escribe en su obra Pedraza:

Son constituyentes esenciales del teatro: el actor, el personaje interpretado (y, con él, un mundo que se parece al real pero que no existe en la realidad) y el espectador, todos presentes en el acto teatral(...) En el espectáculo teatral vemos doble: vemos al personaje de ficción y al actor que lo encarna(...) El texto está al servicio de la personificación compleja, rica en matices, que produce una emoción incomparable en quien la contempla(...) No es el texto literario el que engendra el

espectáculo, sino la idea del espectáculo en la mente del dramaturgo la que engendra el texto; pero tienen razón los que ven en el espectáculo la raíz de todo elemento dramático, incluido el texto literario. Lo que imprime carácter es el proceso final ante el público, en el que se integran los ingredientes literarios, actorales y escénicos. (2005: 12-13, 28, 48,50).

Sobre la creación escénica del actor, impactan las reflexiones de Beatriz Matar:

Mi compañero actor y yo nos besamos. Nos devoramos el uno al otro a besos. Siento su cuerpo pesado sobre el mío. Pero su peso se torna necesario. Otra vez el milagro.

Una abstracción.

Hemos creado, mi compañero y yo, algo que se parece al amor, que se parece al deseo, que se parece a un hombre y una mujer que se aman. Pero es una abstracción.

¿Y se siente? Sí. Sólo que, cuando la función termina, no se sabe adónde ha ido a parar todo eso..

Las manzanas de Cézanne no pueden comerse. (1993: 31)

Es posible acceder al conocimiento mediante lo intuitivo, como dejarnos seducir e impulsar cualquier eventualidad del conocimiento, asumiendo nuevas formas plásticas y experimentando en torno a la naturaleza del actor; igualmente que un artista

no debe resistirse a todas las posibilidades que se le puedan presentar en su proceso de creación.

III.1.4.3. El yo vivencial del actor

Queremos abordar en este apartado, como el actor no se puede permitir conceptualizar antes del acto creador, ya que tendrá primero que reconocer sus límites instintivos al organizar intelectualmente las figuras del actuar, de la alocución interpretativa, del descubrir que configuran su instinto creador y su metodología de ejecución. Consecuentemente, si conoce la técnica de expresión y organización estética para transformar su creación en un proceso sensual comprenderá estos recursos desde el simbolismo como interpretación de la realidad y descripción de las condiciones determinantes del momento de la actuación.

La expresión de un conjunto de imágenes con el cuerpo, en el encuentro con la palabra por parte del actor, procura un espacio distante del yo vivencial. Por esto, no trasladamos la realidad sin el placer creado por la acción, sino que construimos nuevas realidades con nuevos significados, por lo cual la acción está dada por la imagen del texto, constituyendo un principio de comunicación, para lo cual es suficiente con un lector y no con un actor; pero sobre la preparación del cuerpo y el personaje dice Eines:

Cuando el actor prepara su cuerpo para escuchar se abre desde su organicidad psicofísica a su evolución como actor.

Cuando el actor escucha evoluciona desde sí mismo hacia el personaje.

Cuando la escucha se instala en la escena, se instala la vivencia.

Probablemente en ese momento el actor empieza a creer que su oreja aprendió a hablar.(1997: 123)

En el momento de la puesta en escena, el actor con su interpretación trasladada al personaje cargado de todo su contenido a un espacio y tiempo real por medio de una relación de los sentidos y una plástica semántica.

Cada actor tiene unas posibilidades interpretativas a nivel de cuerpo que actúa, que se expresa y transfiere la palabra en acción, que de forma consciente o inconsciente estuvieron en su imagen.

El actor, cuando establece su modelo expresivo que le permite tomar conciencia de su composición, comprendiendo la realidad, se convierte en ese momento en actor-creador; ya que crea y define su vivencia y expresión comunicativa con mayor intensidad en sus palabras y movimientos.

A la hora de contemplar la creación escénica y sus fundamentos, son necesarios los apuntes que sobre el particular escribe el profesor Sánchez:

Gordon Craig se rebeló contra el arte dramático, contra el arte de la puesta en escena de los textos dramáticos, basados en la relación directa o indirecta del actor y el autor por medio de la palabra, desplazando el centro de la creación escénica hacia la construcción de la visualidad y de la atmósfera sensible.(...) Otros creadores, sin renunciar a ella, enfatizaron más otro factor: el cuerpo. Así lo hicieron Isadora Duncan y Adolphe Appia, dos de los artistas que más contribuyeron a una nueva valoración del cuerpo humano sobre la escena.(...)Existe cierto paralelismo entre la mirada tiránica de Gordon Craig y el “voyeurismo” de Gómez de la Serna en la escritura de sus pantomimas. Ramón las escribió a su regreso de París en 1990 y pueden ser consideradas como la primera apuesta clara por el protagonismo del cuerpo en la escena española.(...) Fue en el contexto del teatro expresionista donde mayor eco encontraron las formulaciones de Appia sobre un teatro del cuerpo.(...) El teatro estático, defendía la necesidad de “hablar con el cuerpo” y “moverse con las palabras”. El “actor patético” tenía que transmitir con su gesto aquello que el dramaturgo no había alcanzado a verbalizar, ya que las palabras resultaban insuficientes para la formulación de lo espiritual, algo sólo reservado a la conjunción del cuerpo y el ritmo.(...) (el mismo Brecht elevó el gesto a categoría central del discurso escénico). De lo que se trataba era de hacer hablar visualmente al cuerpo, independientemente de que para ello hubiera que adiestrarlo y desnudarlo o bien constreñirlo y ocultarlo. (2002: 104, 105,109-110)

A la vista de las razones expuestas, se podría afirmar que los actores en la mayoría de los casos, cuando interpretan están creando, y por esta razón adquieren derechos de autor en su totalidad.

La respuesta a las necesidades artísticas y culturales, en la actualidad, deben residir en la consideración del derecho de autor como un derecho humano.

Las características formales para que se pueda considerar un derecho fundamental, las podemos observar en la descripción que sobre este particular realiza el profesor Peces- Barba:

1.- Que una norma jurídica, generalmente con rango constitucional, las reconozca.

2.- Que dicha norma derive la posibilidad para los sujetos de derecho de atribuirse como facultad, como derecho subjetivo, ese derecho fundamental.

3.- Que las infracciones de esas normas, por lo tanto el desconocimiento de los derechos subjetivos que derivan de ellas, legitime a los titulares ofendidos para pretender de los tribunales de justicia el restablecimiento de la situación y la protección del derecho subjetivo, utilizando si fuese necesario para ello el aparato coactivo del Estado.

4.- Cuando la autoría real sobre un derecho moral, hablamos de derechos de la personalidad que tienen características propias y necesarias, por lo cual el derecho de autor pudo tener su origen en un derecho a la personalidad como expresión del discurso del autor. (1986: 63)

Se reconoce un atributo humano como creador de una obra intelectual en la que se manifiesta su creatividad personal, su capacidad intelectual, espiritual y el interés en personalizar la originalidad del texto. Estas cualidades positivizan como derecho humano en condición de fundamental.

La protección de la libertad de creación genera un margen de protección que facilita la libertad de concepción del objeto intelectual, por lo tanto le corresponde este

derecho de autor a todos los seres humanos, inherente a su condición potencial de generar obras. No es sólo un derecho (aspecto objetivo) de los autores teatrales, sino que se trata de un derecho que protege al sujeto (aspecto subjetivo) en el ámbito de la libertad de creación.

III.2. EL CUERPO DEL ACTOR EN EL PROCESO CREATIVO.

El actor para crear utiliza sus medios para construir su lenguaje y comenzar el proceso de creación de su personaje, y en este momento ya se está convirtiendo en autor al mismo tiempo que actor creador. En esta creación de comunicación y expresión utiliza uno de los medios más significativos para él, como es su propio cuerpo y el cuerpo de los demás como un medio de expresión y comunicación por lo tanto será necesario que lo observemos siguiendo entre otras, las concepciones que sobre el trabajo con el mismo y su evolución mantiene Lapierre, A. (1977), para así poder analizar en cada situación de la creación artística qué cuerpo utiliza o le es necesario utilizar.

III.2.1. Concepciones del cuerpo del actor como elemento de creación

El actor al interpretar, está trabajando con el cuerpo, el movimiento, la acción y su propia personalidad comprometiéndose en esta acción por medio del gesto, la actitud, el contacto y toda una comunicación infraverbal como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica.

Todo esto exige una formación personal, poniéndose en diferentes situaciones de comunicación no verbal, y no sólo una técnica y una formación intelectual, ya que el problema primario de cualquier teoría en relación con la interpretación del actor parte de su doble condición, la de ser él mismo, al mismo tiempo que se transfigura en otro ser ficcionalmente.

Sobre esta naturaleza del actor y su interpretación dice Nietzsche: “El actor es también el que siente un impulso irresistible a metamorfosearse él mismo y a vivir y obrar por medio de otros cuerpos y otras almas” (1943: 64)

El actor debe ser capaz de intervenir en la puesta en escena, en sus propias emociones, en su imagen, a lo que Martíns (2006: 2) matiza:

El actor, tendrá que destacar cuáles son las herramientas, como hace el poeta, para que determinen su estilo y los medios que enlace su técnica con la intuición y con el arte en general. Éste se libera a objeto de construir su lenguaje. Escritor y actor se complementan. Podría entonces definir el actor-autor que deseamos. Y el escritor, no sé, colabora. Ciertamente lo hace. Ambos se liberan en el intento mediante la alteridad.

En el actor la alteridad es la construcción de su corporeidad. Ésta, la corporeidad le exige, conocer su cuerpo en todas las líneas de expresión. Por supuesto, esto requiere la reunión de algunos elementos (...) Para Pessoa tal concepto era, a su modo de ver, una explicación para todo aquello que fuera sensacionalista y la categoría avanza en todos sus niveles estéticos, implacablemente. El poeta por su parte, compone cada una de sus sensaciones. Recoge todo aquel pensamiento el cual registra estéticamente. Las sensaciones son clasificadas por el poeta-actor.(...) En el escenario acertará sobre las emociones hasta que alcance su unidad corporal. En este momento nos descubrimos al máximo de su expresión: cuando agregue sus formas gestuales y sus contenidos al hecho teatral. (...) De esta manera él puede, como dije, figurar su proceso creador. En este momento él se convierte en un actor-autor. Puesto que crea y define su animación poética en la visión del escenario. (2006:2)

Al hablar del cuerpo del actor, es necesario referirse a las diferentes concepciones de cuerpo, que corresponden a distintas formas de interpretación, como dice M. Colomer:

De todas las definiciones extraídas de algunos diccionarios de la lengua castellana con respecto al vocablo *cuerpo*, he entresacado aquellas partes que considero importantes y básicas para poder delimitar lo que “es” el cuerpo *en y para* el ser humano. Leyendo entre líneas, podemos entresacar varios aspectos que se refieren a dicotomías supuestamente no enfrentadas, sin embargo, en continuo conflicto. Entre ellas están las siguientes: la división materia-espíritu, la integración-parcelación del cuerpo, lo natural-antinatural desde la cultura somática, y la nobleza y la dignidad del mundo de las ideas frente a lo abyecto del cuerpo. Conflictos que en el

terreno de lo psíquico y de lo artístico cobran relieve y pasan a ser el centro. (2002: 100)

En Occidente, desde muy antiguo se concebía, en primer lugar desde la filosofía, y más tarde desde los postulados científicos, al ser humano como un todo compuesto de dos partes claramente diferenciadas: el cuerpo y el alma (posteriormente la mente). El cuerpo es lo externo, soporte de nuestras actividades públicas, y lo interno, el alma, la sede de nuestros pensamientos.

Las teorías de los filósofos son muy relevantes en relación con el cuerpo y así dice Richard :

Su fundamento epistemológico descansaba en la metafísica y en la ontología, que describían los comportamientos del hombre en términos de sustancia y de facultades innatas y trascendentes. La voluntad, el conocimiento, el instinto y la percepción se consideraban como evidencias que conducían a una concepción normativa y trascendente del hombre como simple ser subsistente. Se trataba sólo de describir y clasificar, partiendo de un saber sistemático que concebía la Psicología como la explicación racional de los comportamientos conscientes.(1972:321)

Isadora Duncan y Adolphe Appia buscaron la valoración del cuerpo en la escena como un diálogo que toma conciencia de su potencial creativo, encontrando el teatro del cuerpo de Appia mayor repercusión en el teatro expresionista, y tomando protagonismo en los pinceles de Oskar Kokoscha, con trazos expresivos sobre los cuerpos y su estructura, ya que en el discurso escénico de lo que se trataba era de hacer

hablar al cuerpo. Así es aceptada la interrelación del cuerpo y la mente desde una concepción global y no fragmentada, pero no sólo es un medio racional para el pensamiento consciente, sino también un medio de expresión en las relaciones del actor con el espacio que lo rodea y el mundo exterior que lo observa a través de las sensaciones y percepciones que le produce:

Aproximadamente desde los años 1970, el teatro del gesto realiza un giro espectacular con las formas contemporáneas de la performance o en los nuevos espectáculos que se construyen en los límites del teatro y la danza. El gesto toma el relevo a la palabra y, a menudo, es producido por el cuerpo del actor/bailarín sin voluntad referencial. Existe por si mismo , inscribiendo su nacimiento o su repetición infinita en el hic et nunc del acto teatral. De hecho, el teatro occidental en nuestros días tiene dos objetivos: eliminar el estereotipo gestual pseudo-mimético que nace sobre todo de una degeneración estética y, por otro lado, inventar nuevos códigos gestuales.

Entre las diversas opciones para abordar el estudio del gesto, tomaremos la clasificación sobre el estatuto del gesto teatral elaborada por el profesor e investigador Patrice Pavis, con quien he tenido la enorme satisfacción de profundizar en mis estudios teatrales:

-El gesto como expresión: cada época establece su propia concepción del gesto; ello influye sobre la interpretación del actor y el estilo de representación. La concepción clásica -que todavía prevalece ampliamente en la actualidad- convierte al gesto en un medio de expresión y de exteriorización de un contenido psíquico interior y anterior (emoción, reacción, significación) que el cuerpo tiene por misión comunicar a otros. El gesto es el elemento intermediario entre interioridad (conciencia y exterioridad (ser físico)).

-El gesto como producción: en reacción contra esta doctrina expresionista del gesto, una corriente actual intenta definir la gestualidad ya no como comunicación de un sentido previo, sino como producción. Esta concepción considera la gestualidad del actor como productora de signos y no como simple comunicación de sentimientos “convertidos en gesto”. El gesto teatral es, aquí, la fuente y la finalidad del trabajo del actor.

-El gesto como imagen interna del cuerpo o como sistema exterior: una de las principales dificultades en el estudio del gesto teatral es la de determinar a la vez la fuente productora y la descripción adecuada. La descripción obliga a formalizar algunas posiciones clave del gesto y, por tanto, a descomponerlo en momentos estáticos y reducirlo a algunas oposiciones (tensión/relajación, velocidad/lentitud, ritmo sincopado/fluído, etc.). Pero esta descripción, además de su dependencia respecto al metalenguaje descriptivo verbal que impone sus propias articulaciones, sigue siendo, como todas las descripciones, exterior al objeto y no precisa en modo alguno su vínculo con la palabra o con el estilo de la representación: a menudo está mal integrada al proyecto significativo global (dramatúrgico y escénico). Por lo que se refiere a la captación del gesto a través de la imagen del cuerpo y del esquema corporal, ésta está en función de la representación que el actor o el bailarín se hace del espacio en que se mueve. Esta representación de lo figurativo gestual sigue siendo perceptible únicamente al nivel de las intuiciones.

En el camino hacia una tipología y un código gestual, ninguna tipología de los gestos es verdaderamente satisfactoria, ni en lo que concierne a los gestos en la realidad ni a los gestos en el teatro. Suele establecerse la distinción entre:

-gestos innatos, asociados a una actitud corporal o a un movimientos

-gestos estéticos, elaborados para producir una obra de arte (danza, pantomima, teatro, etc.)

-gestos convencionales, que expresan un mensaje comprendido por el emisor y el receptor

Ciertamente, en el trabajo del actor todo es significativo, todo adquiere valor de signo y los gestos, sea cual sea la categoría a la que pertenezcan, entran en la categoría estética. Pero, inversamente, el cuerpo del actor nunca es totalmente reductible a un conjunto de signos, se resiste a la semiotización como si el gesto, en el teatro y la danza, siempre conservase, además, la huella de la persona que lo ha producido.

Los gestos presentan problemas de una formalización, dado que éstos son ofrecidos en una continuidad a lo largo de la representación, lo que hace muy difícil una segmentación en unidades gestuales. La ausencia de movimiento no es un criterio suficiente para delimitar el principio o el final del gesto, y verdaderamente tampoco hay elementos recurrentes de la “frase gestual” como el objeto, el verbo o el sujeto. Toda descripción verbal del gesto del actor pierde muchas de las cualidades específicas de los movimientos y de las actitudes; además divide al cuerpo en unidades semánticas lingüísticas, cuando precisamente sería necesario estudiar el cuerpo según sus propias unidades o leyes. Se trata de saber a qué función ideológica corresponde la necesidad de una escritura y de una cuadrícula aplicada al estudio de los movimientos (Ricart, 2002)

El actor actúa con sus gestos, sus movimientos, su voz y su silencio, como algo que genera la palabra dramática, y de forma paralela de la inmovilidad surge el movimiento. La conjunción de la palabra, la inmovilidad y el movimiento, se enriquecen mutuamente en escena, y así Jorge Picó expone:

Encuentro muy interesante el tratar los diferentes estilos teatrales como una materia que va aportando las claves si se está a la escucha. De esta forma nos han llegado algunos movimientos de la Comedia del Arte (actitudes, formas de caminar), de actor en actor, trabajándose, modificándose, a modo de hallazgos, pequeños tesoros que pasan de mano en mano. Con Lecoq no aprendías teatro, lo descubrías. Al maestro le gustaba poner las cosas en movimiento, accionar y sobre todo reaccionar para mostrar lo invisible, para transformar un espacio en lugar de juego, agrandándolo hasta el infinito, atormentándolo para que cupieran las grandes pasiones humanas, habitándolo, atiborrándolo de vida. (2002: 4)

Es posible percibir así el cuerpo, como una serie de elementos articulados o como un agente de impulsos neurológicos que dirigen y matizan su contracción y se organizan en un sistema muy complejo sensitivomotriz, que nos lleva a una concepción del cuerpo cibernético.

III.2.1.1. El cuerpo anatómico

Es preciso ahora sumergirnos dentro de lo vivo del actor que es lo más vinculado a las relaciones de su interpretación y del objeto de nuestra investigación, al querer demostrar como en las realizaciones de los actores teatrales se revelan los requisitos para otorgarles todos los derechos de autoría. Así pues esas relaciones que

enunciamos no son otras que las de la palabra y el cuerpo vivido, tratando de mantener el vínculo por medio de las experiencias vividas. Por esta razón se hace necesario observar una clasificación sobre las diferentes concepciones y tipos de cuerpo que se pueden dar en la ejecución del actor y que no todos llegarían a alcanzar en su desarrollo la categoría suficiente para lograr la autoría pretendida.

Se puede concebir el cuerpo como un espacio complejo, mecánico, de componentes óseos, articulados y movidos por capacidades musculares. Este cuerpo es un instrumento para el pensamiento, y su fin primordial es la educación del mismo con la intención de perfeccionarlo, aumentando su fuerza muscular y relajando las articulaciones por medio de un entrenamiento racional de cada una de sus partes concebidas como algo esencialmente mecánico.

Esta concepción ha sido el fundamento durante años de la educación física, de la iniciación al deporte y de la fisioterapia. A este respecto, Colomer (2002:101) expone:

Entonces, todos los esfuerzos se centran en lo considerado esencial, el espíritu, y la parte que le corresponde al cuerpo desde este planteamiento intelectualista solamente se refiere a mantener la salud (*mens sana in corpore sano*). El cuerpo se le escapa al espíritu, por eso es necesario domarlo, someterlo a una disciplina férrea, la de la guerra, transformada en arte en la Edad Media con todos los rituales para la preparación del caballero en el arte de la guerra. En este sentido, San Agustín habla del hombre exterior y carnal, viejo, que nace, crece y muere, en contraposición al hombre nuevo o espiritual.

El cuerpo se ve como un conjunto de partes materiales que forman un organismo externo y soporte de actividades.

III.2.1.2. El cuerpo neurológico

Al concepto mecánico se le sobrepone un concepto neurológico; el músculo, no es más que el agente de ejecución de las impulsiones neurológicas que dirigen y matizan su contracción, organizadas de forma muy compleja en viales sensitivos y motrices.

Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en una máquina electrónica. Bien sea desde el aspecto anatómico o neurológico, el cuerpo aparece como un organismo biológico, racionalmente construido y respondiendo a leyes precisas. Así se observa la aparición de técnicas que se dirigen al cuerpo como organismo y no a la persona al individuo.

III.2.1.3. *El cuerpo psicológico*

El cuerpo es un organismo que se percibe a sí mismo, lo que le añade una nueva dimensión psicológica de la *consciencia*.

Es el cuerpo senso-motor y perceptivo-motor tal como aparece en los trabajos de Piaget. Es un centro de sensaciones, y a los cinco sentidos clásicos de la psicología se le añade uno nuevo, el *cinestésico*, permitiendo percibirlo por medio de las tensiones músculo-articulares, las actitudes, movimientos y posiciones del propio cuerpo. Esta asociación de sensaciones, permitirán situar el cuerpo en el mundo exterior. Es el cuerpo concebido como referencia espacial, inicial y fundamental.

El cuerpo es un espacio privilegiado, percibido desde el interior, y que poco a poco se organiza y se estructura con relación a su eje. Esta organización va a proyectarse al exterior dando así origen a la percepción de los tres planos perpendiculares del espacio.

M^a Colomer reconoce en su obra, la relación entre el cuerpo y el espíritu cuando dice:

“El cuerpo ya no es únicamente una máquina en buen o mal funcionamiento, a la que hay que mantener y “engrasar” de vez en cuando, ya no es sólo un instrumento, y empieza a concebirse cuerpo y mente como una unidad. Aunque se siguen estableciendo categorías y distinguiendo entre sensaciones y percepciones; afectos (sentimientos, pasiones, y emociones); y pensamientos

(imaginación y razón), considerando a más alto nivel la actividad propiamente intelectual del pensamiento”. (2002: 102)

III.2.1.4. El cuerpo vivido, expresivo y comunicativo

El actor para su creación necesita reconocerse a sí mismo para satisfacer la necesidad de reconocer al otro como otro, despegándose de su interioridad y compartiendo la vivencia del otro. Reconociendo al otro es el reconocimiento de otra conciencia, y la creatividad emana de ese encuentro de conciencias.

André Lapierre, sobre el cuerpo y las satisfacciones, dice:

El cuerpo proporciona satisfacciones y es un lugar de placer, pero también de disgustos. La satisfacción del movimiento y la insatisfacción de la fatiga, el gusto o el disgusto de la percepción del calor, la inmovilidad, el aire, el contacto con las diferentes materias.

Estas relaciones vividas en el cuerpo y a través del cuerpo, relaciones afectivas y emocionales: alegría, enfado, tristeza, amargura, amor, temor, dulzura, están expresamente unidas a las tensiones musculares tónicas involuntarias y alguna vez inconscientes, que las acompañan y sin las cuales no pueden existir. (1977)

La contracción dinámica es el medio de actuar en el mundo, y la contracción tónica es el medio de sentir el mundo, siendo tan importante la una como la otra. Esto es lo que se llama *cuerpo vivido* y Colomer expone:

“El siglo XX es el siglo del cuerpo habitado, vivenciado, y no sentido como apéndice. Se comienza a emplear conceptos como globalidad, integridad, unidad, totalidad, para hablar de la dualidad cuerpo-mente.(...) Desde la aceptación de esa indisoluble interrelación del cuerpo y la mente, y desde una concepción global y no de fragmentación, surgen, desde diferentes disciplinas, nuevos conceptos que dan al cuerpo una identidad mayor”. (2002: 103)

El conocimiento racional no puede realmente integrarse si no se adquirió en condiciones de tensión emocional positiva, es decir, asociadas a tensiones emocionales de placer; deseo de aprender, conocer, tensión de la búsqueda, placer del descubrimiento y del reconocimiento del otro en mi actividad interna tal como expresa Bajtín:

El hombre, en tanto que naturaleza, sólo se vivencia convincentemente en el otro, pero no en sí mismo. Yo para mí no soy connatural totalmente con el mundo externo; en mí siempre hay algo esencial que yo puedo oponer al mundo y que es mi actividad interna, mi subjetividad que se contrapone al mundo exterior en tanto que objeto sin ¡caber dentro de él!; esta actividad interna mía es extranatural y está fuera del mundo, yo siempre poseo una salida en la línea de la vivencia interior de mi persona en el acto del mundo; existe siempre de escapatoria gracias a la cual me salvo

de la dación natural. El *otro* está vinculado íntimamente con el mundo, y *yo* me vinculo con la actividad interior que está fuera del mundo. (1982: 43-44)

El *cuerpo solo*, separado de la afectividad y de la inteligencia, es una abstracción, un pensamiento vacío, un espectro intelectual. En este sentido, todo movimiento y actitud es necesariamente la expresión del ser entero, el resultado de un pensamiento, consciente o inconsciente, o los dos a la vez.

Strasberg se plantea al respecto la siguiente dicotomía:” ¿El actor debe sentir realmente la emoción que transmite o debe demostrar la emoción sin sentirla?”(1990: 45)

A lo largo de este trabajo es uno de los fundamentos de nuestra hipótesis en cuanto en la creación existente en la interpretación del actor teatral existe autoría propia y total. Por esta razón en la interpretación del actor, las emociones son un componente de la acción y no lo contrario, así Chejov entiende que la interpretación del actor debe mostrar la imagen, el gesto, la presencia: “Lo que debe elaborarse en el escenario y mostrarse al público es la vida interior de las imágenes, no los personales e insignificantes recursos de la experiencia del actor” (1999: 69)

Stanislavski trabajó con la voz, el cuerpo, los gestos y las acciones físicas, sin proponer que el actor se encerrara en su interior para buscar las claves de la interpretación, tal como podemos observar en algunas citas de sus obras:

Mi “sistema” se divide en dos partes principales: 1) el trabajo exterior e interior del artista sobre su propia personalidad, y 2) el trabajo exterior e interior

también sobre su papel. El trabajo interior reside en la elaboración de una técnica psíquica que permite al artista evocar el estado creador, durante el cual la inspiración acude con mucha facilidad. El exterior, en cambio, consiste en la preparación del aparato corporal para la encarnación del papel y para la exacta transmisión de su vida interior. El trabajo sobre el papel consiste en el estudio de la esencia de la obra dramática, del núcleo que habría servido para su creación, y que determina su sentido, como el de cada uno de los papeles que componen e integran la obra en cuestión. (1976: 356)

Evocar el estado creador, es de lo que habla Stanislavski, como podemos comprobar cuando se refiere a la concentración y a un estado mental del que surge una interpretación ,que considera hacer verosímil la escenificación dándole vida, y teniendo en cuenta el contenido de la obra como algo inseparable por lo que el cuerpo es el primer medio de percepción y de expresión. El primer medio de comunicación con otro ser humano, el que prepara y precede otras formas de comunicación, particularmente el lenguaje, así es el medio de comunicación más auténtico y profundo pero, para que esto suceda hay que dejarle la posibilidad de expresarse y que se establezca la comunicación y los sentimientos, las actitudes, las acciones, las situaciones que nos son presentadas de forma que sean suficientemente universales para que puedan configurar concatenadamente los mundos que sabemos reconocer porque los tenemos cerca y sabemos lo que han representado porque lo hemos vivido por medio del movimiento interno que nos hace emocionarnos con la visión externa de los personajes.

III.2.1.5. El cuerpo existencial

Cada día más, el cuerpo se convierte en un *objeto*, que nos pertenece pero se muestra a los otros y ya no es del todo uno mismo. Hay que diferenciar entre tener un cuerpo y ser un cuerpo. Para que exista una auténtica comunicación, es necesario que el cuerpo pertenezca a la vez al yo y al mundo, y se haga así. El cuerpo es la intersección de los dos conjuntos a los que pertenece – el yo y el mundo.

Cuando uno es de verdad su cuerpo, es cuando desaparecen todas las inhibiciones y cuando la expresión se hace auténtica y existe un acercamiento y un encuentro como dice Stanislavski:

Ahora, cuando en el interior ya se han acumulado sensaciones y se ha creado una vida afectiva, surge el material que servirá para el intercambio y la comunicación con los demás seres. Ahora, cuando ya se han formado los deseos, los objetivos y las tendencias, se podrá llegar a realizarlos. Para ello es necesario actuar, no sólo interior y espiritualmente, sino también exterior y físicamente, es decir, hablar, actuar para transmitir con palabras y actitudes las ideas y los sentimientos, o simplemente ejecutar los objetivos puramente físicos, exteriores: entrar, saludar, comer, beber, escribir y todo realizado con alguna finalidad.(1988: 151)

La situación teatral reducida a su mínima expresión consiste en que un primer personaje personifica a otro mientras es observado por un tercero. Aquí

comienza la distinción entre el comienzo del arte y la vida describiendo la esencia del teatro con sus elementos fundamentales: el actor y su personaje con un mundo aparentemente real y el espectador. Un actor es por encima de todo un ser humano y para poder crear tiene que actuar sobre su identidad.

Sobre estas concepciones del cuerpo como forma de comunicación no podemos prescindir de la visión de la profesora Sánchez Montes en *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo* (2004).

Al hablar de comunicación en análisis corporal nos referimos a una relación profunda en la que se comparten sentimientos cargados de emociones expresados de forma espontánea a través de la actitud, la mirada, el contacto la distancia en el espacio, las tonalidades de la voz, todos ello de forma coherente para que el mensaje sea percibido globalmente.

III.3. EL ESPACIO TEATRAL COMO ÁMBITO DE LA CREACIÓN ACTORAL

III.3.1.El espacio sensomotor, simbólico e interpretativo en la configuración de la labor interpretativa

Al organizar su propio cuerpo, el actor poco a poco va ampliando e invistiendo el espacio por medio de la percepción y el desplazamiento en el tiempo de la acción, para lo cual es necesario reflexionar sobre tres espacios fundamentales que mecen la creación interpretativa considerando las concepciones y clasificación de los espacios que realiza A. Lapierre (1977).

Abordamos en primer lugar, un espacio sensomotor en el que se va relacionando y comenzando la construcción escénica, como una relación simbólica a partir de la seguridad que le dan estas experiencias y este espacio creado, para comenzar a estar confiado a abrirse al mundo exterior, como comenta Sanchis Sinisterra sobre el tema del Bululú en el monólogo de Solano:

La toma en consideración, por parte del intérprete, de estas fluctuaciones externas de la composición dramaturgia, permite buscar un equivalente escénico que organice, por ejemplo, el uso del espacio (Expansión- Concentración), la secuencia

temporal de la acción (el ritmo) y la administración de las expectativas del público (“ley del interés”).

En este trabajo no puede olvidarse el diseño de las relaciones entre los personajes y los procesos que, aunque tímidamente, se insinúan: la criada, por ejemplo, no interpela del mismo modo al ridículo Doctor que a su ama, ni ésta lo trata igual que Marimarta; Serafina no “sale” de escena en el mismo estado en que “entró”, y tampoco el doctor puede dejar de acusar en su comportamiento el hecho de que Marimarta descubra su anterior condición de ventero...

De resulta de este análisis, que no debe entenderse como mera especulación teórica, sino que es complementado- y a veces guiado- por la experimentación práctica, por el tanteo expresivo, se perfila un conjunto de comportamientos del actor que ponen en juego:

- la oralidad: tono y timbre de voz, ritmos prosódicos, modalidad articulatoria (dicción, acento local) de cada personaje;
- la corporeidad: esquema postural dominante, gestualidad, motricidad de cada personaje;
- la espacialidad: posiciones, trayectos y distancias de interacción.

La articulación de estos tres niveles exige un delicado equilibrio, una sutil tensión entre los principios contrapuestos de variedad y unidad, de diversidad y coherencia: contraste y armonía constituyen la médula de este ejercicio, que debe reproducir la pluralidad viva y dinámica de una representación teatral, sin descomponer la presencia integradora, estable y continua del intérprete único que interpela y fascina a su público. Una excesiva uniformización derivaría en monotonía, mientras que un dispendio de efectismos diferenciadores convertiría el monólogo en una exhibición de transformismo ferial. Y no se trata de eso.

Llegamos aquí justamente, a la columna vertebral del trabajo, que es sin lugar a dudas esa presencia unificadora del personaje- demiurgo o superpersonaje: el Bululú.

La constelación de tipos y situaciones que el Bululú evoca en su actuación emerge de un contexto situacional, de una estructura escénica y dramática básica que pone en contacto e interacción al intérprete solitario con su público. ¿Quién y cómo es este personaje? ¿Dónde y cuándo está actuando? ¿Ante qué público? ¿Con qué finalidad? ¿Cómo y por qué ha llegado aquí? ¿En qué estado físico y anímico se encuentra? ¿Confía en sus recursos artísticos o, por el contrario, está inseguro y temeroso? ¿Ocurre algo imprevisto durante su actuación? ¿Tiene lugar algún cambio en la actitud de los imaginarios espectadores? ¿Se modifica algo en él desde el principio hasta el final? ¿De qué modo afronta el inicio de su número? ¿Cómo –y por qué- lo concluye?...

Todo un conjunto de opciones fundamentales que determinan el sentido y la forma del proceso creativo y que modulan la selección y organización de los recursos expresivos del actor. (1984: 25-26)

Monólogo de Solano de *Ñaque o de piojos y actores*, de José Sanchis Sinisterra:

¡Esta es la famosísima comedia La Serafina compuesta por el ilustre poeta y gracioso representante Alonso de la Vega!...La cual sucede en la ciudad de Nápoles, en donde un rico labrador llamado Alberto Napolitano tenía recogida a la hija de un cardenal amigo suyo, doncella muy hermosa, de nombre Serafina...Y empieza la comedia con que sale Serafina lamentándose sola:”¡Ay, Serafina! No eres la que ser solías. ¿Qué es de ti? ¿Adónde estás? ¿En qué piensas? ¿Quién te robó aquel sosiego y quietud de tu descansada vida? ¡Ay, pensamiento mío, y cuán afligida me tienes! Que

por soñar que estoy enamorada del más hermoso hombre del mundo, ¿tan al cabo quiés que prosiga tu intento? ¡Sus, cúmplase tu voluntad, pues tan cumplidamente has impreso en este mi corazón tal afecto!”... Y en esto sale Marimarta, que es la moza de la casa: “¡Ay, señora Serafina! ¿Y de cuándo acá te has vezado a predicar?”... “¿Y o predicar?- dice Serafina- ¿Y qué has visto en mí?”... “No sé, sino como te oí retoricar, dije: Tate, en el púlpito está mi ama.”... Y Serafina: “Buena viene la juglaresa. Daca, amarga te veas, ¿traes la labor?”... “Sí, señora: la tuya y la mía traigo.”... “Pues sentémonos un poco a labrar; veamos cuál se da meor maña”. Y dice Marimarta: “Tanta gana tengo yo de labrar como tú de ser monja.”... “¡Mirad por dónde me sale! Pues ven acá: ¿quieres tú que nos metamos monjas?..” “Nunca madre yo si tal pienso; ni aún tú tal deseas, porque, para beata, tienes tú ese ojito muy risueño”. “¡Y tú, desvergonzado lo tienes! Si apaño un chapín, doña disoluta.”... “¡Jesús, señora! Pues, ¿tan presto te has de enojar?”... Y en esto sale un Doctor, medio nigromante, muy a lo ridículo, diciendo: “Huchulu, lu, lu! ¡Huchulu, lu, lu!” Y le dice Marimarta. “¡Eh, señor doctor! ¿Cómo va de caza?” Y él. “Huchulu, lu,lu! ¡Huchulu, lu, lu!”... “¡Dominus doctor! ¡A vos digo!” Y el doctor le contesta:” Aliquid tempus, non habet falconem con silla y freno, gruperá y falsas riendas, criatus, adornatus, en las escurulidades, escuelas, muelas, disimela, resimela, secundum auctoritatis nostris.”... Y le dice Serafina. “Señor doctor: en verdad tanto os he entendido como si no me hubierais hablado nada.”... “Ego credo, credatis, que aunque queratis, nunca jamás me entendatis, si bien y rebien no me escuchatis. Lo que yo digo, señora, es si habéis visto por aquí un halcón alto, bajo, gordo, flaco, chico, grande, negro, prieto, mozo, viejo, cojo, manco, con una maleta a las ancas.”... “¿Halcón con maletas?- dice Marimarta- .Cosa es esa que nunca la vimos. Pero, en la maleta, ¿Qué lleva?”... “Señora, en la maleta lleva sus cofias, zapatos, embalsamatos, gorgueratos, como estampa de monumento, ciento, cuento, pelota de viento, rayo, gallo, morcilla y tripicalla.”... Y le dice Serafina: “Señor, ¿y adónde pasa con tan buen recaudo?”... “Señora, paso a llevar unas cartas al dios Júpiter, que morabitur, estabitur in celum, celorum, estrelisime,

diligentias meis, báculo, tregestí, morí, borí, franco, banco, labanco, tórtola, tortugatis, espaldarazo y medio.”...”Y dígame, señor: ¿esa que lleva en la mano es alguna carta?”...”Sí, señora: es carta, cártula, dómina, méndrula, la cual ha pasado por las sierras de Armenia, el monte Sinaí, la casa santa, la cumbre de Tabor, el sepulcro de Osma trasuntado de letra en metra Napolitana, encalabazabatur de virtutem, virtutem, mozuelo, velo, revuelo, morteruelo, capirote y de ajo nuevo.”...Y en eso le dice marimarta: “Señor, a todo esto, si no me equivoco, a mí me parece haberle visto de ventero en Sierra Morena.”...”Sí, señora, - dice el doctor-. El primer grado que tuve fue ventero”. Y le pregunta Serafina: “¿Y qué grado ha alcanzado?”...”Infinitisimus, duna mea: primus venterius, ventero, ventolabatur, herbolaribus. ¿Sabe qué es herbolaribus? Conocer hierbas, coger hierbas, traer hierbas, vender hierbas, nunmancia, nigromancia, ganacia, por toda Italia y Francia, et finibus doctoris casadoris mayoris.”...”Por cierto, señor, que me parecéis sabio.”...”Sí, señora: muy sabio, resabio. Mire si hay en qué yo pueda servirla.”...”Sí, señor. ¿Entendéis en esto de los sueños?”...” ¡Válgame Dios! Diga, comience, no pare.”...”Sepa vuesa merced que he soñado infinitas noches que estaba enamorada del más hermosos hombre del mundo”...”Y ese hombre, ¿le conocéis vos?”...”No, señor.”...”Verdad es, que no se puede conocer hombre soñando. Prosiga, prosiga.”...”No hay más que proseguir, sino que vuesa merced me declare quién puede ser este hombre.”...”Sabed, señora, que es el Amor, que por nombre se llama Cupido.”...”¿Ese?”...”Sin falta.”...”Pues tome, señor doctor. Y resciba la buena voluntad.” Y le da unas monedas al Doctor, y éste se va diciendo: “Mercedes, señora, mercedes.” Y queda Serafina sola con Marimarta, y le dice: “Agora entremos allá adentro, Marimarta, que quiero hablar contigo de secreto antes que venga Alberto Napolitano, mi tutor y nos vea aquí”. Y se entran las dos, y en esas sale Alberto Napolitano con su hijo Marco Atanasio, y Cebadón, simple. Y dice Alberto: “Mira Marco Atanasio, hijo, que mires lo que haces, que si eres de juicio liviano te podrás perder, porque esta doncella bien sabes que es hija del cardenal. “ Y le dice cebadón, como burlando...” (1984: 26-27)

Introducimos esta selección de textos considerados por su contenido y nivel de expresión, aceptados para la comprensión del tipo de espacio y cuerpo que tratamos en la vivencia del actor. Así sirven también de reflejo de la conjunción de ambas características que unidas a su creación e impronta personal los hacen acreedores de la titularidad reconocida que pretendemos en esta tesis demostrar.

El segundo espacio en el que el actor desarrolla sus creaciones es aquel en el que el objeto es vivido a nivel simbólico y también como proyección emocional. Algunos de estos dramas contienen alteraciones compositivas que afectan a la ordenación lógica del tiempo o a la convención única del espacio, creando en este último caso subespacios simultáneos o convirtiendo la escena en una proyección rememoradora o intimista del espacio interior de los personajes en donde tiene el objeto, funciones de amor, de agresión y de destrucción, encontrando un gran placer en todas las actividades sensomotrices, como nos muestra Guerrero Zamora en su trabajo sobre el soneto de Laurencia en la escena XVI de *Fuenteovejuna*:

Ciñéndonos al soneto de Laurencia, la actriz que la encarna se verá sometida a dos tentaciones: la elocución lírica- digamos recitación- y la interpretación propiamente dramática. Sería erróneo el sacrificio de cualquiera de las dos. La actriz deberá conciliarlas – y la conciliación o complementariedad de dos movimientos contrarios es un principio dialéctico-, pero ¿cómo? No por el camino extraviado de lo que se suele considerar como desentrañar el verso a efectos de una mejor asimilación y de una mayor comunicación. Ese supuesto desentrañamiento no es, por lo general y literalmente, más que un vaciado de entrañas, por lo mismo que, al prosificar el verso

en aras de una mejor expresión del contenido, olvida la indisoluble unidad fondo/ forma y, al adulterar los significantes, empobrece los significados. Dicho con más llaneza: que el verso existe en teatro para ser dicho como verso. (1984: 41)

Esta interpretación a nivel de espacio simbólico tiene una aproximación a través de la caracterización que favorece el poder abrirse a otras comunicaciones como el acceso al otro yo.

El tercer espacio de la construcción-comunicación lo analizamos a partir de la destrucción del uno que provoca el otro, es decir, desde la no afirmación del uno a través de encerrar esta personalidad en el deseo del otro que nosotros tenemos de escapar de aquello que nos encierra. Esto viene a ser, a grandes rasgos, la génesis del deseo de la destrucción; pero después de la destrucción es necesario hacer proposiciones a nivel de la construcción. El poder manejar estos espacios es en función de las posibilidades que se tengan.

Admitiendo que se tienen los tres espacios, se intentará vivir en los tres. Nada es fijo respecto al tiempo de uno a otro.

El actor debe vivir él mismo sus propios fantasmas corporales siendo consciente de ellos y capaz de dominarse, para no devolver al espectador una imagen deformada. Debe ser el espejo de los fantasmas del personaje; pero para que el espejo sea fiel, no debe mezclar su propia imagen, por lo tanto, él debe haber vivido antes a nivel de su cuerpo todos sus conflictos y fantasmas para tener una disponibilidad que le va a permitir vivir la comunicación, en un plano emocional. Existe esencialmente un

compromiso afectivo que al mismo tiempo debe ser capaz de dominar su implicación emocional consciente.

Comparamos ahora la interpretación del monólogo de Laurencia en *La dama del olivar*, de Tirso de Molina, siguiendo las directrices del comentario de Juan Antonio Hormigón:

A continuación se produce una nueva inflexión dado que Laurencia se contiene en lo que pudiera ser su explosión pasional. Su propósito, de todos modos, es arrastrar a los hombres a una rebelión que favorezca su venganza. Por eso utiliza la burla corrosiva, la mordacidad, la provocación que excite la petulancia viril. Mientras dice este párrafo se aparta lentamente del grupo, gana distancia física para dominarlo después en su conjunto.

Las preguntas: “¿Calláis? ¿Teméis? ¿No venís?”, caen lentamente una a una, con ligeras pausas entre sí. Tienen un tono ascendente de la primera a la tercera, van acompañadas de unos pocos pasos hacia el grupo que Laurencia quisieran que fueran intimidatorios y que lo consiguen, en la medida que los hombres se ven abrumados por la decisión de la mujer que descubre palmariamente su impotencia para actuar.

Las últimas réplicas pasan de la ironía desencajada de “compras trompas y muñecas”, a la proclamación de “que mientras viva Laurencia ella tomará venganza”. Hay un nuevo estallido, el tono más alto del monólogo, en “¡Vive Dios!”, que debe sonar como una maldición, un juramento, que haga cobrar toda su fuerza a la decisión tomada. Las últimas frases no son únicamente colofón, sino descubrimiento de la sorpresa. Todos esperan que Laurencia pida venganza, pero cuando afirma su voluntad de protagonizarla y “de mudar, gente vil, el traje y la naturaleza, porque os enseñe a ser hombres”, propone el medio de llevarla a cabo y su decisión de ejecutarla.

Decisión que conecta con el tema de “la mujer vestida de hombre” y que va a provocar un cambio profundo en la acción dramática posterior.

Su salida con paso firme, tenso, rítmico, expresa gestualmente la resolución de Laurencia, presagia su carácter de líder que no sólo posee la voluntad y la palabra, sino también la capacidad de convertirla en acción. Esta dinámica corporal que cierra el monólogo describe, por su contraste con la inicial, un tránsito vital que ha provocado transformaciones en su conciencia. (1984: 46-47)

El actor puede encontrar ahí placer, como comunicación dentro de un placer compartido, que hiciese del personaje el complemento de su propia carencia.

La expresión oral del texto versificado, incorporada por el actor a la construcción de su personaje, fluctúa según la dinámica de transformación del gusto o los métodos interpretativos en cada época. El único problema reside en la aplicación de un método que choque con el substrato dramático emanado de la estructura formal y los significados del texto.

El actor contemporáneo que se propone ahondar en su trabajo, persigue la verosimilitud escénica y la credibilidad de su personaje. Pero eso nada tiene que ver con la búsqueda de un naturalismo cotidianizado a la “americana”, para entendernos, que entraría en contradicción absoluta con la estructura formal y el substrato dramático de la literatura dramática barroca. Que mediante un proceso de introspección neurotizadora un actor llegue hasta el llanto convertido en Segismundo prisionero en su cueva, implica un contrasentido respecto a la estructura semiológico-conceptual del texto (octosílabos, décimas, metáforas que tienen como referente inmediato el gusto e ideología dominante en el barroco). A Calderón le importaba más

que el lagrimeo de Segismundo la verbalización de sus sentimientos, angustias y pasiones. Además, es mucho más sugerente y creativo ver a un actor verbalizando y visualizando en el espacio y el tiempo de una puesta en escena contemporánea, desde su condición concreta de ciudadano, los sentimientos, angustias y pasiones implícitos en un texto ubicado en época bien distinta, del que intenta extraer los aspectos generales que pueden afectarnos o comprometernos a todos.

En una visión general, en una sesión con actores, en la búsqueda de sus propios fantasmas, empleamos la intelectualización, al final, del movimiento a través de medios de comunicación simbólica como el sonido y la mirada, de forma a lograr que salgan de su represión de una manera más lógica y real.

El inicio de la sesión de trabajo comienza por parte de los sujetos con un descubrimiento de sí mismo y su relación con el objeto, el espacio, consigo mismo, el otro, búsqueda de la disponibilidad, análisis de la vivencia de cada uno y de la reacción del otro, más allá de los estereotipos culturales, búsqueda de la creatividad.

La comunicación va a hacerse cada vez más próxima, más estrecha, hasta envolver el espacio, el objeto, al otro; la posesión en el silencio, la inmovilidad y luego ese contacto que se transforma en movimiento asumiendo la libertad y conquistando simbólicamente el volumen de lo grande, lo fuerte.

Esta comunicación en el descubrimiento del otro y de si mismo nos la expone Juan Germán Schoroeder en su comentario:

El pleito matrimonial del Alma y el Cuerpo, comienza con la escena en la que el Pecado: (Príncipe del abismo...introducido escándalo de Abel) y la Muerte (Pálida

Muerte...heredada malicia de Caín)- es decir, “los malos”- se confabulan para perder al Cuerpo y obligar al Alma- su esposa- a pedir la nulidad de su matrimonio.

El actor va a enfrentarse con una maravillosa virginidad. Manos, torso, actitud, mímica, voz, el más mínimo ademán, la más leve entonación le va a corporeizar. Si permanece estático, parecerá marmóreo; si se mueve en exceso, será vitalidad anticipada; si la voz traiciona el trémolo, rozará lo declamativo; si el gesto cae en la tentación de la brillantez, parecerá actuar en un púlpito; si se mueve enseguida por escena caerá en la vanidad del “monstruo sagrado”, dominador del tablado; si lo dice atonalmente, la vida no habrá roto la vena del manantial de su garganta; si lo recita, será rapsodia; si, en fin, se oye a sí mismo, no transmitirá la comunión al oyente.

Todas estas limitaciones o peligros, son para decir que esta escena proporciona la maravillosa ocasión por todo actor deseada: ser el río deslumbrante que emerge a la absoluta libertad creadora del actor. Raras ocasiones ofrecen en el ejercicio dramático esta oportunidad. Sentirse absolutamente libre de crear, sin premisa alguna, y sin tener que concretar un personaje de carácter.

El desarrollo posterior a la obra es ya un caminar por los imperativos de la acción que narra el argumento. Y aunque se mantenga en la abstracción del Cuerpo como personaje, entra en juego una teatralidad o efectismo de lo que podemos llamar “situaciones calderonianas”.

Este inicio, este nacimiento, puede ser para ti, actor, aunque intérprete de un personaje- símbolo, la aparición real de ti, con tu mirada, tu voz, tu sensibilidad, inéditas, como una aventura escénica apasionante. El “Cuerpo” será tu cuerpo y ha de alcanzar entidad representativa.

Aporta tu visión personal. Huye de imitaciones. Y en esto entramos en el modo de transmitir el verso. No existe tal modo. No supimos crear una norma tradicional que aceptásemos como Principio de Arquímedes. Todo lo más, unos

ejemplos singulares de intérpretes que declamaban cada cual a su estilo, y que hoy día no aceptaríamos, como nos repelería oír un discurso político con énfasis de oratoria. Hemos de recurrir, pues, al “decir” o al “recitar”. El recitado, el mantener una dicción o expresión entonada, ceñida a fisuras y acentos tonales, a lo “bel canto” es perdurar en la agonía de un convencionalismo aceptado en otras épocas hasta mediados de este siglo, aunque aparente y aparatosamente no se declame, cante o salmodie. El decir es no soslayar la dificultad de desvelar el ritmo interno, el mantener el engarce y sentido de las palabras, frases o metáforas, que ya el autor- poeta concibió con su entramado de armonía, cuya sonoridad se ofrecerá por añadidura. Cada autor marca sus propias cadencias, ya sea dentro del rigor de la métrica como en la libertad de la prosa. Por eso no puede decirse igual Calderón que Lorca.

Catorce veces se repite la palabra “ser” en el monólogo que nos ocupa, y son otros tantos ejercicios de modulación, velocidad, sequedad, tono, alargamiento, queja, emoción, pausa, de la misma palabra en cuanto encierra o significa conciencia, asombro, impotencia, encarnación, vida, conducta, acierto, orgullo, desacierto, tristeza, pérdida, y la nada o la eternidad. (1984: 57)

MONÓLOGO DEL CUERPO

CUERPO. Sin oír, hablar, ni ver,

en noche continua estoy;

si nada antes deser soy,

¿qué seré después de ser?

Mas no, no quiero saber,

confusa naturaleza,

ni ser quiero, que es tristeza

a mi ser anticipada
ver que acabe siendo nada
ser que siendo nada empieza.
Mas ser quiero, que es error
no ser si en mi mano está,
pues peor no ser será que siendo ser lo peor;
y tengo ya tanto amor
al ser que espero tener,
que por ser tengo de hacer,
juzgando a más pena yo,
dejar ya de ser, que no
ser, para dejar de ser

Hay una primera búsqueda en esta fluidez del contacto del cuerpo con el objeto, pero también con el cuerpo de los demás, un abandono bien difícil en donde el espacio, el sonido, el objeto se hace, cerca muy cerca, mediador de una comunicación que ya lleva una carga afectiva, emocional, que hace el gesto más bello, más verdadero. Placer de dar, placer de recibir. Placer por el placer del otro en el que el gesto se hace más lento más fluido; más cargado de afectividad dando con todo tu cuerpo y con todo tu cuerpo recibiendo en una situación de equilibrio.

Este acuerdo realizado a nivel de las tensiones tónicas; pero también la expresión del temperamento de cada uno del que se confía a los otros, el que se siente

responsable, y luego libera toda la fantasía lo apreciamos en la versión escénica de Álvaro Custodio sobre la novela *La Regenta* de Leopoldo Alas “Clarín”, de la que extraemos los siguiente matices en su comentario:

Ana dice este monólogo de cara al público iluminada únicamente por un reflector cenital. La actriz deberá expresar su profunda emoción y el asombro que le producen descubrir que su confesor está enamorado de ella. El alma de Ana se halla revuelta al sentirse acosada por dos hombres, Álvaro Mesía y Fermín de Pas. Esa confusión se debe a que ella no quiere caer en adulterio pese a la indiferencia con que la trata su marido, más de veinte años mayor que ella. Su timidez y su conciencia religiosa se lo impiden, aunque sueña con las caricias de Álvaro Mesía.

La actriz debe frasear con emoción, sin engolamiento, matizando cada párrafo con fuerza, pero sin alterarse. Subrayará con brazos y manos sus estados de ánimo, sin exagerar. El movimiento natural y armonioso de brazos y manos es uno de los grandes recursos del intérprete ideal, sobre todo cuando el cuerpo, como en este caso, permanece estático. (1984: 72)

MONÓLOGO DE ANA OZORES

ANA OZORES.- ¿Será posible? ¡El Magistral está enamorado! Sí, enamorado como un hombre, no con el amor místico, ideal, seráfico que yo creía. Tiene celos, se muere de celos, porque Álvaro Mesía me tuvo desmayada en sus brazos cuando bailaba con él en el Casino de Vetusta. El Magistral ya no es el hermano mayor del alma, sino un hombre que oculta debajo de la sotana pasiones, ira, celos...¿Cómo ha sido posible? Yo no puedo amar a un canónigo. Mi padre ya lo decía sin que yo lo entendiera entonces: el celibato eclesiástico no es más que una careta. Se concibe el amor sacrílego de un sacerdote de ópera, no el de un prebendado con

alzacuello morado. ¡Imposible! ¡Don Fermín de Pas, enamorado, celoso, indefenso! Siento una compasión infinita. Fue él quien abrió verdaderamente mi alma a la luz, a la religión, a la virtud. Y yo estuve a punto de perder la fe por el simple contacto de Álvaro Mesía... Pero Fermín me quiere para él mismo. ¿Puedo seguir creyendo en la religión como antes? En realidad yo siempre amé más que creí. También Santa Teresa amó apasionadamente a Dios Nuestro Señor. Yo...yo...Álvaro es más noble que el Magistral. No ha abusado de su amistad con mi marido, no ha insistido. Los dos me aman y yo no puedo ser de ninguno. Al Magistral le debo gratitud, pero no otra cosa. Sería un absurdo si...Y también sería yo una miserable si ahora consintiese las provocaciones de Álvaro. A Fermín le quiero con el alma, a pesar de su pasión que acaso él no pueda vencer como yo no puedo vencer la influencia de Álvaro Mesía. Sin embargo, Álvaro no es un clérigo. Si huyo de él me expongo a caer en brazos del otro. Su amor no es repugnante ni sacrílego. Tengo que dedicarme exclusivamente a mi marido. El hogar también tiene su poesía. ¡Si al menos Quintanar me diera un hijo! ¿Por qué hacerme ilusiones vanas? ¿Cuántas veces me he dicho lo mismo? Vetusta es mi cárcel, la necia rutina, un mar de hielo y esa lluvia pertinaz, machacona...Cada día me siento más sola, más abandonada...Abandonada en el tálamo por mi marido...o huyendo de mi constante tentación que es Álvaro Mesía...Sólo me queda el consuelo de la religión. Quizá haya sido injusta con el magistral al pensar tan mal de él, dejándolo huir desesperado con aquellas sospechas clavadas en su corazón como un dardo. Tengo que volver a él. Le necesito. ¡Qué ingrata, qué cruel he sido! ¡Qué triste y qué solo le he dejado! Vetusta le insulta, le escarnece, le desprecia después de haberle levantado un trono de admiración. Y yo que le debo mi honra y mi fe, le abandono en estos momentos porque estoy tocada del gusano maldito del amor de los sentidos, porque estoy vendida a don Álvaro, si no de hecho con el deseo. Soy una pecadora y tengo que ofrecer un gran sacrificio a mi hermano espiritual para compensarle de lo que él ha sufrido por mi culpa. ¡Ya sé! En Semana Santa subiré al Calvario como nazarena. Fermín me perdonará y Álvaro tendrá que renunciar a mí...”

El arte escénico pone a prueba todas las cualidades del actor que debe descubrir todas sus sensaciones en todos los espacios y con todos los cuerpos y no sólo en el suyo para dar una sensación de verdad y conseguir su creencia en la creatividad, pilar fundamental del desarrollo de nuestro trabajo ya que es el hecho generador del derecho de propiedad intelectual reflejado en su artículo primero y el objeto del derecho de autoría que pretendemos demostrar desde diversos referentes posibles en la vivencia interpretativa del actor con el apoyo en textos representativos con el comentario de prestigiosos de la dramaturgia como observaremos en el comentario de Nuria Espert en su representación el 12 de septiembre de 1980 en el Centro Dramático Nacional María Guerrero, de Madrid, con dirección de Jorge Lavelli, y así expresa su sentir:

Existe una identificación previa con este personaje antes de vivir los otros, o de ponerle en acción o en meditación; es el ambiente que favorece la expresión, la espontaneidad y desarrolla situaciones simbólicas y escenas de comunicación que se hacen y se deshacen pero el ritmo estás en todas partes. (1984: 95)

Uno de los grandes problemas de este monólogo, es que no existe una explicación para la actriz del motivo por el cual, Rosita decide confesar su mundo interior. El monólogo llega de improviso. No ya preparación. Y cuando un dato falta en el texto, ¿cómo obtenerlo? (...) En el texto Rosita entra y les dice a la tía y al ama que se han llevado los muebles y la tía responde que si ella lo hubiera sabido no hubiera permitido que el tío los empeñara y que ya sólo les queda la silla para sentarse y la cama para dormir. A lo que Rosita apostilla Para morir. Y no hay más texto, ni más explicación. La tía habla sola en un pequeño monólogo (...) Un crítico de París

dijo que parecía como si Rosita en el último acto anduviera por caminos subterráneos, mientras las gentes estaban en la superficie y que sólo en esos breves minutos del monólogo ella sacaba la cabeza para volverse después a hundir otra vez. Caminos subterráneos. Esa era la clave de mi trance. Pero aunque yo lo entendía de manera intelectual no sabía como expresarlo plásticamente para que el público lo viera (...) Durante ese paseo yo pensaba en cosas concretas, directas. La sala que yo rodeaba me recordaba el lugar donde se había desarrollado mi infancia, donde viví la marcha de mi novio, donde celebré mis cumpleaños, los 16 y uno más, y luego otro y otro hasta los cuarenta y tantos de ahora; en esa sala se había bailado, se había oído música. En ella habían estado los grandes armarios que a lo largo de tantos años se habían llenado de inútil ropa para la boda. Yo miraba la sala y comprobaba que todo aquello ya no existía. El espacio vacío indicaba, precisamente, la ausencia de todo ese pasado. Y verlo me provocaba un ablandamiento emocional. Mi espíritu estaba preparado para la confesión definitiva (...) Algo se partía en mí en aquel momento y yo dejaba de ser Rosita para volver a la realidad y ser una actriz que se tenía que echar sobre el hombro de otra actriz (...) Al comienzo del monólogo, cuando Rosita confiesa que lo sabía todo, que sabía que su novio se había casado, yo ya era un mar de lágrimas (...) Sin embargo, en ese momento era como si, no sé, como se si reunieran en mí todos esos ejercicios que presenta Stanislavski sobre una actriz que ha perdido un hijo, el famoso “si” condicional para lograr sentimientos comunes (...) Al llegar a...primer año de ausencia, yo debería de estar rota emocionalmente, si no fue así se lo debo a que por el dichoso movimiento me dolía la nuca y tenía las piernas anquilosadas. En la siguiente frase: Pero lo sabían todos...ya había olvidado la dureza de la posición y seguía hasta...a mi abanico de soltera. Allí Rosita y yo estábamos todavía enteras sin duda porque el movimiento cortaba la emoción, seguramente desfasada, que me producía el texto. Me incorporaba con la ayuda de Carmen Bernardos cuando decía: Cada año que pasaba... Y con Carmen siempre detrás, como interlocutor y al mismo tiempo como un “otro yo”, cerca de mi nuca, sintiendo su aliento, yo miraba hacia el público

y sonreía al decir que los amigos se iban casando y que sus hijos me enseñaban las notas del colegio. Era un recuerdo patético dicho con una sonrisa: una vez más la sonrisa enmascaradora. Venía a continuación una gran ruptura pues Rosita volvía a vivir repitiendo en su memoria, los mismos sucesos de su juventud por los que se encerró en su casa, no volviendo a salir a la calle. El recuerdo comienza con el día que bajó al paseo y se da cuenta de que no conoce a nadie. Es entonces cuando oye comentar a unos muchachos A esa ya no hay quien le clave el diente. Rosita vuelve a vivir esa vergüenza delante de la tía, dolorosamente. Ya no hay defensa en la autoironía como antes; ya no está por encima de la historia que cuenta; ha descendido a la negrura de su secreto.

A mí, una de las cosas que más me divierte en las representaciones, es jugar con el tiempo. No me gusta que todo ocurra en el mismo momento. Y este monólogo, me permitía llevar ese juego a sus últimas consecuencias. A veces, el público no puede captar eso porque es imposible desmenuzarlo tanto como para que pueda verse con facilidad, pero no obstante, hay que hacerlo porque enriquece la actuación y el público lo entiende aunque sea subconscientemente. El público no piensa “esto lo está viviendo”, “esto lo recuerda”, “esto no ha ocurrido todavía”, pero si el actor lo siente, todo eso le da a su interpretación una especie de musicalidad muy sugestiva.

Por eso en el momento en que recuerda a aquellos muchachos, yo hacía una cosa muy interesante y arriesgada y es que la frase tremenda A esa ya no hay quien le clave el diente, la decía con frialdad y a continuación escenificaba para mí tía el momento en que Rosita la oyó, volviéndose para ver si esa frase estaba dirigida a ella, si esa frase atroz estaba inspirada por su cuerpo. Y al volverse, comprueba que sí, que son tres chicos que se han reído de sus caderas, de su cintura y de que va vestida demasiado clara para su edad. Y eso se escenificaba allí en un segundo. Y lo llevé un poco más lejos todavía, pues Rosita dice en presente Y no puedo gritar, sino vamos adelante, un “vamos adelante” que finge decir una amiga con quien pasea, como si el suceso no tuviera importancia porque ser tan sólo un muchacho mal educado. Pero en

realidad, ya había entrado en el pecho de Rosita el reconocimiento de su vejez (...) Venía entonces una frase maravillosa y extraña: Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y...con quien quiero. Ahí yo perdía mi mirada en un punto alto de la sala donde se me aparecía “él” de nuevo tan joven como cuando me dejó (...) Era una transición difícil, de las duras. Rosita debía decir Todo está acabado sin una lágrima. El sentimentalismo había quedado atrás (...)

Yo me imagino a Rosita en su habitación de niña, una habitación seguramente de color rosa, a la que le pueden haber quitado las muñecas, pero permanece el mismo papel de las paredes, creando una atmósfera que no crea que sea cursi, sino algo mucho más hondo, una atmósfera de muerte, la del tiempo detenido. Expresa el extrañamiento de alguien que se aferra al pasado y no tiene nada que ver con el mundo actual.(1984: 102)

MONÓLOGO DE DOÑA ROSITA

Cuando se abre en la mañana

roja como la sangre está;

el rocío no la toca

porque se teme quemar.

Abierta en el mediodía

es dura como el coral

el sol se asoma a los vidrios

para verla relumbrar.

Cuando en las ramas empiezan

los pájaros a cantar

y se desmaya la tarde
en las violetas del mar,
se pone blanca, como blanco
de una mejilla de sal;
y cuando toca la noche
blanco cuerno de metal
y las estrellas avanzan
mientras los aires se van,
en la raya de lo oscuro
se comienza a deshojar.

ROSITA. Me he acostumbrado a vivir muchos años fuera de mí, pensando en cosas que estaban muy lejos, y ahora que estas cosas ya no existen sigo dando vueltas y más vueltas por un sitio frío, buscando una salida que no he de encontrar nunca. Yo lo sabía todo. Sabía que se había casado; ya se encargó un alma caritativa de decírmelo, y he estado recibiendo sus cartas con una ilusión llena de sollozos que aún a mí misma me asombraba. Si la gente no hubiera hablado; si vosotras no lo hubierais sabido; si no lo hubiera sabido nadie más que yo, sus cartas y su mentira hubieran alimentado mi ilusión como el primer año de ausencia. Pero lo sabían todos y yo me encontraba señalada por un dedo que hacía ridícula mi modestia de prometida y daba un aire grotesco a mi abanico de soltera. Cada año que pasaba era como una prenda íntima que arrancaran de mi cuerpo. Y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo y crece, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen casas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me

doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachas y muchachos me dejan atrás porque me canso, y uno dice: “Ahí está la solterona”; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: “A ésa ya no hay quien le clave el diente”. Y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.

(TÍA. ¡Hija! ¡Rosita!)

ROSITA. Ya soy vieja. Ayer le oí decir al ama que todavía podía yo casarme. De ningún modo. No lo pienses. Ya perdí la esperanza de hacerlo con quien quise con toda mi sangre, con quien quise y...con quien quiero. Todo está acabado...y, sin embargo, con toda la ilusión perdida, me acuesto y me levanto con el más terrible de los sentimientos, que es el sentimiento de tener la esperanza muerta. Quiero huir, quiero no ver, quiero quedarme serena, vacía... (¿es que no tiene derecho una pobre mujer a respirar con libertad?). Y, sin embargo, la esperanza me persigue, me ronda, me muerde; como un lobo moribundo que apretase sus dientes por última vez.”.(1984: 96-102)

Cada uno es libre de vivir su despliegue cuando la desestructuración hace sentir la angustia. Cada uno interpreta y vive a su manera y surgen las crisis en que todo parece vacío y quiere estar solo consigo mismo.

Ese yo profundo e inconsciente es el yo estructurado alrededor de ciertos valores afectivos en la relación con el otro y con el mundo. Por lo tanto, conocerse es tomar conciencia de esta estructura afectiva que está en cada uno y es al mismo tiempo adquirir un conocimiento íntimo a nivel del sentir, más que a nivel del saber. Estas vivencias permiten encontrar el nivel de sensibilidad emocional y el de las necesidades

afectivas con una disminución de las defensas de la persona como comenta Antonio Quintana sobre el monólogo del acto I de *El desván de los machos y el sótano de las hembras*, diciendo:

El monólogo seleccionado está situado al principio de la obra, cuando Don y Boni están jugando a ser el contrario. Don trata de leer el testamento como si fuera el criado, no pudiendo evitar el dejarse arrastrar por su propio discurso y llegando a utilizarlo incluso para aplastar a su oponente con la dialéctica.

Don no es un personaje de consistencia psicológica. En él predomina lo intuitivo sobre los razonamientos y los impulsos emotivos, que no intelectuales, le determinan su conducta. A través de la laberíntica estructura de sus frases, expresa continuamente su delirio de poder y sus ansias de perpetuidad, llegando a desdoblarse en un juego “de teatro dentro del teatro”. Se siente dueño y señor de todo lo que le rodea, pero su morboso egocentrismo le exige reafirmar este sentimiento permanente; para ello utiliza a su criado como oponente y como público espectador a la vez, creando una serie repetida pero siempre renovada de estimulantes conflictos.

Don es un inagotable actor que saca partido de todas las situaciones, incluso de la patética visión de sí mismo como brillante personaje shakespeariano que se consume inútilmente en el fuego abrasador de sus gestos grandilocuentes. En esos momentos, tal vez de lucidez al pensar en la relativa inutilidad de semejantes actitudes, Don es capaz de romper bruscamente la atmósfera creada, destruyendo inmediatamente la magia de la “tragedia” con una pirueta irrisoria...Pero siempre con la nostalgia por un mundo desaparecido ya, que él trata de conservar en su reducido entorno, pretendidamente medieval pero destemporalizado; y a la vez, dominado por su fuerte misoginia y por los sentimientos de esterilidad e impotencia.

Tal vez sea el propio Don quien, entre bastidores, haya escrito la profecía en el “Libro de las Crónicas”. Tal vez considera que no fuese un error el hecho de parir una hembra, pues la excepción confirma la regla. Lo cierto es que Don quiere ser apasionadamente él mismo y a la vez el antagonista de sí mismo. De este modo alcanza su purificación y su gloria.

MONÓLOGO DE DON.

Sepan cuantos leyeren esta carta de testamento y postrimetría cómo yo, llamado Don, vecino de esta fortaleza de austeridad, estando echado sobre la cama de la resignación eterna y próximo a efectuar viaje a los reinos oscuros...Y puesto que es necesario estar prevenido de ánimo y a disposición para cuando uno decida ausentarse de este presente mundo, como temeroso que se debe ser de cuanto nos excede y encuadra, digo que creo y confieso, etc., etc...Ejemplar. Las nuevas generaciones os admirarán por esto.

Primeramente encomiendo a la naturaleza de donde fue formado y, por ende, es mi voluntad postrimera y mando que se me deje sentado en mi lecho sobre las bordadas almohadas, debajo de mi cerezo favorito, de modo que los jilgueros del más allá vengan a picotear cerezas de mi mano. Igualmente ejemplar y, al mismo, delicado. Ítem más, es mi voluntad postrimera y mando que mi plata labrada, mis pinturas de bulto, mis alhajas de servicio de casa, mis cofres con los vestidos de ceremonia, mi copa de romper al final de los banquetes, mi gran collar de la orden del elefante, mis vestidos de asistir a los bailes de corte, mi hacha de hacer justicias. Mis renuevos de hortensias, mis escupideras de aliviar audiencias, mis libros de horas, mis marfiles de estampar, y toda otra gala preparatoria de mi puntual reproducción; mando, decía, que me acompañen y sirvan de viático y guarnición en los lóbregos vericuetos del otro lado del tránsito. Gran virtud esa de guarecerse de la incierta lluvia del futuro. Sólo alcanzan a ella las almas más nobles y avisadas. Ítem más, mando y es mi voluntad postrimera , que se me reserve para mi segunda ocasión la cama de granadillo y

bronces donde parí todos y cada uno de mis descendientes, como asimismo, sus colgaduras de damasco carmesí con alamares de cañamazo y su rodapiés y sus pellizas y su doselillo de cabecera con tafetán listado de colores y su toalla azul y sus gasas. Ítem más; nos legamos el algarrobo de dar sombra y conformidad a los nuestros, con todas y cada una de sus estampas; la leal clepsidra que vino a poner compás y medida en nuestros pasos por este guiño que llamamos vida; las jaulas con los miembros de nuestra descendencia legítima, que alguno de ellos será gustoso, sin duda, en dar calor a nuestras cenizas en las frías noches del invierno trasombrío. (1984: 121-125)

Esta relación no puede evolucionar en profundidad, más que a través de la persona y no a partir de métodos y técnicas estériles.

La vivencia del personaje en toda su extensión corporal, anímica y oral, por parte del actor, después de haber vivenciado todo lo anterior, será lo que magnifique su creación y por tanto su autoría interpretativa exclusiva, como fruto no sólo de una preparación técnica sino de un espíritu creador que nace de la vivencia personal, como comenta Salvador Espriu sobre la interpretación del personaje de Ana Perenna, en la obra *Ronda de muerte en Sinera*:

Es una espléndida reflexión sobre el paso del tiempo y sobre la manera como esa fuerza misteriosa e inaprensible actúa sobre los personajes y los va destruyendo. Espriu, que está en la línea unamuniana y existencialista, ha hecho a lo largo de toda su obra, una reflexión del destino esencial del hombre, la muerte, la destrucción, el aniquilamiento. El monólogo de Ana Perenna, se establece en una doble dialéctica: cada uno de los monólogos tiene auditores que nunca hablan, un poco siguiendo el ejemplo de *La más fuerte*, de August Strindberg. Ana Perenna en el

primer monólogo dialoga con seis o siete muchachos, dos chicas, cuatro o cinco niños y siempre Teresita. A lo largo de los cinco monólogos vemos como Teresita juega; Teresita, ya en la plenitud de su juventud, es admirada por los jóvenes del lugar; luego, ya mayor, es contemplada por los marinos con respeto y cierta tristeza, y, en la vejez, es comentada su existencia al pasar delante de Ana Perenna, su amiga de infancia que ahora ya no trata ni saluda. Teresita está siempre en las escaleras de la iglesia, jugando o regresando a casa después de algún acto eclesiástico. En el último monólogo, la nieta de Ana espera lo que será la última salida de Teresa, cuando ya ha muerto y la bajarán por las escaleras camino del cementerio. En las puestas en escena, la parte visual tenía, evidentemente, una gran importancia, pero la luz y la acción se concentraba siempre en los monólogos. (1984: 104)

Stanislavski, reflexionando sobre el resultado final de sus experiencias, que a nosotros nos sirven de apoyo en la hipótesis de nuestro trabajo y sobre los aspectos fundamentales en el trabajo del actor que acabamos de exponer pormenorizadamente, como son el cuerpo y el espacio con todo lo que implica su vivencia en el mismo para la creación dramática de su interpretación personal que le confiere los derechos de autor total, dice:

“Mi sistema” –prosigue- está dividido en dos partes principales: 1) la labor interior y exterior del actor sobre sí mismo, y 2) la labor interior y exterior del actor sobre su papel. La labor interior del actor sobre sí mismo se basa en una técnica psíquica que le permite evocar un estado de ánimo creador durante el cual la inspiración desciende sobre él más fácilmente. La labor externa del actor sobre sí mismo consiste en la preparación del actor de su mecanismo corporal para la encarnación de su papel y la presentación exacta de su vida interior. La labor sobre el

papel consiste en el estudio de la escena espiritual de una obra dramática, el germen de donde ha surgido y que define su significado así como el de todas sus partes.”(...) En un principio, Stanislavski hace una clara distinción entre los diferentes tipos de actor que pueden darse. Hay, ampliamente hablando tres tipos de actor; el actor creador, el actor imitador, el farsante; la última categoría incluye el tipo más bajo del actor conocido, el cursi y melodramático. Por lo que se refiere al actor creador, su característica distintiva es su capacidad para entrar en los sentimientos de su papel.(1977: 28-29)

La presencia de las percepciones y sensaciones sensitivas de forma individual e instintiva, unidas al cuerpo como lugar de placer y displacer integrados en la vivencia receptiva, dan origen a una recuperación de los sentidos y el lenguaje por medio del teatro que pone toda su ponderación en el cuerpo.

Estas percepciones y sensaciones es necesario incorporarlas estéticamente dentro del teatro como fórmula revitalizadora para lo cual podríamos seguir al Johnson, cuando enuncia:

Las percepciones y sensaciones corporales inmediatas deben integrarse sensualmente en las creaciones visuales y acústicas, incluyendo en ellas al lenguaje. Las palabras, las imágenes y las acciones se sensualizan cuando pasan a través del cuerpo, cuando se sienten (tacto, sensaciones cenestésicas), cuando gustan (apropiación gustativo olfativa), cuando nos “tocan” (contacto corporal), nos afectan, alteran, conmueven, etc.

El cuerpo está en el lenguaje y la mente y de lo que se trata, por tanto, es de redescubrir esta relación de origen, la inscripción física y orgánica de las imágenes y las palabras en el cuerpo. (1991)

El lenguaje que se manifiesta por medio de los impulsos, la vista el oído y una relación corporal en una auténtica vivencia comunicativa en la escena, recupera por medio de la interpretación del actor los derechos del cuerpo como totalidad de percepción y sensibilidad aportando al teatro su naturaleza primaria de corporal, debido a la vivencia y el encuentro directo de las caras, de los cuerpos concebidos como hecho artístico vivo y entregándose y poniéndose a disposición de la percepción de todos los sentidos que posibilitan la tensión y liberación final como experiencia de la vida que configura la escenificación. Así queda intensamente integrada la palabra al cuerpo y a las percepciones sensitivas, impulsando la experiencia total del ser que somos y que el actor vive por medio del personaje a través del cual hace posible que los espectadores también logren la construcción de su vivencia, consiguiendo la comunicación teatral como un proceso de estimulación, semántico, estético y sensible entre el actor y el espectador desde el momento de su presencia física y conexión psicoafectiva.

Es de destacar notablemente en relación al ámbito de la creación actoral la contribución sobre el concepto del cuerpo que presenta el profesor Berenguer en *El cuerpo humano como imagen dinámica de representación sobre el escenario*, que forma parte de su obra *Teoría y crítica del teatro: estudios de teoría y crítica teatral* (1991).

Esta creación del actor por medio de su interpretación con todos estos rasgos que expusimos, nos demuestran su categoría de autores totales al manifestar las características propias que dicha autoría necesita y desarrollamos en la segunda parte de este trabajo.

III.4. LA FICCIÓN TEATRAL COMO FUNCIÓN ACTORAL

Las imágenes o ideas que dieron origen al texto literario dramático, nos permiten distinguir en la puesta en escena, la aparición de una realidad espacio-temporal que tiene una estructura distinta a la de su punto de partida.

Las ideas, las sensaciones y las emociones conforman con su integración una vivencia estética en el espectador y en el actor como efecto cognitivo-afectivo del teatro y desde esta posición decimos que la interpretación del actor ha de ser una vivencia positiva que tiene lugar en la ficción.

Gordon Craig señaló:

Un teatro perfecto no debe ni tensar ni aflojar los músculos faciales, no debe contraer ni las células del cerebro ni las fibras del corazón. Todo debe hacernos sentir a gusto. La tarea del teatro y de su arte es precisamente ésta: proporcionar al público un estado de distensión mental y física (1972:249).

La escenificación produce en el espectador emociones con sentido. Así dice Bentley: “las emociones a su vez dan mayor validez y sentido a las ideas (1982:111).

Por lo tanto el espectador es un receptor activo que distingue lo que percibe de la realidad cotidiana, interpretándola de forma distinta obligado por la ficción que le agrega en la construcción cognitiva de lo que la interpretación le ofrece.

Así pues el proceso ficcionalizador afecta a todos los que posibilitan la realización de la obra teatral tanto por su participación como por su forma de verla.

En consecuencia, en el espectáculo total, cada una de sus parcelas (interpretativa, textual, escenográfica, etc.) se consideran una creación como la adopción del sentido de la producción humana de algo a partir de una realidad pre-existente, aunque lo producido no se halle en dicha realidad necesariamente.

De este modo entendemos por ficción teatral cierto tipo de efectos que se producen en los acontecimientos teatrales en un espectador predispuesto con una atención auditiva y visual en el dispositivo espectacular y conceder significaciones a su propia experiencia perceptiva. Distinguimos así la materia sensible perceptible por los sentidos y los elementos del orden imaginario, pudiendo distinguirse en la creación dramática, lo producido por los artistas teatrales en sí, que a su vez genera ese primer producto y constituye su finalidad y por lo tanto en nuestro asunto el principio del derecho de autoría total que queremos demostrar le es propio al actor teatral.

Así la producción global es la obra de los distintos creadores teatrales (texto dramático, actores, escenógrafos, etc.) constituyendo dispositivos de ficción. Existe una interacción activa entre su propio imaginario y el imaginario del texto dramático.

Una característica fundamental del actor es provocar un modo particular de significado ligado a una experiencia sensible de lo imaginario, así el espectador percibe la labor creadora del actor, unas vivencias humanas imaginarias por lo tanto el actor, en tanto creador, realiza su función en relación con las representaciones psíquicas que construye con respecto al ideal de ficción al que quiere llegar desde el potencial saber hacer de su arte, plasmando sus ideas y transformando lo producido en objeto de observación de algo expresado con su propio cuerpo, su voz y su mirada, dando cuenta de su especificidad creadora, es decir, de su perspectiva ontológica.

El actor y el dramaturgo asumen la ficción teatral con lo que plantean, distinguiendo el hecho histórico en el que el actor tiene que simular y la verdad teatral en la que interpreta creyéndose el personaje. De esta forma el teatro es el núcleo de vivencias, acciones y palabras que van en contra de los hechos pero ante las que el espectador cree por satisfacción personal. Todo esto se realiza mediante la simulación total de la acción representada, aceptándola como verdadera, recurriendo a la imaginación del espectador, no realizando el acto mismo sino valiéndose de él, y refiriéndose a elementos existentes.

El hecho teatral es posible por la presencia del espectador como receptor activo que mantiene una distancia espacial con respecto al actor, de forma general, con unas limitaciones perceptivas sensoriales aceptando la convención de la no participación por iniciativa propia e interpretando y valorando una ficción.

La comunicación estética es una condición necesaria en el teatro, y para explicarla como *ficción* que el espectador dramático debe considerar siempre, Siegfried J. Schmidt presenta de esta forma *la regla F*:

La regla F estipula que: para todos los participantes en la comunicación estética rige la instrucción de actuar tendente a obtener de ellos que de entrada no juzguen los objetos de comunicación interpretables referencialmente o sus constituyentes según criterios de verdad como verdadero/falso. La verdad o la falsedad de una referencia se mide según la relación de los referentes con la realidad que los participantes aceptan, en un momento determinado, como socialmente válida. Por el contrario, en lugar de los criterios de verdad, que quedan suspendidos (¡y no totalmente ignorados!), es preciso hacer intervenir otros criterios respecto a la posición tomada frente a, y el juicio emitido sobre, objetos de comunicación primarios tenidos por estéticos en el marco de la concepción de arte vigentes en ese momento o que los interlocutores de la comunicación aceptan implícitamente.

La aceptación de esta regla implica para la realización de la comunicación que los papeles se han vuelto *fictivizados*. (1987: 203)

Esta ficcionalización propia del teatro afecta a todos los que hacen posible el hecho teatral con una observación de la regla F por parte de todos con la separación del yo real del yo fictivo.

III.4.1. El actor, el espectador y la obra como elementos de la creatividad dramática.

Son tres los elementos necesarios en el teatro: la obra, los actores y los espectadores; según Kenneth Kaigh y cada uno de ellos tiene algo que aportar.

Nuestras salas le están exigiendo a nuestro teatro, más competencia, al tiempo que afluyen nuevas mentes cada vez más dinámicas. Hubo un aumento en el número de compañías de teatro infantil, así como una notable mejoría en su calidad profesional, durante los últimos años, posiblemente debido al incremento de las campañas llevadas a cabo por los ayuntamientos, comunidades, diputaciones y otros organismos públicos y privados. Universalmente está reconocido que las personas educadas y formadas en el arte dramático, aportan estilo, concentración, imaginación y técnica que no posee el aficionado.

La creatividad dramática y la improvisación se aceptan como tendencias del conjunto de la escena teatral. En los EEUU, Canadá y Gran Bretaña, muchos de los actuales artistas creativos profesionales del teatro han sentido fuertemente la influencia de la creatividad dramática. Gran parte del empleo de la improvisación para el desarrollo de la técnica de la actuación de actores, para la mejora de las escenas en las obras durante los ensayos, y hasta para crear trabajos originales proviene de artistas que han aprendido a hacer teatro en escuelas a través de la creatividad dramática. Es importante conocer que este movimiento hizo mella en el teatro para adultos unos veinte años después de la introducción de la creatividad dramática en muchos programas de los colegios.

Ahora es preciso repasar algunas calidades o virtudes especiales que se hacen necesarias:

En primer lugar, el sentido de lo maravilloso, algo que se nos olvida demasiado a menudo. Aunque hoy en día, todo se desarrolla con una enorme rapidez, vuelos espaciales, internet, microondas... el espectador, y sobre todo el niño, tienen que aprender a maravillarse. Fue una satisfacción saber que el proyecto estadounidense para la escuela de mensajes desde el espacio, se llamaba Proyecto Ozma, llamado así por la Princesa de la Tierra de Oz.

En segundo lugar, resaltar la existencia de un poder del bien, como sentimiento de seguridad que el espectador necesita sentir.

En tercer lugar, conservar una riqueza natural que ayuda a la sociedad a cambiar a través de esta positiva y mística unión que existe entre el actor y el auditorio, profundizando en la mente y el espíritu del hombre.

Las artes en todas sus múltiples formas ensanchan y no habrá sociedad que ponga freno a ningún arte importante. A pesar de las restricciones, el arte se adapta y sobrevive. Racine, en sus tragedias nos lo demuestra, el gran artista empleará en beneficio propio las restricciones. El artista no necesita justificación para su existencia, para el placer y el dolor de nuestra experiencia y nuestro conocimiento. Nada se puede escapar a la contemplación del espectáculo de la existencia.

La puesta en escena de este amplio espectáculo humano, toma formas diversas. La figura humana y la sociedad varían continuamente, de modo que no es sólo el contenido emocional y la simbología dramática, lo que se pone en duda, sino también las implicaciones espirituales de la construcción y hasta su misma estructura.

Según Duvignaud, la decisión de dramatizar no define un contenido, sino que, por su propia estructura, dramatiza un aspecto de la existencia, en relación con la substancia social.

Representar significa crear una existencia, acumular una sustancia colectiva. Desde el teatro griego hasta el happening, el espectáculo no es más que una dramatización de la esencia social, con sus creencias, sus actitudes, sus impulsos.

Si no se admite la interdependencia creación y público como una constante de la vida teatral, entonces las nuevas formas de teatro, habrá que discutir las desde este prisma.

Atendiendo a lo que decía D. Levardant:

“Para poder saber si el arte cumple dignamente su deber, su papel de iniciador, si el artista está verdaderamente en vanguardia, es absolutamente indispensable el saber hacia dónde se dirige la humanidad (...); es necesario considerar que la creación escénica o literaria supone un conocimiento perfecto del espíritu de nuestros tiempos”. (1845)

Para el creador, esto representa una obligación, un deber. Dentro de los límites de este conocimiento, cualquier investigación, cualquier expresión puede ser creadora.

¿Por qué insistir en esta tesis? Porque para cualquier creador cuya actividad está dirigida a un público, su manifestación artística debe someterse al rigor de algunos parámetros muy específicos como las estructuras psicológicas e intelectuales, reacciones concretas, acción, concepto, mentalidad, dinámica recíproca de la

comunicación, eficacia en la capacidad de la imaginación, de creación, de innovación en el arte.

El arte considerado como un entretenimiento sin más, ajeno al esfuerzo creador, a la implicación humana, es condenado por el espíritu actual, amplio, receptivo y con intención de discernir los verdaderos valores.

La literatura es una manifestación específica y diversa, incompatible con cualquier forma de exclusivismo. Al teatro hay que protegerlo contra el esquematismo didáctico, ineficaz y antiartístico. Del mismo modo hay que luchar contra el esquematismo tecnicista. El primero compromete la función moral de la literatura con una especie de adiestramiento espiritual, el segundo esquematismo tiende a una esterilización del estilo, sin significado, despreciando todo lo que constituye una intención moral o conciencia de lo real.

El teatro moderno en cada una de sus formas teatrales nuevas, presenta imprecisiones, ambigüedades, paralelismos, interferencias confusas que pueden desconcertar, incitar al análisis y desencadenar la necesidad de descifrar las implicaciones, las funciones y las virtudes de su espíritu.

Con frecuencia los significados se desvelan directamente dentro de un estilo realista, sin equívocos, aunque con frecuencia se recurre a procedimientos fabulosos y simbólicos.

Este teatro desde su visión absurda o existencial, nunca permitió el triunfo de la negación total, más bien abrió un horizonte hacia el retorno de la poesía a la escena como una imitación hacia lo bello y hacia la realización de la sensibilidad.

Hay aspectos que la dramaturgia actual, por temor a la ironía del vanguardismo o por timidez, abandonó, como los logros alcanzados por el ser humano en los diferentes aspectos de la vida.

Como sujeto de la humanidad el ser humano está comprometido con el deseo de vencer sus contradicciones, su agobio, su alineación y su angustia.

Se destruyó y desmitificó demasiado, ahora es el momento de comenzar a construir. Este es el papel de la nueva dramaturgia y del que el actor debe ser autor en su interpretación vivencial, con todo lo que implica del conocimiento anteriormente expuesto, como sujeto de la acción. El crea y transmite esas sensaciones y percepciones del mundo actual y de la creación literaria.

Los momentos actuales son cruciales, la violencia, la incomunicación, invaden al ser humano con una velocidad espeluznante. Una infancia vivida en semejantes condiciones planteará, posiblemente, serios problemas. Desde el mundo del teatro, de la creación del actor hay que volver a acercar a éstas y futuras generaciones, el sentido del respeto, la dulzura del amor y los valores inamovibles de la humanidad.

Tampoco es necesario tomar como proclama absoluta la de que vivimos en una era de la civilización de la imagen, intentando eliminar por completo la palabra y negando en última instancia la naturaleza misma del teatro. No se puede bajo ningún concepto menospreciar todo lo que la palabra puede añadir a la composición de la imagen escénica, convirtiéndose en elemento fundamental de la misma.

Es también dudosa la idea del carácter inutilizable del lenguaje articulado, proponiendo un traslado a la esfera de la comunicación únicamente sensorial, intuitiva y de una puesta en práctica de lo que se pudiese llamar una “sensibilidad visceral”.

Dentro del mismo plano se encuentra el exclusivismo de la forma pura, de la singularidad a cualquier precio.

Gordon Craig indicó explícitamente:

Un teatro perfecto no debe tensar ni aflojar los músculos faciales, no debe contraer ni las células del cerebro ni las fibras del corazón. Todo debe hacernos sentir a gusto. La tarea del teatro y de su arte es precisamente ésta: proporcionar al público un estado de distensión mental y física. (1972: 249)

En el teatro hablamos de emociones, sensaciones, ideas y ficciones; pero en el teatro a diferencia de en la vida real, las emociones no sólo hay que controlarlas como sucede en el mundo real, sino que hay que darle sentido, y cualquier descontrol en los personajes tendrá sentido y será parte de la trama y del tema de la obra y del acto de creación del actor en ese trabajo de expresión de emociones y de conflicto personal que en una experiencia de placer estético es capaz de transformar la ficción en una vivencia positiva que es lo que espera el espectador.

Es preciso dar vía libre a la búsqueda de nuevas formas, ya que la investigación y la experimentación deben ser un elemento componente de la creación, el compromiso del creador moderno, capaz de aceptar el progreso, tener anhelos de perfección y ser contrario a la rutina; con la función esencial de hacer apasionada y seriamente preguntas substanciales con la auténtica naturaleza del teatro.

Desde esta interrelación entre los sentimientos, las ideas y las emociones que el actor experimenta de forma unificada e integrada separando en la interpretación del

personaje, conducta e idea y pensamiento consciente y acción, decimos que en la obra teatral la interpretación del actor exige un derecho de autoría total.

El teatro es la presentación de una sucesión de acciones ininterrumpidas con un principio y un final de los actores-personajes que interpretan verbal y corporalmente junto con otras acciones representadas por sonidos, música, luz, acciones tridimensionales y reales, físicas, verbales y mentales que se hacen presente en el teatro por medio de la voz, el cuerpo y la acción a diferencia de las acciones en la novela que sólo son reales de modo ficticio sin acciones físicas y verbales reales. Esto nos sirve para explicar por qué el actor es autor total de su interpretación.

Analicemos pormenorizadamente el texto teatral que como texto escrito es igual que el narrativo, una reproducción de actos imaginarios y mentales del autor; pero la diferencia está en el *modo de presentación de las acciones* que en la novela ocurren en la mente del autor y que por medio de la materialización escrita pueden volver a suceder en la mente de los lectores, es decir el lenguaje de la novela habla de acciones físicas, verbales y mentales, que sólo adquieren matices de realidad de forma imaginaria y ficticia. La novela no realiza acciones físicas, verbales y mentales reales, como sucede en el teatro

El dramaturgo se situará mentalmente en un espacio en el que tiene que presentar el texto como una acción real asumiendo que las acciones mentales, físicas y verbales que pensó, dejarán de ser acciones mentales en el momento de la interpretación por lo que al escribirlas debe de reproducirlas en un espacio y tiempo real como se presentarán en el escenario porque las acciones van a representarlas seres reales. Aquí está la diferencia con el novelista, que lo que cuenta para el lector no pasa

por ninguna acción real, que aún siendo de la misma naturaleza mental, su forma de reproducción es verbal y su finalidad son diferentes debido a su realidad en la escenificación aunque al igual que en la novela sean imaginarias.

CUARTA PARTE:

CONCLUSIONES

IV.1. CONCLUSIONES SOBRE LA PARTE INTRODUCTORIA

De la elaboración del presente trabajo se desprenden una serie de conclusiones relevantes, no tan sólo para entender la importancia de la propiedad intelectual en el entramado social, sino también para la adecuada valoración del trabajo del actor y, en último término, del conjunto entero de los elementos que conforman el acto teatral, llegando, como veremos, al mismo concepto de texto.

Por ello, el reconocimiento de la autoría en el actor ha constituido el objetivo fundamental de nuestro trabajo, a cuya consecución creemos haber llegado mediante el desarrollo de la Tesis. Ahora, en nuestras conclusiones, nos proponemos sintetizar estos conceptos y logros, reconociendo al mismo tiempo la existencia, en todo trabajo de investigación, de una vía abierta para la ampliación y el enriquecimiento de nuevos horizontes, vía que debe ser transitada posteriormente, bien por nosotros mismos, bien por parte de otros investigadores.

Iniciamos el esbozo de nuestras conclusiones (de manera consecuente con la disposición general de la Tesis) desde el ámbito histórico, porque un estudio de este tipo debe servir para una mayor comprensión e interpretación del asunto en cuestión, que para nosotros no es otro que el derecho de autoría del actor teatral y sus implicaciones de índole jurídica.

Así, en el apartado I.3.1. *El derecho de autoría a lo largo de la historia* hemos puesto de manifiesto que la necesidad del reconocimiento del derecho de autoría, así como su regulación, nacen de una interacción de acontecimientos y necesidades sociales. Para ello, hemos señalado el primer reconocimiento moral, y no jurídico, que sobre los derechos del autor tiene lugar en Grecia, tal como en el S. V a. C. manifestaba Platón a través de su disconformidad sobre las transcripciones de sus obras que se realizaban sin su autorización.

Al mismo tiempo, hemos subrayado el hecho fundamental de que el ordenamiento jurídico romano no distingue entre el *corpus mechanicum* y el *corpus misticum* de una obra literaria, es decir, entre el objeto corpóreo por un lado y el en él incorporado, de naturaleza intelectual, y sobre el que recae el derecho de autor, por otro; lo cual obedece a que no existía la reproducción múltiple de la obra y, por lo tanto, no aparecía el valor económico de la misma. Cuestión ésta que estimamos fundamental para la demostración de nuestra hipótesis, tal como planteamos en la *PRIMERA PARTE: INTRODUCCIÓN* y demostramos durante el desarrollo de la misma, al establecer que el derecho de autor recae sobre la obra y no sobre el soporte. Dicha autonomía se aprecia claramente en el artículo 56.1 de la LPI, 23/2006 de 7 de julio, al establecer que el adquiriente del soporte no tendrá ningún derecho de explotación. Lo mismo sucede con la Sentencia del Tribunal Supremo 20/02/1998, en relación con la distinción entre boceto y escultura. Y si bien de todo ello parece desprenderse la negación de la condición de autores totales para los actores (dado que su actuación dependería de una obra preexistente, propia o ajena), nuestras consideraciones permiten aseverar que el autor necesita de los actores para dar a conocer su obra dramática en su esencia, de la misma forma que los actores necesitan de la creación del

dramaturgo. Esto justifica un incardinamiento recíproco, del que se desprende la conclusión de que la actuación es un acto creativo , personal, que resulta en sí mismo sujeto de reconocimiento de derechos morales, inexistentes para otros sujetos, pero nítidamente regulados para el actor en el Libro II de la LPI., y que nosotros tratamos en el epígrafe II.2.2. *Panorama de la Reforma de Propiedad Intelectual por las leyes 19/2006 y 23/2006.*

IV.2. CONCLUSIONES SOBRE LA PERSPECTIVA JURÍDICA

En nuestra Tesis Doctoral, hemos dedicado un amplio espacio (*SEGUNDA PARTE: LA PERSPECTIVA JURÍDICA*) a la consideración de los aspectos de carácter legal que entran en juego para la sustentación de la hipótesis planteada.

Nuevamente hemos considerado necesario acudir a la historia para encontrar las razones que justifican la regulación jurídica del derecho de autoría para el actor teatral, estableciendo una ampliación del concepto que halla parangón en la dimensión histórica, si se considera que el concepto de autor durante el siglo XIX, en los textos legales, sólo era aplicable a los literatos, siendo relegado a un segundo término todo otro tipo de autoría, tanto musical como pictórica, interpretativa o ejecutiva. Es notorio su reflejo en nuestra Ley de 10 de enero de 1879 y en el Convenio de Berna, de 9 de septiembre de 1886, protector de las obras artísticas y literarias durante un siglo, pero

ignorante de la existencia milenaria de los actores como creadores de sus interpretaciones en el espacio escénico por antonomasia, que es el de las obras teatrales. Nuestra hipótesis constituye, pues, un paso más en el proceso de generalización del concepto de propiedad intelectual, que estimamos acorde con la coordenada histórica de nuestro propio tiempo.

Así, hemos demostrado que los actores, como intérpretes de la obra teatral, son autores por méritos propios, o coautores más bien, de la obra, con una identidad respecto a la literaria que podría, llegado el caso, ser perfecta. De no ser así no tendría lugar el que se entremezclasen derechos morales con derechos sobre la propia imagen o la fama, reconocidos en el artículo 4.3 de la Ley Orgánica 1/82, con la duración de ochenta años después del óbito de su titular.

Consecuentemente, creemos haber apuntalado nuestra hipótesis a través de la demostración de que el autor concibe y configura la obra, mientras que el artista la conforma e interpreta de una manera personal, propia e individual, que la hace diferente a la interpretación que otra persona pueda hacer de ella. Es esta interpretación única la que el ordenamiento jurídico protege, y así está expresado en el apartado II.3.1. *La autoría en el actor*.

La invención de la imprenta como determinante para el reconocimiento de los derechos de autoría, junto a la promulgación de la Pragmática de Toledo por los Reyes Católicos en 1480 (Ley I, Título XV, libro VIII), contenida en la novísima recopilación a la que siguieron otras pragmáticas de contenidos similares, en los reinados de Felipe III, Felipe IV, Carlos II, Felipe V, Carlos III y Fernando VII, abocaron, al final, en la actual Ley de propiedad intelectual de julio de 2006, originada

en el Proyecto de ley 121/000044, de modificación del texto refundido, en relación, entre otros, al reconocimiento de los derechos de autoría de los actores teatrales. Esto puede observarse en el desarrollo que mantenemos y demostramos en el epígrafe II.2.2. *Panorama de la reforma de propiedad intelectual por las leyes 19/2006 y 23/2006*, al reflejar que los pilares de la creatividad y vivencia del actor teatral son el derecho de autoría, finalidad de nuestra investigación.

Además, más importante que las diferencias son las coincidencias que se observan en las diversas constituciones, tratados internacionales y normas de derechos humanos con respecto a la propiedad intelectual y su tutela jurídica, como aspecto fundamental del progreso y la cultura, y sobre todo del derecho de autoría, más específicamente el de los actores intérpretes, reflejado en el apartado II.1.3. *La consideración del derecho de autor en la Declaración Universal de Derechos Humanos y Constituciones europeas*.

En efecto, un hecho derivado de esta evolución histórica del derecho de autoría de los actores es que sólo el interés de la sociedad conlleva una solución jurídica, ya que la dificultad estriba en el interés económico de las entidades de gestión de los artistas, que incorporan una nueva industria, la cual lleva a regular los intereses de los autores para obtener unos beneficios económicos en detrimento de los sociales y patrimoniales que les corresponden.

Puesto que el problema de la vulneración de estos derechos en todas sus modalidades crece y se propaga de forma amenazante cada vez más para los creadores artísticos, autores en definitiva de su obra original, como contempla el artículo 1º de la Ley de Propiedad Intelectual 23/2006, referente de nuestra hipótesis sobre el derecho

de autoría plena del actor teatral por mor de su vivencia y creatividad personal, como reza el título de esta investigación, planteamos diversas conclusiones:

1. Las obras son el resultado de un proceso de creación y de investigación que le confieren al autor, por este hecho, derechos morales y patrimoniales respetados por los ciudadanos y protegidos por el estado.

Por la implicación que este derecho de autor tiene, tanto en la creación y la investigación, como en la economía de los países, es necesaria la adopción de medidas contra su vulneración, ya que el derecho de autor no protege las ideas *per se*, sino sus formas de expresión, tanto literarias como científicas o artísticas, estimulando la creatividad intelectual para la difusión de expresiones dramáticas.

Así lo podemos observar en el tratamiento que le otorgamos en nuestra tesis en su epígrafe I.3.1. *El derecho de autoría a lo largo de la Historia*.

2. Los dramaturgos y autores intérpretes son con sus peculiaridades creativas los auténticos protagonistas, emisores del texto literario, bien sea ante un receptor lector o ante el espectador, durante la puesta en escena del actor.

3. Por consiguiente, el reconocimiento del derecho de autor como cualidad del ser humano, creador de obras del intelecto, tanto de índole patrimonial como espiritual, y expresión de la personalidad en su interpretación, origina el derecho de autoría que le es intrínseco, porque nace con su persona y su creación vivencial de la obra dramática. Su consideración la establecemos en el apartado II.1.1.1. *Cronología*.

4. Nuestra constitución de 1978 establece, en relación con el derecho de autor, el carácter fundamental del mismo, así como la Directiva 93/98 de la Comunidad

Europea autoriza la armonización de los textos refundidos y la Declaración Universal de Derechos Humanos, en su artículo 27.1.2, reconoce el derecho que toda persona tiene sobre sus intereses morales y materiales, por razón de las producciones artísticas de las que sea autor.

Así también, según hemos visto, algunos estudiosos sitúan la tutela de la propiedad intelectual en los artículos 33 CE y en el 20.1.b) de la Constitución de 1978, como rectores de los derechos antedichos, lo que, con la aprobación de modificación de la Ley de propiedad intelectual, publicada mediante Real Decreto Legislativo 23/2006, supone afrontar los cambios necesarios en la protección y explotación de las obras protegidas por el derecho de autor. Este aspecto constituyó uno de nuestros objetivos, esto es, el reconocimiento del derecho de autoría del actor teatral por su creatividad y vivencia personal en la interpretación dramática, como ilustramos en el apartado II.1.2. *La dimensión del artículo 20.1.b de la Constitución Española de 1978.*

La conciencia de los actores de cierto derecho moral sobre sus interpretaciones existió en todo momento en la evolución histórica de la propiedad intelectual. Esta conciencia no conllevó el nacimiento de los derechos morales, pero sí el de los patrimoniales por razones de interés social, que nosotros reflejamos al justificar la promulgación del *Estatuto de la Reina Ana*, observado anteriormente en el epígrafe I.3.1. *El derecho de autoría a lo largo de la Historia.*

Si bien el estudio histórico muestra que la concesión de derechos morales aparece como el resultado de una justicia material, como reconocimiento del hecho creador, la concesión de los derechos patrimoniales estuvo siempre relacionada con la

función de ser instrumento de incentivación y promoción de actividades teatrales como parte del objeto de nuestra investigación, tratado en II.3.3.1. *Precursores legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral.*

De esta forma, con las primeras construcciones dogmáticas relativas al derecho de autoría incluido en el de propiedad intelectual, hay un doble contenido moral y patrimonial de los derechos de propiedad intelectual, estudiados en el apartado II.1.1.1. *Cronología*, anteriormente expuesto.

En el desarrollo histórico del asunto, desde la perspectiva jurídica, el derecho de explotación exclusiva de propiedad intelectual siempre ha respondido a necesidades individuales de fomentar la creación intelectual. Esto queda demostrado con el hecho de que el origen de estos derechos incluía la retribución de la representación e incentivaba la creación, para beneficio del autor por la creación de la obra.

De este modo, en un sistema como el del derecho de autor, fundamentado en el reconocimiento de derechos patrimoniales y morales por el trabajo desarrollado, sólo puede considerarse autor al creador de la obra, como desarrollamos en II.3.1. *La autoría del actor.*

Una de las reflexiones obtenida con los estudios históricos nos llevaba a la conclusión de que la modificación relacionada con las creaciones del intelecto venía siempre acompañada de cambios en las instituciones jurídicas. Por ello la propiedad intelectual siempre se ha adaptado para conjugar intereses entre las partes, aunque pudiesen parecer contradictorios.

Por esta razón la institución jurídica ha de reconocer el derecho de autoría moral y patrimonial en su plenitud que le corresponde al actor por la creación realizada

personalmente en cada una de sus obras, así referido en el apartado II.3.3.1. *Precursores legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral.*

Por ello es necesario modificar sus presupuestos para amoldarse a la nueva realidad social, respondiendo a los intereses de los creadores, actores teatrales, y también de la sociedad, reforzando esos derechos como respuesta social que nosotros hemos desentrañado a lo largo de la perspectiva jurídica, estudiado en nuestra investigación en el epígrafe II.3.3.2. *Protección de los artistas.*

Parece lógico, tal como venimos exponiendo en el desarrollo legislativo, que la propiedad intelectual tiene que evolucionar, para lo que no son suficientes unas primeras modificaciones, sino que será necesario ir evolucionando hacia el reconocimiento de los derechos que la creación, originalidad, y buen hacer con el cuerpo merecen los actores.

Como hemos demostrado al referirnos a la necesidad de aclarar la concepción de *prestación artística*, al ejecutar una obra bella que no sólo actualiza las orientaciones del autor, el actor imprime un carácter propio y personal por medio de sus vivencias, expresadas con gestos, tonos y actitudes que dan lugar a una nueva creación.

Por estas razones, el actor, al interpretar la obra del dramaturgo, adquiere, según la LPI, derechos patrimoniales y morales. Los primeros se refieren a su explotación, reproducción, comunicación, distribución o ejecución de sus interpretaciones, y los segundos a la protección de su identidad y la integridad de su obra.

A la vista de todo lo expuesto creemos haber podido contribuir a demostrar que el actor teatral, con su interpretación creativa, original y vivencial, realiza su propia creación, en la que se refleja peculiarmente su personalidad, lo que delimita claramente los requisitos de creatividad personal, originalidad y exteriorización que señala como fundamentales para la autoría la Ley de Propiedad Intelectual y desarrollado en nuestra investigación en el epígrafe II.3.3.2. *Protección de los artistas*.

De este modo es coherente que los creadores se centren hoy en día no sólo en la aplicación de medidas directas por violación de derechos, como expusimos en relación con el plagio y los casos referidos sobre el particular, sino, fundamentalmente, en la adopción de medidas que consoliden los derechos que hoy se les niegan de forma definitiva, aunque se le reconozcan de manera afín, expuesto por nosotros en II.5. *REFLEXIÓN COMPLEMENTARIA SOBRE UN ASPECTO DEL CONCEPTO DE AUTORÍA: EL PLAGIO Y SUS IMPLICACIONES LEGALES*.

Concluimos, sin embargo, que la tendencia plasmada en la reforma de la Ley de Propiedad Intelectual representa un primer paso en el camino que nos proponemos, como futuro del derecho de autoría de los actores teatrales.

Aunque la ley no realiza una descripción muy precisa sobre el concepto de artista, sí contempla lo que nosotros manifestamos como objetivo en III.1.3. *Hipótesis*, sobre la originalidad de su creación y la vivencia que le conceden la categoría de autor con todos los derechos al actor teatral al declamar.

El actor para crear utiliza sus medios para construir su lenguaje y comenzar el proceso de creación de su personaje, y en este momento ya se está convirtiendo en autor al mismo tiempo que actor creador. Como hemos demostrado, en esta creación

de comunicación y expresión, el actor utiliza uno de los medios más significativos para él, cual es su propio cuerpo y el cuerpo de los demás, como un medio de expresión y comunicación.

De esta forma la historia del teatro es la del cambio de la silueta del ser humano: el ser humano actor de acontecimientos corporales y psicológicos que van de la ingenuidad a la reflexión, y de lo natural a la afección.

Señalamos que la creatividad es una variable, que se puede identificar como un proceso o una característica de la personalidad, con la capacidad, perceptible en el actor, de dar forma y llevar a buen término la obra creada, como fundición de elementos variados y articulados con la flexibilidad de poder saltar de una perspectiva a otra, reconociendo su trabajo por el carácter único que nos sorprende. Sin embargo, nuestra estructuración perceptiva es arbitraria y casi siempre limitada. Aún así procedemos a tomar conocimientos existentes e interpretarlos de una forma nueva, que es la clave de toda creación.

Por todo lo expuesto durante el proceso de creación actoral, establecemos la importancia de la creatividad en el actor como uno de los requisitos indispensables para su reconocimiento del derecho de autoría, así como por la concepción de que es un recurso de la inteligencia inherente a la persona y con la posibilidad de desarrollarse.

Consiguientemente, el llevar una idea a la obra necesita un grado de creatividad mayor que el empleado en pensarla. Por esta razón es uno de los aspectos más interesantes de la creatividad y que requieren un proceso de distanciamiento de la

realidad en su reflexión, para finalmente terminar de nuevo en el diálogo con la realidad.

Toda esta exposición confirmaría que el actor como intérprete, a través del trabajo de su cuerpo y su acción personal, configura un proceso creativo teatral como obra originaria acreedora de un derecho de autoría patrimonial y personal. Efectivamente, el hecho de que el actor aporte en sus vivencias corporales y espaciales a la obra dramática su propia creación intelectual y su propia imagen, condiciones indispensables para el reconocimiento del derecho de autoría, justifica el objeto de nuestra hipótesis.

Por consiguiente, la creatividad y vivencia del actor son merecedoras de un derecho de autoría total, debido a la consideración de que el autor dramático, para dar a conocer su obra en plenitud, necesita de los actores, de la misma forma que estos requieren la creación del dramaturgo para expresar su creación interpretativa.

Por ello, como un argumento más para refrendar el objeto de nuestro estudio del reconocimiento del derecho de autoría general de los actores, la actual reforma de la que hablamos regula dichos derechos de los actores y su tutela *post mortem* de forma perpetua, de la misma manera que para los autores, en los artículos 15.1 y 16, legitimando así el derecho de paternidad sin límite temporal.

Con estas tutelas, retomamos el hilo conductor de nuestra investigación y nuestro objetivo, al considerar que el actor, en su vivencia corporal, conforma, de manera personal y propia, una interpretación individual que la hace diferente a la que otra persona pudiese realizar sobre la obra concebida y configurada por el autor.

Consecuentemente, la interpretación teatral es merecedora de protección en el ordenamiento jurídico, y de esta forma se justifica la concesión de derechos morales al actor, por ser el creador de su interpretación en la que plasma su impronta personal.

Así pues, el reconocimiento de los derechos morales está justificado plenamente para el cumplimiento de nuestro objetivo en relación al art. 1, con la imagen artística que da en la ejecución de su interpretación, y también en la característica esencial de exteriorización por cualquier medio que contempla el art. 10.1 del TRLPI y que en la cuestión que nos ocupa es a todas luces evidente, como significamos en el apartado II.3.3. *Origen del status del actor* y en II.3.3.1. *Precursores legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral*.

IV.3. CONCLUSIONES SOBRE EL PROCESO DE CREACIÓN ACTORAL

Aunque la ley no realiza una descripción muy precisa sobre el concepto de artista, sí contempla lo que nosotros manifestamos como objetivo en el apartado III.1.3. *Hipótesis*, sobre la originalidad de su creación y la vivencia que le conceden la categoría de autor con todos los derechos y consecuentemente el actor teatral al declamar.

El actor para crear utiliza sus medios para construir su lenguaje y comenzar el proceso de creación de su personaje, y en este momento ya se está convirtiendo en

autor al mismo tiempo que actor creador. Como hemos demostrado, en esta creación de comunicación y expresión, el actor utiliza uno de los medios más significativos para él, cual es su propio cuerpo y el cuerpo de los demás, como un medio de expresión y comunicación, expuesto en nuestra tesis en el apartado III.1.4. *La dimensión esencial del actor*.

De esta forma la historia del teatro es la del cambio de la silueta del ser humano: el ser humano actor de acontecimientos corporales y psicológicos que van de la ingenuidad a la reflexión, y de lo natural a la afección. Como explicamos en el epígrafe III.1.3. *Hipótesis*.

Señalamos que la creatividad es una variable, que se puede identificar como un proceso o una característica de la personalidad, con la capacidad, perceptible en el actor, de dar forma y llevar a buen término la obra creada, como fundición de elementos variados y articulados con la flexibilidad de poder saltar de una perspectiva a otra, reconociendo su trabajo por el carácter único que nos sorprende. Sin embargo, nuestra estructuración perceptiva es arbitraria y casi siempre limitada. Aún así procedemos a tomar conocimientos existentes e interpretarlos de una forma nueva, que es la clave de toda creación, así reflejado en el apartado III.1.4. *La dimensión esencial del actor*.

Por todo lo expuesto durante el proceso de creación actoral, establecemos la importancia de la creatividad en el actor como uno de los requisitos indispensables para su reconocimiento del derecho de autoría, así como por la concepción de que es un recurso de la inteligencia inherente a la persona y con la posibilidad de desarrollarse.

Consiguientemente, el llevar una idea a la obra necesita un grado de creatividad mayor que el empleado en pensarla. Por esta razón es uno de los aspectos más interesantes de la creatividad y que requieren un proceso de distanciamiento de la realidad en su reflexión, para finalmente terminar de nuevo en el diálogo con la realidad.

Toda esta exposición confirmaría que el actor como intérprete, a través del trabajo de su cuerpo y su acción personal, configura un proceso creativo teatral como obra originaria acreedora de un derecho de autoría patrimonial y personal. Efectivamente, el hecho de que el actor aporte en sus vivencias corporales y espaciales a la obra dramática su propia creación intelectual y su propia imagen, condiciones indispensables para el reconocimiento del derecho de autoría, justifica el objeto de nuestra hipótesis.

Por consiguiente, la creatividad y vivencia del actor son merecedoras de un derecho de autoría total, debido a la consideración de que el autor dramático, para dar a conocer su obra en plenitud, necesita de los actores, de la misma forma que estos requieren la creación del dramaturgo para expresar su creación interpretativa, tal como observamos en III.1.2. *La titularidad del actor*.

Por ello, como un argumento más para refrendar el objeto de nuestro estudio del reconocimiento del derecho de autoría general de los actores, la actual reforma de la que hablamos regula dichos derechos de los actores y su tutela *post mortem* de forma perpetua, de la misma manera que para los autores, en los artículos 15.1 y 16, legitimando así el derecho de paternidad sin límite temporal.

Con estas tutelas, retomamos el hilo conductor de nuestra investigación y nuestro objetivo, al considerar que el actor, en su vivencia corporal, conforma, de manera personal y propia, una interpretación individual que la hace diferente a la que otra persona pudiese realizar sobre la obra concebida y configurada por el autor. Así se refleja en el epígrafe III.2.1. *Concepciones del cuerpo del actor como elemento de creación.*

Consecuentemente, la interpretación teatral es merecedora de protección en el ordenamiento jurídico, y de esta forma se justifica la concesión de derechos morales al actor, por ser el creador de su interpretación en la que plasma su impronta personal.

Así pues, el reconocimiento de los derechos morales está justificado plenamente para el cumplimiento de nuestro objetivo en relación al art. 1, con la imagen artística que da en la ejecución de su interpretación, y también en la característica esencial de exteriorización por cualquier medio que contempla el art. 10.1 del TRLPI y que en la cuestión que nos ocupa es a todas luces evidente, como significamos en II.3.3. *Origen del status del actor* y en II.3.3.1. *Precursos legislativos del reconocimiento de la capacidad creadora del actor teatral.*

Demostramos así que existe una correlación significativa entre estos factores característicos y fundamentales para sus derechos y la dimensión esencial del actor desde la perspectiva teatral.

El actor, al interpretar, lo hace con sus gestos y sus silencios, que dan origen a la palabra dramática, lo que con el movimiento en el espacio escénico le concede (otorga) el ser al personaje.

Por consiguiente, lo esbozado nos acerca a la demostración de nuestra hipótesis sobre el acto de creación que se origina en el actor cuando interpreta, como exponemos en el apartado III.1.1. *El pensamiento creativo*.

Así pues, la creación es el título de atribución de la titularidad originaria de los derechos morales y patrimoniales del autor, porque la creatividad surge de la necesidad de cambio y su contexto, y la capacidad para llevarlo a cabo en un proceso de distanciamiento de la realidad en la reflexión, para de este modo mostrar la obra dramática como una reacción natural del proceso creativo de lo nuevo junto a lo valioso que debe comunicarse como esencia de esa creación que el actor vivencia en cada una de sus interpretaciones, tal como indicamos en III.3. *El espacio teatral como ámbito de la creación actoral*, apartado en el que me refiero al proceso de creación del actor.

Por tanto, aunque toda creatividad conlleva una titularidad, autoría y titularidad no tienen necesariamente que coincidir, puesto que la obra puede ser creada por un sujeto y la titularidad del resultado recaer sobre el autor. Por consiguiente, los actores de teatro, como intérpretes que son de la obra dramática y, al mismo tiempo, sujetos de su creación, promueven sus derechos de autoría por su interpretación.

Planteadas y reconocidas las características de creatividad y titularidad en el actor, nos disponemos ahora a tomar como objeto ontológico la creatividad del actor en lo referido a su esencia, y desde esta perspectiva clasificamos los actos humanos en los que se implica la creación, tal como lo desarrollamos en el apartado III.1.3. *Hipótesis*, donde quedaron clasificados en artísticos y científicos.

Toda creación implica un descubrimiento, que en la interpretación del actor se da para adquirir rango de autoría. Al decir descubrimiento, damos por hecho que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido. Por lo tanto, dicha existencia es previa e independiente del acto. Así, aceptando esto como característica de todo proceso de descubrimiento, podemos decir que en la interpretación escénica se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

El punto de vista que exponemos sobre la importancia del cuerpo del actor en el proceso creativo y en el desarrollo de todo lo que propusimos en III.2. *El cuerpo del actor en el proceso creativo*, nos sirve para expresar algunas ideas sobre la práctica del cuerpo.

Así, sumergiéndonos dentro de lo vivo del sujeto, es decir, el actor, en lo vinculado a las relaciones entre la palabra y el cuerpo vivido, encontramos la forma de mantener el vínculo entre la palabra como algo que surge y la experiencia vivida como lo que permanece sumergido y de donde emerge.

Consecuentemente, de todos es conocido que ciertos estilos de expresión y ciertas formas de lenguaje provienen de la experiencia vivida, como indicamos en el apartado III.2.1.4. *El cuerpo vivido, expresivo y comunicativo*, lo que apoyamos con una escogida selección de textos comentados para subrayar cada una de las descripciones. Así Darío Fo dice: “Si observas y sabes leer el lenguaje de las manos, de los brazos, del cuerpo, no se te escapa nada del embuste ajeno”. (1998:71)

Por estas razones, en el lenguaje del actor es evidente que hay algo más que significantes verbales, ya que existe también un mensaje distanciado de los codificados

y relacionado con las tensiones del cuerpo, que el actor, en el momento de la escenificación, traslada al personaje cargado de todo su contenido, como se analiza en nuestro trabajo en el apartado III.1.4. *La dimensión esencial del actor*.

De esta manera, el mensaje se concibe en un espacio y un tiempo reales, por medio de la relación entre los sentidos y la semántica, en una intertextualidad propia del teatro en la que el actor vive sus propios fantasmas corporales para no devolver al espectador una imagen deformada.

Por consiguiente, podemos en este contexto explicitar que el efecto que se produce en el espectador, activamente predispuesto para presenciar el desarrollo dramático y otorgar significaciones a su propia experiencia perceptiva, sería la ficción teatral (desarrollada en el apartado III.4. *La ficción teatral como ficción actoral*), como función del actor que presenta los elementos imaginarios de un texto que, a los ojos del espectador, configuran una nueva realidad, una ficción teatral, en la que podemos distinguir lo producido en sí por los artistas teatrales de la producción.

En efecto, el producto inmanente, obra de los distintos creadores teatrales, entre los que destacan fundamentalmente los actores, constituye dispositivos ficcionales.

Por tanto, las imágenes o ideas que dieron origen al texto literario dramático, nos permiten distinguir en la puesta en escena la aparición de una realidad espacio-temporal que tiene una estructura distinta a la de su punto de partida.

Así, las ideas, las sensaciones y las emociones conforman con su integración, una vivencia estética en el espectador y en el actor, como efecto cognitivo-afectivo del

teatro, y desde esta posición decimos que la interpretación del actor ha de ser una vivencia positiva, que tiene lugar en la ficción.

Esto seguimos destacando, como característica esencial del dispositivo ficcional actoral en tanto objeto de la recepción dramática que provoca una experiencia sensible de lo imaginario.

Así, el espectador percibe a través de la creación del actor con su propio cuerpo vivencias humanas imaginarias.

El actor se transforma y sitúa a un ser ficticio en una ausencia y presencia simultánea de sí mismo, lo que según Iser: “nos permite salirnos de los límites de lo que somos, ficcionalizar también puede permitirnos llegar a ser lo que queremos”. (1997:54)

IV.4. CONCLUSIONES DE CARÁCTER GENERAL

En definitiva, la hipótesis de partida de nuestro estudio sobre el reconocimiento del derecho de autoría moral y personal en su totalidad, que corresponde a los actores teatrales por su creatividad y vivencia, ha sido sometida a una consideración (que hemos procurado fuera rigurosa) a lo largo del desarrollo de nuestra Tesis Doctoral. Dicho desarrollo, en nuestra opinión, ha permitido establecer

los siguientes asertos, que deben ser añadidos a lo expuesto hasta el momento en el presente apartado de Conclusiones:

1. Establecemos el proceso de creación en el actor desde los niveles de creatividad que le corresponden en cada una de sus interpretaciones.

2. El análisis de la esencia de la titularidad del actor, en una manifestación emocional y creadora *constantes*, que se desprende del cuerpo expresivo en movimiento, por medio de una búsqueda de relación con los demás y el entorno, constituye la razón de ser y finalidad de una evolución fluida y permanente de su trabajo.

3. La confirmación del actor como intérprete se configura a través de la vivencia del trabajo de su cuerpo, el movimiento y la acción, comprometiendo su personalidad en un lenguaje y un proceso creativo que configura su obra teatral como obra originaria

4. La ficción teatral y el diálogo se mantienen entre el actor y el espectador, como función actoral de la creatividad dramática.

El conocimiento primero de uno mismo favorece el descubrimiento de la vida interior del personaje y poder interpretarlo, *hacerlo*, y crear una segunda naturaleza.

La creación de esta segunda naturaleza se produce cuando el *personaje* sale de sí mismo, y comienza a estudiar la vida de quienes le rodean, para intentar conocer la propia vida interna que tenemos, para así poder crear la vida de los demás en la escena teatral.

Así a la vista, el proceso de creación se da por acumulación de vivencias en el mundo interior del actor, en donde se desarrolló la vida afectiva de los personajes y de la obra.

Por tanto, es en este momento cuando se establece el intercambio entre los demás actores, así como el proceso de comunicación y la encarnación de la vida en la vida.

5. La definición y el establecimiento de las líneas básicas que el actor en su interpretación teatral necesita para que sea reconocida su autoría total, según señala la LPI, es diferenciable de otras manifestaciones artísticas, como así se desprende de la interpretación de los artículos: 1, 5, 10, 105 y 113 de la Ley de Propiedad Intelectual 23/2006, de los artículos 428 y 429 del Código Civil aún vigentes, y de la consideración particular de los artículos 33 y 20,1.b) de la Constitución Española de 1978. Desarrollamos ampliamente estos contenidos en el epígrafe II.2.2. *Panorama de la Reforma de Propiedad Intelectual por las leyes 19/2006 y 23/2006*, y en el III.1.2. *La titularidad del actor*.

Esto nos propusimos para argumentar nuestra hipótesis y, como esperamos haber demostrado, recurrimos asiduamente a las fuentes teóricas más importantes relacionadas con el teatro, la institución de la propiedad intelectual, el derecho, la psicomotricidad y la teoría teatral, que fueron construyendo personas de prestigio en cada una de las especialidades a lo largo del tiempo.

Así pues, esperamos que nuestra hipótesis haya quedado fundamentada en teorías jurídicas, filosóficas y dramáticas relevantes en la historia y en el momento actual, dejando un espacio abierto a todas las aportaciones nuevas que puedan

contribuir a un mejor desarrollo del reconocimiento total de los derechos de autoría que el actor de teatro merece por su trabajo original, personal y expresivo en la escena.

IV.5. CONCLUSIONES ESPECÍFICAMENTE RELACIONADAS CON EL ASPECTO TEXTUAL DEL TEATRO

La hipótesis que ha articulado el desarrollo de nuestra Tesis Doctoral, habiendo quedado enunciada al comienzo de la misma, ha requerido, para su posterior comprobación a través del desarrollo del cuerpo principal de nuestra exposición, un desarrollo mixto, en el que se extrayeran argumentos procedentes de los dos campos de las disciplinas humanísticas invocados como auxiliares conceptuales de nuestra argumentación, esto es, el derecho y la teoría teatral.

Ahora, al final del camino, podemos afirmar que el segundo de aquellos campos (la teoría teatral, condensada aquí en la reflexión sobre el actor) ha servido como auxiliar del primero. Este auxilio podrá quizá traducirse, si el legislador lo cree oportuno, en la posterior formulación de normas legales que recojan el concepto de propiedad intelectual del actor. Para estas posibles futuras normas, la reflexión sobre lo teatral habrá contribuido, en primer lugar, clarificando (como aquí lo hemos hecho) los conceptos de actor y de trabajo actoral. Y, en segundo lugar, poniendo de relieve, sobre todo, el aspecto creativo y, por lo mismo, original del concepto y del trabajo antedicho.

Quisiéramos insistir, ahora, en la contrapartida de este planteamiento mixto, es decir, en las consecuencias que nuestra Tesis puede tener en el campo específico de la teoría teatral, inserta, a su vez, en el más amplio panorama de la teoría literaria, que incluye lo textual y se inscribe, con ello, de algún modo en lo filológico.

Nos apoyamos, sobre todo, en el pensamiento expuesto por Patrice Pavis, al diseñar hace algunos años, en un trabajo especialmente lúcido y anticipador, las líneas generales que iban a conformar el panorama de la evolución teatral de nuestros días:

Estos textos dramáticos son perfectamente legibles, son literarios y deben ser tomados de manera literal... Lo más sencillo, para comprender estos textos, es -insistimos- tomarlos al pie de la letra, sin buscar en ellos sentidos metafóricos u ocultos. Aunque son complejos, polisémicos y, con frecuencia, indeterminados, se dejan descifrar mejor en su nivel primario. (1999: 2)

Tras esbozar, así, los rasgos del futuro material literario del hecho teatral, Pavis se refiere del modo siguiente a la relación entre texto y representación:

Los textos son, por otra parte, más fáciles de representar, de interpretar sobre la escena por un actor, que de leer, como si bastase con desenvolverlos, con sacarlos de la caja del libro para desplegarlos sobre la escena y hacerlos así accesibles a la mirada del espectador (1999: 2).

Como resulta evidente, al nuevo concepto descrito de texto teatral corresponderá un nuevo concepto de actor, es decir, de la función y del trabajo del actor. De esta forma:

El actor no encarna a un personaje ni reconstruye una situación. Es más bien un filtro, un guardagujas, un intermediario para los elementos que él elige o no hacer pasar del texto a la escena. Del texto, él da a entender lo que quiere, y no una totalidad coherente. Pero la suma de estas elecciones de todos los actores acaba por formar un sistema coherente y codificado, reconstruible mediante recortes, y que a veces se denomina metatexto o discurso de la puesta en escena: es el sistema simplificado y codificado de la puesta en escena, la realización escénica de las opciones dramáticas del director escénico. (1999: 9)

Frente a este actor nos encontramos a un personaje definido por Pavis:

El acceso al personaje no pasa, pues, necesariamente por un análisis psicológico o actancial; se efectúa gracias a la presencia rítmica y vocal de las convenciones, de la dicción, del movimiento de la frase; un descubrimiento que Copeau, Dullin y Jovet habían ya realizado inscribiéndose, como Vitez o Mesguich, en la tradición francesa de la declamación. En este teatro, los efectos de realidad o de autenticidad y los efectos de teatralidad están estrechamente ligados y se alternan: esto se verifica en las puestas en escena, sea la de Koltès por Chéreau, la de Lagarce por Nordey o la de Jouanneau por Jouanneau. Se percibe, entonces, la importancia de la puesta en juego de estos textos, si se desea leerlos e interpretarlos. Ante la imposibilidad de ponerlos en escena una y otra vez, el lector es invitado a ponerlos en juego, a imaginar cómo la escena y la elección de una u otra opción les conferiría un sentido, esto es, una existencia. Por todo ello, sin entrar en el detalle de las puestas en

escena ya efectuadas sobre estos textos, es bueno tratar de vislumbrar su relación con la práctica, sea ésta simplemente la lectura, o bien, la puesta en juego, esto es, en escena..(1999:7)

Hallamos, asimismo, una nueva visión de la relación entre el actor y la autoría. Al definir esta nueva relación, Pavis ya dibuja claramente los aspectos creativos y originales del concepto del actor, que han constituido, como hemos visto, el eje de la perspectiva teatral adoptada como uno de los fundamentos de la hipótesis contenida en nuestra Tesis Doctoral:

La práctica de estos textos dramáticos y el modo de juego que resulta de ellos reclama también un nuevo tipo de trabajo actoral. En lugar del actor que encarna y caracteriza a su personaje o del actor que se distancia de él siguiendo la técnica meyerholdiana o brechtiana, encontramos en lo sucesivo un actor-dramaturgo que participa en las elecciones y en los cambios dramáticos. (1999: 10)

La importancia del actor y todo lo que significa en la hipótesis que expusimos y en las consecuencias que su inserción conlleva en el estudio de la teoría literaria, pensamos que quedan reflejadas en el pensamiento de Pavis, desarrollado por el profesor Xavier Puchades, y que nosotros tratamos correlativamente en los apartados III.2.1.4., III.2.1. y III.3.1:

Hay que atender, en primer lugar, a las convenciones de la representación de los sentimientos, la tradición interpretativa y lo verosímil psicológico de cada época y cada lugar: pues no es lo mismo la técnica actoral occidental (no sólo limitada al

Método) que la oriental. De esta forma, Pavis comenta algunos puntos que el analista debe investigar como: el proceso por el que el actor llega al personaje; su doble estatuto como persona real y personaje ficcional; la relación que mantiene con su papel: identificación/distanciamiento; la relación que mantiene con los otros actores/personajes; cómo gestiona y muestra las emociones; etc.

Por otro lado, hay que conocer las diferentes categorías históricas o estéticas de la interpretación, las distintas maneras de concebir el cuerpo y de prestarse a diferentes modalidades de significación. Y, por último, hay que describir semiológicamente componentes imprescindibles de la pragmática del juego corporal como la gestualidad, la voz, el ritmo de dicción o los desplazamientos. Estas descripciones, dice Pavis, serán una preparación para una "antropología del actor" todavía por inventar(...). La ausencia de texto lleva a Pavis a trabajar desde un análisis inspirado en la comunicación no verbal. Nos encontramos ante un objeto difícilmente semiologizable, que atiende a una "lógica de la sensación" (Deleuze), una lógica sensorial, kinestésica y estética. Esto llevaría a localizar hasta las mismas fluctuaciones de intensidad que operan sobre el cuerpo del espectador. Pavis aplica el modelo energético de Lyotard -muestra de que Pavis no rechaza totalmente las aportaciones de la posmodernidad, sino que trata de adaptarlas a sus propios intereses hermenéuticos- y habla de "momentos figurales" que podrían ser descritos lingüísticamente aunque sin agotar sus posibles sentidos. Aquí es donde urge la aplicación de la teoría de la vectorización del deseo en el trabajo del gesto(...) Hablar de "deseo", lleva a Pavis a recurrir al psicoanálisis, ya un tanto desfasado, aunque siempre operativo, estudio sobre los sueños de Freud. De hecho, la hipótesis es plantear la puesta en escena como puesta en escena del inconsciente(...) El propio Pavis resume, todo esto, de la siguiente manera: "los signos y las intensidades no son exclusivos unos de otros, sino que, al contrario, se basan unos en otros: no hay una percepción de la semiótica de una secuencia sin el detonador de su poder energético, e inversamente. De lo que resulta que la semiótica del gesto y la energética de la pulsión corporal no se excluyen mutuamente, sino que se completan en lo que llamaremos la semiotización del deseo o vectorización. (2003)

Igualmente se refiere al espacio y al tiempo como elementos de la semiótica:

El espacio, según Pavis, puede analizarse en su exterioridad más objetiva y fácilmente semiotizable (lugar teatral, espacio escénico y espacio liminar), lo que entiende como espacio objetivo exterior. Es decir, cuestiones que ha abordado tradicionalmente la semiología. Pero también puede analizarse desde lo que denomina espacio gestual, dependiente de la presencia, la posición escénica y desplazamiento de los actores. Lo que nos lleva, de nuevo, a la subpartitura y a otros ámbitos como la proxémica o la experiencia kinésica del actor (espacio ergonómico) (15). La tipología de espacios analizables no acaba aquí, hay otros: el espacio dramático (mencionado y simbolizado por el texto dramático); el espacio escénico (ya citado, al que Pavis aporta el concepto de la mirada "haptogénica", cuando los "ojos tocan"); el espacio textual (el ritmo de la recitación del texto); el espacio interior (conocido también como mental, donde un personaje contempla su mundo interior figurado en la escena); y el espacio de instalación (cuando el teatro se instala en un lugar). Algunos de estos conceptos espaciales están apenas esbozados y quedan un tanto confusos.

La experiencia temporal se analizaría desde conceptos parecidos a los establecidos para la experiencia espacial. Por tanto, el tiempo puede ser objetivo exterior (medible y divisible) o subjetivo interior (el tiempo individual de cada espectador). En el segundo caso, el tiempo ya no se mide, sino que se "siente" en su fluir, según el "tempo" que establece el actor. En el tiempo escénico convergerían ambos tipos de experiencia. La puesta en escena, pues, debe ser comprendida por su organización en bloques espacio-temporales. Esto dará lugar al establecimiento de una tipología de cronotopos teatrales según las combinaciones de espacio (grande/pequeño) y tiempo (tempo lento/rápido) que se produzcan en escena (...) Pero, sobre todo, Pavis va a atender a la fisicidad de lo textual evidenciada por medio de la situación de enunciación, los factores kinésicos y de expresión (palabra, dicción, gesto...) de la "puesta en voz", es decir, la dimensión corporal y material del texto. (2003)

Se deriva de ello, en consecuencia, una nueva y clara relación entre este tipo de actor y los textos teatrales de este teatro de nuestros días, que Pavis ejemplifica a través de obras (extraídas todas ellas del teatro francés actual) como *Portrait d'une femme* (1984), de Vinaver; *Un Riche, trois pauvres* (1986), de Louis Calaferte; o *Dans la solitude des champs de coton* (1987), de Bernard-Marie Koltès.

Nos hallamos, ante un nuevo concepto de texto teatral, una de cuyas notas proviene, precisamente, de su modo de comunicación al receptor, esto es, la puesta en escena, en la que el nuevo concepto de actor adquiere una importancia fundamental.

No es, en efecto, el texto el elemento que manda durante su puesta en escena, ni el que impone sus puntos de vista y sus opciones, sino más bien la puesta en juego y la experiencia escénica las que van a permitirnos descubrir una posible lectura del texto (Pavis, 1999: 10).

Porque, en este nuevo teatro:

Es al actor a quien vuelve a competir esencialmente la misión de “abrir” el texto (como el esquiador abre una pista sobre la nieve intacta). Además de consentir representar un personaje, juega a hacer de actor y se le ve fabricar para nosotros su juego, situándose como enunciador de un texto que no desaparece en la ficción.

En consecuencia, la distinción de las funciones de autor, de dramaturgo (en el sentido alemán de *Dramaturg*), de director escénico, de actor, de lector y de espectador se vuelve a cuestionar a veces (1999: 12).

En suma, esperamos que nuestra Tesis haya contribuido, quizá, al futuro establecimiento de un nuevo concepto de escritura teatral, que, a su vez, produzca nuevos tipos de textos teatrales (cuya novedad derivará, como hemos dicho, de su relación con el actor y con la escena).

De la aparición (ya constatada en nuestros días) de estos nuevos tipos de texto teatral se derivan indudables consecuencias en los planos verbales y retóricas, lo que es decir, en el ámbito filológico y, en su caso, literario. Como Pavis señala:

La escritura posee, en efecto, una gran intrincación retórica y se hace necesario proporcionar a la frase -mediante la lectura o mediante la interpretación escénica- los apoyos vocales y gestuales necesarios para que aparezca límpida y lineal ... La retórica de la frase y de la voz va frecuentemente acompañada por un retorno a una oralidad propia de la lengua poética (1999: 3).

El actor teatral, soporte de nuestro objeto de estudio, “será nuestro *alter ego* y, también, el del autor. Hará mucho más que encarnar personajes; estará al lado del texto, como nosotros estaremos a su lado para asistirlo. Nosotros dispondremos del texto y él de nosotros” (Pavis, 1999: 12).

Así pues, esperamos haber contribuido, con nuestra Tesis Doctoral, a la clarificación de conceptos textuales y, por tanto, filológicos, precisamente a través de la reflexión sobre el actor y su vertiente creativa, que ha constituido, como hemos manifestado, una de las facetas sobre las que hemos asentado la demostración de la

hipótesis que enunciábamos al comienzo de esta Tesis Doctoral y que ha constituido el núcleo articulador del desarrollo de la misma.

Este desafío es, antes que nada, la aceptación del combate. Bien sea en el marco de una *soledad*, de una *alegría* o de una *casa*, existe siempre la voluntad de saber, de hacer hablar al otro, de confiarse a él, de interpelar al mundo en sus certezas. Bien es cierto que ya no hay, en esta interpelación, la antigua radicalidad de las vanguardias de los años veinte ni, tal vez, la de los años cincuenta y sesenta, esto es, el rechazo global del mudo, la pretensión de un cambio completo; sino más bien la invitación a efectuar rechazos localizados y el deseo de regular de manera pragmática las cuestiones, una tras otra, de una manera reformista y no revolucionaria, así como la aspiración a una “guerrilla pacifista”. No se trata ya de interpretar ni de transformar el mundo, a la antigua manera de un Hegel o de un Marx, sino de interpelarlo, sin esperar a cambio una respuesta inmediata. (Pavis: 1999:5)

QUINTA PARTE:

BIBLIOGRAFÍA

V.1. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS CITADAS EN LA PRESENTE TESIS DOCTORAL

V.1.A. De naturaleza jurídica:

AGÚNDEZ, A. (2005), *Estudio jurídico del plagio literario*, Granada: Comares.

ALBALADEJO, M. (1994), *Derecho civil III. Vol. I.*, Barcelona: Bosch.

ALLFELD, P. (1999), *Del derecho de autor y del derecho del inventor*, Bogotá: Temis.

ÁLVAREZ, C.J. (1969), *Significado de la publicación en el derecho de propiedad industrial*, Madrid: Ilustre Colegio Nacional de Registradores de la Propiedad de España.

BAYLOS, H. (1993), *Tratado de derecho industrial*, Madrid: Civitas.

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, A. (coord.) (1997), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, Madrid: Tecnos.

____(2004), *Manual de propiedad intelectual*, Valencia: Tirant lo Blanch.

____(2006), *Manual de propiedad intelectual*, Valencia: Tirant lo Blanch.

____(2007), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Madrid: Tecnos.

CARMONA, C. (1998), *La nueva ley de propiedad intelectual*, Madrid: Montecarro.

DANVILA, M. (1882), *La propiedad intelectual: legislación española y extranjera comentada, concordada y explicada según la historia, la filosofía, la jurisprudencia y los tratados*, Madrid: Imp. de la Correspondencia de España.

DELGADO, A. (1988), *Panorámica de la protección civil y penal en materia de propiedad intelectual*, Madrid: Civitas.

DELLA COSTA, H. (1971), *El derecho de autor y su novedad*, Buenos Aires: Cathedra.

DOCK, M.C. (1974), «Genèse et evolution de la notion de propriété littéraire», en *Revue internationale du droit d'auteur* 79.

D'ORS, A. ...[et al.] (1968), «Sobre los tachados de infamia, constituciones, preliminares y libros», en *Instituciones de derecho romano*. Pamplona: Universidad de Navarra.

ESPÍN, D. (2005), *Las facultades del derecho moral de los autores y artistas*, Madrid: Civitas.

GÓMEZ, J.R. (1996), «El acuerdo ADPIC», en *Actas de derecho industrial y de autor. Tomo XVI, Madrid*.

GONZÁLEZ, T. (1981), *Aspectos jurídicos jurídicos de la censura cinematográfica en España*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

JORGE BARREIRO, A. (2004), «El artículo 13 de la LPI y los delitos relativos», en C. Rogel Vide (coord.), *Leyes, actos, sentencias y propiedad intelectual*, Madrid: Reus.

LACRUZ, J.L. (1980), *Elementos de derecho civil*, Barcelona: Civitas.

_____(2007), «Elementos de derecho civil», en *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, Barcelona: Civitas.

LIPSZYC, D. (1993), *Derechos de autor y derechos conexos*, Buenos Aires: UNESCO.

MARTÍN, A. (2003), «El derecho moral de los artistas intérpretes o ejecutantes», en C. Rogel Vidé (coord.), *En torno a los derechos morales de los creadores*, Madrid: Reus.

MARTÍN SALAMANCA, S. (2000), «Artistas, cesionarios y otros derechos», en *Revista de Propiedad Intelectual* 5.

PECES-BARBA, G. (1986). *Derechos fundamentales*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

PLAZA, J. (1997), *El derecho de autor y su protección en el art. 20.1 b CE*.
Valencia: Tirant lo Blanch.

PRATS ALBENTOSA, L. (2007), «Panorámica general de las reformas de la propiedad intelectual», en C. Rogel Vide (coord.), *Reformas recientes de la propiedad intelectual*, Madrid: Reus.

RENGIFO, E. (1997), *Propiedad intelectual: el moderno derecho de autor*,
Colombia: Universidad Externado de Colombia.

RIVERO, F. (2004), «Fürtwangler», en C. Rogel Vide (coord.), *Interpretación y autoría*, Madrid: Reus.

_____(2004), «Interpretación y obra derivada», en C. Rogel Vide (coord.),
Interpretación y autoría, Madrid: Reus.

RODRÍGUEZ TAPIA, J.M. (1997), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, Madrid: Civitas.

____(2006), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Barcelona: Civitas.

____(2007), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*. Pamplona: Civitas.

ROGEL VIDE, C. (2003), *El contrato de representación teatral*, Madrid: Reus.

____(2003) , *Estudios completos de propiedad intelectual*. Madrid: Reus.

____(coord.) (2004), *Interpretación y autoría*, Madrid: Reus.

STOLFI, N. (1915), *La proprietà intellettuale*. Torino: Unione Tipografica Editrice Torinese.

ULL PONT, E. (2000), *Derecho privado de la informática*. Madrid: UNED.

____(2001), *Derecho privado de la informática*. Madrid: UNED.

VEGA VEGA, J.A. (1990), *Derecho de autor*, Madrid: Tecnos.

_____(2002), *Protección de la propiedad intelectual*, Madrid: Reus.

VILLANUEVA, L. (2007), «Las reformas de la Ley de propiedad intelectual del año 2006: la ley 23/2006 y los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes», en C. Rogel Vide (coord.), *Reformas recientes de la propiedad intelectual*, Madrid: Reus.

VILLAREJO, M. (2001), «La gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual sobre las creaciones audiovisuales», en C. Rogel Vidé (coord.), *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual: cuestiones puntuales*, Madrid: Reus.

V.1.B. De naturaleza teatral:

ABELLA, R. (1984), «La censura en cuarentena», en *La Historia del Franquismo*, Madrid: Diario 16, cap. 8, 127.

_____ (1984), «La vida nocturna bajo el régimen», en *La Historia del Franquismo*, Madrid: Diario 16, cap. 29, 462.

ABELLÁN, M.L. (1982), «Censura y autocensura en la producción literaria española», en *Nuevo hispanismo: revista crítica de literatura y sociedad*, 1.

ALFONSO X, EL SABIO (1992), *Código de las siete partidas*, Madrid: Odres Nuevos.

ALONSO, M. (1973), *Ciencia del lenguaje y arte del estilo*, Madrid: Aguilar.

ALSINA, J. (1994), *Poética*. Barcelona: Icaria.

APPIA, A. (1998), *¡Abajo los pintores!*, en *El arte en escena*, La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.

ARGYLE, M. (1994), *Psicología del comportamiento impersonal*, Madrid: Alianza.

ASENJO, F. (1889), «Migajas de la historia II», en *Publicación quincenal ilustrada* 7.

AZORÍN (1998), *Obras escogidas. II: Ensayos*, Madrid: Espasa Calpe.

AZORÍN, (1999), *Obras escogidas. III: Teatro*, Madrid: Espasa Calpe.

BATJTÍN, M. (1982), *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI.

BENTLEY, E. (1982), *La vida del drama*, Barcelona: Paidós.

BERENGUER, A. (1991), *Teoría y crítica del teatro: estudios de teoría y crítica teatral*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá.

BIRDWHISTELL, R.L. (1979), *El lenguaje de la expresión corporal*, Barcelona: Gustavo Gili.

CASARES, J. (1954), *Diccionario ideológico de la lengua española*, Barcelona: Gustavo Gili.

CHEJOV, M. (1999), *Sobre la técnica de la actuación*, Barcelona: Alba.

CICERÓN, M.C. (s.d.), *Tratado de la República. Libro V*, Madrid: Repullés.

CRAIG, G. (1972), *Del arte del teatro*, Buenos Aires: Hachette.

CUSTODIO, A. (1984), «Monólogo de Ana Ozores», en A. Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 72.

DÍAZ BORQUE, J.M. (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Barcelona: Bosch.

DÍAZ DE ESCOVAR, N., P. LASSO DE LA VEGA, F. (1924), *Historia del teatro español*, Barcelona: Montaner y Simón.

DIDEROT, D. (1986), *La paradoja del comediante*, Madrid: Ediciones del Dragón.

EINES, J. (1994), *La formación del actor*, Madrid: Fundamentos.

ESPERT, N. (1984), «Doña Rosita la Soltera», en A. Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 102.

ESQUILO; PALLÍ, J. (ed.) (1976), *Teatro completo*. Barcelona: Bruguera.

FERRATER MORA J. (1971), *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.

FO, D. (1998), *Manual mínimo del actor*, Guipúzcoa: Argitaletxe Hiru.

GALLOFRE, M.J. (1990), *L'edició catalana i la censura franquista, 1939-1962*, Bellaterra: Universidad Autónoma de Barcelona.

GARCÍA, C. (1979), *Prometeo*, Madrid: Peralta.

GROPPIUS, W. (1998), «La alquimia de la sabiduría», en *Arte en escena*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.

GROTOWSKI, J. (1970), *Teatro laboratorio*, Barcelona: Tusquets.

_____(1987), *Hacia un teatro pobre*. Madrid: Siglo XXI.

GUERRERO ZAMORA, J. (1984), «Soneto de Laurencia, escena XVI, Fuenteovejuna», en Alberto Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 47.

GUILFORD, J.P. (1978), *Creatividad y educación*, Buenos Aires: Paidós.

HALL, E.T. (1978), *Más allá de la cultura*, Barcelona: Gustavo Gili, 1978.

HAUSER, A.(1993), *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona: Labor.

HUBRMANN, H. (1974), *Urheber und verlagsrecht*. München: Beck.

IRIBARNE, R., REDONDO, H. (1981), *Plagio de obras literarias*, Buenos Aires: Liba.

ISER, W. (1987), « El proceso de lectura: enfoque fenomenológico», en J.A. Mayoral (comp.), *Estética de la recepción*. Madrid: Arco/Libros, 215-244.

J.M.G. (1978), «La censura catalana», en *Pipirijaina: revista de teatro*, 11-12.

JOHNSON, M. (1991), *El cuerpo en la mente*. Madrid: Debate.

JOLY, A. (1982), «Sur l'acte d'enonciation, a propos d'un fragment de discours interieur», en *Essais de systematique enonciative*, Lille: Presses Universitaires de Lille.

____(2001), «La investigación y la práctica del cuerpo vivido: un punto de vista por el método Feldenkraiss de Educación Somática», en *Revue Association pour la Recherche Qualitative, Université du Québec*, 12.

JOVELLANOS, G.M. (1992), *Memoria sobre espectáculos y diversiones públicas*, Oviedo: Biblioteca Básica de Autores Asturianos.

LAPIERRE, A. (1977), *Comunicación infraverbal y análisis psicomotriz*, Salamanca: Dirección General de Servicios Sociales.

LEVARDANT (1845), *De la misión del arte y del papel del artista*, París:
[s.n.]

LUIS, J.M. (1978), *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*, Barcelona: Bosch.

MARTÍN, M. (1963), *Cincuenta años al servicio de la imprenta*, Madrid: Prensas Julio San Martín.

MARTÍNS, J.M. (2006), *Poética para el actor*, Maracay (Venezuela): Estirol.

MATAR, B. (1993), *La tarea de ser actor*, Buenos Aires: Galerna.

METZ, C. (1979), *Psicoanálisis y cine: el significante imaginario*, Barcelona: Gustavo Gili.

MOLINER, M. (1980), *Diccionario de uso del español*, Madrid: Gredos.

MONLEÓN, J. (1985), *Historia del franquismo*, Madrid: Información y Prensa.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2005), *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

NIETZSCHE, F. (1943), *El origen de la tragedia*. Buenos Aires: Espasa Calpe.

OLSON, E. (1978), *Teoría de la comedia*, Barcelona: Ariel.

PATRICK, C. (1937), «Creative thought in artists», en *Journal of Psychology* 4, 35-73.

PAVIS, P. (1999), «Síntesis prematura o cierre provisional por inventario de fin de siglo», en *Las puertas del drama: Revista de la Asociación de Autores de Teatro*, 2, 4-12.

_____(2000), *El análisis de los espectáculos: teatro, mimo, danza, cine*, Barcelona: Paidós.

PEDRAZA, F. (2005), *Drama, escena e historia: notas para una filosofía del teatro*, Granada: Universidad de Granada.

PÉREZ JIMÉNEZ, M. (1995), *El teatro en Alcalá de Henares: recepción y crítica*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

_____(2007), «El concepto de autoría en el teatro contemporáneo: raíces histórico-teatrales e implicaciones estéticas», en H. Brioso Santos y J. Vicente Saval (coord.), *Nuevas aportaciones a los estudios teatrales: (del Siglo del Oro a nuestros días)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares, 51-62

PICÓ, J. (2002), «El actor es el autor», en *12ª Mostra Internacional de Mim a Sueca*. [Valencia]: Teatres de la Generalitat Valenciana.

PICÓN, F. (2004), «El trabajo del actor», en C. Rogel Vide (coord.), *Interpretación y autoría*. Madrid: Reus.

PRADO SUÁREZ, R.C. (2005), *Creatividad y educación infantil*, Madrid: UNED.

PRIMER ACTO: REVISTA DE TEATRO 85 (junio 1967).

PRIMER ACTO: REVISTA DE TEATRO 103 (noviembre 1968).

QUINTANA, A. (1984), «El desván de las madres y el sótano de las hembras», en A. Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 121-125.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1984), *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española.

RICHARD, M. (1972), *Los dominios de la psicología, Tomo I*, Madrid: Istmo.

RICHARDS, T. (2005), *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*, Barcelona: Alba.

RODRÍGUEZ, F. (2002), *Edipo Rey*, Madrid: Editorial Universitaria.

ROJAS VILLANDRADO, A. (1972), *El viaje entretenido*, Madrid: Castalia.

RUMEU, A., (1981) *Historia de la previsión social en España*, Barcelona: El Albir.

SÁNCHEZ, J.A. (2002), «Los teatros del cuerpo: un apunte histórico», en *14ª Mostra Internacional de mim a Sueca*. [Valencia]: Teatres de la Generalitat Valenciana.

SÁNCHEZ MONTES, M.J. (2004), *El cuerpo como signo: la transformación de la textualidad en el teatro contemporáneo*, Madrid: Biblioteca Nueva.

SANCHÍS SINISTERRA (1984), «El Bulubú», en A. Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 25-26.

SCHMIDT, S.J. (1987), «La comunicación literaria», en J.A. Mayoral (ed.), *Pragmática de la comunicación literaria*. Madrid: Arco Libros.

SCHROEDER, J.G. (1984), «El pleito matrimonial de Calderón de la Barca», en A. Miralles, *23 Monólogos para ejercicios*, Madrid: La Avispa, 57.

SHAKESPEARE, W. (1996), *Hamlet*, Madrid: Cátedra.

SHELEMER (1998), «Arte moderno y escenografía», en *El arte en escena*. La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña.

SHERGOLD, N.D. (1967), *A History of the Spanish Stage*. Oxford: Oxford University Press.

STANISLAWSKI, C. (1953), *Un actor se prepara*, México: Diarra.

_____(1976), *Mi vida en el arte*, Buenos Aires: Siglo XX.

_____(1977), *El arte escénico*, Madrid: Siglo XXI.

_____(1988), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Quetzal.

STRASBERG, L. (1990), *Un sueño de pasión: el desarrollo del método*. Barcelona: Icaria.

TORREALDAI NABEA, J.M. (1991), *La censura gubernativa y el libro vasco, 1936-1983: análisis de los informes del lectorado*, Bilbao: Universidad de Deusto.

TORRES, R. (2006), «Odiseo es él», en *El País* 5 de agosto, 2006.

VAREY, J. E., DAVIS, C.(1997), *Los corrales de comedias y los hospitales de Madrid, 1574-1615: estudios y documentos*, Madrid: Támesis.

VILÉCHEZ, M. (1999), *Las suplicantes*, Valencia: Tirant lo Blanch.

VILLÁN, J. (1995), «Huelgas y renovación», en *Historia de la democracia: la aventura de la libertad*, Madrid: Unidad Editores, 148-149.

WALLAS, G. (1926), *The art of thought*, New York: Harcourt.

WALLON, H. (1980), *Obras completas, Tomo I*, Madrid: Pablo del Río.

ZAVADIVKER, M.N. (2005), «¿Qué pone al descubierto la ceatividad?», en *A Parte Rei: revista de filosofía*, 41.

ZUBIRI, X. (1967), *Sobre la esencia*. Madrid: Sociedad de Estudios y Publicaciones.

V.1.C. En internet:

1. «Marco Vitrubio» [en línea]

<http://cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras>

2. «Derechos humanos» [en línea]

<http://www.unhcr.ch/udhr/lang/spn.htm>

3. Clavell, G. «La propiedad intelectual en internet: su subordinación a la cultura y la información» [en línea]

<http://www.ucm.es/info/multidez/revista/num8/gaspar.html> [Consulta: 01
septiembre 2007].

4. Arroyo, I., Cedillo, G. «La protección de la creatividad de los artistas intérpretes» [en línea]

<http://www.dialnet.unirioja.es/servlet/articulo> [Consulta: 25 mayo 2006].

5. Puchades, X. «Análisis des espectáculos de Patrice Pavis», en *Stichomitya: Revista de Teatro Contemporáneo*, 1 (2003) [en línea]

<http://pamaseo.uv.es/ars/ESTICOMITIA/Numero1/indiceuno/ar6.htm>

[Consulta:2008]

V.2. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS NO CITADAS, PERO CONSULTADAS PARA LA PREPARACIÓN DE ESTA TESIS

V.2.A. De naturaleza jurídica:

ANTEQUERA PARILLI, R. (1997), «El nuevo tratado de la OMPI sobre derecho de autor (WTC, 1996)», en *Actas de derecho industrial. Tomo XVIII*, [S.l.:s.n.].

BAZ, M.A. (2005), *La protección de las marcas renombradas y notorias en el derecho español*, Madrid: Colex.

BERTRAND, A. (2001), *Le droit d'auteur et les droits voisins*, Paris: Dalloz.

BONDIA ROMÁN, F. (1988), *La propiedad intelectual: su significado en la sociedad de la información (la nueva ley de 11 de noviembre de 1987)*, Madrid: Trivium.

BOTANA AGRA, M. (1995), «Los derechos de autor y afines en el marco del acuerdo de creación de la Organización Mundial del Comercio: anotaciones al régimen contenido en la sección 1 de la parte II del acuerdo sobre los “ADPIC” o “TRIPs”, en *Revista General de Derecho*, 608.

BURCH, C. ...[et al.] (2003), *El futuro de la creación*, Madrid: Trama.

COMISIÓN DE LAS COMUNIDADES EUROPEAS (1997), *Propuesta de directiva del Parlamento Europeo y del Consejo relativa a la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información*, Documento COM, 10/12/1997.

DEBOIS, H. (1978), *Le droit d'auteur en France*. Paris: Dalloz.

ESPAÑA. CORTES GENERALES «Proyecto de ley de 26 de agosto de 2005: Proyecto de ley 121/000044», en *Boletín Oficial de las Cortes Generales. Congreso de los Diputados. VIII Legislatura. Serie A*, 44-1, 5.

ESPAÑA. TRIBUNAL SUPREMO, SALA DE LO CIVIL, *Sentencia del 2 de marzo de 1992: derecho de autor, contenido patrimonial o económico y extrapatrimonial o moral* (RJ 1992\1834).

ESPAÑA. TRIBUNAL SUPREMO, SALA DE LO CIVIL, *Sentencia del 11 de abril de 2000: propiedad intelectual, definición* (RJ 2000\2434).

GONZÁLEZ LÓPEZ, M. (1993), *El derecho moral del autor en la Ley española de propiedad intelectual*, Madrid: Marcial Pons.

GROS ESPIELL, H., GÓMEZ SÁNCHEZ, Y. (coord.) (2006), *La declaración universal sobre bioética y derechos humanos de la Unesco*, Granada: Comares.

HANCO, O. (1996), *Leyes y negocios en internet*, México D.F.: McGraw-Hill.

JOYCE, C., PATRY, W. (1994), *Copyright*, New York: Banders Irvan.

JUFRESA PATAU, F., MARTELL PÉREZ-ALCALDE, C. (1987), «Los derechos del artista sobre su obra», en *Revista general de derecho*.

LACRUZ BERDEJO, J.L. ... [et al.] (1991), *Elementos de derecho civil. III: Derechos reales. VOL. 2º: Derechos reales limitados, situaciones de cotitularidad*, Barcelona: Bosch.

MARTÍN REBOLLO, L. (2003), *Constitución española*, Navarra: Aranzadi.

MIRÓ, F.(2004), *La protección penal de la propiedad intelectual en la sociedad de la información*. Madrid: Dykinson.

MUNTAÑOLA, M.S. (2005), *Régimen jurídico de la parodia*, Madrid: Marcial Pons.

MUÑOZ MACHADO, S. (2000), *La regulación de la red: poder y derecho en internet*. Madrid: Taurus.

OLIVIER, H. (1996), *Leyes y negocios en internet*, Madrid: Mc Graw-Hill.

PÉREZ LUÑO, A. (1998), *Los derechos fundamentales*. Madrid: Tecnos.

PORTERO MOLINA, J.A. (2004), *Constitución y jurisprudencia constitucional*. Valencia: Tirant lo Blanch.

RODRÍGUEZ PARDO, J. (2003), *El derecho de autor en la obra multimedia*, Madrid: Dykinson.

SANCHÍS MARTÍNEZ, M.T. (2004) *Derechos de autor, digitalización e internet*. [S.l.]: Universitas.

ULL PONT, E. (1992), «Conflicto entre derechos personales y derechos sociales», en *Los derechos fundamentales y libertades públicas (II): XIII Jornadas de Estudio*, Madrid: Ministerio de Justicia, 1951-1967.

____(1992), «La proyección social de la propiedad privada», en *El sistema económico en la Constitución española. Vol. 1*, Madrid: Civitas, 1227-1238.

____(1998), «La constitución española y el ordenamiento comunitario europeo: normativa del Consejo de la Comunidad sobre medio ambiente (objetivos y competencias estatal y comunitarios)», en *Constitución española en el ordenamiento comunitario europeo (II): XVII Jornadas de Estudio. Vol. 1*, Madrid: Ministerio de Justicia, 905-958.

____(2001), *Legislación informática*. Madrid: UNED.

____(2002), *Derecho privado de la informática*. Madrid: UNED.

____(2003), *Legislación informática*. Madrid: UNED.

VALBUENA GUTIÉRREZ, J.A. (2000), *Las obras o creaciones intelectuales como objeto del derecho de autor*, Granada: Comares.

VERCELLONE (1956), *Diritto del direttore d'orchestra sulle riproduzioni, diritto di autore*. [S.l.: s.n.].

V.2.B. De naturaleza teatral:

ABELLÁN, J. (2002), *Els Joglars, espais*, Barcelona: Diputació de Barcelona.

ABELLÁN, M.L. (1980) *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*, Barcelona: Península.

ALONSO DE SANTOS, J.L. ...[et al.] (1998), *Conversaciones con el Autor Teatral de Hoy*, Madrid: Fundación Pro-RESAD.

ALONSO MONTERO, X. (1990), *Cuatro obras*, Madrid: Cátedra.

ARTHAUD, C. (1998), «Arte moderno y escenografía», en *El arte en la escena*, La Coruña: Ayuntamiento de La Coruña, 7-21.

BARRET, G. [s.d.], *Réflexions... pour les enseignants de l'expression dramatique: pratique didactique, théorique*. [S.l.: s.n.].

_____(1973), *Pédagogie de l'expression dramatique, ou l'expression dramatique: pour une théorie de la pratique*. Montreal: l'auteur.

_____(1986), «Essay sur la pédagogie de la situation en expression dramatique et en éducation, en *Sciences de l'éducation*», rapport 25.

_____(1987), *Pédagogie de l'expression dramatique: vingt ans d'extra, 1967-1987, au Québec et ailleurs*, Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle.

BENEYTO, A. (1977), *Censura y política en los escritores españoles*, Barcelona: Plaza & Janés.

BERENGUER CASTELLARY, A. ...[et al.] (1984), *Teatro europeo de los años 80*, Barcelona: Laia.

____(1991), *Teoría y crítica del teatro*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

____(1993), «La enseñanza del teatro», en *Lenguaje y textos* 4, 73-78.

____(1995), «Teatro, producción artística y contemporaneidad», en *Teatro: revista de estudios teatrales* 6-7, 7-24.

____, PÉREZ, M. (1998), *Tendencias del teatro español durante la transición política (1975-1982)*, Madrid: Biblioteca Nueva.

BERGSON, H. (1967), *Le rire: essay sur la signification du comique*, Paris: PUF.

BLOOM, B.S. (et al.) (1975-1977), *Taxonomie des objectifs pédagogiques*, Montreal: PUQ.

BOADELLA, A.(1969-1970), «La Imagen en la expresión corporal», en *Yorick* 37, 13-15.

BOSSU, H.; CHALAGUIER, C. (col.) (1974), «L'expression corporelle: approche méthodologique, perspectives pédagogiques», en *Éduquer aujourd'hui* 8.

BRECHT, B. (1970), *Escritos sobre teatro*, Buenos Aires: Nueva Visión.

BÜHLER, K. (1980), *Teoría de la expresión*, Madrid: Alianza.

CARBALLO CALERO, R. (1981), *Libros e autores galegos do século XX*, Barcelona: Sotelo Blanco.

CASTELAO (1981), *Obra completa. I*, Madrid: Akal.

CAUDET, F. (1984), *Crónica de una marginación: conversaciones con Alfonso Sastre*, Madrid: Ediciones de la Torre.

CAUNE, J. (1979), «La dramatisation: une méthode et des techniques d'expression et de communication par le corps», en *Cahiers théâtre Louvain* 44-45.

CORRAZE, J. (1983), *Les communications non-verbales*, Paris: PUF.

DAVIS, F. (1976), *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.

DELIBES, M. (1984), *Cinco horas con Mario*, Madrid: Orbis.

ESQUILO; PALLÍ BONET, J.(estudio preliminar) (1976), *Teatro completo*,
Barcelona: Bruguera.

FÁBREGAS, X. (1980), «Indagación en un género», en *Pipirijaina* 13.

FERRER, T. (1991), *La práctica escénica cortesana: de la época del
emperador a la de Felipe II*, Madrid: Tàmesis.

GARCÍA, J. L.(1991), *Drama y tiempo: dramaturgia I*, Madrid: CSIC.

GÓMEZ GARCÍA, M. (1997), *Diccionario del teatro*, Madrid: Akal.

GYÖRKI, B. (1980), *Glosario de la UMPI*, Ginebra: [s.n.].

HIDALGO, M. (1995), «Huelgas y renovación», en *Historia de la democracia*, Madrid: Unidad Editorial.

IBSEN, H. (1969), *Casa de muñecas*, Madrid: Círculo de lectores.

_____(1971), *Casa de muñecas. El pato salvaje*. Madrid: Libra.

IGLESIA, C. (1930), *La censura por dentro*, Madrid: CIAP.

KNAPP, M.L. (1982), *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós.

LACARRA, C. (1974), «Detenidos en espera de juicio: Els Joglars», en *Pipirijaina* 4, 21-25.

LAPIERRE, A., AUCOUTURIER, B. (1977), *Simbología del movimiento*, Barcelona: Editorial Científico-Médica.

_____(1979), *La educación vivenciada, los contrastes*, Barcelona: Editorial Científico-Médica.

____(1980), *El cuerpo y el inconsciente*, Barcelona: Editorial Científico-Médica.

____(1997), *THER-PSY-CORPS, analyse corporelle de la relation*, Bilbao: Desclée de Brower.

LE BOULCH, J. (1982), *Vers une science du mouvement humain: introduction a la psychocinétique*, Paris: ESF.

LEFEBVRE, A. (1989), *À la rencontre de Gisèle Barret*, Outremont: Recherche en expression.

LÓPEZ SANCHO, L. «Los abogados hacen balance», en *Pipirijaina* 8-9.

MARRAST, R. (1978), *El teatre durant la guerra civil espanyola: assaig d'història i documents*, Barcelona: Publicacions de l'Institut del Teatre; Edicions 62.

MARSILLACH, A. (2002), *Tan lejos, tan cerca: mi vida*, Barcelona: Tusquets.

MATUSSEK, P. (1984), *La creatividad desde una perspectiva psicodinámica*, Barcelona: Herder.

MONLEÓN, J. (1971), *Treinta años de teatro de la derecha*, Barcelona: Tusquets.

MONTAGÚ, A., MATSON, F. (1983), *El contacto humano*, Madrid: Paidós.

MUÑOZ CÁLIZ, B. (2001), «Jardiel, prohibido por la censura franquista», en *ADE Teatro* 86, 94-98.

_____(2006), *Expedientes de la censura teatral franquista*, Madrid: Fundación Universitaria Española.

OLIVA, C. (2004), *La última escena: (teatro español de 1975 a nuestros días)*, Madrid: Cátedra.

ORTIZ Y SANZ, J. (1787), *Los diez libros de arquitectura traducidos del latín y comentados*. Madrid: Alta Fulla.

PÉREZ COTERILLO, M. (1978), «Amnistía para els Joglars “la torna”», en *Pipirijaina: revista de teatro*, 8-9.

PÉREZ JIMÉNEZ J. (1995), *Dramaturgos españoles contemporáneos en la escena madrileña durante la transición política (1975-1982)*, Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá de Henares.

_____(2004), «Panorama de las publicaciones periódicas de investigación teatral desde 1990», en J.N. Romera Castillo (coord.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*. Madrid: Visor Libros, 103-121.

_____(2005), «Panorama formal-estilístico de la dramaturgia femenina actual», en J.N. Romera Castillo (coord.), *Dramaturgias femeninas en la segunda mitad del siglo XX, espacio y tiempo: actas del XIV Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías: 28 al 30 de junio de 2004*, Madrid: UNED, 509-524.

PIÑUEL RAIGADA, J. L. (1986), *La expresión*. Madrid: Fundamentos.

PRIMER ACTO: REVISTA DE TEATRO, 165

PRIMER ACTO: REVISTA DE TEATRO, 166

REVISTA DE PROPIEDAD INTELECTUAL, 5 (mayo-agosto 2000).

RICCI BITTI, P., CORTESI, S. (1980) *Comportamiento no verbal y comunicación*, Barcelona: Gustavo Gili, 1980.

RUGGERI, M. (2005), «Preservando la memoria: la torna de la ... de Els Joglars», en *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 11, 29-32.

RUIZ GARCÍA, E. (1971), *Veinticinco años de teatro en España*, Barcelona: Planeta.

RUIZ RAMÓN, F. (1981), *Historia del teatro español. Siglo XX*, Madrid: Cátedra.

SCHULTZ, J.H. (1969), *Entrenamiento autógeno*, Barcelona: Editorial Científico-Médica.

SHAKESPEARE, W. (1969), *Romeo y Julieta*, Madrid: Círculo de Lectores.

SHAPIRO, A.(1990), *The Control Revolution*, New York: Publics Affairs.

SÓFOCLES; PALLÍ BONET, J. (estudio preliminar) (1976), *Teatro completo*, Barcelona: Bruguera.

STANISLAWSKI, C. (1977), *El trabajo del actor sobre sí mismo: el trabajo sobre sí mismo en el proceso creador de las vivencias*, Buenos Aires: Quetzal.

_____(1977), *El trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Quetzal.

_____(1992), *Creación de un personaje*, México: Diana.

THEBAUD, F. (1993), *Historia de las mujeres*, Madrid: Taurus.

VAYER, P. (1980), *El diálogo corporal*, Barcelona: Editorial Científico-Médica.

WALLON, H. (1942), *De l'acte à la pensée: essay de psychologie comparée*. Paris: Flammarion.

V.2.C. Páginas webs:

1. Asociación de Internautas «Borrador reforma Ley de propiedad intelectual» [en línea]

<http://www.internautas.org/index.php?op=1&id=2520> [Consulta: 16 noviembre 2004].

2. Castro Bonilla, A. «La protección constitucional del derecho de autor en España» [en línea]

http://www.informatica-juridica.com/trabajos/Pagina_especifica_sobre_derechos_de_autor [Consulta: 12 abril 2006].

3. CGAE «Proyecto de ley por el que se modifica la ley de propiedad intelectual» [en línea]

<http://www.cgae.es/es/contenidos/contenido.asp?iddoc=9532> [Consulta: 27 abril 2005].

4. Colomer, M. «El cuerpo lugar de expresión» [en línea]

http://www.minsueca.com/mcolomer_es.pdf [Consulta: 2002].

5. «Convenio de Berna sobre Protección de Obras Literarias y artísticas (Acta de París de julio de 1971, enmendada el 28-9-1979)» [en línea]

<http://www.ompi.org/spa/main.htm> [Consulta: 14 julio 2006].

6. Csikszentmihalyi, M. «Creatividad: una aproximación» [en línea]

http://www.psicologia-online.com/articulos/2006/pensamiento_creativo.shtml

[Consulta: 11 diciembre 2007].

7. «Declaración Universal de los derechos humanos» [en línea]

<http://www.un.org> [Consulta: 18 junio 2006].

8. «El derecho de autor» [en línea]

<http://www.monografias.com> [Consulta: 10 noviembre 2005].

9. Díez, G. «Caso Napster» [en línea]

<http://www.delitosinformaticos.com/trabajos/napster1.shtml> [Consulta: 30
septiembre 2007].

10. «Histórico del derecho de autor [en línea]

<http://www.cisac.org> [Consulta: 10 noviembre 2005].

11. <http://enredando.com/cas/enredantes/enredantes79.html> [Consulta: 18 octubre 2007].

12. <http://enredando.com/cas/enredantes/enredantes87.html> [Consulta: 23 noviembre 2007].

13. <http://www.bufetealmeida.com/sentencias/chi> [Consulta: 19 junio 2007].

14. <http://www.bufetealmeida.com/sentencias/coleccion.html> [Consulta: 23 febrero 2007].

15. <http://www.cincodias.com> [Consulta: 12 diciembre 2006].

16. http://www.congreso.es/funciones/constitucion7/titulo_1_CAP_2_sec1.htm [Consulta: 22 marzo 2006].

17. <http://www.lafura.com> [Consulta: 30 septiembre 2007].

18. http://www.onnet.es/01005005.htm_Xabier_Ribas [Consulta: 12 octubre 2006].

19. <http://www.unirioja.es/dptos/dd/civil/basesdatos.html> [Consulta: 28 agosto 2007].

20. «Internet jurídico (1996)» [en línea]

<http://argia.fr/articleMars3.htm> [Consulta: 19 noviembre 2006].

21. «Ley del copyright» [en línea]

http://clearleadinc.com/spanish/copyright_ley/html [Consulta: 30 septiembre 2007].

22. PÉREZ, M. «Recepción de las nuevas formas dramáticas en la transición política española (revisión de lo publicado en 1995)» [en línea]

<http://www.dspace.uah.es/dspace/bitstream> [Consulta: 15 octubre 2007].

23. «Proyecto de ley 121/000044» [en línea]

<http://almendron.com/librillo.htm> [Consulta: 16 marzo 2005].

24. RIBAS, X. «Copyright web en internet» [en línea]

<http://www.onnet.es/01005003.htm> [Consulta: 7 junio 2005].

25. ____ «Sentencia caso New York Times» [en línea]

<http://www.onnet.es/01004008.htm> [Consulta: 24 noviembre 2006].

26. «Sentencia Els Joglars» [en línea]

<http://www.interiuris.com/podcast/audio/sentencia-els-joglars.pdf> [Consulta: 14 enero 2008].

V.3. OTRAS REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS RELACIONADAS CON EL CONTENIDO DE ESTA TESIS DOCTORAL

V.3.A. De naturaleza jurídica:

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, A. (1997), «Consideración específica de las normas sobre el derecho de autor en el acuerdo sobre los ADPIC», en J.L. Iglesias Prada (dir.), *Los derechos de propiedad intelectual en la Organización Mundial de Comercio. Tomo I*, Madrid: Centro de Estudios para el Fomento de la Investigación.

BERTRAND, A. (1997), «El derecho de los artistas intérpretes en el derecho inglés y en el derecho estadounidense», en *Revue du droit de la propriété intellectuelle* 68.

BOYTHA, G. (1991), «Cuestiones sobre el origen del derecho internacional de autor», en *Filosofía del derecho de autor*, Colombia: Dirección Nacional del Derecho de Autor.

CABANILLAS SÁNCHEZ, A. (1997), «Comentarios al artículo 113 de la Ley de propiedad intelectual», en A. Bercovitz Rodríguez-Cano (coord.), *Comentarios a la ley de propiedad intelectual*, Madrid: Tecnos.

CÁMARA AGUILA, M.P. (1998), *El derecho moral del autor*, Granada: Comares.

COLOMBET, C. (1976), *Propriété littéraire et droits voisins*, Paris: Dalloz.

CORTÉS GIRO, V. (1957), *Derecho de propiedad intelectual*, Alcoy: Marfil.

ESPAÑA. TRIBUNAL SUPREMO, SALA 1ª. *Sentencia de 2 de diciembre de 1993: texto refundido de la Ley de propiedad intelectual, 1/1996, de 12 de abril.*

ESPÍN CÁNOVAS, D. (1996), *Los derechos del autor de obras de arte*, Madrid: Civitas.

LÓPEZ QUIROGA, J. (1918), *La propiedad intelectual en España*, Madrid: Librería General de Victoriano Suárez.

MADRID. AUDIENCIA PROVINCIAL. SALA DE LO CIVIL. SECCIÓN UNDÉCIMA. *Sentencia de 18 de marzo de 2002: reconocimiento del derecho moral del artista.*

MARCO MOLINA, J. (1994), «Bases históricas y filosóficas y precedentes legislativos del derecho de autor», en *Anuario de derecho civil XLVII*.

MIRÓ LLINARES, F. (2005), *Internet y delitos contra la propiedad intelectual*, Madrid: Iberautor Promociones Culturales.

MISERACHS RIGALT, A. (1981), «Sistemas internacionales para la protección de los derechos españoles de autor», en *Revista jurídica de Cataluña* 1, 1981.

PÉREZ DE CASTRO, N. (1999), «Los derechos morales sobre las interpretaciones audiovisuales», en *Forum Internacional sobre Interpretaciones Audiovisuales*, Madrid: AISGE.

_____(2001), «Los derechos morales del artista sobre las interpretaciones audiovisuales», en *Encuentro “Artistas intérpretes, propiedad intelectual y sociedad de la información”*. [S.l]: AISGE.

ROGEL VIDE, C. (1998), *Nuevos estudios sobre propiedad intelectual*, [S.l.]: Bosch.

TORRES DEL MORAL, A. (1992), *Principios de derecho constitucional español*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

UCHTENHAGEN, U. (1997), «Derecho moral y nuevas tecnologías», en *III Congreso Iberoamericano sobre derechos de autor y derechos conexos*, Montevideo: OMPI.

ULL PONT, E. (1999), «La ciudadanía europea y la ciudadanía estatal e histórica», en *La constitución española en el ordenamiento comunitario europeo (III): XVIII Jornadas de Estudio*, [S.l.:s.n.], 1579-1590.

VAN BOVEN, T. (1984), «Criterios distintivos de los derechos humanos», en K. Vassak (ed.), *Las dimensiones internacionales de los derechos humanos*, París: UNESCO.

VARELA RODRÍGUEZ, C. (1997), «La protección del derecho moral de los artistas intérpretes o ejecutantes», en *III Congreso Iberoamericano sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Montevideo: OMPI.

VILLALBA, CARLOS, LIPSZYC, D. (1976), *Derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión*, Buenos Aires: Víctor P. de Zavalía.

_____(1986), «Los derechos intelectuales como parte de los derechos humanos», en *XI Jornadas J.M. Domínguez Escobar*, Barquisimeto (Venezuela): Instituto de Estudios Jurídicos del Estado Lara.

V.3. B. De naturaleza teatral:

ABAD NEBOT, F. (1987), *Literatura e historia de las mentalidades*, Madrid: Cátedra.

_____(1988), «El teatro como género literario», en *Investigaciones semióticas II*, Oviedo: Universidad de Oviedo.

_____(1990), «Discusión de ideas en pragmática de la comunicación literaria», en *Investigaciones semióticas III. Vol. 1*, Madrid: Visor.

ABELLÁN, J. (1983), *La representació teatral: introducció als llenguatges del teatre actual*, Barcelona: Institut del Teatre.

ABELLÁN, M. L. [s.d.], «Los últimos coletazos de la censura», en *Diario 16* 16, 438-440.

_____(1976), «Censura y producción literaria inédita», en *Ínsula* 395, 3.

_____(1979), «Análisis cuantitativo de la censura bajo el franquismo (1955-1976)», en *Sistema* 28, 75-89.

_____(1982), «Fenómeno censorio y represión literaria», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 5.

_____(1982), «He bajado a los sótanos de la censura y lo he copiado todo», en *Actual* 32.

_____(1984), «Literatura y moral en el primer franquismo», en *Revista de sociología. Papers* 21, 153-172.

____; OSKAM, J. (1989), «Función social de la censura eclesiástica: la crítica de libros en la revista “Ecclesia” (1944-1951)», en *Cuadernos interdisciplinarios de estudios literarios* 1, 63-118.

____(1992), «El discurso prohibido por la censura durante el primer franquismo», en M. Díaz-Diocaretz e I.M. Zabala (coord.), *Discurso erótico y discurso transgresor en la cultura peninsular, siglos XI al XX*, 183-198.

ABUÍN, A. (1997), *El narrador en el teatro*, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela.

APPIA, A. (2000), *La música y la puesta en escena, la obra de arte viviente*, Madrid: ADE.

ARMSTRONG, P. (1992), *Lecturas en conflicto: validez y variedad en la interpretación*, México: Universidad Autónoma de México.

AUSTIN, J. (1990), *Cómo hacer cosas con palabras: palabras y canciones*, Barcelona: Paidós.

AYESA, G. (1978), *Joglars: una historia*, Barcelona: La Gaya Ciencia.

BADIOU, A. (1993), *Rapsodia por el teatro: (breve tratado filosófico)*, Málaga: Ágora.

BARBA, E., SAVARESE, N. (1988), *Anatomía del actor: diccionario de antropología teatral*, México: Gaceta.

BENEYTO PÉREZ, J. (1987), «La censura en los primeros años del franquismo: las normas y los hombres», en *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 5, 27-40.

BERENGUER CASTELLARY, A. (1975), «El teatro hasta 1936», en J.M. Díez Borque (coord.), *Historia de la literatura española. Vol 3*, 313-352.

_____ (1999), «Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998», en J. N. Romera Castillo y F. Gutiérrez Carbayo (coord.), *Teatro histórico (1975-1998), textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998*, [S.l.:s.n.], 111-128.

BERNHARDT, S. (1923), *L'art du théâtre: la voix, le geste, la prononciation*, Paris: Nilsson.

BLOOM, H. (1988), *Shakespeare, la invención de lo humano*, Barcelona: Anagrama.

BOADELLA, A. (1978), «La Torna», en *Pipirijaina* 8-9.

_____(2006), *Ubú President o los últimos días de Pompeya, la increíble historia del Dr. Floit o Mr. Pla, Daaali*, Madrid: Cátedra.

BOBES NAVES, M.C. (ed.)(1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Taurus.

_____(1997), *Semiología de la obra dramática*, Madrid: Arco/Libros.

_____(1997), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros.

BROOK, P. (1973), *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.

CORVIN, M. (1997), «Contribución al análisis del espacio en el teatro contemporáneo», en M.C. Boves Naves (ed.), *Teoría del teatro*, Madrid: Arco/Libros.

CUESTA ABAD, J.M. (1989), «Dos dimensiones semióticas del diálogo dramático (dramaticidad y teatralidad)», en *Revista de literatura* 102.

CVITANOVIC, D. (ed.) (1973), *La idea del cuerpo en las letras españolas: (siglos XIII a XVII)*, Bahía-Blanca: Universidad Nacional del Sur.

DE TORO, F. (1992), *Semiótica del teatro: del texto a la puesta en escena*. Buenos Aires: Galerna.

DÍEZ, L.M. (1992), *El porvenir de la ficción*, Madrid: Caballo Griego para la poesía.

DUCROT, O. (1984), *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*. Barcelona: Paidós.

ESPEJO SURÓS, J. (2007), «Notas sobre la voz, los gestos y los movimientos escénicos del loco festivo: la “Farsa del mundo y moral” de Hernán López de Yanguas», en G. Vega García-Luengos y R. González Cañal (ed.), *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los siglos de oro: actas del XII Congreso de la AITENSO (Almagro, 15 al 17 de julio de 2005)*, Almagro: Universidad de Castilla-La Mancha.

FAST, J. (1971), *El lenguaje y el cuerpo*, Madrid: Kairós.

FELDENKRAIS, M. (1985), *Autoconciencia a través del movimiento*.
Barcelona: Paidós.

_____(1995), *El poder del yo: la autotransformación a través de la espontaneidad*. Barcelona: Paidós.

FERNÁNDEZ, C. (1986), *La persecución de Castelao durante el franquismo*,
A Coruña: Edicións do Castro.

FREUD, S. (1968), *Obras completas*, Madrid: Biblioteca Nueva.

FREY, S. ...[et al.] (1984), «Analyse intégrée du comportement non verbal et verbal dans le domaine de la communication», en J. Cosnier, *La communication non verbale*, Neuchâtel, Paris: Delachaux & Niestlé, 145-227.

GENÉ, J.C. (1985), «Personaje y actor», en *El personaje dramático*. Madrid:
Taurus.

HELBO, A. (1978), *Semiología de la representación: teatro, televisión, cómic*, Barcelona: Gustavo Gili.

_____(1983), *Les mots et les gestes*, Lille: Presses Universitaires de Lille.

HETHMON, R.(1972), *El método del Actor's Studio: conversaciones con Lee Strasberg*. Madrid: Fundamentos.

KAYSER, W. (1954), *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid: Gredos.

KNEBEL, M.O. (1998), *La palabra en la creación actoral*. Madrid: Fundamentos.

LECOQ, J. (1983), *Le théâtre du geste*, Paris: Bordas.

LORELLE, Y. (1974), *L'expression corporelle: du mime sacré au mime de théâtre*, [Bruxelles]: La Renaissance du livre.

LOTMAN, Y. (1988), *Estructura del texto artístico*, Madrid: Istmo.

LOZANO, J, PEÑA-MARÍN, C.; ABRIL, G. (1993), *Análisis del discurso: hacia una semiótica de la interacción textual*, Madrid: Cátedra.

NOGUERA, H., OSORIO, R. (1987), *La percepción teatral: orientaciones para la formación actoral*, Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica.

ORTEGA Y GASSET, J. (1971), *¿Qué es filosofía?*, Madrid: Revista de Occidente.

PÁRAMO, P., BAYÓN, M., FERNÁNDEZ, P. (1985), «Viaje al centro de la censura (1939-1975)» en *Cambio 16*, 718, 47-54.

PAVEL, T. (1997), «Las fronteras de la ficción», en A. Garrido Domínguez (comp.), *Teorías de la ficción literaria*, Madrid: Arco.

PAZ GAGO, J.M. (1993), *La estilística*, [S.l.]: Síntesis.

_____(2000), «Cunqueiro en el Centro Dramático Gallego», en *Primer acto: cuadernos de investigación teatral* 282, 99-101.

____(2000), «Valle-Inclán y el teatro gallego», en *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica* 9, 163-180.

____(2001), «O antroido no teatro galego contemporáneo», en M.L. Suárez Castiñeira e I. Seoane, *Letras galegas en Deusto: dez anos de estudos galegos, 1991-2001*, [Bilbao: Universidad de Deusto].

____(2004), «Ciberteatro: teatro y tecnologías digitales», en J.N. Romera Castillo (coord.), *Teatro, prensa y nuevas tecnologías (1990-2003): actas del XIII Seminario Internacional del Centro de Investigación de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías*, [Madrid: Visor Libros].

POYATOS, F. (1994), *La comunicación no verbal*, Madrid: Istmo.

POZUELO YVANCOS, J.M. (1988), *Teoría de los lenguajes literarios*, Madrid: Cátedra.

____(1993), *Poética de la ficción*, Madrid: Síntesis.

PRIETO, A. (2001), *Teoría del arte dramático*, Madrid: Fundamentos.

RODRÍGUEZ DE LA FLOR, F. (1995), «La oratoria sagrada del Siglo de Oro y el dominio corporal», en J.M. Díez Borque (ed.), *Culturas de la Edad de Oro*, Madrid: Editorial Complutense.

ROUBINE, J.J. (1990), *Introduction aux grandes théories du théâtre*, Paris: Bordas.

RUIZ RAMÓN, F. (1992), «Espacio dramático/espacio escénico o el conflicto de códigos teatrales», en D. Dougherty; M.F. Vilches de Frutos (ed.) *Teatro en España entre la tradición y la vanguardia (1918-1936)*, Madrid: CSIC.

SÁNCHEZ REBOREDO, J. (1988), *Palabras tachadas: retórica contra censura*, Alicante: Instituto de Estudios Juan Gil Albert.

SANCHÍS SINISTERRA, J. (1985), «Personaje y acción dramática», en *El Personaje dramático*. Madrid: Taurus.

SASTRE, A. (2000), *El drama y sus lenguajes. Tomo I: Drama y poesía*, Hondarrabia: Hiru.

SCHMITT, J.C. (1992), «La moral de los gestos», en R. Nadaff, N. Tazi y M. Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus.

_____(2004), «O corpo e o gesto na civilizacao medieval», en A.I. Buescu, J. Silva de Sousa y M.A. Miranda (ed.), *O corpo e o gesto na civilizacao medieval: actas do encontro, 11-13 de novembro de 2003*, Lisboa: Colibrí.

SEARLE, J. (1980), *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.

STANISLAVSKI, C.(1977), *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*, Buenos Aires: Quetzal.

VERNANT, J.P. (1992), «Cuerpo oscuro, cuerpo resplandeciente», en R. Nadaff, N. Tazi y M. Feher (ed.), *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, Madrid: Taurus.

VILAR, S. (1964), *Manifiesto sobre arte y libertad: encuesta entre los intelectuales y artistas españoles*, Barcelona: Fontanella.

WEISSMAN, P. (1967), *La creatividad en el teatro: estudio psicoanalítico*, México: Siglo XX.

V.3.C. De contenidos relacionados con la psicomotricidad:

BADURA, B (1979), *Sociología de la comunicación*, Barcelona: Ariel.

BERNARD, M. (1976), *Le corps*, Paris: Delarge.

BROHM, J.M. (1993), «13 tesis sobre el cuerpo», en *Materiales de sociología del deporte*, Madrid: La Piqueta, 39-46.

CORRAZE, J. (1986), *Las comunicaciones no verbales*. Madrid: G. Núñez.

DARWQIN, C. (1998), *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Madrid: Alianza.

DAVIS, F. (1998), *La comunicación no verbal*, Madrid: Alianza.

DELVAL, J. (1990), «La mano como instrumento de conocimiento», en *Revista de occidente* 104, 19-42.

EKMAN, P., FRIESEN, W.V. (2004), *¿Qué dice este gesto?*, Barcelona: RBA.

FLAMENT, C. (1971), «Los procesos de comunicación», en J. Piaget y P. Fraisse, *Psicología social*, Buenos Aires: Paidós.

GARRONI, E. (1975), *Proyecto de semiología: mensajes artísticos y lenguajes no verbales*, Barcelona: Gustavo Gili.

GIDDENS, A. (1995), *Modernidad e identidad del yo: el yo y la sociedad en la época contemporánea*, Barcelona: Península.

HALL, E.T. (1989), *El lenguaje silencioso*, Madrid: Alianza.

KNAPP, M.L. (1995), *La comunicación no verbal: el cuerpo y el entorno*, Barcelona: Paidós.

LE BRETON, D. (1995), *Antropología del cuerpo y modernidad*, Buenos Aires: Nueva Visión.

_____(2001), *El silencio*, Madrid: Sequitur.

LE DU, J. (1976), *Le corps parlé: essays sur l'expression corporelle*. Paris: Delargue.

MERLEAU-PONTY, M. (1999), *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Altaya.

PINILLOS, J.L.(1974), *Comunicación, lenguaje y pensamiento*, Madrid: Fundación Juan March.

SÁNCHEZ DE ZAVALA, V. (1978), *Comunicar y conocer en la actividad lingüística*, Barcelona: Ariel.

SOMMER, R. (1974), *Espacio y comportamiento individual*, Madrid: IEAL.

SPERBER, D. (1978), *El simbolismo en general*, Barcelona: Promoción Cultural.

WALLON, H. (1978), *Del acto al pensamiento*, Buenos Aires: Psique.

YARCE, J. (1971), *La Comunicación personal: análisis de una teoría existencial de la intersubjetividad*, Pamplona: Universidad de Navarra.

V.3.D. De contenidos relacionados con la creatividad:

«4 CASOS concretos, teatro» [s.d.], en *PM*.

BARRON, F. (1976), *Personalidad creadora y proceso creativo*, Madrid: Marova.

BODEN, M.A. (1994), *La mente creativa: mitos y mecanismos*, Barcelona: Gedisa.

BREY, M.L. [s.d.], *Elogio de la imaginación*, [S.l.: s.n.].

«*CREATIVIDAD*» [s.d.], en *PM*.

DAVIS, G.A. (1980), *Estrategias para la creatividad*, Buenos Aires: Paidós.

FURTH, H.G. [s.d.], *Piaget for teachers*, [S.l.:s.n.].

FUSTIER, M. (1975), *Pedagogía de la creatividad*, Madrid: Index.

KIRST, W. (1974), *Desarrolle su creatividad*, Bilbao: Mensajero.

MARÍN IBÁÑEZ, R. (1980), *La creatividad*, Madrid: CEAC.

MASLOW, A. [s.d.], *Personalidad creadora*, Barcelona: Kairós.

MORENO LÓPEZ, S. [s.d.], *Creatividad y afectividad: un reto actual constante*, [S.l.:s.n.].

ROUGEOREILLE-LENOIR, F. (1974), *La creatividad personal*, Madrid: Sociedad de Educación Atenas.

SCHWEBEL, M. [s.d.], *Piaget in the classroom*, [S.l.:s.n.].

STEWART, D.K. [s.d.], *Psicología de la comunicación: teoría y análisis*, Buenos Aires: Paidós.

ULMANN, G, GARCÍA HOZ, V. [s.d.], *Creatividad*, [S.l.:s.n.].

VARGAS FERNÁNDEZ, M. (1994), *Aprender a crear, crear para aprender: experiencia del lenguaje creativo*, Lora del Río (Sevilla): CEP.

WINNICOTT, D.W. [s.d.], *Realidad y juego*, Barcelona: Gedisa.

V.3.E. Páginas webs:

1. ANTEQUERA PARILLI, R., *Base de datos de jurisprudencia del CERLALC [en línea]*

<http://www.cerlalc.org/jurisprudencia>

2. <http://suarezdeladehesa.com>

3. <http://www.agedi.es>

4. <http://www.aie.es>

5. <http://www.aisge.es>

6. <http://www.cedro.org>

7. <http://www.damautor.es>

8. <http://www.davara.com>

9. <http://www.derautor.gov.co/htm/legal/jurisprudencia>

10. <http://www.egeda.es>

11. <http://www.indecopi.gob.pe>

12. <http://www.juriscom.net>

13. <http://www.lexjuris.com>

14. <http://www.laley.net>

15. <http://www.ompi.int>

16. <http://www.poderjudicial.es>

17. <http://www.sgae.es>

18. <http://www.siae.it>

19. <http://suarezdeladehesa.com>

20. <http://www.vegap.es>

21. <http://www.uv.es/cde/sentencias>

22. UNESCO, *Boletín de derecho de autor [en línea]*

<http://portal.unesco.org/culture.es>

SEXTA PARTE:

ANEXOS

Anexo I

Algunos casos concretos de censura teatral durante el Franquismo: Dos encuestas de la revista *Primer Acto*

Analizando el sistema censor de los casi cuarenta años de dictadura confirmamos que durante los primeros años de la posguerra los mínimos estrenos que había estaban notoriamente distanciados de las manifestaciones de autores extranjeros, originando una deplorable y repetitiva imagen escénica que fue cambiando paulatinamente en el transcurso de la década siguiente. Así son múltiples los estrenos que repiten autores y tipología de obras que responden a las directrices por todos conocidas de la censura consolidada. Por ello eran difíciles las innovaciones temáticas o escénicas ya que se hacía necesario superar la barrera de la censura con una concepción de la sociedad española...

Presentamos aquí la encuesta que Amador Rivera y S. de las Heras realizaron primero a 25 autores para que contasen sus experiencias en relación con la censura, y que fueron publicadas en el nº 165 de la revista *Primer Acto*, de febrero de 1974, completándolas con las respuestas de otros catorce autores aparecidas en el nº 166, del mes de marzo del mismo año. Responden todas las preguntas a un guión preestablecido e igual para todos los entrevistados y que a nosotros nos sirve para confirmar que en la interpretación de los actores existe un acto personal de creación, que por mor de unos intereses de la época eran cercenados, pretendiendo impedir la creatividad en su plena fluidez y vivencia que tuvo entre otras de sus consecuencias llevar al dramaturgo a la autocensura, pero no así al actor que en su sistema podía combinar los sentimientos, las ideas y las emociones en una experiencia unificada e integrada que separa en su interpretación del personaje, conducta, pensamiento

consciente y acción, para convertirse en un actor-autor que crea en muchas ocasiones y muy a pesar de los censores, su animación en la visión escénica.

Estas son las preguntas formuladas:

- 1.- Obras que le haya prohibido la Censura y fecha de su prohibición.
- 2.- ¿Cuál cree que fue la causa en cada una de ellas?
- 3.- ¿Qué grado de modificación sufrieron sus obras representadas previo paso por la censura?
- 4.- ¿Qué opina sobre la censura teatral española?

MANUEL MARTÍNEZ MEDIERO

1.- Me han prohibido: *El Ultimo Gallinero* para hacer comercialmente. Esta obra es premio del Festival de Sitges de 1969 y la montó Akelarre de Bilbao en un libro costosísimo publicado por Editora Nacional, no sé por qué si nadie o apenas nadie la ha podido ver. *Las Planchadoras* prohibida en 1971 por inmoral. *El Regreso de los Escorpiones*, prohibida en 1972. *Perdido Paraíso* en 1973. *El Convidado* solo se puede hacer en Cámara. *El Mono Peligroso* (“ADOLF”) en 1971.

2.- Las causas son varias y prolijas : a) Que conecten con el público; b) que el público se puede morir de risa, c) que saco en algunas obras gallos y gallinas en lugar de sacar a forofos de la Orden del Santo sepulcro; d) que en una hay un water por donde entran y salen los actores, y una vez suena y se creen que es un pantano; e) por contener motivos de prohibición según las Normas 1ª, 13, 14 (1ª, 2ª, 3ª) y 17. etc.,

3.- Como no se han podido hacer salvo en cámara, no sé que puede ser eso.

4.- Nada, absolutamente nada. Ya está bien.

ALFONSO SASTRE

1.- Esta es la cronología de mi caso:

1950.- Fundación del grupo teatral T.A.S. que no puede llegar a trabajar, al ser prohibido su repertorio cuyos primeros títulos eran *La huelga* de John Galsworthy y “Hinkemann” de E. Toller.

1953.- *Estreno de Escuadra hacia la muerte*. Después de la tercera representación la obra es prohibida. Su prohibición definitiva se deberá a un oficio del Estado Mayor Central del Ejército (1955). Yo denuncié en la Universidad de Santander la existencia de la Censura en éstos términos: *Es una situación insoportable*.

1954.- Le censura prohíbe mis obras *Prólogo patético* y *El pan de todos*.

1955.- Coloquios sobre teatro en Santander. En un documento final se pide que la censura sea suprimida: “Consideramos que la actual censura previa para el teatro es totalmente inaceptable”. En términos generales, se dice en el citado documento, la censura “nos parece inaceptable...e innecesaria desde el punto de vista de la moral pública...Proponemos sustitución de la censura a posteriori en los casos y con el rigor que la ley determinara”. Firman el documento: Alfonso Sastre, José M^a de Quinto, Luis Delgado Benavente, Ricardo Rodríguez Buded, José M^a Rincón, José Martín Recuerda, Francisco Alemán Saiz, Dámaso Santos, Jerónimo Toledano.

La censura prohíbe este mismo año mis obras *Muerte en el barrio* y “Guillermo Tell tiene los ojos tristes”. El actor Fernando Granada proyecta estrenar “Tierra roja” y se le comunica verbalmente que no será posible.

1958.- Escribo un guión cinematográfico sobre “Carmen” de Merimée. Es prohibido. Realizo un segundo tratamiento. También es prohibido. Escribo la novela corta “El paralelo 38” que, después de su publicación (1965), sería retirada de las librerías.

1960.- Escrito contra la censura firmado por 227 escritores y artistas. “Nos encontramos – dicen los firmantes- en una situación próxima a la exasperación”.

1961.- Después de estrenar “En la red” en Madrid, esta obra es prohibida para su representación en provincias. Documento del Grupo de Teatro Realista, firmado por Alfonso Sastre y José M^a de Quinto, en el que se expresa del siguiente modo el problema de la censura: “Se trata de una actividad conceptualmente arbitraria, administrativamente irregular, éticamente irresponsable y legalmente amorfa.” Es una “vergüenza pública- calamidad cultural- y privada: signo de conformismo y corrupción: “Es urgente la absoluta liquidación...de este mecanismo”. La vigilancia social debe tomar “un carácter regular y legítima, a través del aparato judicial ordinario”.

1964.- Publico el libro “Las noches lúgubres” con numerosos cortes, algunos de los cuales afectan a relatos completos.

1965.- La censura prohíbe la publicación de mi obra teatral “La sangre y la ceniza o Diálogos de Miguel Servet”.

1968.- La censura prohíbe mi traducción de la obra”Morts sans sepulture” de Jean Paul Sartre. Estreno sin que se me permita emplear mi nombre (por lo que utilizo el seudónimo “Salvador Moreno Zarza”) una versión de “Marat- Sade” de Weiss.

La censura corta íntegramente los cuadros 13 y 14.

Posteriormente se representó mi versión de “Rosas rojas para mí” de Sean O’Casey, con más de sesenta cortes.

El resultado de esta historia es el bloqueo completo de mi actividad teatral durante los últimos años. No existo. He sido borrado de todas las listas...Salvo de las listas negras, por supuesto: por lo que se refiere a éstas, estoy en todas.

2.- Nunca me han dado explicaciones. Al principio me parecía estar viviendo una pesadilla. Luego lo comprendí todo: la explicación reside en la lucha de clases.

3.- Mi problema no ha sido, en general, de modificaciones, aunque también he sufrido algunas- y aún muchas- en las raras obras que he podido ver representadas en España.

4.- Mi opinión es obvia.

GREGORIO G. CORRAL

1.- “El recipiente”. Año 1968

2.- Si me remito al acta recibida en su día que pone de manifiesto el criterio de los componentes que integran la Comisión Delegada –cuyos nombres ignoro- la misma, “tanto por su contenido como por su forma incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de Censura 10, 13 y 17-2º”. Motivaciones que, por otra parte, desconozco.

3.- En mi caso, ninguna, puesto que únicamente “Las ratas roen la sogá” consiguió llegar a un escenario a través de un festival en Sitges. Eso sí, nos vimos en la obligación de cambiar “calzoncillos manchados” por “pantalones sucios”. Con relación a “El recipiente” no me interesó hacer modificaciones de ningún tipo, ya que las mismas hubieran desvirtuado el espíritu de la obra, hecho que me ocurre con todas las obras posteriores, razón por la cual ni me molestó en pasar por censura.

4.- Debe desaparecer. Mientras exista será totalmente imposible tener una visión exacta de la situación teatral actual, no sólo a nivel de expresión sino a nivel de investigación.

FERNANDO MACÍAS

1.- Pocas obras he sometido hasta ahora al juicio de Censura: dos normales, dos cortas y dos infantiles. Las cortas y las infantiles pasaron sin problema. No así la de mayor duración. “La elección” fue autorizada en noviembre de 1972 con dos pequeñas supresiones que no modifican su contenido y “a reserva del visado del ensayo general”. Dos grupos vocacionales andan en afanes de montarla y espero que no haya sorpresas cuando se vaya a estrenar. “El velatorio” en cambio fue prohibido por Censura el 23 de mayo de 1972.

2.- En el acta de Censura de “El velatorio” hay el siguiente párrafo: “Se basa dicho acuerdo, según criterio expuesto por los ponentes que integran la Comisión Delegada informante, en que la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas 14 y 17- 3ª”.

Automáticamente se dejaron los ensayos. Pero sentí curiosidad por conocer el texto de las normas que cerraban el paso al estreno de mi obra y acudí con la fatídica notificación a la Delegación de Información y Turismo en Sevilla. La experiencia fue divertida. El probo funcionario tras el mostrador, mientras repasaba sus mamotretos, me miraba de reojo, inquisitorial. No encontró las enigmáticas normas. Insistí y me introdujo en el despacho del Secretario que me atendió maravillosamente, eso sí, pero tampoco encontró las esquivas normas. Hizo venir a unos y a otros; consultó un par de veces al Delegado; le trajeron mamotretos todavía mayores, más por mucho que los hojeó sus cuestionarios de Censura solo llegaban,

me parece recordar, a la norma siete. Me dio mil excusas aconsejándome que recurriera por defecto de forma en la notificación. Finalmente puso conferencia a Madrid y la persona que sabía del asunto le leyó las huidizas normas. El Secretario exigió que se le enviara por escrito toda la reglamentación y a los pocos días, muy atento, me llamó para comunicármela.

“El velatorio” se publicó íntegro en el número 57-58 de la revista teatral Yorick y cualquiera que lo lea podrá juzgar si mi forma de tratar el entierro es tan irrespetuosa cuando la misma liturgia postconciliar está evolucionando y volviéndose cada vez más austera. Respecto a la segunda motivación supongo que se referirá a unas calles que se nombran hacia la mitad de la obra y que son las principales de todos los pueblos y ciudades de España. El acta de Censura añade: “contra dicho acuerdo, etc...podrá interponer recurso en el plazo improrrogable de quince días”. Desilusionado, dejé pasar dicho plazo. Superado el estupor primero intenté otras vías de dar a conocer a mi obra y la mandé a diversos certámenes. Consiguió el “I Premio Diego Sánchez de Badajoz”. Teóricamente debería estrenarse, según el Jurado, en la II Semana Teatral de Badajoz, a celebrar este año.

Mi pregunta es: ¿El primer fallo de la Censura es inamovible si no hay en su momento recurso o puede existir una segunda oportunidad, aunque se esté fuera de plazo? La Censura, para los que la sufrimos, es una especie de ente de razón sin cuerpo y sin alma, pero, por lo que tengo entendido, todavía no es frío robot que lanza asépticamente sus veredictos. Felizmente aún está a nivel humano, compuesto por personas con nombre y con domicilio, con las que en algún caso se podría dialogar. Me queda fe en el hombre, quizás por ello peque de ingenuo.

3.- Sólo he estrenado mi pieza corta “El adivino” a raíz de ganar el “Premio Barahona de Soto” y no sufrió ningún tipo de modificación tras su paso por Censura.

4.- Ya es hora de que deje de existir. Como se suprimieron en su día las cartillas de racionamiento y la fiscalía de tasas y otra serie de organismos que, quizás en su momento, tuvieron una razón de ser, pero que a estas alturas, si siguieran, serían trabas para el desenvolvimiento normal de la vida. La Censura sin embargo es reliquia dura de roer, como hueso de Santo, y no desaparecerá mientras continuemos siendo la reserva espiritual de Europa.

JORDI TEIXIDOR

Le ruego que excuse mi participación en su encuesta: creo que su planteamiento parcial (no incluye a todos los autores) y su publicación en una revista especializada (dirigida a quienes ya conocen a fondo el problema) la privan de todo interés.

Considere que nuestra opinión sobre la Censura ha sido ya muy debatida entre nosotros y que, además, no nos perdemos una ocasión de manifestarnos públicamente al respecto. Cuanto a las tres primeras preguntas, opino que su encuesta tendría interés si permitiese hacer un recuento de todas las obras prohibidas y recortadas por la Censura desde una fecha determinada y agruparlas por motivos de su prohibición.

Por otra parte, al referirse a la Censura, su encuesta no tiene en cuenta las obras prohibidas después de su estreno por otros departamentos ni las que no han podido salir a “provincias”.

LORENZO LÓPEZ SANCHO

1.- No me ha prohibido ninguna obra, ya que sólo le sometí una: “Aurelia o la libertad de soñar”. Algunas adaptaciones, fueron aprobadas.

2.- No hubo, pues prohibiciones. En el caso de la adaptación de “La señorita Julia” de Strindberg, hubo que moderar algunos momentos del montaje dirigido por Marsillach. Parecieron obscenos a los censores de ensayo general, que luego no pusieron reparos al “verdor” injustificado y tonto con el que se estropeó por Carlos Vasallo la versión de “Comme au theatre” de François Dorin.

4.- Creo que supera por su cuenta el criterio de las cabeceras del Ministerio. Obedece a fuertes presiones ajenas al Departamento. Muchas proceden de señoras o señores que escriben cartas a personajes con cargos importantes. Me parece inadmisibles que el Gobierno admita esas cartas como criterios de opinión cuando para ello haría falta que fueran muchos millares y no la docenita de inmovilistas conocidos, la mayoría de los cuales están obsesionados con el sexo. Mi criterio es que no debe existir la censura teatral más que como una sección de información y de orientación de espectadores. Sólo en casos extremos sea útil una prudente represión, tal y como se hace en países europeos mucho más avanzados. La censura tal y como se ejercita aquí, agrava el retraso considerable en la evolución cultural y en la madurez del pueblo español, aumentando es desfase que nos aleja del mundo actual.

FRANCISCO NIEVA

1.- Si al escribir no he ejercido en modo alguno la autocensura a causa de haberme propuesto una obra literaria libre solo para su eventual publicación, cuando he presentado obras mías lo he hecho con cierta cautela. Últimamente no ha servido de nada. “Pelo de tormenta”, publicada primero en edición reducida y luego por PRIMER ACTO- y que considero uno de mis mejores textos- ha sido prohibida totalmente hace escasamente un mes, después de haber enviado un primer recurso. Podría recurrir otra vez, más tarde, pero estoy viendo que voy a tener que esperar a

esta disyuntiva: que la obra envejezca o se mantenga joven y demuestre, no solo la gazmoñería de la mesa censora, sino su mal gusto literario. Otras comedias han pasado con cortes que, a mí entender, invalidaban la intención. Los cortes de “Funeral y pasacalle” me sorprendieron por la puerilidad con que fueron hechos. No podía comprender tanta suspicacia.

2.- En general, creo que es el elemento erótico y por lo que se supone atentado contra las instituciones religiosas lo que más ha decidido la supresión o el corte. En esto son muy puntillosos. Algunos religiosos han leído mis obras y hasta monjas, discípulas mías en la Escuela de Bellas Artes, y se han reído y divertido con lo escrito porque hay chistes de sacristía mucho más fuertes. Son gente más tolerante y con más sentido del humor de lo que se cree. En las fiestas populares, en las antiguas Semanas Santas de los pueblos, en el acervo folklórico más castizo se va mucho más lejos. Si a estos curas con vacación humanista y a estas monjitas artistas las sigue defendiendo una censura con bigotes de alguacil quevedesco los van a volver odiosos al pueblo que no les conoce y, por tradición subterránea y decimonónica, desconfía de ellos. Cada vez va menos gente a la Iglesia y se pierde todo contacto con la institución y sus componentes porque el papismo de los alcaldes impide llegar al Papa. En el siglo XVII había fe y no se le temía al palo. Ahora es todo lo contrario.

3.- Nunca representé nada modificado ni pienso hacerlo si la modificación es seria y desvirtúa el concepto. “Es bueno no tener cabeza” fue representada de forma casi privada en la Escuela de Arte Dramático y para los estudiantes de allí, pero, a partir de entonces, se exigió que también las obras de estudio y ejercicio sufrieran una relativa censura. Esto no pasa en la novela o el ensayo. Lo del teatro es ya una caza de brujas, un deporte sabático, un juego entre el ratón y el gato, entre el diablo y Cristobita con su garrota. ¡Pum, pum, pum!

4.- ¿Qué voy a opinar después de lo dicho? Pues que la cultura es continuidad, que uno descende de la generación del 98 y de la del 27 y que se tiene un poquito de Rojas, de Gracián y hasta de Galdós y que están listos si creen que se puede hacer algo que cuente verdaderamente en la literatura española siguiendo esa cuadrícula para hacer palotes. De este modo solo sale un teatro escuchimizado y provinciano, del que se festeja en las cachupinadas de Maite Comodore.

EULOXIO R. RUIBAL

1.- Sólo han sido presentadas dos obras mías a censura. La primera, “Zardigot”, en versión de TEATRO CIRCO, fue permitida en su totalidad; al parecer, después de dificultades y de numerosos quebraderos de cabeza que les causó el “extraño” título que, curiosamente, no tiene ningún significado. Desconozco en este momento la suerte que ha corrido la adaptación que envió “JOCS A LA SORRA” de la otra pieza, “O roubo do aparello” (infantil), traducida al catalán por Jordi Coca.

4.- Me parece, en primer lugar, absurda; luego, arbitraria, dañina, parcial, trasnochada, maliciosa, demencial...y un vasto etcétera que mucho espacio ocuparía. Ah, y creo que es mucho más “dura” e “intransigente” con las obras escritas en lenguas no oficiales.

JORGE DÍAZ

1.- En octubre de 1966 fue suspendido el estreno de “El Velero en la botella” no por la Censura sino por una orden emanada del Ministerio de Información y Turismo. La obra iba a ser estrenada en el Teatro Infanta Beatriz. El 23 de Marzo de 1973 fue prohibida en su totalidad la obra “Topografía de un desnudo”.

2.- En el primer caso la Asociación de Padres de Familia pidió un riguroso control de la programación del Infanta Beatriz (en ese entonces, Teatro de Cámara y Ensayo) y “El velero...” fue la víctima. En el segundo caso el informe de Censura dice: “...la obra, tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de Censura 8º-3, 12º, 14-2º, 15º y 18º.” Ignoro lo que significa esta enumeración porque no conozco ningún reglamento de Censura que esté publicado y se pueda adquirir en cualquier parte.

3.- Las obras estrenadas y aprobadas no sufrieron cambios sustanciales, en general fueron tachados los tacos, asociaciones de tipo erótico y frases que aludían en forma lejanísima a situaciones parecidas a las vividas en España.

4.- La Censura teatral española ha conseguido en pocos años algo realmente difícil de conseguir y que revela su admirable y extraordinario funcionamiento: que el teatro que se escribe en España no exprese ni una vaga sombra de lo que es el país, su gente, su realidad. Si la Censura sigue funcionando en forma tan notable y plausible, dentro de muy poco tiempo, se habrá dejado de escribir teatro completamente en España. ¡Por fin!

JERÓNIMO LÓPEZ MOZO

1.- “Los sedientos”, el 2 de enero de 1973; “Crap, fábrica de municiones”, el 10 de diciembre de 1968; “Matadero Solemne”, el 2 de diciembre de 1969; “Maniquí” , el 16 de marzo de 1971; “El Testamento” en diciembre de 1968 autorizándose únicamente y con carácter excepcional para el Festival Universitario de Palma 1968; “Collage Occidental”, no recuerdo la fecha pero fue a raíz de

obtener el premio Nacional de Teatro para Autores Universitarios, en 1968. Otras obras han sido autorizadas para una sola sesión de teatro de cámara. En números redondos las prohibiciones afectan a un 80 por 100 de mi producción.

2.- En mi opinión no hay razones que justifiquen la prohibición de una obra de teatro, ni mía ni de nadie. En opinión de la Junta, entre otras causas, figuran estas: incurrir tanto por su contenido como por su forma en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de censura números 14 (1ª, 2ª y 3ª), 15, 17 (1ª y 3ª) Y 19. Desconozco el contenido de dichas normas.

3.- Como en general las prohibiciones han afectado a la totalidad de las obras no recuerdo haber recibido sugerencias para realizar modificaciones.

4.- Me reservo cualquier comentario sobre la censura teatral española.

A. MARTÍNEZ BALLESTEROS

1.- Una de las partes de “Farsas contemporáneas”, que lleva el título de “La opinión”. Esto fue en el Festival Cero de San Sebastián, creo que en 1970. Se daba la circunstancia de que había sido autorizada la publicación sin ninguna pega. Otra obra, “Los peleles” fue prohibida en su publicación cuando anteriormente me había sido autorizada la representación. El libro fue recogido después de puesto a la venta. Se trataba del tomo titulado “Teatro difícil”, de varios autores, que aunque con posterioridad volvió a ponerse en las librerías, ya fue sin la obra censurada. Después me fue prohibida también “El Superviviente”, cuando intenté montarla en 1972, prohibición fechada el 30 de septiembre. El grupo “Los errantes” que presentó a Censura una cuarta obra para café- teatro, se desinfló en sus proyectos debido al número de mutilaciones que la pieza sufrió. Y esto contando siempre con que las

obras que fueron presentadas son las que uno pensaba siempre que tenían más posibilidades. Porque otras muchas me las “censuré” yo guardándolas en el “cajón”.

2.- Eso quisiera saber yo.

3.- Modificación, ninguna, ya que la prohibición total no permitió la representación. En el caso de la de café- teatro, ya he dicho que las mutilaciones abortaron el proyecto.

4.- Me parece que contestar a esta pregunta es llover sobre mojado, pues somos muchos los que tenemos unas ideas parecidas sobre este tema. Pero es que los efectos de la actuación censoril no se limitan a la prohibición de una obra, sino que crean un clima entre las gentes que quieren hacer algo distinto dentro del teatro que aboca en la división y en la frustración de los que deberían sentirse unidos y alentados. Basta el hecho de que una obra sea autorizada- en las raras ocasiones que lo es dentro de esta clase de teatro- para que ello provoque un cierto resquemor incontrolable en algunos sectores, como si el autor autorizado ya no fuese uno de los “nuestros”. Y esto es una reacción negativa, ya que todos, en un caso u otro, sufrimos los rigores de la censura. Aun en la circunstancia de que la obra sea autorizada, da la sensación de que la censura sigue actuando por medio de unos críticos, comentaristas y más gentes, que se cargan sistemáticamente, y a veces con saña, cualquier intento de salir a flote, sin tener en consideración que casi siempre las puestas en escena no cuentan con los medios que han encontrado otros autores del llamado teatro comercial o incluso nuevos que sí interesa hacer destacar por los medios oficiales. Esto en unos casos, que en otros es más eficaz para conseguir lo propuesto un malintencionado silencio de determinados autores y obras, cosa esta, insisto, negativamente eficaz para la difusión de todo teatro nuevo, ya que el teatro,

como espectáculo que no puede dejar de ser, necesita siempre una adecuada propaganda para ser difundido de una forma positiva y ser alentado de algún modo.

JUAN JOSÉ MILLÁN

1.- Ninguna.

2.- De la no prohibición, conocer de antemano, que casi todos los temas españoles no se podían tocar.

3.- Se puede decir, que de casi las treinta obras estrenadas todas se han escrito en colaboración con la censura. Creo que ninguna se ha aprobado sin tachadura o modificación.

4.- Naturalmente que no debería existir, pero pienso optimistamente, y que lentamente se van consiguiendo “libertades”. Si la comparamos con la censura de radio, televisión o cine, la teatral es la que permite más libertades.

JUAN G. SCHROEDER

1.- “La Esfinge furiosa”, que data del 51, estuvo prohibida hasta el 56 (el 54 se estrenó en Alemania), en que Dolly Latz logró una lectura en un Colegio Mayor Universitario y otra que logró Loperena para un ciclo de teatro español universitario en el 58. Con otras aisladas lecturas semiprivadas, por fin se autorizó en sesión pública y única para el Teatro de Cámara y Ensayo de Santander e el 59. Creo que sigue con el mismo condicionamiento. Como tal acaba de darse en la Semana de la Universidad Laboral de Tarragona a interés de Francisco Canet. No sé nada más. “La ciudad sumergida”, del 48, conoció parecidos problemas (el 52 se estrenó en Alemania). Se logró dar una versión catalana en traducción de Ramón Planas, aunque no figuró como tal sino como una “asesoría literaria”, para la inauguración

del primer Teatro de Cámara Catalán que dirigió Esteban Polls. Ignoro si hoy se autorizaría en programación normal; sí se ha representado en sesiones únicas por teatros independientes.

2.- “La esfinge furiosa”, creo, por desarrollar el tema de la lujuria entroncado con la mítica mediterránea y con una anecdótica y levísima sugerencia a la Dama de Elche. El adulterio consciente, el parricidio, y el suicidio gozoso, podrían ser temas inaceptables, aunque exista una intención de contraejemplo (tipo Mauriac, Greene, Betti) y estén dados en tesitura de tragedia clásica. “La ciudad sumergida”, por su temática religiosa (Dios justo- cruel, Abraham- Isaac) y que en aquellos días planteaba la problemática del existencialismo católico. Fue considerada hasta herética, aunque la había sometido a asesorías religiosas.

3.- En las restantes obras propias, retoques formales y de expresiones.

4.- Es un aparato ortopédico que entumece, no sólo al autor, sino al pretendido “plan de desarrollo” de la cultura popular. Nuestra censura nos deforma y achica, a vista universal, como un subdesarrollo intelectual cóncavo. Nuestra salud mental es excelente, lo que nos enerva es la cámara oscura.

ANTONIO GALA

1.- “¡Suerte campeón!”, según Oficio del 21 de agosto de 1973.

2.- “En “¡Suerte campeón!” yo ataco algo, que he atacado y seguiré atacando cuando y donde se tercie: la sociedad de consumo, en que, no sólo España, sino todo el mundo occidental está inmerso. Una sociedad desidealizadora y desespiritualizada del ser humano, para la que el único valor es el éxito: un éxito que se mide, por lo general, en dinero. En los años que siguieron a la Guerra Civil española, nuestro pueblo, lleno de privaciones, se apiñó como se apiñó en 1814, al

acabar la Guerra de la Independencia. Se apretaron los cinturones con alegría y esperanza. Fue un pueblo iluminado, sangrante aún, impulsado por una fe y una mística. Entonces sí que era verdadero lo que luego fue eslogan: “España es diferente”. Sin embargo, el análisis de las décadas siguientes y del indudable desarrollo nos hace ver hoy una realidad distinta...(…) Porque ningún problema se resuelve fingiendo que no existe, ni queriendo ignorar que aquí también se cuecen habas, ni pretendiendo quedarnos sólo con el confort y desechar la corrupción y el asco”.

3.- Modificaciones esenciales y sustanciales sufrió para estrenar “El sol en el hormiguero” y modificaciones soportables sufrieron las demás obras más estrenadas.

4.- “El Teatro, si del Teatro hablamos, no es más libre porque se aumente la cantidad de lencería exhibida, ni porque se consienta en escena el vocabulario que prácticamente se exige por las calles. Será libre cuando refleje, como en un espejo, la sociedad para que se hace. Hoy, no nos engañemos, el Teatro no está solo en manos de quienes escriben, sino de la sociedad entera y sus rectores: ese es el riesgo...”

JOSEP M. BENET I JORNET

1.- Únicamente una obra mía se vio prohibida en su totalidad a raíz del estreno. Se trata de “L’ocell fénix a Catalunya” (“El ave fénix en Cataluña”). Ello ocurrió en mayo de 1971. Sin embargo, la obra ha podido ser editada previo corte de dos o tres frases sin importancia. Otra obra, “Berenáveu a les fosques” (“Merendábais a oscuras”) sufrió una mutilación de algunas frases, cuatro o cinco, a raíz de su publicación en enero de 1972, y tres o cuatro más a raíz de su estreno, en la primavera del mismo año. Mi pieza más reciente “La desaparició de Wendy” (“La

desaparición de Wendy”), en vías de publicación, ha sufrido –octubre de 1973- seis o siete cortes, algunos de ellos de consideración y literalmente incomprensibles. El resto de mis obras han pasado sin problemas. Mejor dicho, al ir a ser publicadas, censura se cargó íntegra “Marc i Jofre”; hecho recurso fue autorizada también íntegramente, sin ningún corte.

2.- No tengo puntos sólidos de referencia para imaginarla o imaginarlas.

3.- “L’oceill fénix...” sufrió eclipse total, como queda dicho. De los pocos cortes efectuados a “Berenáveu a les fosques” uno de ellos se llevó cierta frase que me parece importante para la comprensión general de la obra y que no atacaba a nada ni a nadie pero que debió parecer malsonante; la frase se conserva sin embargo en la edición de la pieza.

4.- Aunque nunca me he parado a meditar sobre ello sospecho que la censura no debería existir. Dado el hecho de que existe en nuestro Estado, y dado que no puede- ni se debe- pedir demasiado, me limitaría a pedir coherencia. O quizá no.

MANUEL LORENZO

1.- Sólo envié dos obras más a censura: “Cróneca do sol de inverno” y “Erros e ferros de Pedro Madruga”. La primera pasó, sin más. La segunda, con tijerazos. Creo que un grupo de Orense envió otro texto mío: “A verdadeira historia do Tio Miséria”, que era una adaptación de Labarta Pose, y les fue prohibido.

2.- En la segunda que cito, el tema- las guerras feudales en Galicia, en el siglo XV- y el tratamiento – en la tradición gallega del escarnio- ; o sea, todo. En la tercera, también todo.

3.- La censura más fuerte es la que uno mismo se aplica, consecuencia de la represión. A pesar de ello, o por ello, te sueltas instintivamente, y ya pasas a ser del

montón- los que estrenamos poco o no estrenamos- . No vi la representación que se hizo en Suiza de “Tio Miseria”, pero “Pedro Madruga” no sufrió demasiado con los cortes. Previamente ya habíamos hecho en TEATRO CIRCO una selección “posible”.

4.- Conservo de mis antepasados una cosa llamada educación. Pero en política, ésta no es posible. Y como la existencia de la censura es una cuestión política, y sólo pueden ser maleducados los que están a favor de esa política de cruces, sólo puedo permitirme el lujo de la solidaridad con cualquier postura agresiva. Lo demás no me interesa, porque nunca cambia nada.

ALBERTO MIRALLES

1.- “La guerra y el hombre”. Únicamente para sesiones privadas, amateurs, independientes o únicas. No obstante y pese al permiso restringido, a veces, no de manera oficial, se nos prohibió la actuación. Ignoro si fue Censura o todo el mecanismo de terror inconsciente que ello provoca en empresarios y responsables de la programación. “Catarofausto”. Multa a la revista Yorick por su edición. En esas circunstancias intentar el permiso plástico era demente intento. “Experiencias 70” (primera versión) Sesión de cámara. “Experiencias 70” (segunda versión) Prohibición absoluta. “Catarocolón”. Prohibición absoluta. “Versos de arte menor por un varón ilustre”. Sesión de cámara después de anularse la orden de “únicamente para el Festival Sitges de teatro”. Pedido recurso el 26 de Marzo de 1972 para sesión comercial. Silencio administrativo hasta el momento. “Job de Hos”. Prohibición el 24.11.71 con los artículos: 1, 14-1ª-2ª, 15 y 18. No interpuse recurso.

2.- ¿Causas? No estar de acuerdo.

3.- Hay de todo, en general, florece la inconsecuencia.

4.- ¡Pero hombre!, después de lo dicho esa pregunta...Por supuesto he dejado de escribir obras propias; ahora me dedico a adaptar clásicos. Se va a llevar mucho.

JUAN MARTÍNEZ DE LA VEGA

1.- Únicamente tengo en trámite de censura el texto de una farsa que fue presentado a dicho Organismo por el Director que iba a encargarse de su montaje. Esto ocurrió en Enero de 1973 pero todavía no conozco que destino sufrió mi obra.

2 y 3.- Dado lo anterior es claro que lamentándolo mucho no pueda responder nada concreto a estas preguntas.

4.- Creo que no puedo responder honestamente careciendo de una experiencia directa. Ahora bien, si le sirve una opinión basada en lo que veo y en lo que oigo (dentro y fuera de escenarios) le diré que parece existir una cierta contradicción entre las normas jurídicas de censura y su incumplimiento, tal vez por el desfase que produce la “Antigüedad” de aquellas. Me parece que en ciertas ocasiones se preocupa más de aspectos puramente contingentes y en cambio trata un tanto alegremente (ya sea para negar o conceder) aspectos de mucha mayor importancia teatral.

JESÚS CAMPOS GARCÍA

1.- “Furor” el 29 de octubre del 71 y ratificada la prohibición el 14 de enero del 72.

2.- Según escrito de la D.G. de C.P. y E. Por incurrir el texto en motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de censura 9ª 1ª, 10ª, 12ª y 13ª. En

la devolución del recurso, a mano, anotaron también la 17ª (1ª). El libreto tiene subrayados párrafos en 22 de sus 60 folios, párrafos que parece ser atentan contra el dogma, la moral y las buenas costumbres.

3.- No tengo nada estrenado, pero sí autorizado para su estreno. “Matrimonio de un autor teatral con la Junta de Censura” está autorizado en su totalidad menos algunas frases del final. En otros textos presentados a censura por jurados de concursos, y sobre los que no tengo noticias de si han sido o no autorizados, figuran tachaduras diversas que van de lo político a lo religioso, sin olvidar las expresiones populares que mancillan la pureza.

4.- Que es una censura como debe ser, de las que censuran, nada de censuras como las de por ahí que lo autorizan todo. En mi corta experiencia, puedo dar testimonio de su eficacia, me tachan las ideas equivocadas, me prohíben los tacos, vamos, con decir que me devuelven los textos con las faltas de ortografía corregidas, que más se puede pedir. No creo que exista en todo el Mercado Común y su área de influencia censura que prohíba tanto como la nuestra, es por esto por lo que podemos afirmar con orgullo que nuestra censura es la mejor de Europa.

RAMÓN GIL NOVALES

1.- “La bojiganga”, prohibida en diciembre de 1972.

2.- ¿Cómo saber qué normas se infringen si esas normas pertenecen al secreto del sumario?

3.- Ninguna, que yo sepa.

4.- Que, como todas, es la simbiosis perfecta del máximo desprecio con el máximo miedo. Sería aventurado afirmar que, sin la censura, habría hoy un teatro

español de calidad. Lo indiscutible es que, con ella, no existe, ni existirá. Mientras siga vigente- al menos con el rigor de ahora-, paciencia y barajar.

ANGEL GARCÍA PINTADO

1.- Con oficio de Censura tengo tres: “Crucifixión” (que tiene fecha de prohibición de 3 de febrero de 1970); “Odio-celo-pasión de Jacinto Disipado” (20 de abril de 1971); y “Gioconda- Cicatriz, o la pureza del alma” (17 de noviembre de 1970).

Estos textos míos fueron presentados a Censura por directores de escena y un empresario catalán porque eran textos que o se estaban ya ensayando o su montaje iba a ser inmediato. Yo por mi cuenta no tengo esa fea costumbre de molestar a los señores censores, que sé que sufren horrores cuando tienen que prohibir algo.

He sido también víctima de la Censura en proyectos comunitarios, entre varios autores y un grupo. Y luego tengo una serie de textos que posiblemente tampoco pasarían el examen, considerando los extravagantes criterios vigentes.

2.- La causa creo que no la sabe nadie. Ahí va un ejemplo (y perdón por citarme): en uno de los ejemplares de mi pieza “Gioconda”, que me fue devuelta de Censura, el señor profesional de turno había subrayado con su bolígrafo algunos párrafos y palabras. En uno de estos, un padre le dice a su hijo “¡Descanso a discreción!”. Y el hijo responde: “¡Uff!”. Pues bien, tanto lo uno como lo otro están subrayados. ¿Qué remoto sentido se estaba imaginando el censor en esos momentos? Yo le he dado mil vueltas y no se lo he hallado. Prometo en lo sucesivo ser menos críptico, más clarito.

Si nos atenemos a los oficios que obran en mi poder: en uno de ellos da como causa que “la obra tanto por su contenido como por su forma incurre en las

motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de Censura 17-2^a". En la obra alude a las normas 10 y 18; y en la otra, se cita la 17-1^a. Dichas normas están agotadas. Nadie las conoce. En estos momentos en que le Director General de Cultura Popular, señor De la Cierva, acaba de hacer un llamamiento de convocatoria a todos los intelectuales "sin pretender adhesiones al régimen", habría que empezar planteándose los grados de arbitrariedad de una Censura que está castrando sistemáticamente el proceso cultural de un país. El hecho de aludir como motivo tanto al contenido como a la forma es todavía más inquietante, pues de ello se desprende lógicamente una gravísima incursión de la Censura en las formas de creación artística y no sólo en los fondos.

3.-Ningún grado de modificación. Las tres obras fueron suprimidas desde el principio al fin. Sólo un texto mío está autorizado "Una chimenea irlandesa", tal vez porque se desarrolla en Londres la Censura ahí no metió mano.

4.- Creo que mi opinión está recogida suficientemente en el punto 2. En estos momentos deben de sobrepasar el medio millar de textos actuales prohibidos por la Censura teatral. Esto no es óbice para que algunos de los censores en sus declaraciones públicas hablen de crisis de valores y añoren el Siglo de Oro. Otra anécdota: al grupo "Canon" la Censura suprimió ciento ochenta versos de su espectáculo sobre Quevedo. Lo que Quevedo pudo decir en el siglo XVII, en pleno auge de la Inquisición, no se puede decir ahora. LA Historia habrá de exigir necesariamente algún grado de responsabilidad por todos estos hechos.

ENRIQUE CERDÁN TATO

1.- Tan sólo una: la única presentada. Hace ya algunos años, pero no recuerdo exactamente cuántos.

2.- En general pienso que el censor está motivado por razones de carácter mágico, imprevisible y coyuntural. En mi caso concreto, quizá por los contenidos de la obra o por algún aspecto puramente formal de la misma, por cuanto no se ajustaba, al parecer, a la moral al uso. Pero, claro, es tan sólo una conjetura. ¡Vaya usted a indagar los altos y secretos designios del señor censor!

3.- Ninguno. Por la sencilla razón de que no llegó a representarse. Andaba muy mutilada, para exhibiciones.

4.- Que disminuye y esteriliza nuestras posibilidades dramáticas; que las centrifuga extramuros o las enclaustra en el cajón de los escritorios; que apadrina a un público espectador en el subdesarrollo cultural y que lo mantiene en tal condición a ultranza; que actúa de factor discriminante con respecto a provincias; que congela, en definitiva un instrumento de gran alcance social, estético, político, ideológico, etc. Y, sin embargo, pone en circulación un sucedáneo alienante que colabora a mantener nuestro “statu quo” donde el inmovilismo, la inercia es graciosamente sinónimo de movimiento.

RAMÓN J. SENDER

Contestando a las preguntas en bloque debo decir que he escrito poco teatro y este es representado ocasionalmente en Alemania Occidental y en otros países donde no existe la censura. En España se han dado algunas cosas más en Televisión, pero como yo no las he visto ignoro si fueron mutiladas por la censura.

Creo de un modo general que no debía haber otra censura que la que el mismo público impone por razones de buen gusto. Así sucede en Estados Unidos y en otras partes, sin daño para nadie.

En España existen hoy magníficos autores que al parecer desanimados por la censura no escriben y si escriben no estrenan, lo que es una lástima para todos.

VICENTE ROMERO

1.-Totalmente, dos: “El carro del teatro” y “Alicia en el país de las maravillas”. La primera de ellas, autorizada para una sola lectura dramatizada en el Ateneo de Madrid, en mayo 1970, ha sido prohibida después, tantas veces como ha sido solicitado el permiso de representación; (dos compañías profesionales y varios grupos independientes) pese a todo, se le dieron varias representaciones “pirata”, las últimas a cargo de los grupos “Guadaña y Alcoba” y “Punto y Coma”. Y tengo entendido que hace pocas semanas se representó en Carabanchel...es decir, barrio de Carabanchel. La segunda, una versión para niños del cuento de Lewis Carrol, encargada por el Teatro Municipal Infantil de Madrid, fue prohibida en octubre 1971. Este corto número- dos- significa un porcentaje grave, ya que sólo he presentado a censura siete piezas, tres de ellas para niños.

2.- El documento de prohibición de “El carro del teatro” dice que “la obra, tanto por su contenido como por su forma incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas de censura 14- 1ª “. Parece que la principal “dificultad” del espectáculo la constituía una escena en que un sacerdote escuchaba dos confesiones. En cuanto a “Alicia...”, no dispongo del documento en que se consigan el número exacto de las normas que debí transgredir. Pero – de palabra- se me hizo saber que la escena del juicio por el robo de las tartas de la Reina “resultaba sospechosa” de parodiar otro proceso aún más célebre. Y, además, parece que al

autoritarismo de la Reina (y su prodigalidad en ordenar cortes de cabezas) era igualmente “sospechoso” de no aludir tan solo a Victoria de Inglaterra, como acaso pretendiera Carrol. Tampoco puedo asegurar que fueran éstas y no otras, o sólo estas, las causas de la prohibición. ¿Quién puede interpretar los dictámenes de la Censura, sobre unas normas de textos tan ambiguos?

3.-La mayor “modificación” fue, sin duda, la que sufrió “El soldado que se escapó de la guerra”, espectáculo para niños que fue autorizado únicamente para mayores de dieciocho años; como el montaje estaba preparado cuando recibimos la insólita autorización, decidimos estrenarlo, aunque fuera sólo para adultos...(Café teatro “Ismael”, Madrid, diciembre 1970). Por lo demás, me niego a introducir “modificaciones” para hacer que un texto sea “autorizable”. Acepté las “sugerencias verbales” de la censura en “El carro”, presionado por la situación de una compañía profesional que llevaba varias semanas ensayando, pero finalmente decidí que no era ético aceptar las imposiciones censoras de tal forma y preferí renunciar al estreno. Igualmente, me negué a “retocar” la versión de “Alicia...”. Tan sólo he aceptado –por sugerencia de Tábano, que pretende montarla- cortar algunas cosas de mi versión de “Los últimos días de soledad de Robinsón Crusoe” (del Grand Magic Circus) (publicado en P.A. nº 160), antes de someterla a censura, por temor de que fuese impedido el espectáculo entero, considerando que nos e trataba de nada esencial y que lo auto-censurado nunca podría ser aceptado oficialmente (la escena de crucifixión de Jotapunto Cepunto, el beso de amor entre dos militares, la cita de Monseñor Escribá...) Pese a todo, el texto sufrió cortes censores. De todas las demás piezas presentadas a censura, sólo una salió del trance sin tijeretazos. Y, claro, hay otras piezas que ni siquiera me he molestado en enviar.

4.-Perdonad que os conteste lo mismo que contesté a una pregunta semejante de “Cine 7 días” (agosto 1973), pero así tenemos la seguridad –por estar ya

publicado- de que va a ser publicable: “La única utilidad que puede reconocérsele (a la Censura) consiste en alimentar a un puñado da familias de funcionario, a cambio de que éstos consuman horas leyendo y tachando lo que otros escribimos...Y respecto a sus “víctimas”, lo único de positivo es que nos reafirma con cada uno de sus fallos prohibitivos en la realidad de nuestras convicciones. Por lo demás, en un instrumento “más papista que el Papa”, que cumple perfectamente, hasta con exceso, la función que le ha sido encomendada. Lo que no acabo de comprender es por qué no le han dado la Medalla del Trabajo a Ortiz, el jefe de la Censura, por el ingente volumen de trabajo que lleva realizado, pese a su larga y penosa enfermedad...Y si tú me lo permites, me gustaría pedirla respetuosamente. Al acto de entrega podríamos asistir todos los autores censurados, testimonio vivo de su eficacia y constancia en su deber profesional...Pero lo más triste es, Antonio, que la Censura esté también censurada, y que exista una Junta que decida sobre su trabajo, como es esa nueva “Junta de Medios de Comunicación Social” que acaba de examinar, y de retener por ahora la última pieza de Buero, después de que la censura le estampase su “nihil obstat”. Y lo más grande: que seguramente tampoco pasará nada que no esté pasando ya, si la censura abriese sus márgenes...Bastante censura ejercen ya el concepto burgués – cultural del teatro, los precios, los horarios, la situación “céntrica” de los locales, el criterio medieval de los empresarios, etcétera. A esto quisiera añadir mi perplejidad frente al método de “censura tácita” que representa “el silencio administrativo”. Hace dos años que presenté a censura con Díaz Merat una traducción directa de “El dios Kurt”, de Moravia, cuya versión española me había encomendado, y todavía no tenemos respuesta alguna...

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ MÉNDEZ

1.- “Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga”, que se prohibió para ser publicada en un volumen de teatro (Editorial Taurus, col. “Primer Acto”) en marzo de 1968. Nunca ha sido admitida a la censura previa. “Los quinquis de Madriz” , presentada para UNA sola sesión de cámara y prohibida por circular expresa fechada el 27 de octubre de 1970. “Historia de unos cuantos”, presentada por la Compañía Angel Guimerá de Barcelona, en 1971 para ser estrenada en la temporada oficial y desautorizada verbalmente. “El Ghetto o la irresistible ascensión de Manuel Contreras”, propuesta para sesiones de cámara y desautorizada en 1972.

2.- Se dijo que la prohibición se basaba en la norma de Censura 14, 2º. Por mi parte no puedo imaginar ninguna causa.

3.- “Vagones de madera” fue unas veces autorizada y otras desautorizada (siempre para sesiones especiales), con leves cortes. “Los inocentes de la Moncloa” sufrió serios cortes para su estreno en Barcelona (1961) y gravísimos para su estreno en Madrid (1964) y no se autorizó para ser televisada. “La vendimia de Francia” fue autorizada, con leves cortes, para sesiones de cámara; pero no fue autorizada para la radiación. “El círculo de tiza de Cartagena” fue autorizada para temporada normal con algunos cortes. “La trampa (Villa y Corte)” sufrió gravísimos cortes para ser autorizada en sesión de cámara (se suprimió un personaje completo). “La batalla del Verdún”, “El vano ayer” y “La tabernera y las tinajas”, para sesiones de cámara, fue autorizada en su totalidad. “El milagro del pan y de los peces”, con graves cortes, sólo fue autorizada para sesiones de cámara.

4.- Que es un aberración de nuestro tiempo, como el uso del napalm en Asia y el Oriente Medio, como la anexión de territorios por la fuerza, los secuestros aéreos, el derrocamiento por la fuerza de regímenes legalmente constituidos, etc. Una violación, en suma, del orden jurídico y de los derechos humanos.

CARLOS MUÑIZ

1 y 2. Creo recordar que fue hacia 1962 cuando la censura me prohibió una versión teatral que había hecho de “Lola, espejo oscuro”, novela de D. Fernández Flórez: Por aquella época me parece que no solían expresarse las motivaciones por las cuales se prohibía la representación de una obra teatral, aunque a mi modo de ver aquella decisión pudo tener su causa en el hecho de que en mi versión de “Lola...” se hacía hincapié en las circunstancias de cómo aquella pobre mujer cayó en la prostitución por culpa de nuestra guerra civil, y en el odio que ella sentía por todo lo bélico. Evidentemente no pudo estar motivada la prohibición en la “profesión” de la protagonista puesto que la novela había aparecido en los años cuarenta y pasó la censura sin problemas. La otra prohibición, mucho más reciente, data del 31 de octubre de 1972 y fue dictada contra mi obra “Tragicomedia del Serenísimo Príncipe Don Carlos”. Según el oficio de prohibición enviado por la Dirección General al empresario, “la obra tanto por su contenido como por su forma, incurre en las motivaciones de carácter prohibitivo contenidas en las normas 10, 14 y 18ª “. Para que el lector sepa a qué atenerse, conviene precisar que la norma 10ª de las aprobadas por Orden de 9 de febrero de 1963 para la censura cinematográfica, de aplicación a la Censura Teatral en virtud de lo dispuesto en el artículo 24, norma primera del Reglamento interno de Censura de obras teatrales, establece: “Se prohibirán aquellas imágenes y escenas que puedan provocar bajas pasiones en el espectador normal (sic) y las alusiones hechas de tal manera que resulten más sugerentes que la representación del hecho mismo”. La norma 14ª dice: “Se prohibirá: 1º.- La representación irrespetuosa de creencias y prácticas religiosas; 2ª.- La representación denigrante e indigna de ideologías políticas y todo lo que atente de alguna manera contra nuestras instituciones o ceremonias que el recto orden exige sean tratadas respetuosamente. En cuanto a la presentación de los personajes ha de quedar suficientemente clara para los espectadores la distinción

entre la conducta de los personajes y lo que representan (sic) y 3ª.- El falseamiento tendencioso de los hechos, personajes y ambientes históricos”. La norma 18ª en fin, precisa: “Cuando la acumulación de escenas o planos que en sí mismos no tengan gravedad, cree un clima lascivo, brutal, grosero o morboso la película será prohibida”. Contra este acuerdo y basándome en que todo lo que se relata en mi obra está asentado en bases rigurosamente históricas, conforme puedo acreditar con la oportuna bibliografía, interpuse el preceptivo recurso, que ha sido resuelto por esa fácil y lamentable vía del silencio administrativo. Entiendo que esta forma de resolver puede ser cómoda para la Administración, pero de ninguna manera es respetuosa para un ciudadano, aunque ese ciudadano tenga la reprobable condición de dramaturgo.

3.- El grado de modificaciones y supresiones en las obras estrenadas, ha sido vario y pintoresco. Recuerdo que en “El tintero” tuve que situar la acción y “rebautizar” a los personajes de manera que no fuese posible la identificación de la acción dramática y de los personajes con la realidad de nuestro país. En “Las viejas difíciles” las honorables damas de las ametralladoras cantaban un himno cuya letra compuse, con música del himno de las S.S. Entre otras cosas, la música fue prohibida. En la mayoría de mis obras han sido prohibidas frases o palabras sueltas. Casi ninguna salió de censura sin mutilación.

4.- A mi entender, la censura representa una forma periclitada de inquisición- debiendo darse a este término su estricta acepción-, que no se compagina en absoluto con los modos al uso en esta Europa de finales del siglo XX en que vivimos y a la que estamos unidos, por lo menos, geográficamente. En España, la censura es, en cuanto órgano de la Administración, juez y parte de los litigios planteados entre éstas y los dramaturgos. Las cuestiones se zanján con la decisión plenaria de la Junta de Censura Teatral y no se puede recurrir a la más equitativa,

imparcial y objetiva decisión del poder judicial, ya que de manera expresa lo prohíbe el artículo 40, apartado b) de la Ley de 27 diciembre de 1956, reguladora de la Jurisdicción Contencioso Administrativa, al establecer que, “ no se admitirá recurso contencioso administrativo respecto de...los actos dictados en ejercicio de las funciones de policía sobre prensa, radio, cinematografía y teatro”. Ello, evidentemente, posibilita una situación peculiar y difícilmente compatible con un estado de Derecho. Como mal menor, lo deseable sería que nuestro poder legislativo se plantease la actual situación de la censura y procediese a su encuadramiento legal dentro del marco de nuestro ordenamiento jurídico.

JOSÉ ARIAS VELASCO

1.- Sólo se me ha prohibido una pieza breve, “Jacinto”, creo que en 1972. “La corrida de toros” se autorizó para una sola representación. Luego, más o menos excepcionalmente, se autorizaron otras dos o tres. La acogida del público no invitaba a dar más, de modo que en este caso no puedo presumir de prohibido.

2.- “Jacinto” era una especie de parábola que, entre otras, podría tener una lectura política.

3.- Mis obras representadas han sufrido cortes, en alguna ocasión abundantes, pero debo reconocer que nunca sustanciales. A diferencia de otros autores, que expurgan cuidadosamente sus textos para presentarlos a censura, yo soy partidario de interpolar maldades adicionales y gratuitas, para dar trabajo a los censores. Creo que ellos agradecen estos detalles. A falta de persecuciones enconadas, puedo contar un par de anécdotas divertidas: En una de mis obras, “La decoración del hogar”, un personaje, en pleno delirio, pronunciaba un monólogo totalmente incoherente, en el que, entre otras cosas, recitaba la lista de los reyes de la Casa de Austria. El monólogo fue respetado, pero tachando los santos nombres

de los monarcas que, por lo visto, no pueden invocarse en vano. En “Trilogía de los Negocios” se tachó una frase totalmente inocua...porque estaba en catalán. Joaquín Arbide, comentándolo conmigo, aventuró la hipótesis de que se les debió caer el tampón. Yo más bien supongo que la regla es tachar todo lo que no se entiende, por si acaso. Me parece un criterio plausible.

4.- Por supuesto, creo que la mejor censura es la inexistente. Pero, si ello sonase a utópico, creo que no sería demasiado pedir: Que existiese un código de censura lo más preciso posible. Que los censores fuesen personas con nombre y apellidos y de rostro visible. Que antes de adoptar una decisión se invitase al autor a una entrevista personal. Que existiese un sistema de recursos efectivo y operante, que las decisiones fuesen obligatoriamente motivadas y que el silencio administrativo se interpretase como autorización.

MIGUEL ROMERO ESTEO

1.- De la lista del Primer Festival de Sitges se cargaron el “Pontifical” (1967). Luego se cargaron la “Patética” (1970). Luego a la “Paraphernalia” se la medio cargaron pues pasó sub- conditione y sólo para eso del arte y el ensayo y las catacumbas (1972). Luego se cargaron “La candelaria” (1973). En resumen: de cuatro obras, sólo me han pasado media. En fin, algo es algo.

2.- Pues no lo sé, francamente. A mí se me da que es como si me las hubieran prohibido a bulto. Pongamos que, como mi escritura no es naturalista ni costumbrista ni psicologista sino que algo así como delirante y poética, pues entonces vaya usted a saber qué es lo que verán en lo que escribo. Dado que este dulce país de la ilusión siempre por todas partes anda viendo contubernios con los abismos de las tinieblas, a lo mejor es que verán en mi escritura un contubernio gordo como el mismísimo rabo de Satanás. De la innovación, posiblemente. Es una

piadosísima tradición: aquí, a cualquier innovación rápidamente se le busca el rabo. Innovar la escritura teatral a fondo les parecerá poco menos que la abominación en cueros vivos. Por ejemplo, en una de las acotaciones de “Pontifical” de una de las mujeres – que llega afligida- se dice incidentalmente la frase trillada y coloquial de que “viene hecha una mater dolorosa”. Pues esta incidental y trillada frase coloquial la vio como eminentemente blasfema un no sé cual censor. ¡Y esta incidental y trillada frase coloquial le dio la clave del asunto: una obra blasfema! Así se las ponían a Fernando VII: demasiado fácil.

3.- Pues medianejo. En la “Paraphernalia”- por ahora, mi única obra representada, y a título de “el arte y el ensayo” en sólo sesiones de cámara, y la cámara a cuentagotas- había una escena lírico- infantiloides en torno a un níspero que la viuda le da como talismán al marmitón de sus amores: casi todo el diálogo de esta lírica escena lo tachó la censura. ¡Tachado, un diálogo exclusivamente infantiloides y lírico! De trasfondo grotescamente amoroso, eso sí. Pero sólo de transfundo. La verdad, no sé qué perversiones o cochinas verían en la lírica escena de un par de psicópatas infantiloides y retrasados mentales. Puede que a los censores mi tipo especial de escritura los despistara. En fin, vaya usted a saber.

4.- Diría yo que, en general, es beatífica y dulce con los instalados en el “establishment” teatral tanto español como extranjero. Lógicamente, y en amorosa compensación, es dura con los no instalados, con los jóvenes autores “inconformistas” que no tienen la aureola del prestigio ni la posibilidad de acceso al litigio. Desde la perspectiva crítica – consubstancial a todo teatro ambicioso- a los instalados se los matiza y a los no instalados se les atiza. Bueno, algo así aproximadamente. Dado que, técnicamente considerada, la censura es un “control a priori” y que, sociológicamente estudiados, los “controles a priori” son esencialmente nefastos – al igual que la famosa “espiral de la violencia”, hay

también una no menos famosa “espiral de la censura” ya también sociológicamente analizada y que lleva al marasmo intelectual, con los censores persiguiendo ilusorios fantasmas supuestamente subversivos- habría entonces que replantearse en profundidad la censura. En concreto, la censura teatral española podría ir mejorando, mejorando. Hasta mejorar del todo, o sea, fallecer piadosamente. Con lo cual, como- lo vienen proclamando voces y portavoces por encima de toda sospecha- ya el país está maduro y responsable, pasaría entonces lo que pasó al eliminar la censura previa en libros y periódicos: nada. Con lo cual, ante la opinión pública mundial, ganaría en mucho la “imagen pública” del país. Con lo cual, y como ya hay leyes muy explícitas y con delitos bien tipificados, sólo habría sabiamente “controles a posteriori”: los tribunales de justicia. Con lo cual quedaría eliminado un engorroso tribunal administrativo, y se habría dado un paso importante hacia lo que afirman voces también por encima de toda sospecha: la unidad de jurisdicciones dentro de la estructura de la Justicia. Y cosas así. De cosas así, la tira.

FERNANDO ARRABAL

1.- Todas.

2.- Pregúntenselo al Sr. Antolín.

3.- En lo que a mi modesto teatro respecta le diré que nunca ha podido representarse en los teatros que se dicen “normales”...aunque buen número de representaciones más o menos clandestinas se dan de mis obras en recintos universitarios. Por no aceptar ninguna censura hoy mi teatro, representado en el mundo..., es casi desconocido en España...Créame es un dolor muy intenso el no poder escribir en mi propia lengua: el ver que mis diez volúmenes de teatro permanecen inéditos en mi país.

4.- ¡La censura es una barbaridad! Pero en realidad yo ignoro la censura: jamás he escrito una línea preocupado por ella. Soy optimista: lo que hoy se nos prohíbe mañana verá la luz. El censor que hoy condena ahí es doblemente irrisorio. Tras unas horas de viaje, mi texto...puede comprarse en la primera librería de Hendaya. No olvidemos que nuestros textos enterrados se publican en multicopista clandestinamente en las Universidades.

LUIS RIAZA

1.- Hablaré de mis obras estrenadas. Por quién, dónde y en qué condiciones. Ello servirá a explicar, aunque de manera indirecta, la pregunta de este apartado:

“Los muñecos”. T.E.U. de Murcia. Festival de Sitges de 1968. Única representación. “Las jaulas”. “Jocs en la sorra”, de Barcelona. Sitges, 1970. Única representación. “El Fernando” (coautor). T.E.U. de Murcia. Sitges, 1972. Representación del estreno y dos o tres más; “El desván de los machos y el sótano de las hembras”. T.E.C.H. de Sevilla. Unica representación. “Los círculos”. Grupo de Teatro Aguilar. Edificio social de “Aguilar”. 1973. Tres representaciones. Si bien es cierto que todas estas obras “pasaron” la censura, también lo es que la casi totalidad fueron únicamente autorizadas para las limitadísimas representaciones que quedan señaladas.

2.- Lo ignoro.

3.- En las escasas representaciones, en general, no fueron demasiado mutilados los textos. Sin embargo, en algún caso en que se abrió la posibilidad de posteriores puestas en escena, los grupos correspondientes prefirieron no hacerlo, dado que el texto quedaba irreconocible para esta amplificación de auditorios. Y quede constancia que todo se desarrollaba dentro de un potencial teatro

independiente, con su carácter “clos” y su indudable asentimiento de un público restringido. Desconozco, porque no se me ha presentado tan peregrino caso, lo que hubiera podido suceder en caso de pretender el acceso a representaciones más abiertas, es decir, a las llamadas “comerciales”.

4.- Absolutamente nefasta para el cumplimiento de los fines que el teatro comporta. No se olvide que el hombre de teatro ha sido siempre un sospechoso, un hereje, un atípico, en relación con las ideas dominantes que, como es sabido, no son otras que las del grupo social dominante. Y no puede ser de otra manera desde el momento en que el teatro significa siempre el anuncio (en el terreno de lo significativo, como un experimento con conejos de Indias- signos, necesario y previo al paso a la aplicación al enfermo- realidad) de un cambio social. El cual, forzosamente, pretende la sustitución de aquellas ideas establecidas en beneficio general de la dinámica social. Lo que sucede es que la minoría detentora de la hegemonía, que ejerce la censura en defensa de sus intereses particulares, procura enmascarar el hecho mediante la conocida extrapolación impostora de lo particular a lo general. Su moral es considerada como la única posible. La Moral dada de una vez y para siempre. Y en su nombre dictaminan las prohibiciones.

Pero no sólo contribuye la función censora a la castración de los que podríamos llamar gestadores- autores, actores, directores, etc.- del hecho teatral. También afecta de una forma decisiva a los receptores privados de un verdadero teatro. El mayor mal que la censura en general, y la española en particular, y otros medios de fijación monoideológica han ocasionado al teatro ha sido la pérdida de todo un público abierto a los proyectos de cambio social que se les hubiera podido proponer desde una escena.

J. A. HORMIGÓN

1,2 y 3.- En marzo de 1967, fue prohibida mi adaptación de “La Dama del Olivar” de Tirso de Molina. Presenté un amplio recurso de más de treinta folios con gran cantidad de datos, precisiones y fuentes históricas y literarias, siendo totalmente autorizada con muy pocas supresiones (tres o cuatro supresiones).

4.- No creo que sobre esta cuestión haya que hacer literatura, me parece un hecho que atenta contra uno de los grandes derechos del hombre: la libertad de expresión, conquista que los pueblos civilizados hace más de un siglo que alcanzaron. Sin entrar en valoraciones de fondo, la formulación de este derecho corresponde a la burguesía en su período revolucionario de lucha por el poder político. Al conquistarlo, la burguesía defendió la libertad de expresión en tanto no supuso un peligro extremo a su predominio y su orden político, jurídico y social. Como vía abierta al juego de tendencias. Desde entonces, sólo en los períodos álgidos en los que el imperialismo ha desembocado en formas fascistas de poder, de Alemania a Grecia o Chile, la censura ha impuesto criterios totalitarios suprimiendo legalmente todas las corrientes de pensamiento y cultura que no legitiman o alaban a la minoría oligárquica dominante.

En España se nos ha dicho y se nos dice desde el área oficial que la censura debe existir para proteger determinados valores de nuestra sociedad. Sin embargo, dichos valores no son ni siquiera- por muy reaccionarios que fuesen- los que esa sociedad se ha dado mayoritariamente sino los decididos por la minoría dominante que detenta el poder. La censura es siempre un hecho político y nuestro país no iba a ser una excepción. Sea moral o ideológica, la censura existe para imponer la concepción del mundo de quienes detentan el poder y silenciar las formas de pensamiento opuestas, las actitudes críticas ante todo, respecto a la realidad en sus múltiples niveles. Este nos llevaría a definir justamente cual es la naturaleza del

poder político existente, en nombre de quién se detenta, cuales son los medios legales para alcanzarlo y modificarlo, pero esto se saldría de la cuestión. Basta decir que la censura es un acto coercitivo típico de la Sociedad dividida en clases.

La censura en nuestro país ha cerrado, ante todo, las posibilidades de una crítica real sobre el conjunto de nuestra sociedad. En el teatro ha ascendido a primer plano el infecto “latiguillo” como expresión máxima de esta crítica irrealizada. La clase que ha subido al escenario es la alta burguesía sofisticada, única, al parecer, capaz de protagonizar conflictos de altura. Los problemas de la burguesía media han servido de pretexto a lagunas comedias sentimentonas. Los otros temas permitidos, rebelión juvenil, conflictos eclesiales, etcétera, se han mantenido en la más pura abstracción deformadora. Ni qué decir tiene que los pocos obreros que en un escenario han aparecido son siempre vagos, mentirosos e infradotados; si campesinos: tontos de zarzuela.

Estas privaciones y limitaciones han caído como una losa sobre el teatro español último. Han limitado a los dramaturgos a la hora de escribir sus obras encerrándolos en el hermetismo, la criptología, la abstracción, creando personajes-símbolo, arquetipos y planteando conflictos maniqueos poco acordes casi siempre con la realidad y su dinámica incesante.

El teatro español no ha podido recoger los conflictos reales de nuestra sociedad, construir historias en que la complejidad de los hechos sociales se formulara. No ha podido recoger a obreros, campesinos, pequeños burgueses, funcionarios, militares, empresarios, etcétera, con sus auténticas preocupaciones, luchas, contradicciones, preocupaciones. En lugar de hombres y mujeres de carne y hueso actuando en sociedad, hemos tenido que contentarnos con los “arquetipos permitidos”, dominando siempre una fraseología similar y, por supuesto, una concepción del mundo inscrita en el área ideológica del poder. De muchas cosas

puede el teatro español hacer responsable a la censura pero creo que este vacío y falsedad de los personajes y los hechos, esta asepsia de las contradicciones, este desfase traumático entre el escenario y la realidad, es la más grave sin duda. Porque de ella se deriva un teatro adocenado, y no una gran dramaturgia nacional popular, eco, reflejo, testimonio e impulso de una época y crítica y motor de un pueblo en una etapa concreta de su desarrollo histórico.

LAURO OLMO

1.-“El milagro” (Drama en un acto. Se pidió autorización para ser presentada en la velada que “Primer Acto” intentó organizar con motivo de los primeros Premios Larra- año 1963- y no se autorizó). “La condecoración” prohibida en 1964 por primera vez. (Hubo dos prohibiciones más). “Mare Nostrum S.A.”, prohibida en 1966. “Plaza Menor”, prohibida en 1966. “El Cuarto Poder”, prohibida en 1967 por primera vez. (Hubo dos prohibiciones más).

En cuanto a prohibiciones procedentes de la censura de Televisión Española, se prohibió “La camisa”. Como caso especial- obras no prohibidas ni autorizadas, pero sí “retenidas”- mi obra infantil “para todas las edades” titulada “Leónidas el Grande”, que lleva esperando la autorización aproximadamente dos años.

2.- Es posible que hayamos dejado atrás unos años de “singularismo” y estemos entrando en los del “pluralismo”. ¡Ojalá sea así! Yo creo que he sido víctima de mi actitud “pluralista”.

3.- En las cinco obras que he podido estrenar en España (incluyo en ellas “Cronicón del Medioevo”, que estaba prohibida desde 1967 y ha sido autorizada y estrenada a finales del pasado año), los cortes o modificaciones no han sido esenciales.

4.- La “censura a la española” es un anacronismo.

ADRIÁN ORTEGA

1.- En 1944 me fue prohibida mi tercera comedia: “El amor de Marga Valero”. Era un asunto atrevido, (para entonces) pero realizado en alta comedia. No pasó. Recurrí. Me rechazaron el recurso. Dejé pasar unos meses. Le cambié el título y la presenté de nuevo, sin variar una letra. Fue aprobada sin una tachadura. Fue la obra “No tiene corazón” que me colocó como autor teatral. Duró dos años en cartel. También en 1963 me prohibieron una revista: “Vengan maridos a mí”. Fue un conflicto. Estaba a punto de estrenarse. Hubo que ensayar otra a marchas forzadas. Recurrí y esta vez sí me hicieron caso. Por fin se estrenó. Y su éxito aún se recuerda.

2.-Yo considero que en esas vicisitudes que atravesábamos los autores, entraba mucho “la lotería”. Dependía las más de las veces de las manos (o los ojos) del Censor que le tocaba en suerte leerla.

3.-No modifiqué ninguna de las dos. Pero en una Revista “El paraíso de las mujeres” me llamaron a Dirección de teatro, para que le cambiase el nombre a un personaje, por llamarse “Jaimito”.

4.- Hasta hace no mucho, realmente insoportable. Con un “techo” bajísimo; verdaderamente infantil. Por ello, escribía uno totalmente capado de pensamiento y cortado de iniciativa. Pensando siempre si esto, o aquello, podría pasar la “aduana”. Era una heroicidad escribir para el Teatro. Desde hace unos años, ha habido un giro de 90 grados. En mi concepto, demasiado brusco también. La Censura hoy lo acepta todo (o casi todo) aunque roce la pornografía; es más severa sin embargo en los temas sociales o políticos. Quizás por ese desnivel se autorizan cosas que confunden

la libertad con el libertinaje. Y en mi concepto, una mujer o un hombre desnudos, nunca pueden ofender a nadie. Depende de cómo se produzca en público. Pues lo mismo son para mí las frases, los conceptos o los efectos escénicos. Pueden llegar a metas absolutas, incluso feroces...siempre que estén dichos, o realizados, con estilo, con arte. Los que no cumplan este pequeño requisito, la Censura debería echarlos a la basura. Implacablemente.

A. BUERO VALLEJO

1.- Puesto que sólo se pregunta por datos, daré mi único dato: “Aventura en lo gris” prohibida el 5 de Enero de 1954. Unos 10 años después, en texto algo distinto pero no más suave, fue aprobada y representada. Me pregunto sin embargo qué conclusiones pueden sacarse de datos de este tipo, si los problemas de censura, además de los de prohibición o aprobación, son o pueden ser los de suspensión prolongada o indefinida del dictamen y los de variabilidad de criterios ante una misma obra, o ante autores diferentes, o ante empresas diferentes.

2.- De aquella lejana prohibición, nunca lo supe con seguridad. Tal vez el carácter crítico de las reminiscencias que en ella pudieran verse de nuestra guerra, o de la guerra mundial. Las demoras o dificultades para aprobar otras obras más finalmente autorizadas, supongo que las causaría asimismo el alcance crítico respecto a problemas de la sociedad o de la historia española que afrontasen.

3.- Variable según los casos. En algunas de ellas, ninguno. En otras, pequeñas supresiones que no desfiguraban el sentido general de la obra. En otras, cortes algo más graves, pero no básicamente deformadores, pues en ese caso yo no las habría estrenado.

4.- Creo que se le puede objetar, ante todo, la vaguedad de sus normas, que permite aprobar, pero también prohibir, casi cualquier cosa, y las desigualdades de criterio que ello ha comportado en la práctica. Y la existencia de la “Comisión Especial”, con atribuciones para prohibir lo que el Pleno de censura ha aprobado, lo cual es, por lo menos, una redundancia. Y el silencio administrativo de meses equivalente a prohibición que la ley expresa ante el recurso del interesado. La atmósfera desfavorable a la acción censora es hoy muy general; sin discutir ahora las razones de su existencia, parece ya comúnmente admitido que su práctica ha creado serios obstáculos al desarrollo de nuestro teatro y de nuestro público. No sería imposible, por ello, - rumores corren-, que se empezase a considerar, por quienes pueden hacerlo, la conveniencia de suprimir legalmente incluso la censura previa, al modo como, hace unos años, se hizo para las publicaciones mediante Ley de Prensa. Si así sucediere, estimo que sería de la mayor importancia evitar, o coartar firmemente, el ejercicio de sanciones o prohibiciones posteriores basadas en criterios no estrictos- similar al de, por ejemplo, el secuestro de un libro ya editado-, para no desanimar aún más a las empresas y compañías en lugar de animarlas a aventuras escénicas más libres. Porque entonces el remedio bien podría ser peor que la enfermedad.

DIEGO SALVADOR

1.- “La Bolsa”, con fecha 12 de septiembre de 1972 y “El hogar”, el 4 de agosto de 1972.

2.- La primera de las obras por las normas 1ª y 15ª y “El hogar” por las normas 1ª y 18ª.

3.- “Los niños”, estrenada en el teatro Español, de Madrid, sufrió manipulaciones por parte de la Administración.

4.- Nada.

MANUEL PÉREZ CASAUX

1.- Poca cosa. Ahí va la lista:

“La cena de los Camareros”. Fue permitida para su montaje teatral. González Vergel la preparó para TV cuando dirigía aquel espacio para autores nuevos. Cuando ya estaba todo ensartado vino la prohibición. (Nota: en el Congreso de Teatro de Córdoba- 1965- salió a colación el tema. El Sr. Castro Villacañas, a la sazón delegado de I. Y T. En la ciudad califal-¡toma!- dijo que la censura cumplía una alta misión de defensa del pueblo español). Fecha 1965. “La curiosa invención de la escuela de plañidores”. Obra buenísima. Seleccionada para el Festival de Sitges de 1970. Prohibido absoluta y terminantemente durante tres años consecutivos, a pesar de las buenas gestiones del Delegado Provincial y Barcelona y otros alto funcionario. (Gracias por tus desvelos, amigo Herrero Tejedor). El motivo lo ignoro. El tema era ingenuo: un faraón que está a punto de morir no encuentra en todo Egipto unos plañidores (no plañideros, por favor) que lo lloren cuando muera. Entonces un exquisito catedrático inventa la escuela para adiestramiento de plañidores. Sigo sin comprender la prohibición. (En el texto devuelto hay tachadura sobre frases como estas: “traje smoking”, “coyuntura económica”, “balanza de pagos”, etc. Hay también unas notas del escoliasta que dicen: ¡Subversivo!). Fechas: 1970, 1971 y 1972. “La familia de Carlos Cuarto”. Obra permitida para “única y definitiva representación en el VII Festival de Sitges”. La obra fue Premio Sitges de dicho año 1973. A pesar de las muchas gestiones, no hubo forma de conseguir una segunda puesta en escena. En Diciembre de dicho año el Sr. De la Cierva pronunció una interesantísima conferencia en el Ateneo de Barcelona. Dijo, entre otras cosas, que su Dirección General estaba abierta a los intelectuales y pedía

su colaboración. Escribí al Sr. De la Cierva apoyándome en su invitación y preguntándole qué tipo de colaboración quería. Asimismo me tomaba la libertad para inquirir cómo una obra premiada por un organismo gubernamental era prohibida “per saecula” por el mismo organismo. Se me contestó que él tomaba cartas en el asunto. Y todavía estamos esperando el director- José Luis Alonso de Santos- y yo el resultado. Fecha: 1973. (Nota completamente al margen: Esta obra fue también propuesta al parecer- según rumores dignos de todo crédito- para el non nato Premio Nacional “Angel Guimerá”. En sus bases la obra premiada debería ser montada por la Compañía Nacional de Barcelona y además no podía declararse desierto. Después de varios aplazamientos para la concesión, el premio ha quedado sobreseído. Quiero decir que, como se ve, no se ha declarado desierto. Astuta argucia no digna de imitación. Según parece lo han declarado sólo oasis. Lo que comento no es la licitud u oportunidad de a quién se le da el premio, sino el exquisito incumplimiento de unas bases y un compromiso oficiales).

2.- Pertenece al secreto del sumario.

3.- Nada de modificaciones. Tachadura total. (Bueno, las que han dejado montar, se han montado enteras y verdaderas).

4.- Dicen que España tiene todavía pendiente una revolución. A lo mejor lo que tiene aún pendiente es el Renacimiento.

GERMÁN UBILLOS

1.- Únicamente “La victoria de Angelita”, pieza corta para café teatro que fue posteriormente aprobada.

2.- Crítica de la institución familiar convencional.

3.- Cortes inapreciables, muy pequeños, ya que en mis obras generalizo los problemas trascendiéndolos. Los temas sobre religión y sexo no me interesan o me interesan muy secundariamente. Los problemas sociales y laborales, el trabajo que no reporta satisfacción moral al individuo (“La Tienda” Premio Nacional Juan del Enzina 1970), el problema de la libertad en la sociedad contemporánea (“El llanto de Ulises” Premio Guipúzcoa de 1972), la problemática del poder y de la ambición humana (“El reinado de los lobos”, Beca March 1972), son cuestiones vitales, mundiales, que me afectan como hombre actual, y mis tratamientos generalmente no chocan con la censura.

4.- La censura es un problema, pero un problema secundario si lo comparamos con el de la centralización administrativa- teatral en Madrid y Barcelona, y con el del precio indiscriminado y elevado de las localidades. La censura es un hecho en países llamados liberales como Inglaterra, etc., claro es que no es nuestra censura sino mucho más amplia y bien canalizada. La censura debe prohibir lo que no sea arte, pero ¿dónde comienza y dónde termina el arte? Ese es el verdadero problema (problema complicadísimo) que el llamado artista se debe plantear, la censura debe de venir del verdadero creador consciente, responsable de los efectos de su obra, nunca del exterior. Lo bello, lo grande, lo eterno, generalmente nunca ha sido censurado.

Mis problemas nunca han venido de los censores, mis problemas y mis tristezas han venido y vienen de algo mucho más importante y grave, de la realidad social, de los truts de empresarios, de los intereses, de la muralla inmensa que se alza ante todo joven artista que no posee apellidos ni padrinos, que sólo posee fe y tenacidad, una tenacidad para luchar en cuerpo y alma hasta límites que nadie jamás, nadie, ni los espectadores, críticos, etc., podrán imaginar y mucho menos

conocer. No hay inmolación no sacerdocio más completo ni más aniquilador que el del artista joven, pero esa historia, quizás la más patética, nunca se contará.

LUIS MATILLA

1.-En nuestra actual situación, creo que es mucho más adecuado hablar de obras permitidas, ya que todos aquellos permisos dados para representación única en ningún modo pueden ser aceptados por nosotros, ya que tan sólo son formas que la Administración adopta para demostrar que también se toleran obras del teatro “no domesticado”. La representación única constituye una auténtica frustración tanto para los grupos como para los autores que en la mayoría de los casos ven dirigidas sus actuaciones hacia grupos minoritarios sin conseguir llegar al público para el cual habían planteado sus espectáculos. Si hablamos de obras permitidas en su sentido auténtico, para ser representadas sin límite de tiempo, desde que escribo teatro (1966) tan solo lo han sido tres y una pieza infantil de doce sometidas a censura.

2.- Si repasamos la lista de censores, fácilmente comprobaremos su inseguridad a la hora de emitir juicios ante el temor de que alguien les reprenda por su “benevolencia”. Al no existir un auténtico ordenamiento amplio y explícito sobre causas y razones, el censor actúa a su aire y produce hechos tan grotescos como quitar la definición “diagonal trágica” de la obra “Parece cosa de brujas” cuando nosotros nos referíamos a una denominación artística y la acción se desarrolla en el siglo XVIII. ¿Qué imaginaron esas cabecitas? ¿Cómo un autor puede prever este tipo de incoherencias? ¡Cómo es posible así hablar de causas! Antes de hacer llamadas en las primeras planas de los periódicos, hablando de comprensión y apertura lo que tiene que hacer el Sr. De la Cierva es rodearse de personas que las

puedan ofrecer, mientras esto no ocurra , lo mejor es que nos cuente cosas del turismo en general y de Torremolinos en particular.

4.- No puedo comprender como Srs. que hacen crítica en medio de gran tirada, censuran por la mañana y critican por la tarde. No comprendo como jóvenes directores se constituyen en juzgadores del esfuerzo de otros compañeros. Nunca comprenderé como viejos autores se disponen a invalidar a una nueva generación de escritores, tras haber intentado destruir a muchos de los brillantes hombres del movimiento realista. Nosotros seguiremos sin comprender, pero ellos continuarán ahí, como inmarchitables purificadores de la cultura española.

JOSÉ RUIBAL

1.- “El rabo”, en mayo del 69. También “El hombre y la mosca” unos meses después. “Su majestad la Sota”, en el 70 con ocasión del festival de teatro nuevo de Tarragona. “Los Mendigos”, estrenados en versión inglesa en Pennsylvania State university, fue prohibido cuando el Festival cero de San Sebastián, en el 69. También el 69 fue prohibida “El hombre y la mosca”, obra que en versión inglesa se estrenó en USA.

2.-“El rabo” quedó sacrificado cuando los cirujanos le extirparon la expresión “lo otro” y la palabra “testículos” que hoy conservan. “Su majestad la Sota” por considerar que la Princesa que aparece en ella es una personalidad reconocible, cosa imposible. La obra data de 1959, escrita estando yo en Buenos Aires. “Los Mendigos”, cuya edición de Escelicer hubo que retirar y cambiar dicha pieza por “El mono piadoso”, se consideraba que un personaje, El loro, representaba a un ministro, pese a que esa obra fue escrita en Buenos Aires en 1957. “El hombre...” por su totalidad. Esta obra no se pudo incluir en mi libro editado por a SIGLO XXI, en 1970.

3.- En obras estructuradas como totalidad dramática, es decir, donde los personajes brotan del lenguaje y no al revés, se hace difícil la supresión de partes. La obra viene a ser un todo y la censura es a la totalidad, aunque se den los casos pintorescos citados anteriormente.

4.- En el Festival de San Sebastián y también en los Festivales internacionales celebrados después, la censura operaba sobre los autores españoles, no sobre los extranjeros. Esto nos causa una desigualdad profesional insalvable. Este trato, que se repite constantemente, a la hora de montar un autor español, nos perjudica, tanto entre grupos independientes como profesionales. El miedo al riesgo nos descarta, pues no se nos permite a nosotros lo que se le consiente a un extranjero. Yo vivo en USA desde hace dos años largos y allí la imagen de la cultura española es una imagen censurada, aunque aquí a eso se le llama “contraste de pareceres” entre señores de un monocorde parecer. Hay autores, ya sé, que se mueven aprovechando los límites de lo permitido, pero no siempre eso es posible. Generalmente, es trillar los trillados caminos del aburrimiento, llevando a escena lo convencional, lo que ya no muerde, ese ladrar gastado que hace tiempo ha dejado ser señal de cabalgar. Yo escribo como si la censura no existiera: es mi forma de aniquilarla. Creo que algo así hacen otros autores, pues la creación verdadera está más allá de lo establecido. La recompensa presente es escasa, pero anima pensar que la imagen última de una época no la da Fernando VII, sino Goya.

La lucha se desarrollaba desde todos los ángulos de la sociedad como la obertura de los primeros años de la Transición, en donde se necesitaba que las conciencias y las ideas pudiesen destaparse.

Lo verdaderamente interesante en esta época era poder utilizar el teatro teniendo en consideración la adecuación que del mismo había que realizar según las circunstancias, el público, y la capacidad de hecho social vivenciado.

Anexo II

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.

Este texto regularizaba y armonizaba las disposiciones sobre la materia. La disposición final segunda de la Ley 27/1995, de 11 de octubre, de incorporación al Derecho español de la Directiva 93/98/CEE, del Consejo, de 29 de octubre, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, autorizó al Gobierno para que, antes del 30 de junio de 1996, aprobara un texto que refundiese las disposiciones legales vigentes en materia de propiedad intelectual, regularizando, aclarando y armonizando los textos que hubieran de ser refundidos. El alcance temporal de esta habilitación legislativa es el relativo a las disposiciones legales que se encontrarán vigentes a 30 de junio de 1996. En consecuencia, se ha elaborado un texto refundido que se incorpora como anexo a este Real Decreto Legislativo, y que tiene por objeto dar cumplimiento al mandato legal.

**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.**

LIBRO I

De los derechos de autor

TITULO I

Disposiciones generales

Artículo 1. Hecho generador.

La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación.

Artículo 2. Contenido.

La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley.

Artículo 3. Características.

Los derechos de autor son independientes, compatibles y acumulables con:

1.º La propiedad y otros derechos que tengan por objeto la cosa material a la que está incorporada la creación intelectual.

2.º Los derechos de propiedad industrial que puedan existir sobre la obra.

3.º Los otros derechos de propiedad intelectual reconocidos en el Libro II de la presente Ley.

Artículo 4. Divulgación y publicación.

A efectos de lo dispuesto en la presente Ley, se entiende por divulgación de una obra toda expresión de la misma que, con el consentimiento del autor, la haga accesible por primera vez al público en cualquier forma; y por publicación, la divulgación que se realice mediante la puesta a disposición del público de un número de ejemplares de la obra que satisfaga razonablemente sus necesidades estimadas de acuerdo con la naturaleza y finalidad de la misma.

TITULO II

Sujeto, objeto y contenido

CAPITULO I

Sujetos

Artículo 5. Autores y otros beneficiarios.

1. Se considera autor a la persona natural que crea alguna obra literaria, artística o científica.

2. No obstante, de la protección que esta Ley concede al autor se podrán beneficiar personas jurídicas en los casos expresamente previstos en ella.

Artículo 6. Presunción de autoría, obras anónimas o seudónimas.

1. Se presumirá autor, salvo prueba en contrario, a quien aparezca como tal en la obra, mediante su nombre, firma o signo que lo identifique.

2. Cuando la obra se divulgue en forma anónima o bajo seudónimo o signo, el ejercicio de los derechos de propiedad intelectual corresponderá a la persona natural o

jurídica que la saque a la luz con el consentimiento del autor, mientras éste no revele su identidad.

Artículo 7. Obra en colaboración.

1. Los derechos sobre una obra que sea resultado unitario de la colaboración de varios autores corresponden a todos ellos.

2. Para divulgar y modificar la obra se requiere el consentimiento de todos los coautores. En defecto de acuerdo, el Juez resolverá.

Una vez divulgada la obra, ningún coautor puede rehusar injustificadamente su consentimiento para su explotación en la forma en que se divulgó.

3. A reserva de lo pactado entre los coautores de la obra en colaboración, éstos podrán explotar separadamente sus aportaciones, salvo que causen perjuicio a la explotación común.

4. Los derechos de propiedad intelectual sobre una obra en colaboración corresponden a todos los autores en la proporción que ellos determinen. En lo no previsto en esta Ley, se aplicarán a estas obras las reglas establecidas en el Código Civil para la comunidad de bienes.

Artículo 8. Obra colectiva.

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.

Salvo pacto en contrario, los derechos sobre la obra colectiva corresponderán a la persona que la edite y divulgue bajo su nombre.

Artículo 9. Obra compuesta e independiente.

1. Se considerará obra compuesta la obra nueva que incorpore una obra preexistente sin la colaboración del autor de esta última, sin perjuicio de los derechos que a éste correspondan y de su necesaria autorización.

2. La obra que constituya creación autónoma se considerará independiente, aunque se publique conjuntamente con otras.

CAPITULO II

Objeto

Artículo 10. Obras y títulos originales.

1. 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:

a) Los libros, folletos, impresos, epistolarios, escritos, discursos y alocuciones, conferencias, informes forenses, explicaciones de cátedra y cualesquiera otras obras de la misma naturaleza.

b) Las composiciones musicales, con o sin letra.

c) Las obras dramáticas y dramático-musicales, las coreografías, las pantomimas y, en general, las obras teatrales.

d) Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras audiovisuales.

e) Las esculturas y las obras de pintura, dibujo, grabado, litografía y las historietas gráficas, tebeos o comics, así como sus ensayos o bocetos y las demás obras plásticas, sean o no aplicadas.

f) Los proyectos, planos, maquetas y diseños de obras arquitectónicas y de ingeniería.

g) Los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia.

h) Las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía.

i) Los programas de ordenador.

2. El título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de ella.

Artículo 11. Obras derivadas.

Sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original, también son objeto de propiedad intelectual:

1. ° Las traducciones y adaptaciones.

2. ° Las revisiones, actualizaciones y anotaciones.

3. ° Los compendios, resúmenes y extractos.

4. ° Los arreglos musicales.

5. ° Cualesquiera transformaciones de una obra literaria, artística o científica.

Artículo 12. Colecciones.

También son objeto de propiedad intelectual, en los términos de la presente Ley, las colecciones de obras ajenas, como las antologías, y las de otros elementos o datos que por la selección o disposición de las materias constituyan creaciones intelectuales, sin perjuicio, en su caso de los derechos de los autores de las obras originales.

Artículo 13. Exclusiones.

No son objeto de propiedad intelectual las disposiciones legales o reglamentarias y sus correspondientes proyectos, las resoluciones de los órganos jurisdiccionales y los actos, acuerdos, deliberaciones y dictámenes de los organismos públicos, así como las traducciones oficiales de todos los textos anteriores.

CAPITULO III

Contenido

SECCIÓN 1.^a DERECHO MORAL

Artículo 14. Contenido y características del derecho moral.

Corresponden al autor los siguientes derechos irrenunciables e inalienables:

1. ° Decidir si su obra ha de ser divulgada y en qué forma.
2. ° Determinar si tal divulgación ha de hacerse con su nombre, bajo seudónimo o signo, o anónimamente.
3. ° Exigir el reconocimiento de su condición de autor de la obra.
4. ° 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.
5. ° Modificar la obra respetando los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural.
6. ° Retirar la obra del comercio, por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de derechos de explotación.

Si, posteriormente, el autor decide reemprender la explotación de su obra deberá ofrecer preferentemente los correspondientes derechos al anterior titular de los mismos y en condiciones razonablemente similares a las originarias.

7.º Acceder al ejemplar único o raro de la obra, cuando se halle en poder de otro, a fin de ejercitar el derecho de divulgación o cualquier otro que le corresponda.

Este derecho no permitirá exigir el desplazamiento de la obra y el acceso a la misma se llevará a efecto en el lugar y forma que ocasionen menos incomodidades al poseedor, al que se indemnizará, en su caso, por los daños y perjuicios que se le irroguen.

Artículo 15. Supuestos de legitimación «mortis causa».

1. Al fallecimiento del autor, el ejercicio de los derechos mencionados en los apartados 3.º y 4.º del artículo anterior corresponde, sin límite de tiempo, a la persona natural o jurídica a la que el autor se lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad. En su defecto, el ejercicio de estos derechos corresponderá a los herederos.

2. Las mismas personas señaladas en el número anterior y en el mismo orden que en él se indica, podrán ejercer el derecho previsto en el apartado 1.º del artículo 14, en relación con la obra no divulgada en vida de su autor y durante un plazo de setenta años desde su muerte o declaración de fallecimiento, sin perjuicio de lo establecido en el artículo 40.

Artículo 16. 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.

SECCIÓN 2.ª DERECHOS DE EXPLOTACIÓN

Artículo 17. Derecho exclusivo de explotación y sus modalidades.

Corresponde al autor el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación de su obra en cualquier forma y, en especial, los derechos de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, que no podrán ser realizadas sin su autorización, salvo en los casos previstos en la presente Ley.

Artículo 18. Reproducción.

Se entiende por reproducción la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y la obtención de copias de toda o parte de ella.

Artículo 19. Distribución.

1. Se entiende por distribución la puesta a disposición del público del original o copias de la obra mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta, en el ámbito de la Unión Europea, este derecho se extingue con la primera y, únicamente, respecto a las ventas sucesivas que se realicen en dicho ámbito por el titular del mismo o con su consentimiento.

3. Se entiende por alquiler la puesta a disposición de los originales y copias de una obra para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, de comunicación pública a partir de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, incluso de fragmentos de unos y otras, y la que se realice para consulta in situ.

4. Se entiende por préstamo la puesta a disposición de los originales y copias de una obra para su uso por tiempo limitado sin beneficio económico o comercial directo ni indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial directo ni indirecto cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 3 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

5. Lo dispuesto en este artículo en cuanto al alquiler y al préstamo no se aplicará a los edificios ni a las obras de artes aplicadas.

Artículo 20. Comunicación pública.

1. Se entenderá por comunicación pública todo acto por el cual una pluralidad de personas pueda tener acceso a la obra sin previa distribución de ejemplares a cada una de ellas.

No se considerará pública la comunicación cuando se celebre dentro de un ámbito estrictamente doméstico que no esté integrado o conectado a una red de difusión de cualquier tipo.

2. Especialmente, son actos de comunicación pública:

a) Las representaciones escénicas, recitaciones, disertaciones y ejecuciones públicas de las obras dramáticas, dramático-musicales, literarias y musicales mediante cualquier medio o procedimiento.

b) La proyección o exhibición pública de las obras cinematográficas y de las demás audiovisuales.

c) La emisión de cualesquiera obras por radiodifusión o por cualquier otro medio que sirva para la difusión inalámbrica de signos, sonidos o imágenes. El concepto de emisión comprende la producción de señales portadoras de programas

hacia un satélite, cuando la recepción de las mismas por el público no es posible sino a través de entidad distinta de la de origen.

d) La radiodifusión o comunicación al público vía satélite de cualesquiera obras, es decir, el acto de introducir, bajo el control y la responsabilidad de la entidad radiodifusora, las señales portadoras de programas, destinadas a la recepción por el público en una cadena ininterrumpida de comunicación que vaya al satélite y desde éste a la tierra. Los procesos técnicos normales relativos a las señales portadoras de programas no se consideran interrupciones de la cadena de comunicación.

Cuando las señales portadoras de programas se emitan de manera codificada existirá comunicación al público vía satélite siempre que se pongan a disposición del público por la entidad radiodifusora, o con su consentimiento, medios de descodificación.

A efectos de lo dispuesto en los dos párrafos anteriores, se entenderá por satélite cualquiera que opere en bandas de frecuencia reservadas por la legislación de telecomunicaciones a la difusión de señales para la recepción por el público o para la comunicación individual no pública, siempre que, en este último caso, las circunstancias en las que se lleve a efecto la recepción individual de las señales sean comparables a las que se aplican en el primer caso.

e) La transmisión de cualesquiera obras al público por hilo, cable, fibra óptica u otro procedimiento análogo, sea o no mediante abono.

f) La retransmisión, por cualquiera de los medios citados en los apartados anteriores y por entidad distinta de la de origen, de la obra radiodifundida.

Se entiende por retransmisión por cable la retransmisión simultánea, inalterada e íntegra, por medio de cable o microondas de emisiones o transmisiones iniciales,

incluidas las realizadas por satélite, de programas radiodifundidos o televisados destinados a ser recibidos por el público.

g) La emisión o transmisión, en lugar accesible al público, mediante cualquier instrumento idóneo, de la obra radiodifundida.

h) La exposición pública de obras de arte o sus reproducciones.

i) El acceso público a bases de datos de ordenador por medio de telecomunicación, cuando éstas incorporen o constituyan obras protegidas.

3. La comunicación al público vía satélite en el territorio de la Unión Europea se regirá por las siguientes disposiciones:

a) La comunicación al público vía satélite se producirá únicamente en el Estado miembro de la Unión Europea en que, bajo el control y responsabilidad de la entidad radiodifusora, las señales portadoras de programas se introduzcan en la cadena ininterrumpida de comunicación a la que se refiere el párrafo d) del apartado 2 de este artículo.

b) Cuando la comunicación al público vía satélite se produzca en el territorio de un Estado no perteneciente a la Unión Europea donde no exista el nivel de protección que para dicho sistema de comunicación al público establece este apartado 3, se tendrá en cuenta lo siguiente:

1. ° Si la señal portadora del programa se envía al satélite desde una estación de señal ascendente situada en un Estado miembro se considerará que la comunicación al público vía satélite se ha producido en dicho Estado miembro. En tal caso, los derechos que se establecen relativos a la radiodifusión vía satélite podrán ejercitarse frente a la persona que opere la estación que emite la señal ascendente.

2. ° Si no se utiliza una estación de señal ascendente situada en un Estado miembro pero una entidad de radiodifusión establecida en un Estado miembro ha

encargado la emisión vía satélite, se considerará que dicho acto se ha producido en el Estado miembro en el que la entidad de radiodifusión tenga su establecimiento principal. En tal caso, los derechos que se establecen relativos a la radiodifusión vía satélite podrán ejercitarse frente a la entidad de radiodifusión.

c) La comunicación al público vía satélite autorizada por un coproductor exigirá autorización previa de los demás coproductores a quienes pudiera perjudicar por razones de exclusividad lingüística o análoga en caso de que la obra consista meramente en imágenes.

4. La retransmisión por cable definida en el párrafo segundo del apartado 2.f) de este artículo, dentro del territorio de la Unión Europea, se regirá por las siguientes disposiciones:

a) La retransmisión en territorio español de emisiones, radiodifusiones vía satélite o transmisiones iniciales de programas procedentes de otros Estados miembros de la Unión Europea se realizará, en lo relativo a los derechos de autor, de acuerdo con lo dispuesto en la presente Ley y con arreglo a lo establecido en los acuerdos contractuales, individuales o colectivos, firmados entre los titulares de derechos y las empresas de retransmisión por cable.

b) El derecho que asiste a los titulares de derechos de autor de autorizar la retransmisión por cable se ejercerá, exclusivamente, a través de una entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual.

c) En el caso de titulares que no hubieran encomendado la gestión de sus derechos a una entidad de gestión de derechos de propiedad intelectual, los mismos se harán efectivos a través de la entidad que gestione derechos de la misma categoría.

Cuando existiere más de una entidad de gestión de los derechos de la referida categoría, sus titulares podrán encomendar la gestión de los mismos a cualquiera de las entidades.

Los titulares a que se refiere este párrafo c) gozarán de los derechos y quedarán sujetos a las obligaciones derivadas del acuerdo celebrado entre la empresa de retransmisión por cable y la entidad en la que se considere hayan delegado la gestión de sus derechos, en igualdad de condiciones con los titulares de derechos que hayan encomendado la gestión de los mismos a tal entidad. Asimismo, podrán reclamar a la entidad de gestión a la que se refieren los párrafos anteriores de este párrafo c), sus derechos dentro de los tres años contados a partir de la fecha en que se retransmitió por cable la obra protegida.

d) Cuando el titular de derechos autorice la emisión, radiodifusión vía satélite o transmisión inicial en territorio español de una obra protegida, se presumirá que consiente en no ejercitar, a título individual, sus derechos para, en su caso, la retransmisión por cable de la misma, sino a ejercitarlos con arreglo a lo dispuesto en este apartado 4.

e) Lo dispuesto en los párrafos b), c) y d) de este apartado 4 no se aplicará a los derechos ejercidos por las entidades de radiodifusión respecto de sus propias emisiones, radiodifusiones vía satélite o transmisiones, con independencia de que los referidos derechos sean suyos o les hayan sido transferidos por otros titulares de derechos de autor.

f) Cuando, por falta de acuerdo entre las partes, no se llegue a celebrar un contrato para la autorización de la retransmisión por cable, las partes podrán acceder, por vía de mediación, a la Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual.

Será aplicable a la mediación contemplada en el párrafo anterior lo previsto en el artículo 153 de la presente Ley y en el Real Decreto de desarrollo de dicha disposición.

g) Cuando alguna de las partes, en abuso de su posición negociadora, impida la iniciación o prosecución de buena fe de las negociaciones para la autorización de la retransmisión por cable, u obstaculice, sin justificación válida, las negociaciones o la mediación a que se refiere el párrafo anterior, se aplicará lo dispuesto en el Título I, capítulo I, de la Ley 16/1989, de 17 de julio, de Defensa de la Competencia.

Artículo 21. Transformación.

1. La transformación de la obra comprende su traducción, adaptación y cualquier otra modificación en su forma de la que se derive una obra diferente.

2. Los derechos de propiedad intelectual de la obra resultante de la transformación corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra preexistente.

Artículo 22. Colecciones escogidas u obras completas.

La cesión de los derechos de explotación sobre sus obras no impedirá al autor publicarlas reunidas en colección escogida o completa.

Artículo 23. Independencia de derechos.

Los derechos de explotación regulados en esta sección son independientes entre sí.

SECCIÓN 3.^a OTROS DERECHOS

Artículo 24. Derecho de participación.

1. Los autores de obras de artes plásticas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que de las mismas se realice

en pública subasta, en establecimiento mercantil, o con la intervención de un comerciante o agente mercantil.

Se exceptúan de lo dispuesto en el párrafo anterior las obras de artes aplicadas.

2. La mencionada participación de los autores será del 3 por 100 del precio de la reventa, y nacerá el derecho a percibir aquélla cuando dicho precio sea igual o superior a 300.000 pesetas por obra vendida o conjunto que pueda tener carácter unitario.

3. El derecho establecido en el apartado 1 de este artículo es irrenunciable, se transmitirá únicamente por sucesión «mortis causa» y se extinguirá transcurridos setenta años a contar desde el 1 de enero del año siguiente a aquel en que se produjo la muerte o la declaración de fallecimiento del autor.

4. Los subastadores, titulares de establecimientos mercantiles, o agentes mercantiles que hayan intervenido en la reventa deberán notificarla a la entidad de gestión correspondiente o, en su caso, al autor o sus derechohabientes, en el plazo de dos meses, y facilitarán la documentación necesaria para la práctica de la correspondiente liquidación. Asimismo, cuando actúen por cuenta o encargo del vendedor, responderán solidariamente con éste del pago del derecho, a cuyo efecto retendrán del precio la participación que proceda. En todo caso, se considerarán depositarios del importe de dicha participación.

5. La acción para hacer efectivo el derecho ante los mencionados subastadores, titulares de establecimientos mercantiles, comerciantes y agentes, prescribirá a los tres años de la notificación de la reventa. Transcurrido dicho plazo sin que el importe de la participación del autor hubiera sido objeto de reclamación, se procederá al ingreso del mismo en el Fondo de Ayuda a las Bellas Artes, que reglamentariamente se establezca y regule.

Artículo 25. Derecho de remuneración por copia privada.

1. La reproducción realizada exclusivamente para uso privado, conforme a lo autorizado en el apartado 2 del artículo 31 de esta Ley, mediante aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos, de obras divulgadas en forma de libros o publicaciones que a estos efectos se asimilen reglamentariamente, así como de fonogramas, videogramas o de otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales, originará una remuneración equitativa y única por cada una de las tres modalidades de reproducción mencionadas, en favor de las personas que se expresan en el párrafo b) del apartado 4 del presente artículo, dirigida a compensar los derechos de propiedad intelectual que se dejaren de percibir por razón de la expresada reproducción. Este derecho será irrenunciable para los autores y los artistas, intérpretes o ejecutantes.

2. Esa remuneración se determinará para cada modalidad en función de los equipos, aparatos y materiales idóneos para realizar dicha reproducción, fabricados en territorio español o adquiridos fuera del mismo para su distribución comercial o utilización dentro de dicho territorio.

3. Lo dispuesto en los apartados anteriores no será de aplicación a los programas de ordenador.

4. En relación con la obligación legal a que se refiere el apartado 1 del presente artículo serán:

a) Deudores: los fabricantes en España, así como los adquirentes fuera del territorio español, para su distribución comercial o utilización dentro de éste, de equipos, aparatos y materiales que permitan alguna de las modalidades de reproducción previstas en el apartado 1 de este artículo.

Los distribuidores, mayoristas y minoristas, sucesivos adquirentes de los mencionados equipos, aparatos y materiales, responderán del pago de la remuneración

solidariamente con los deudores que se los hubieren suministrado, salvo que acrediten haber satisfecho efectivamente a éstos la remuneración y sin perjuicio de lo que se dispone en los apartados 13, 14 y 19 del presente artículo.

b) Acreedores: los autores de las obras explotadas públicamente en alguna de las formas mencionadas en el apartado 1 de este artículo, juntamente en sus respectivos casos y modalidades de reproducción, con los editores, los productores de fonogramas y videogramas y los artistas intérpretes o ejecutantes cuyas actuaciones hayan sido fijadas en dichos fonogramas y videogramas.

5. El importe de la remuneración que deberá satisfacer cada deudor será el resultante de la aplicación de las siguientes cantidades:

a) Equipos o aparatos de reproducción de libros:

1. ° 7.500 pesetas por equipo o aparato con capacidad de copia de hasta nueve copias por minuto.

2. ° 22.500 pesetas por equipo o aparato con capacidad de copia desde 10 hasta 29 copias por minuto.

3. ° 30.000 pesetas por equipo o aparato con capacidad de copia desde 30 hasta 49 copias por minuto.

4. ° 37.000 pesetas por equipo o aparato con capacidad de copia desde 50 copias por minuto en adelante.

b) Equipos o aparatos de reproducción de fonogramas: 100 pesetas por unidad de grabación.

c) Equipos o aparatos de reproducción de videogramas: 1.100 pesetas por unidad de grabación.

d) Materiales de reproducción sonora: 30 pesetas por hora de grabación o 0,50 pesetas por minuto de grabación.

e) Materiales de reproducción visual o audiovisual: 50 pesetas por hora de grabación o 0,833 pesetas por minuto de grabación.

6. Quedan exceptuados del pago de la remuneración:

a) Los productores de fonogramas o de videogramas y las entidades de radiodifusión, por los equipos, aparatos o materiales destinados al uso de su actividad siempre que cuenten con la preceptiva autorización para llevar a efecto la correspondiente reproducción de obras, prestaciones artísticas, fonogramas o videogramas, según proceda, en el ejercicio de tal actividad, lo que deberán acreditar a los deudores y, en su caso, a sus responsables solidarios, mediante certificación de la entidad o entidades de gestión correspondientes, en el supuesto de adquirir los equipos, aparatos o materiales dentro del territorio español.

b) Las personas naturales que adquieran fuera del territorio español los referidos equipos, aparatos y materiales en régimen de viajeros y en una cantidad tal que permita presumir razonablemente que los destinarán al uso privado en dicho territorio.

7. El derecho de remuneración a que se refiere el apartado 1 del presente artículo se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual.

8. Cuando concurren varias entidades de gestión en la administración de una misma modalidad de remuneración, éstas podrán actuar frente a los deudores en todo lo relativo a la percepción del derecho en juicio y fuera de él, conjuntamente y bajo una sola representación, siendo de aplicación a las relaciones entre dichas entidades las normas que rigen la comunidad de bienes. Asimismo, en este caso, las entidades de

gestión podrán asociarse y constituir, conforme a la legalidad vigente, una persona jurídica a los fines expresados.

9. Las entidades de gestión de los acreedores comunicarán al Ministerio de Cultura el nombre o denominación y el domicilio de la representación única o de la asociación que, en su caso, hubieren constituido. En este último caso, presentarán además la documentación acreditativa de la constitución de dicha asociación, con una relación individualizada de sus entidades miembros, en la que se indique el nombre y domicilio de las mismas.

Lo dispuesto en el párrafo anterior será de aplicación a cualquier cambio en la persona de la representación única o de la asociación constituida, en sus domicilios y en el número y calidad de las entidades de gestión, representadas o asociadas, así como en el supuesto de modificación de los Estatutos de la asociación.

10. El Ministerio de Cultura ejercerá el control de la entidad o entidades de gestión o, en su caso, de la representación o asociación gestora de la percepción del derecho, en los términos previstos en el artículo 154 de la Ley, y publicará, en su caso, en el «Boletín Oficial del Estado» una relación de las entidades representantes o asociaciones gestoras con indicación de sus domicilios, de la respectiva modalidad de la remuneración en la que operen y de las entidades de gestión representadas o asociadas. Esta publicación se efectuará siempre que se produzca una modificación en los datos reseñados.

A los efectos previstos en el artículo 154 de la Ley, la entidad o entidades de gestión o, en su caso, la representación o asociación gestora que hubieren constituido estarán obligadas a presentar al Ministerio de Cultura, los días 30 de junio y 31 de diciembre de cada año, relación pormenorizada de las declaraciones-liquidaciones así como de los pagos efectuados a que se refiere el apartado 12 de este artículo, correspondientes al semestre natural anterior.

11. La obligación de pago de la remuneración nacerá en los siguientes supuestos:

a) Para los fabricantes y para los adquirentes de equipos, aparatos y materiales fuera del territorio español con destino a su distribución comercial en el mismo, en el momento en que se produzca por parte del deudor la transmisión de la propiedad o, en su caso, la cesión del uso o disfrute de cualquiera de aquéllos.

b) Para los adquirentes de equipos, aparatos y materiales fuera del territorio español con destino a su utilización dentro de dicho territorio, desde el momento de su adquisición.

12. Los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 11 de este artículo presentarán a la entidad o entidades de gestión correspondientes o, en su caso, a la representación o asociación mencionadas en los apartados 7 a 10, ambos inclusive, del mismo, dentro de los treinta días siguientes a la finalización de cada trimestre natural, una declaración-liquidación en la que se indicarán las unidades y características técnicas, según se especifica en el apartado 5 de este artículo, de los equipos, aparatos y materiales respecto de los cuales haya nacido la obligación de pago de la remuneración durante dicho trimestre. Con el mismo detalle, deducirán las cantidades correspondientes a los equipos, aparatos y materiales destinados fuera del territorio español y las correspondientes a los exceptuados en virtud de lo establecido en el apartado 6 de este artículo.

Los deudores aludidos en el párrafo b) del apartado 11 del presente artículo harán la presentación de la declaración-liquidación expresada en el párrafo anterior dentro de los cinco días siguientes al nacimiento de la obligación.

13. Los distribuidores, mayoristas y minoristas a que se refiere el segundo párrafo del apartado 4.a) de este artículo deberán cumplir la obligación prevista en el párrafo primero del apartado 12 del presente artículo respecto de los equipos, aparatos

y materiales adquiridos por ellos en territorio español, de deudores que no les hayan repercutido y hecho constar en factura la correspondiente remuneración.

14. El pago de la remuneración se llevará a cabo, salvo pacto en contrario:

a) Por los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 11, dentro del mes siguiente a la fecha de finalización del plazo de presentación de la declaración-liquidación a que se refiere el párrafo primero del apartado 12.

b) Por los demás deudores y por los distribuidores, mayoristas y minoristas, en relación con los equipos, aparatos y materiales a que se refiere el apartado 13 de este artículo, en el momento de la presentación de la declaración-liquidación, sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado 19 del mismo.

15. Los deudores y, en su caso, los responsables solidarios se considerarán depositarios de la remuneración devengada hasta el efectivo pago de la misma conforme establece el apartado 14 anterior.

16. A efectos de control de pago de la remuneración, los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 11 de este artículo deberán figurar separadamente en sus facturas el importe de aquélla, del que harán repercusión a sus clientes y retendrán, para su entrega conforme a lo establecido en el apartado 14.

17. Las obligaciones relativas a las facturas y a la repercusión de la remuneración a los clientes, establecidas en el apartado anterior, alcanzarán a los distribuidores, mayoristas y minoristas, responsables solidarios de los deudores. También deberán cumplir las obligaciones de retener y entregar previstas en dicho apartado, en el supuesto contemplado en el apartado 13.

18. En ningún caso, los distribuidores, mayoristas y minoristas, responsables solidarios de los deudores, aceptarán de sus respectivos proveedores el suministro de

equipos, aparatos y materiales sometidos a la remuneración si no vienen facturados conforme a lo dispuesto en los apartados 16 y 17 del presente artículo.

19. Sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado anterior, cuando el importe de la remuneración no conste en factura, se presumirá, salvo prueba en contrario, que la remuneración devengada por los equipos, aparatos y materiales que comprenda, no ha sido satisfecha.

20. En el supuesto indicado en el apartado que antecede y en cualquier otro de impago de la remuneración, la entidad o entidades de gestión, o, en su caso, la representación o asociación gestora, sin perjuicio de las acciones civiles y penales que les asistan, podrá solicitar del Juez, por el procedimiento establecido en el artículo 137 de esta Ley, el embargo de los correspondientes equipos, aparatos y materiales. Los bienes así embargados quedarán afectos al pago de la remuneración reclamada y de la oportuna indemnización de daños y perjuicios.

21. Los deudores y sus responsables solidarios permitirán a la entidad o entidades de gestión, o, en su caso, a la representación o asociación gestora, el control de las operaciones sometidas a la remuneración y de las afectadas por las obligaciones establecidas en los apartados 12 a 20, ambos inclusive, del presente artículo. En consecuencia, facilitarán los datos y documentación necesarios para comprobar el efectivo cumplimiento de dichas obligaciones y, en especial, la exactitud de las declaraciones-liquidaciones presentadas.

22. La entidad o entidades de gestión o, en su caso, la representación o asociación gestora, y las propias entidades representadas o asociadas, deberán respetar los principios de confidencialidad o intimidad mercantil en relación con cualquier información que conozcan en el ejercicio de las facultades previstas en el apartado 21.

23. El Gobierno establecerá reglamentariamente los tipos de reproducciones que no deben considerarse para uso privado a los efectos de lo dispuesto en este

artículo; los equipos, aparatos y materiales exceptuados del pago de la remuneración, atendiendo a la peculiaridad del uso o explotación a que se destinen, así como a las exigencias que puedan derivarse de la evolución tecnológica y del correspondiente sector del mercado; la distribución de la remuneración en cada una de dichas modalidades entre las categorías de acreedores, a fin de que los distribuyan, a su vez, entre éstos, ajustándose a lo dispuesto en el artículo 149 de la presente Ley.

TITULO III

Duración y límites

CAPITULO I

Duración

Artículo 26. Duración y cómputo.

Los derechos de explotación de la obra durarán toda la vida del autor y setenta años después de su muerte o declaración de fallecimiento.

Artículo 27. Duración y cómputo en obras póstumas, seudónimas y anónimas.

1. Los derechos de explotación de las obras anónimas o seudónimas a las que se refiere el artículo 6 durarán setenta años desde su divulgación lícita.

Cuando antes de cumplirse este plazo fuera conocido el autor, bien porque el seudónimo que ha adoptado no deje dudas sobre su identidad, bien porque el mismo autor la revele, será de aplicación lo dispuesto en el artículo precedente.

2. Los derechos de explotación de las obras que no hayan sido divulgadas lícitamente durarán setenta años desde la creación de éstas, cuando el plazo de protección no sea computado a partir de la muerte o declaración de fallecimiento del autor o autores.

Artículo 28. Duración y cómputo de las obras en colaboración y colectivas.

1. Los derechos de explotación de las obras en colaboración definidas en el artículo 7, comprendidas las obras cinematográficas y audiovisuales, durarán toda la vida de los coautores y setenta años desde la muerte o declaración de fallecimiento del último coautor superviviente.

2. Los derechos de explotación sobre las obras colectivas definidas en el artículo 8 de esta Ley durarán setenta años desde la divulgación lícita de la obra protegida. No obstante, si las personas naturales que hayan creado la obra son identificadas como autores en las versiones de la misma que se hagan accesibles al público, se estará a lo dispuesto en los artículos 26 ó 28.1, según proceda.

Lo dispuesto en el párrafo anterior se entenderá sin perjuicio de los derechos de los autores identificados cuyas aportaciones identificables estén contenidas en dichas obras, a las cuales se aplicarán el artículo 26 y el apartado 1 de este artículo, según proceda.

Artículo 29. Obras publicadas por partes.

En el caso de obras divulgadas por partes, volúmenes, entregas o fascículos, que no sean independientes y cuyo plazo de protección comience a transcurrir cuando la obra haya sido divulgada de forma lícita, dicho plazo se computará por separado para cada elemento.

Artículo 30. Cómputo de plazo de protección.

Los plazos de protección establecidos en esta Ley se computarán desde el día 1 de enero del año siguiente al de la muerte o declaración de fallecimiento del autor o al de la divulgación lícita de la obra, según proceda.

CAPITULO II

Límites

Artículo 31. Reproducción sin autorización.

Las obras ya divulgadas podrán reproducirse sin autorización del autor en los siguientes casos:

1. ° Como consecuencia o para constancia en un procedimiento judicial o administrativo.

2. ° Para uso privado del copista, sin perjuicio de lo dispuesto en los artículos 25 y 99.a) de esta Ley, y siempre que la copia no sea objeto de utilización colectiva ni lucrativa.

3. ° Para uso privado de invidentes, siempre que la reproducción se efectúe mediante el sistema Braille u otro procedimiento específico y que las copias no sean objeto de utilización lucrativa.

Artículo 32. Citas y reseñas.

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, fotográfico figurativo o análogo, 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.

Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revistas de prensa tendrán la consideración de citas.

Artículo 33. Trabajos sobre temas de actualidad.

1. Los trabajos y artículos sobre temas de actualidad difundidos por los medios de comunicación social podrán ser reproducidos, distribuidos y comunicados públicamente por cualesquiera otros de la misma clase, citando la fuente y el autor si el

trabajo apareció con firma y siempre que no se hubiese hecho constar en origen la reserva de derechos. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir la remuneración acordada o, en defecto de acuerdo, la que se estime equitativa.

Cuando se trate de colaboraciones literarias será necesaria, en todo caso, la oportuna autorización del autor.

2. Igualmente, se podrán reproducir, distribuir y comunicar las conferencias, alocuciones, informes ante los Tribunales y otras obras del mismo carácter que se hayan pronunciado en público, siempre que esas utilidades se realicen con el exclusivo fin de informar sobre la actualidad. Esta última condición no será de aplicación a los discursos pronunciados en sesiones parlamentarias o de corporaciones públicas. En cualquier caso, queda reservado al autor el derecho a publicar en colección tales obras.

Artículo 34. Utilización de las obras con ocasión de informaciones de actualidad.

Cualquier obra susceptible de ser vista u oída con ocasión de informaciones sobre acontecimientos de la actualidad puede ser reproducida, distribuida y comunicada públicamente, si bien sólo en la medida que lo justifique dicha finalidad informativa.

Artículo 35. Utilización de obras situadas en vías públicas.

Las obras situadas permanentemente en parques, calles, plazas u otras vías públicas pueden ser reproducidas, distribuidas y comunicadas libremente por medio de pinturas, dibujos, fotografías y procedimientos audiovisuales.

Artículo 36. Cable, satélite y grabaciones técnicas.

1. La autorización para emitir una obra comprende la transmisión por cable de la emisión, cuando ésta se realice simultánea e íntegramente por la entidad de origen y sin exceder la zona geográfica prevista en dicha autorización.

2. Asimismo, la referida autorización comprende su incorporación a un programa dirigido hacia un satélite que permita la recepción de esta obra a través de entidad distinta de la de origen, cuando el autor o su derechohabiente haya autorizado a esta última entidad para comunicar la obra al público, en cuyo caso, además, la emisora de origen quedará exenta del pago de toda remuneración.

3. La cesión del derecho de comunicación pública de una obra, cuando ésta se realiza a través de la radiodifusión, facultará a la entidad radiodifusora para registrar la misma por sus propios medios y para sus propias emisiones inalámbricas, al objeto de realizar, por una sola vez, la comunicación pública autorizada. Para nuevas difusiones de la obra así registrada será necesaria la cesión del derecho de reproducción y de comunicación pública.

4. Lo dispuesto en este artículo se entiende sin perjuicio de lo previsto en el artículo 20 de la presente Ley.

Artículo 37. Libre reproducción y préstamo en determinadas instituciones.

1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos, de titularidad pública o integrada en instituciones de carácter cultural o científico, y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación.

2. Asimismo, los museos, archivos, bibliotecas, hemerotecas, fonotecas o filmotecas de titularidad pública o que pertenezcan a entidades de interés general de carácter cultural, científico o educativo sin ánimo de lucro, o a instituciones docentes

integradas en el sistema educativo español, no precisarán autorización de los titulares de los derechos ni les satisfarán remuneración por los préstamos que realicen.

Artículo 38. Actos oficiales y ceremonias religiosas.

La ejecución de obras musicales en el curso de actos oficiales del Estado, de las Administraciones públicas y ceremonias religiosas no requerirá autorización de los titulares de los derechos, siempre que el público pueda asistir a ellas gratuitamente y los artistas que en las mismas intervengan no perciban remuneración específica por su interpretación o ejecución en dichos actos.

Artículo 39. Parodia.

No será considerada transformación que exija consentimiento del autor la parodia de la obra divulgada, mientras no implique riesgo de confusión con la misma ni se infiera un daño a la obra original o a su autor.

Artículo 40. Tutela del derecho de acceso a la cultura.

Si a la muerte o declaración de fallecimiento del autor, sus derechohabientes ejerciesen su derecho a la no divulgación de la obra, en condiciones que vulneren lo dispuesto en el artículo 44 de la Constitución, el Juez podrá ordenar las medidas adecuadas a petición del Estado, las Comunidades Autónomas, las Corporaciones locales, las instituciones públicas de carácter cultural o de cualquier otra persona que tenga un interés legítimo.

TITULO IV

Dominio público

Artículo 41. Condiciones para la utilización de las obras en dominio público.

La extinción de los derechos de explotación de las obras determinará su paso al dominio público.

Las obras de dominio público podrán ser utilizadas por cualquiera, siempre que se respete la autoría y la integridad de la obra, en los términos previstos en los apartados 3.º y 4.º del artículo 14.

TITULO V

Transmisión de los derechos

CAPITULO I

Disposiciones generales

Artículo 42. Transmisión «mortis causa».

Los derechos de explotación de la obra se transmiten «mortis causa» por cualquiera de los medios admitidos en derecho.

Artículo 43. Transmisión «inter vivos».

1. Los derechos de explotación de la obra pueden transmitirse por actos «inter vivos», quedando limitada la cesión al derecho o derechos cedidos, a las modalidades de explotación expresamente previstas y al tiempo y ámbito territorial que se determinen.

2. La falta de mención del tiempo limita la transmisión a cinco años y la del ámbito territorial al país en el que se realice la cesión. Si no se expresan específicamente y de modo concreto las modalidades de explotación de la obra, la cesión quedará limitada a aquella que se deduzca necesariamente del propio contrato y sea indispensable para cumplir la finalidad del mismo.

3. Será nula la cesión de derechos de explotación respecto del conjunto de las obras que pueda crear el autor en el futuro.

4. Serán nulas las estipulaciones por las que el autor se comprometa a no crear alguna obra en el futuro.

5. La transmisión de los derechos de explotación no alcanza a las modalidades de utilización o medios de difusión inexistentes o desconocidos al tiempo de la cesión.

Artículo 44. Menores de vida independiente.

Los autores menores de dieciocho años y mayores de dieciséis, que vivan de forma independiente con consentimiento de sus padres o tutores o con autorización de la persona o institución que los tengan a su cargo, tienen plena capacidad para ceder derechos de explotación.

Artículo 45. Formalización escrita.

Toda cesión deberá formalizarse por escrito. Si, previo requerimiento fehaciente, el cesionario incumpliera esta exigencia, el autor podrá optar por la resolución del contrato.

Artículo 46. Remuneración proporcional y a tanto alzado.

1. La cesión otorgada por el autor a título oneroso le confiere una participación proporcional en los ingresos de la explotación, en la cuantía convenida con el cesionario.

2. Podrá estipularse, no obstante, una remuneración a tanto alzado para el autor en los siguientes casos:

a) Cuando, atendida la modalidad de la explotación, exista dificultad grave en la determinación de los ingresos o su comprobación sea imposible o de un coste desproporcionado con la eventual retribución.

b) Cuando la utilización de la obra tenga carácter accesorio respecto de la actividad o del objeto material a los que se destinen.

c) Cuando la obra, utilizada con otras, no constituya un elemento esencial de la creación intelectual en la que se integre.

d) En el caso de la primera o única edición de las siguientes obras no divulgadas previamente:

1. ° Diccionarios, antologías y enciclopedias.
2. ° Prólogos, anotaciones, introducciones y presentaciones.
3. ° Obras científicas.
4. ° Trabajos de ilustración de una obra.
5. ° Traducciones.
6. ° Ediciones populares a precios reducidos.

Artículo 47. Acción de revisión por remuneración no equitativa.

Si en la cesión a tanto alzado se produjese una manifiesta desproporción entre la remuneración del autor y los beneficios obtenidos por el cesionario, aquél podrá pedir la revisión del contrato y, en defecto de acuerdo, acudir al Juez para que fije una remuneración equitativa, atendidas las circunstancias del caso. Esta facultad podrá ejercitarse dentro de los diez años siguientes al de la cesión.

Artículo 48. Cesión en exclusiva.

La cesión en exclusiva deberá otorgarse expresamente con este carácter y atribuirá al cesionario, dentro del ámbito de aquélla, la facultad de explotar la obra con exclusión de otra persona, comprendido el propio cedente, y, salvo pacto en contrario, las de otorgar autorizaciones no exclusivas a terceros. Asimismo, le confiere legitimación, con independencia de la del titular cedente, para perseguir las violaciones que afecten a las facultades que se le hayan concedido.

Esta cesión constituye al cesionario en la obligación de poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida, según la naturaleza de la

obra y los usos vigentes en la actividad profesional, industrial o comercial de que se trate.

Artículo 49. Transmisión del derecho del cesionario en exclusiva.

El cesionario en exclusiva podrá transmitir a otro su derecho con el consentimiento expreso del cedente.

En defecto de consentimiento, los cesionarios responderán solidariamente frente al primer cedente de las obligaciones de la cesión.

No será necesario el consentimiento cuando la transmisión se lleve a efecto como consecuencia de la disolución o del cambio de titularidad de la empresa cesionaria.

Artículo 50. Cesión no exclusiva

1. El cesionario no exclusivo quedará facultado para utilizar la obra de acuerdo con los términos de la cesión y en concurrencia tanto con otros cesionarios como con el propio cedente. Su derecho será intransmisible, salvo en los supuestos previstos en el párrafo tercero del artículo anterior.

2. Las autorizaciones no exclusivas concedidas por las entidades de gestión para utilización de sus repertorios serán, en todo caso, intransmisibles.

Artículo 51. Transmisión de los derechos del autor asalariado.

1. La transmisión al empresario de los derechos de explotación de la obra creada en virtud de una relación laboral se regirá por lo pactado en el contrato, debiendo éste realizarse por escrito.

2. A falta de pacto escrito, se presumirá que los derechos de explotación han sido cedidos en exclusiva y con el alcance necesario para el ejercicio de la actividad

habitual del empresario en el momento de la entrega de la obra realizada en virtud de dicha relación laboral.

3. En ningún caso podrá el empresario utilizar la obra o disponer de ella para un sentido o fines diferentes de los que se derivan de lo establecido en los dos apartados anteriores.

4. Las demás disposiciones de esta Ley serán, en lo pertinente, de aplicación a estas transmisiones, siempre que así se derive de la finalidad y objeto del contrato.

5. La titularidad de los derechos sobre un programa de ordenador creado por un trabajador asalariado en el ejercicio de sus funciones o siguiendo las instrucciones de su empresario se regirá por lo previsto en el apartado 4 del artículo 97 de esta Ley.

Artículo 52. Transmisión de derechos para publicaciones periódicas.

Salvo estipulación en contrario, los autores de obras reproducidas en publicaciones periódicas conservan su derecho a explotarlas en cualquier forma que no perjudique la normal de la publicación en la que se hayan insertado.

El autor podrá disponer libremente de su obra, si ésta no se reprodujese en el plazo de un mes desde su envío o aceptación en las publicaciones diarias o en el de seis meses en las restantes, salvo pacto en contrario.

La remuneración del autor de las referidas obras podrá consistir en un tanto alzado.

Artículo 53. Hipoteca y embargo de los derechos de autor.

1. Los derechos de explotación de las obras protegidas en esta Ley podrán ser objeto de hipoteca con arreglo a la legislación vigente.

2. Los derechos de explotación correspondientes al autor no son embargables, pero sí lo son sus frutos o productos, que se considerarán como salarios, tanto en lo

relativo al orden de prelación para el embargo, como a retenciones o parte inembargable.

Artículo 54. Créditos por la cesión de derechos de explotación.

Los créditos en dinero por la cesión de derechos de explotación tienen la misma consideración que la de los devengados por salarios o sueldos en los procedimientos concursales de los cesionarios, con el límite de dos anualidades.

Artículo 55. Beneficios irrenunciables.

Salvo disposición de la propia Ley, los beneficios que se otorgan en el presente Título a los autores y a sus derechohabientes serán irrenunciables.

Artículo 56. Transmisión de derechos a los propietarios de ciertos soportes materiales.

1. El adquirente de la propiedad del soporte a que se haya incorporado la obra no tendrá, por este solo título, ningún derecho de explotación sobre esta última.

2. No obstante, el propietario del original de una obra de artes plásticas o de una obra fotográfica tendrá el derecho de exposición pública de la obra, aunque ésta no haya sido divulgada, salvo que el autor hubiera excluido expresamente este derecho en el acto de enajenación del original. En todo caso, el autor podrá oponerse al ejercicio de este derecho, mediante la aplicación, en su caso, de las medidas cautelares previstas en esta Ley, cuando la exposición se realice en condiciones que perjudiquen su honor o reputación profesional.

Artículo 57. Aplicación preferente de otras disposiciones.

La transmisión de derechos de autor para su explotación a través de las modalidades de edición, representación o ejecución, o de producción de obras audiovisuales se regirá, respectivamente y en todo caso, por lo establecido en las

disposiciones específicas de este Libro I, y en lo no previsto en las mismas, por lo establecido en este capítulo.

Las cesiones de derechos para cada una de las distintas modalidades de explotación deberán formalizarse en documentos independientes.

CAPITULO II

Contrato de edición

Artículo 58. Concepto.

Por el contrato de edición el autor o sus derechohabientes ceden al editor, mediante compensación económica, el derecho de reproducir su obra y el de distribuirla. El editor se obliga a realizar estas operaciones por su cuenta y riesgo en las condiciones pactadas y con sujeción a lo dispuesto en esta Ley.

Artículo 59. Obras futuras, encargo de una obra y colaboraciones en publicaciones periódicas.

1. Las obras futuras no son objeto del contrato de edición regulado en esta Ley.

2. El encargo de una obra no es objeto del contrato de edición, pero la remuneración que pudiera convenirse será considerada como anticipo de los derechos que al autor le correspondiesen por la edición, si ésta se realizase.

3. Las disposiciones de este capítulo tampoco serán de aplicación a las colaboraciones en publicaciones periódicas, salvo que así lo exijan, en su caso, la naturaleza y la finalidad del contrato.

Artículo 60. Formalización y contenido mínimo.

El contrato de edición deberá formalizarse por escrito y expresar en todo caso:

1. ° Si la cesión del autor al editor tiene carácter de exclusiva.

2. ° Su ámbito territorial.

3. ° El número máximo y mínimo de ejemplares que alcanzará la edición o cada una de las que se convengan.

4. ° La forma de distribución de los ejemplares y los que se reserven al autor, a la crítica y a la promoción de la obra.

5. ° La remuneración del autor, establecida conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.

6.° El plazo para la puesta en circulación de los ejemplares de la única o primera edición, que no podrá exceder de dos años contados desde que el autor entregue al editor la obra en condiciones adecuadas para realizar la reproducción de la misma.

7. ° El plazo en que el autor deberá entregar el original de su obra al editor.

Artículo 61. Supuestos de nulidad y de subsanación de omisiones.

1. Será nulo el contrato no formalizado por escrito, así como el que no exprese los extremos exigidos en los apartados 3.° y 5.° del artículo anterior.

2. La omisión de los extremos mencionados en los apartados 6.° y 7.° del artículo anterior dará acción a los contratantes para compelerse recíprocamente a subsanar la falta. En defecto de acuerdo, lo hará el Juez atendiendo a las circunstancias del contrato, a los actos de las partes en su ejecución y a los usos.

Artículo 62. Edición en forma de libro.

1. Cuando se trate de la edición de una obra en forma de libro, el contrato deberá expresar, además, los siguientes extremos:

a) La lengua o lenguas en que ha de publicarse la obra.

b) El anticipo a conceder, en su caso, por el editor al autor a cuenta de sus derechos.

c) La modalidad o modalidades de edición y, en su caso, la colección de la que formarán parte.

2. La falta de expresión de la lengua o lenguas en que haya de publicarse la obra sólo dará derecho al editor a publicarla en el idioma original de la misma.

3. Cuando el contrato establezca la edición de una obra en varias lenguas españolas oficiales, la publicación en una de ellas no exime al editor de la obligación de su publicación en las demás.

Si transcurridos cinco años desde que el autor entregue la obra, el editor no la hubiese publicado en todas las lenguas previstas en el contrato, el autor podrá resolverlo respecto de las lenguas en las que no se haya publicado.

4. Lo dispuesto en el apartado anterior se aplicará también para las traducciones de las obras extranjeras en España.

Artículo 63. Excepciones al artículo 60.6.º

La limitación del plazo prevista en el apartado 6.º del artículo 60 no será de aplicación a las ediciones de los siguientes tipos de obras:

1.º Antologías de obras ajenas, diccionarios, enciclopedias y colecciones análogas.

2.º Prólogos, epílogos, presentaciones, introducciones, anotaciones, comentarios e ilustraciones de obras ajenas.

Artículo 64. Obligaciones del editor.

Son obligaciones del editor:

1.º Reproducir la obra en la forma convenida, sin introducir ninguna modificación que el autor no haya consentido y haciendo constar en los ejemplares el nombre, firma o signo que lo identifique.

2.º Someter las pruebas de la tirada al autor, salvo pacto en contrario.

3.º Proceder a la distribución de la obra en el plazo y condiciones estipulados.

4.º Asegurar a la obra una explotación continua y una difusión comercial conforme a los usos habituales en el sector profesional de la edición.

5.º Satisfacer al autor la remuneración estipulada y, cuando ésta sea proporcional, al menos una vez cada año, la oportuna liquidación, de cuyo contenido le rendirá cuentas. Deberá, asimismo, poner anualmente a disposición de autor un certificado en el que se determinen los datos relativos a la fabricación, distribución y existencias de ejemplares. A estos efectos, si el autor lo solicita, el editor le presentará los correspondientes justificantes.

6.º Restituir al autor el original de la obra, objeto de la edición, una vez finalizadas las operaciones de impresión y tirada de la misma.

Artículo 65. Obligaciones del autor.

Son obligaciones del autor:

1.º Entregar al editor en debida forma para su reproducción y dentro del plazo convenido la obra objeto de la edición.

2.º Responder ante el editor de la autoría y originalidad de la obra y del ejercicio pacífico de los derechos que le hubiese cedido.

3.º Corregir las pruebas de la tirada, salvo pacto en contrario.

Artículo 66. Modificaciones en el contenido de la obra.

El autor, durante el período de corrección de pruebas, podrá introducir en la obra las modificaciones que estime imprescindibles, siempre que no alteren su carácter o finalidad, ni se eleve sustancialmente el coste de la edición. En cualquier caso, el contrato de edición podrá prever un porcentaje máximo de correcciones sobre la totalidad de la obra.

Artículo 67. Derechos de autor en caso de venta en saldo y destrucción de la edición.

1. El editor no podrá, sin consentimiento del autor, vender como saldo la edición antes de dos años de la inicial puesta en circulación de los ejemplares.

2. Transcurrido dicho plazo, si el editor decide vender como saldo los que le resten, lo notificará fehacientemente al autor, quien podrá optar por adquirirlos ejerciendo tanteo sobre el precio de saldo o, en el caso de remuneración proporcional, percibir el 10 por 100 del facturado por el editor. La opción deberá ejercerla dentro de los treinta días siguientes al recibo de la notificación.

3. Si, tras el mismo plazo, el editor decide destruir el resto de los ejemplares de una edición, deberá asimismo notificarlo al autor, quien podrá exigir que se le entreguen gratuitamente todos o parte de los ejemplares, dentro del plazo de treinta días desde la notificación. El autor no podrá destinar dichos ejemplares a usos comerciales.

Artículo 68. Resolución.

1. Sin perjuicio de las indemnizaciones a que tenga derecho, el autor podrá resolver el contrato de edición en los casos siguientes:

a) Si el editor no realiza la edición de la obra en el plazo y condiciones convenidos.

b) Si el editor incumple alguna de las obligaciones mencionadas en los apartados 2.º, 4.º y 5.º del artículo 64, no obstante el requerimiento expreso del autor exigiéndole su cumplimiento.

c) Si el editor procede a la venta como saldo o a la destrucción de los ejemplares que le resten de la edición, sin cumplir los requisitos establecidos en el artículo 67 de esta Ley.

d) Si el editor cede indebidamente sus derechos a un tercero.

e) Cuando, previstas varias ediciones y agotada la última realizada, el editor no efectúe la siguiente edición en el plazo de un año desde que fuese requerido para ello por el autor. Una edición se considerará agotada a los efectos de este artículo cuando el número de ejemplares sin vender sea inferior al 5 por 100 del total de la edición y, en todo caso, inferior a 100.

f) En los supuestos de liquidación o cambio de titularidad de la empresa editorial, siempre que no se haya iniciado la reproducción de la obra, con devolución, en su caso, de las cantidades percibidas como anticipo.

2. Cuando por cese de la actividad del editor o a consecuencia de un procedimiento concursal se suspenda la explotación de la obra, la autoridad judicial, a instancia del autor, podrá fijar un plazo para que se reanude aquélla, quedando resuelto el contrato de edición si así no se hiciere.

Artículo 69. Causas de extinción.

El contrato de edición se extingue, además de por las causas generales de extinción de los contratos, por las siguientes:

1.ª Por la terminación del plazo pactado.

2.ª Por la venta de la totalidad de los ejemplares, si ésta hubiera sido el destino de la edición.

3.ª Por el transcurso de diez años desde la cesión si la remuneración se hubiera pactado exclusivamente a tanto alzado de acuerdo con lo establecido en el artículo 46, apartado 2.d), de esta Ley.

4.ª En todo caso, a los quince años de haber puesto el autor al editor en condiciones de realizar la reproducción de la obra.

Artículo 70. Efectos de la extinción.

Extinguido el contrato, y salvo estipulación en contrario, el editor, dentro de los tres años siguientes y cualquiera que sea la forma de distribución convenida, podrá enajenar los ejemplares que, en su caso, posea. El autor podrá adquirirlos por el 60 por 100 de su precio de venta al público o por el que se determine pericialmente, u optar por ejercer tanteo sobre el precio de venta.

Dicha enajenación quedará sujeta a las condiciones establecidas en el contrato extinguido.

Artículo 71. Contrato de edición musical.

El contrato de edición de obras musicales o dramático-musicales por el que se conceden además al editor derechos de comunicación pública, se regirá por lo dispuesto en este capítulo, sin perjuicio de las siguientes normas:

1.ª Será válido el contrato aunque no se exprese el número de ejemplares. No obstante, el editor deberá confeccionar y distribuir ejemplares de la obra en cantidad suficiente para atender las necesidades normales de la explotación concedida, de acuerdo con el uso habitual en el sector profesional de la edición musical.

2.ª Para las obras sinfónicas y dramático-musicales el límite de tiempo previsto en el apartado 6.º del artículo 60 será de cinco años.

3.ª No será de aplicación a este contrato lo dispuesto en el apartado 1.c) del artículo 68, y en las cláusulas 2.ª, 3.ª y 4.ª del artículo 69.

Artículo 72. Control de tirada.

El número de ejemplares de cada edición estará sujeto a control de tirada a través del procedimiento que reglamentariamente se establezca, oídos los sectores profesionales afectados.

El incumplimiento por el editor de los requisitos que a tal efecto se dispongan, facultará al autor o a sus causahabientes para resolver el contrato, sin perjuicio de las responsabilidades en que hubiere podido incurrir el editor.

Artículo 73. Condiciones generales del contrato.

Los autores y editores, a través de las entidades de gestión de sus correspondientes derechos de propiedad intelectual o, en su defecto, a través de las asociaciones representativas de unos y otros, podrán acordar condiciones generales para el contrato de edición dentro del respeto a la ley.

CAPITULO III

Contrato de representación teatral y ejecución musical

Artículo 74. Concepto.

Por el contrato regulado en este capítulo, el autor o sus derechohabientes ceden a una persona natural o jurídica el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, dramática, musical, dramático-musical, pantomímica o coreográfica, mediante compensación económica. El cesionario se obliga a llevar a cabo la comunicación pública de la obra en las condiciones convenidas y con sujeción a lo dispuesto en esta Ley.

Artículo 75. Modalidades y duración máxima del contrato.

1. Las partes podrán contratar la cesión por plazo cierto o por número determinado de comunicaciones al público.

En todo caso, la duración de la cesión en exclusiva no podrá exceder de cinco años.

2. En el contrato deberá estipularse el plazo dentro del cual debe llevarse a efecto la comunicación única o primera de la obra. Dicho plazo no podrá ser superior a dos años desde la fecha del contrato o, en su caso, desde que el autor puso al empresario en condiciones de realizar la comunicación.

Si el plazo no fuese fijado, se entenderá otorgado por un año. En el caso de que tuviera por objeto la representación escénica de la obra, el referido plazo será el de duración de la temporada correspondiente al momento de la conclusión del contrato.

Artículo 76. Interpretación restrictiva del contrato.

Si en el contrato no se hubieran determinado las modalidades autorizadas, éstas quedarán limitadas a las de recitación y representación en teatros, salas o recintos cuya entrada requiera el pago de una cantidad de dinero.

Artículo 77. Obligaciones del autor.

Son obligaciones del autor:

1. ° Entregar al empresario el texto de la obra con la partitura, en su caso, completamente instrumentada, cuando no se hubiese publicado en forma impresa.

2. ° Responder ante el cesionario de la autoría y originalidad de la obra y del ejercicio pacífico de los derechos que le hubiese cedido.

Artículo 78. Obligaciones del cesionario.

El cesionario está obligado:

1. ° A llevar a cabo la comunicación pública de la obra en el plazo convenido o determinado conforme al apartado 2 del artículo 75.

2. ° A efectuar esa comunicación sin 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.

3. ° A garantizar al autor o a sus representantes la inspección de la representación pública de la obra y la asistencia a la misma gratuitamente.

4. ° A satisfacer puntualmente al autor la remuneración convenida, que se determinará conforme a lo dispuesto en el artículo 46 de esta Ley.

5. ° A presentar al autor o a sus representantes el programa exacto de los actos de comunicación, y cuando la remuneración fuese proporcional, una declaración de los ingresos. Asimismo, el cesionario deberá facilitarles la comprobación de dichos programas y declaraciones.

Artículo 79. Garantía del cobro de la remuneración.

Los empresarios de espectáculos públicos se considerarán depositarios de la remuneración correspondiente a los autores por la comunicación de sus obras cuando aquélla consista en una participación proporcional en los ingresos. Dicha remuneración deberán tenerla semanalmente a disposición de los autores o de sus representantes.

Artículo 80. Ejecución del contrato.

Salvo que las partes hubieran convenido otra cosa, se sujetarán en la ejecución del contrato a las siguientes reglas:

1. ^a Correrá a cargo del cesionario la obtención de las copias necesarias para la comunicación pública de la obra. Estas deberán ser visadas por el autor.

2. ^a El autor y el cesionario elegirán de mutuo acuerdo los intérpretes principales y, tratándose de orquestas, coros, grupos de bailes y conjuntos artísticos análogos, el director.

3.ª El autor y el cesionario convendrán la redacción de la publicidad de los actos de comunicación.

Artículo 81. Causas de resolución.

El contrato podrá ser resuelto por voluntad del autor en los siguientes casos:

1.º Si el empresario que hubiese adquirido derechos exclusivos, una vez iniciadas las representaciones públicas de la obra, las interrumpiere durante un año.

2.º Si el empresario incumpliere la obligación mencionada en el apartado 1.º del artículo 78.

3.º Si el empresario incumpliere cualquiera de las obligaciones citadas en los apartados 2.º, 3.º, 4.º y 5.º del mismo artículo 78, después de haber sido requerido por el autor para su cumplimiento.

Artículo 82. Causas de extinción.

El contrato de representación se extingue, además de por las causas generales de extinción de los contratos, cuando, tratándose de una obra de estreno y siendo su representación escénica la única modalidad de comunicación contemplada en el contrato, aquélla hubiese sido rechazada claramente por el público y así se hubiese expresado en el contrato.

Artículo 83. Ejecución pública de composiciones musicales.

El contrato de representación que tenga por objeto la ejecución pública de una composición musical se regirá por las disposiciones de este capítulo, siempre que lo permita la naturaleza de la obra y la modalidad de la comunicación autorizada.

Artículo 84. Disposiciones especiales para la cesión de derecho de comunicación pública mediante radiodifusión.

1. La cesión del derecho de comunicación pública de las obras a las que se refiere este capítulo, a través de la radiodifusión, se regirá por las disposiciones del mismo, con excepción de lo dispuesto en el apartado 1.º del artículo 81.

2. Salvo pacto en contrario, se entenderá que dicha cesión queda limitada a la emisión de la obra por una sola vez, realizada por medios inalámbricos y centros emisores de la entidad de radiodifusión autorizada, dentro del ámbito territorial determinado en el contrato, sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 20 y en los apartados 1 y 2 del artículo 36 de esta Ley.

Artículo 85. Aplicación de las disposiciones anteriores a las simples autorizaciones.

Las autorizaciones que el autor conceda a un empresario para que pueda proceder a una comunicación pública de su obra, sin obligarse a efectuarla, se regirán por las disposiciones de este capítulo en lo que les fuese aplicable.

TITULO VI

Obras cinematográficas y demás obras audiovisuales

Artículo 86. Concepto.

1. Las disposiciones contenidas en el presente Título serán de aplicación a las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales, entendiéndose por tales las creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras.

2. Todas las obras enunciadas en el presente artículo se denominarán en lo sucesivo obras audiovisuales.

Artículo 87. Autores

Son autores de la obra audiovisual en los términos previstos en el artículo 7 de esta Ley:

1. El director-realizador.
2. Los autores del argumento, la adaptación y los del guión o los diálogos.
3. Los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra.

Artículo 88. Presunción de cesión en exclusiva y límites.

1. Sin perjuicio de los derechos que corresponden a los autores, por el contrato de producción de la obra audiovisual se presumirán cedidos en exclusiva al productor, con las limitaciones establecidas en este Título, los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, así como los de doblaje o subtítulo de la obra.

No obstante, en las obras cinematográficas será siempre necesaria la autorización expresa de los autores para su explotación, mediante la puesta a disposición del público de copias en cualquier sistema o formato, para su utilización en el ámbito doméstico, o mediante su comunicación pública a través de la radiodifusión.

2. Salvo estipulación en contrario, los autores podrán disponer de su aportación en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de la obra audiovisual.

Artículo 89. Presunción de cesión en caso de transformación de obra preexistente.

1. Mediante el contrato de transformación de una obra preexistente que no esté en el dominio público, se presumirá que el autor de la misma cede al productor de la

obra audiovisual los derechos de explotación sobre ella en los términos previstos en el artículo 88.

2. Salvo pacto en contrario, el autor de la obra preexistente conservará sus derechos a explotarla en forma de edición gráfica y de representación escénica y, en todo caso, podrá disponer de ella para otra obra audiovisual a los quince años de haber puesto su aportación a disposición del productor.

Artículo 90. Remuneración de los autores.

1. La remuneración de los autores de la obra audiovisual por la cesión de los derechos mencionados en el artículo 88 y, en su caso, la correspondiente a los autores de las obras preexistentes, hayan sido transformadas o no, deberán determinarse para cada una de las modalidades de explotación concedidas.

2. Cuando los autores a los que se refiere el apartado anterior suscriban con un productor de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de las mismas, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a una remuneración equitativa a que se refiere el párrafo siguiente, han transferido su derecho de alquiler.

El autor que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de alquiler respecto de un fonograma o un original o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa por el alquiler de los mismos. Tales remuneraciones serán exigibles de quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales en su condición de derechohabientes de los titulares del correspondiente derecho de autorizar dicho alquiler y se harán efectivas a partir del 1 de enero de 1997.

3. En todo caso, y con independencia de lo pactado en el contrato, cuando la obra audiovisual sea proyectada en lugares públicos mediante el pago de un precio de entrada, los autores mencionados en el apartado 1 de este artículo tendrán derecho a percibir de quienes exhiban públicamente dicha obra un porcentaje de los ingresos procedentes de dicha exhibición pública. Las cantidades pagadas por este concepto podrán deducirlas los exhibidores de las que deban abonar a los cedentes de la obra audiovisual.

En el caso de exportación de la obra audiovisual, los autores podrán ceder el derecho mencionado por una cantidad alzada, cuando en el país de destino les sea imposible o gravemente dificultoso el ejercicio efectivo del derecho.

Los empresarios de salas públicas o de locales de exhibición deberán poner periódicamente a disposición de los autores las cantidades recaudadas en concepto de dicha remuneración. A estos efectos, el Gobierno podrá establecer reglamentariamente los oportunos procedimientos de control.

4. La proyección, exhibición o transmisión, debidamente autorizadas, de una obra audiovisual por cualquier procedimiento, sin exigir pago de un precio de entrada, dará derecho a los autores a percibir la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la entidad de gestión correspondiente.

5. Con el objeto de facilitar al autor el ejercicio de los derechos que le correspondan por la explotación de la obra audiovisual, el productor, al menos una vez al año, deberá facilitar a instancia del autor la documentación necesaria.

6. Los derechos establecidos en los apartados 3 y 4 de este artículo serán irrenunciables e intransmisibles por actos «inter vivos» y no serán de aplicación a los autores de obras audiovisuales de carácter publicitario.

7. Los derechos contemplados en los apartados 2, 3 y 4 del presente artículo se harán efectivos a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual.

Artículo 91. Aportación insuficiente de un autor.

Cuando la aportación de un autor no se completase por negativa injustificada del mismo o por causa de fuerza mayor, el productor podrá utilizar la parte ya realizada, respetando los derechos de aquél sobre la misma, sin perjuicio, en su caso, de la indemnización que proceda.

Artículo 92. Versión definitiva y sus modificaciones.

1. Se considerará terminada la obra audiovisual cuando haya sido establecida la versión definitiva, de acuerdo con lo pactado en el contrato entre el director-realizador y el productor.

2. Cualquier modificación de la versión definitiva de la obra audiovisual mediante añadido, supresión o cambio de cualquier elemento de la misma, necesitará la autorización previa de quienes hayan acordado dicha versión definitiva.

No obstante, en los contratos de producción de obras audiovisuales destinadas esencialmente a la comunicación pública a través de la radiodifusión, se presumirá concedida por los autores, salvo estipulación en contrario, la autorización para realizar en la forma de emisión de la obra las modificaciones estrictamente exigidas por el modo de programación del medio, sin perjuicio en todo caso del derecho reconocido en el apartado 4.º del artículo 14.

Artículo 93. Derecho moral y destrucción de soporte original.

1. El derecho moral de los autores sólo podrá ser ejercido sobre la versión definitiva de la obra audiovisual.

2. Queda prohibida la destrucción del soporte original de la obra audiovisual en su versión definitiva.

Artículo 94. Obras radiofónicas.

Las disposiciones contenidas en el presente Título serán de aplicación, en lo pertinente, a las obras radiofónicas.

TITULO VII

Programas de ordenador

Artículo 95. Régimen jurídico.

El derecho de autor sobre los programas de ordenador se regirá por los preceptos del presente Título y, en lo que no esté específicamente previsto en el mismo, por las disposiciones que resulten aplicables de la presente Ley.

Artículo 96. Objeto de la protección.

1. A los efectos de la presente Ley se entenderá por programa de ordenador toda secuencia de instrucciones o indicaciones destinadas a ser utilizadas, directa o indirectamente, en un sistema informático para realizar una función o una tarea o para obtener un resultado determinado, cualquiera que fuere su forma de expresión y fijación.

A los mismos efectos, la expresión programas de ordenador comprenderá también su documentación preparatoria. La documentación técnica y los manuales de uso de un programa gozarán de la misma protección que este Título dispensa a los programas de ordenador.

2. El programa de ordenador será protegido únicamente si fuese original, en el sentido de ser una creación intelectual propia de su autor.

3. La protección prevista en la presente Ley se aplicará a cualquier forma de expresión de un programa de ordenador. Asimismo, esta protección se extiende a cualesquiera versiones sucesivas del programa así como a los programas derivados, salvo aquellas creadas con el fin de ocasionar efectos nocivos a un sistema informático.

Cuando los programas de ordenador formen parte de una patente o un modelo de utilidad gozarán, sin perjuicio de lo dispuesto en la presente Ley, de la protección que pudiera corresponderles por aplicación del régimen jurídico de la propiedad industrial.

4. No estarán protegidos mediante los derechos de autor con arreglo a la presente Ley las ideas y principios en los que se basan cualquiera de los elementos de un programa de ordenador incluidos los que sirven de fundamento a sus interfaces.

Artículo 97. Titularidad de los derechos.

1. Será considerado autor del programa de ordenador la persona o grupo de personas naturales que lo hayan creado, o la persona jurídica que sea contemplada como titular de los derechos de autor en los casos expresamente previstos por esta Ley.

2. Cuando se trate de una obra colectiva tendrá la consideración de autor, salvo pacto en contrario, la persona natural o jurídica que la edite y divulgue bajo su nombre.

3. Los derechos de autor sobre un programa de ordenador que sea resultado unitario de la colaboración entre varios autores serán propiedad común y corresponderán a todos éstos en la proporción que determinen.

4. Cuando un trabajador asalariado cree un programa de ordenador, en el ejercicio de las funciones que le han sido confiadas o siguiendo las instrucciones de su empresario, la titularidad de los derechos de explotación correspondientes al programa

de ordenador así creado, tanto el programa fuente como el programa objeto, corresponderán, exclusivamente, al empresario, salvo pacto en contrario.

5. La protección se concederá a todas las personas naturales y jurídicas que cumplan los requisitos establecidos en esta Ley para la protección de los derechos de autor.

Artículo 98. Duración de la protección.

1. Cuando el autor sea una persona natural la duración de los derechos de explotación de un programa de ordenador será, según los distintos supuestos que pueden plantearse, la prevista en el capítulo I del Título III de este Libro.

2. Cuando el autor sea una persona jurídica la duración de los derechos a que se refiere el párrafo anterior será de setenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la divulgación lícita del programa o al de su creación si no se hubiera divulgado.

Artículo 99. Contenido de los derechos de explotación.

Sin perjuicio de lo dispuesto en el artículo 100 de esta Ley los derechos exclusivos de la explotación de un programa de ordenador por parte de quien sea su titular con arreglo al artículo 97, incluirán el derecho de realizar o de autorizar:

a) La reproducción total o parcial, incluso para uso personal, de un programa de ordenador, por cualquier medio y bajo cualquier forma, ya fuere permanente o transitoria. Cuando la carga, presentación, ejecución, transmisión o almacenamiento de un programa necesiten tal reproducción deberá disponerse de autorización para ello, que otorgará el titular del derecho.

b) La traducción, adaptación, arreglo o cualquier otra transformación de un programa de ordenador y la reproducción de los resultados de tales actos, sin perjuicio de los derechos de la persona que transforme el programa de ordenador.

c) Cualquier forma de distribución pública incluido el alquiler del programa de ordenador original o de sus copias.

A tales efectos, cuando se produzca cesión del derecho de uso de un programa de ordenador, se entenderá, salvo prueba en contrario, que dicha cesión tiene carácter no exclusivo e intransferible, presumiéndose, asimismo, que lo es para satisfacer únicamente las necesidades del usuario. La primera venta en la Unión Europea de una copia de un programa por el titular de los derechos o con su consentimiento, agotará el derecho de distribución de dicha copia, salvo el derecho de controlar el subsiguiente alquiler del programa o de una copia del mismo.

Artículo 100. Límites a los derechos de explotación.

1. No necesitarán autorización del titular, salvo disposición contractual en contrario, la reproducción o transformación de un programa de ordenador incluida la corrección de errores, cuando dichos actos sean necesarios para la utilización del mismo por parte del usuario legítimo, con arreglo a su finalidad propuesta.

2. La realización de una copia de seguridad por parte de quien tiene derecho a utilizar el programa no podrá impedirse por contrato en cuanto resulte necesaria para dicha utilización.

3. El usuario legítimo de la copia de un programa estará facultado para observar, estudiar o verificar su funcionamiento, sin autorización previa del titular, con el fin de determinar las ideas y principios implícitos en cualquier elemento del programa, siempre que lo haga durante cualquiera de las operaciones de carga, visualización, ejecución, transmisión o almacenamiento del programa que tiene derecho a hacer.

4. El autor, salvo pacto en contrario, no podrá oponerse a que el cesionario titular de derechos de explotación realice o autorice la realización de versiones sucesivas de su programa ni de programas derivados del mismo.

5. No será necesaria la autorización del titular del derecho cuando la reproducción del código y la traducción de su forma en el sentido de los párrafos a) y b) del artículo 99 de la presente Ley, sea indispensable para obtener la información necesaria para la interoperabilidad de un programa creado de forma independiente con otros programas, siempre que se cumplan los siguientes requisitos:

a) Que tales actos sean realizados por el usuario legítimo o por cualquier otra persona facultada para utilizar una copia del programa, o, en su nombre, por parte de una persona debidamente autorizada.

b) Que la información necesaria para conseguir la interoperabilidad no haya sido puesta previamente y de manera fácil y rápida, a disposición de las personas a que se refiere el párrafo anterior.

c) Que dichos actos se limiten a aquellas partes del programa original que resulten necesarias para conseguir la interoperabilidad.

6. La excepción contemplada en el apartado 5 de este artículo será aplicable siempre que la información así obtenida:

a) Se utilice únicamente para conseguir la interoperabilidad del programa creado de forma independiente.

b) Sólo se comunique a terceros cuando sea necesario para la interoperabilidad del programa creado de forma independiente.

c) No se utilice para el desarrollo, producción o comercialización de un programa sustancialmente similar en su expresión, o para cualquier otro acto que infrinja los derechos de autor.

7. Las disposiciones contenidas en los apartados 5 y 6 del presente artículo no podrán interpretarse de manera que permitan que su aplicación perjudique de forma injustificada los legítimos intereses del titular de los derechos o sea contraria a una explotación normal del programa informático.

Artículo 101. Protección registral.

Los derechos sobre los programas de ordenador, así como sobre sus sucesivas versiones y los programas derivados, podrán ser objeto de inscripción en el Registro de la Propiedad Intelectual.

Reglamentariamente se determinarán aquellos elementos de los programas registrados que serán susceptibles de consulta pública.

Artículo 102. Infracción de los derechos.

A efectos del presente Título y sin perjuicio de lo establecido en el artículo 100 tendrán la consideración de infractores de los derechos de autor quienes, sin autorización del titular de los mismos, realicen los actos previstos en el artículo 99 y en particular:

a) Quienes pongan en circulación una o más copias de un programa de ordenador conociendo o pudiendo presumir su naturaleza ilegítima.

b) Quienes tengan con fines comerciales una o más copias de un programa de ordenador, conociendo o pudiendo presumir su naturaleza ilegítima.

c) Quienes pongan en circulación o tengan con fines comerciales cualquier instrumento cuyo único uso sea facilitar la supresión o neutralización no autorizadas de cualquier dispositivo técnico utilizado para proteger un programa de ordenador.

Artículo 103. Medidas de protección.

El titular de los derechos reconocidos en el presente Título podrá instar las acciones y procedimientos que, con carácter general, se disponen en el Título I, Libro III de la presente Ley y, en concreto, las medidas contenidas en el artículo 137.3.^a, párrafo segundo y en el artículo 136.3 en relación con el 134.2 de la presente Ley.

Artículo 104. Salvaguardia de aplicación de otras disposiciones legales.

Lo dispuesto en el presente Título se entenderá sin perjuicio de cualesquiera otras disposiciones legales tales como las relativas a los derechos de patente, marcas, competencia desleal, secretos comerciales, protección de productos semiconductores o derecho de obligaciones.

LIBRO II

De los otros derechos de propiedad intelectual

TITULO I

Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes

Artículo 105. Definición de artistas intérpretes o ejecutantes.

Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título.

Artículo 106. Fijación.

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la fijación de sus actuaciones.

2. Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.

Artículo 107. Reproducción.

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta de las fijaciones de sus actuaciones.

2. Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.

3. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de la concesión de licencias contractuales.

Artículo 108. Comunicación pública.

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de una fijación previamente autorizada.

Dicha autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos respectivamente en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, entre los cuales se efectuará el reparto de la misma. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales.

3. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en los párrafos f) y g) del apartado 2 del artículo 20 de esta Ley tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales,

entre los cuales se efectuará el reparto de la misma. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales.

Los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para cualquier acto de comunicación al público, distinto de los señalados en el párrafo anterior, tienen, asimismo, la obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes.

4. El derecho a las remuneraciones equitativas y únicas a que se refieren los apartados 2 y 3 del presente artículo se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de los derechos a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, recaudación y distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquéllos.

Artículo 109. Distribución.

1. El artista intérprete o ejecutante tiene, respecto de la fijación de sus actuaciones, el derecho exclusivo de autorizar su distribución, según la definición establecida por el artículo 19.1 de esta Ley. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta, en el ámbito de la Unión Europea, este derecho se extingue con la primera y, únicamente, respecto de las ventas sucesivas que se realicen en dicho ámbito por el titular del mismo o con su consentimiento.

3. A los efectos de este Título, se entiende por alquiler de fijaciones de las actuaciones la puesta a disposición de las mismas para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, de comunicación pública a partir de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, incluso de fragmentos de unos y otras, y la que se realice para consulta «in situ»:

1.º Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de las mismas, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se refiere el apartado siguiente, ha transferido sus derechos de alquiler.

2.º El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de alquiler respecto de un fonograma, o un original, o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa por el alquiler de los mismos. Tales remuneraciones serán exigibles de quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales en su condición de derechohabientes de los titulares de los correspondientes derechos de autorizar dicho alquiler y se harán efectivas a partir del 1 de enero de 1997.

El derecho contemplado en el párrafo anterior se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual.

4. A los efectos de este Título, se entiende por préstamo de las fijaciones de las actuaciones la puesta a disposición de las mismas para su uso por tiempo limitado sin beneficio económico o comercial directo o indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial directo ni indirecto cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé

lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 3 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

Artículo 110. Contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios.

Si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y comunicación pública previstos en este Título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato.

Lo establecido en el párrafo anterior no será de aplicación a los derechos de remuneración reconocidos en los apartados 2 y 3 del artículo 108 de esta Ley.

Artículo 111. Representante de colectivo.

Los artistas intérpretes o ejecutantes que participen colectivamente en una misma actuación, tales como los componentes de un grupo musical, coro, orquesta, ballet o compañía de teatro, deberán designar de entre ellos un representante para el otorgamiento de las autorizaciones mencionadas en este Título. Para tal designación, que deberá formalizarse por escrito, valdrá el acuerdo mayoritario de los intérpretes. Esta obligación no alcanza a los solistas ni a los directores de orquesta o de escena.

Artículo 112. Duración de los derechos de explotación.

Los derechos de explotación reconocidos a los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán una duración de cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la interpretación o ejecución.

No obstante, si, dentro de dicho período, se divulga lícitamente una grabación de la interpretación o ejecución, los mencionados derechos expirarán a los cincuenta años desde la divulgación de dicha grabación, computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha en que ésta se produzca.

Artículo 113. Otros derechos.

El artista intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones y a oponerse, durante su vida, a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación. A su fallecimiento y durante el plazo de los veinte años siguientes, el ejercicio de estos derechos corresponderá a los herederos.

Será necesaria la autorización expresa del artista para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

TITULO II

Derechos de los productores de fonogramas

Artículo 114. Definiciones.

1. Se entiende por fonograma toda fijación exclusivamente sonora de la ejecución de una obra o de otros sonidos.

2. Es productor de un fonograma la persona natural o jurídica bajo cuya iniciativa y responsabilidad se realiza por primera vez la mencionada fijación. Si dicha operación se efectúa en el seno de una empresa, el titular de ésta será considerado productor del fonograma.

Artículo 115. Reproducción.

Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, directa o indirecta, de los mismos.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

Artículo 116. Comunicación pública.

1. Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos respectivamente en los apartados 3 y 4 del artículo 20 de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los productores de fonogramas y a los artistas intérpretes o ejecutantes, entre los cuales se efectuará el reparto de la misma. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales.

3. El derecho a la remuneración equitativa y única a que se refiere el apartado anterior se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de este derecho a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, recaudación y distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquél.

Artículo 117. Distribución.

1. Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la distribución, según la definición establecida en el artículo 19.1 de esta Ley, de los fonogramas y la de sus copias. Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de la concesión de licencias contractuales.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta, en el ámbito de la Unión Europea, este derecho se extingue con la primera y, únicamente, respecto de las ventas

sucesivas que se realicen en dicho ámbito por el titular del mismo o con su consentimiento.

3. Se considera comprendida en el derecho de distribución la facultad de autorizar la importación y exportación de copias del fonograma con fines de comercialización.

4. A los efectos de este Título, se entiende por alquiler de fonogramas la puesta a disposición de los mismos para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, de comunicación pública a partir de fonogramas o de fragmentos de éstos, y la que se realice para consulta «in situ».

5. A los efectos de este Título se entiende por préstamo de fonogramas la puesta a disposición para su uso, por tiempo limitado, sin beneficio económico o comercial, directo ni indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial, directo ni indirecto, cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 4 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

Artículo 118. Legitimación activa.

En los casos de infracción de los derechos reconocidos en los artículos 115 y 117 corresponderá el ejercicio de las acciones procedentes tanto al productor fonográfico como al cesionario de los mismos.

Artículo 119. Duración de los derechos de explotación.

La duración de los derechos de explotación reconocidos a los productores de fonogramas será de cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de su grabación.

No obstante, si, dentro de dicho período, el fonograma se divulga lícitamente, los citados derechos expirarán a los cincuenta años desde la divulgación, computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha en que ésta se produzca.

TITULO III

Derechos de los productores de las grabaciones audiovisuales

Artículo 120. Definiciones.

1. Se entiende por grabaciones audiovisuales 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.

2. Se entiende por productor de una grabación audiovisual, la persona natural o jurídica que tenga la iniciativa y asuma la responsabilidad de dicha grabación audiovisual.

Artículo 121. Reproducción.

Corresponde al productor de la primera fijación de una grabación audiovisual el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, directa o indirecta, del original y de las copias de la misma.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

Artículo 122. Comunicación pública.

1. Corresponde al productor de grabaciones audiovisuales el derecho de autorizar la comunicación pública de éstas.

Cuando la comunicación al público se realice por cable y en los términos previstos en el apartado 4 del artículo 20 de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en dicho precepto.

2. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en los párrafos f) y g) del apartado 2 del artículo 20 de esta Ley tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los productores de grabaciones audiovisuales y a los artistas intérpretes o ejecutantes, entre los cuales se efectuará el reparto de la misma. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales.

3. El derecho a la remuneración equitativa y única a que se refiere el apartado anterior se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de este derecho a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, recaudación y distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquél.

Artículo 123. Distribución.

1. Corresponde al productor de la primera fijación de una grabación audiovisual el derecho exclusivo de autorizar la distribución, según la definición establecida en el artículo 19.1 de esta Ley, del original y de las copias de la misma.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta, en el ámbito de la Unión Europea, este derecho se extingue con la primera y, únicamente, respecto de las ventas sucesivas que se realicen en dicho ámbito por el titular del mismo o con su consentimiento.

3. A los efectos de este Título, se entiende por alquiler de grabaciones audiovisuales la puesta a disposición para su uso por tiempo limitado y con un beneficio económico o comercial directo o indirecto.

Quedan excluidas del concepto de alquiler la puesta a disposición con fines de exposición, la comunicación pública a partir de la primera fijación de una grabación audiovisual y sus copias, incluso de fragmentos de una y otras, y la que se realice para consulta «in situ».

4. A los efectos de este Título, se entiende por préstamo de las grabaciones audiovisuales la puesta a disposición para su uso por tiempo limitado sin beneficio económico o comercial, directo ni indirecto, siempre que dicho préstamo se lleve a cabo a través de establecimientos accesibles al público.

Se entenderá que no existe beneficio económico o comercial directo ni indirecto cuando el préstamo efectuado por un establecimiento accesible al público dé lugar al pago de una cantidad que no exceda de lo necesario para cubrir sus gastos de funcionamiento.

Quedan excluidas del concepto de préstamo las operaciones mencionadas en el párrafo segundo del anterior apartado 3 y las que se efectúen entre establecimientos accesibles al público.

Artículo 124. Otros derechos de explotación.

Le corresponden, asimismo, al productor los derechos de explotación de las fotografías que fueren realizadas en el proceso de producción de la grabación audiovisual.

Artículo 125. Duración de los derechos de explotación.

La duración de los derechos de explotación reconocidos a los productores de la primera fijación de una grabación audiovisual será de cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de su realización.

No obstante, si, dentro de dicho período, la grabación se divulga lícitamente, los citados derechos expirarán a los cincuenta años desde la divulgación, computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha en que ésta se produzca.

TITULO IV

Derechos de las entidades de radiodifusión

Artículo 126. Derechos exclusivos.

1. Las entidades de radiodifusión gozan del derecho exclusivo de autorizar:

a) La fijación de sus emisiones o transmisiones en cualquier soporte sonoro o visual. A los efectos de este apartado, se entiende incluida la fijación de alguna imagen aislada difundida en la emisión o transmisión.

No gozarán de este derecho las empresas de distribución por cable cuando retransmitan emisiones o transmisiones de entidades de radiodifusión.

b) La reproducción de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

c) La retransmisión por cualquier procedimiento técnico de sus emisiones o transmisiones.

d) La comunicación pública de sus emisiones o transmisiones de radiodifusión, cuando tal comunicación se efectúe en lugares a los que el público pueda acceder mediante el pago de una cantidad en concepto de derecho de admisión o de entrada.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos en los apartados 3 y 4 del artículo 20 de esta Ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

e) La distribución de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones.

Cuando la distribución se efectúe mediante venta, en el ámbito de la Unión Europea, este derecho se extingue con la primera y, únicamente, respecto de las ventas sucesivas que se produzcan en dicho ámbito por el titular del mismo o con su consentimiento.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.

2. Los conceptos de emisión y transmisión incluyen, respectivamente, las operaciones mencionadas en los párrafos c) y e) del apartado 2 del artículo 20 de la presente Ley, y el de retransmisión, la difusión al público por una entidad que emita o difunda emisiones de otra, recibidas a través de uno cualquiera de los mencionados satélites.

Artículo 127. Duración de los derechos de explotación.

Los derechos de explotación reconocidos a las entidades de radiodifusión durarán cincuenta años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la realización por vez primera de una emisión o transmisión.

TITULO V

La protección de las meras fotografías

Artículo 128. De las meras fotografías.

Quien realice una fotografía u otra reproducción obtenida por procedimiento análogo a aquélla, cuando ni una ni otra tengan el carácter de obras protegidas en el Libro I, goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, en los mismos términos reconocidos en la presente Ley a los autores de obras fotográficas.

Este derecho tendrá una duración de veinticinco años computados desde el día 1 de enero del año siguiente a la fecha de realización de la fotografía o reproducción.

TITULO VI

La protección de determinadas producciones editoriales

Artículo 129. Obras inéditas en dominio público y obras no protegidas.

1. Toda persona que divulgue lícitamente una obra inédita que esté en dominio público tendrá sobre ella los mismos derechos de explotación que hubieran correspondido a su autor.

2. Del mismo modo, los editores de obras no protegidas por las disposiciones del Libro I de la presente Ley, gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción, distribución y comunicación pública de dichas ediciones siempre que puedan ser individualizadas por su composición tipográfica, presentación y demás características editoriales.

Artículo 130. Duración de los derechos.

1. Los derechos reconocidos en el apartado 1 del artículo anterior durarán veinticinco años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la divulgación lícita de la obra.

2. Los derechos reconocidos en el apartado 2 del artículo anterior durarán veinticinco años, computados desde el día 1 de enero del año siguiente al de la publicación.

TITULO VII

Disposiciones comunes

Artículo 131. Cláusula de salvaguardia de los derechos de autor.

Los derechos reconocidos en este Libro II se entenderán sin perjuicio de los que correspondan a los autores.

Artículo 132. Aplicación subsidiaria de disposiciones del Libro I.

Las disposiciones contenidas en la sección 2.^a del capítulo III, Título II y en el capítulo II del Título III, ambos del Libro I de la presente Ley, se aplicarán, con carácter subsidiario y en lo pertinente, a los derechos regulados en el presente Libro.

LIBRO III

De la protección de los derechos reconocidos

en esta Ley

TITULO I

Acciones y procedimientos

Artículo 133. Acciones y medidas cautelares urgentes.

El titular de los derechos reconocidos en esta Ley, sin perjuicio de otras acciones que le correspondan, podrá instar el cese de la actividad ilícita del infractor y exigir la indemnización de los daños materiales y morales causados, en los términos previstos en los artículos 134 y 135.

Asimismo, podrá solicitar con carácter previo la adopción de las medidas cautelares de protección urgente reguladas en el artículo 136.

Artículo 134. Cese de la actividad ilícita.

1. El cese de la actividad ilícita podrá comprender:

a) La suspensión de la explotación infractora.

b) La prohibición al infractor de reanudarla.

c) La retirada del comercio de los ejemplares ilícitos y su destrucción.

d) La inutilización y, en caso necesario, destrucción de los moldes, planchas, matrices, negativos y demás elementos destinados exclusivamente a la reproducción de ejemplares ilícitos y de los instrumentos cuyo único uso sea facilitar la supresión o neutralización, no autorizadas, de cualquier dispositivo técnico utilizado para proteger un programa de ordenador.

e) La remoción o el precinto de los aparatos utilizados en la comunicación pública no autorizada.

2. El infractor podrá solicitar que la destrucción o inutilización de los mencionados ejemplares y material, cuando éstos sean susceptibles de otras utilidades, se efectúe en la medida necesaria para impedir la explotación ilícita.

3. El titular del derecho infringido podrá pedir la entrega de los referidos ejemplares y material a precio de coste y a cuenta de su correspondiente indemnización de daños y perjuicios.

4. Lo dispuesto en este artículo no se aplicará a los ejemplares adquiridos de buena fe para uso personal.

Artículo 135. Indemnización.

El perjudicado podrá optar, como indemnización, entre el beneficio que hubiere obtenido presumiblemente, de no mediar la utilización ilícita, o la remuneración que hubiera percibido de haber autorizado la explotación.

En caso de daño moral procederá su indemnización, aun no probada la existencia de perjuicio económico. Para su valoración se atenderá a las circunstancias de la infracción, gravedad de la lesión y grado de difusión ilícita de la obra.

La acción para reclamar los daños y perjuicios a que se refiere este artículo prescribirá a los cinco años desde que el legitimado pudo ejercitarla.

Artículo 136. Medidas cautelares.

En caso de infracción o cuando exista temor racional y fundado de que ésta va a producirse de modo inminente, la autoridad judicial podrá decretar, a instancia de los titulares de los derechos reconocidos en esta Ley, las medidas cautelares que, según las circunstancias, fuesen necesarias para la protección urgente de tales derechos, y en especial:

1. La intervención y el depósito de los ingresos obtenidos por la actividad ilícita de que se trate o, en su caso, la consignación o depósito de las cantidades debidas en concepto de remuneración.

2. La suspensión de la actividad de reproducción, distribución y comunicación pública, según proceda.

3. El secuestro de los ejemplares producidos o utilizados y el del material empleado exclusivamente para la reproducción o comunicación pública. En el caso de los programas de ordenador, se podrá acordar el secuestro de los instrumentos referidos en el artículo 102 párrafo c).

4. El embargo de los equipos, aparatos y materiales a que se refiere el apartado 20 del artículo 25 de esta Ley.

Artículo 137. Procedimiento.

Las medidas cautelares de protección urgente previstas en el artículo anterior serán de tramitación preferente y se adoptarán con arreglo a lo establecido en las siguientes normas:

1.ª Serán competentes los Jueces de Primera Instancia en cuya jurisdicción tenga efecto la infracción o existan indicios racionales de que ésta va a producirse o en la que se hayan descubierto los ejemplares que se consideren ilícitos, a elección del solicitante de las medidas. No obstante, una vez presentada la demanda principal, será único Juez competente para cuanto se relacione con la medida adoptada, el que conozca de aquélla.

Asimismo, cuando la medida se solicite al tiempo de interponer la demanda en el juicio declarativo correspondiente o durante la sustanciación de éste, será competente para su resolución, respectivamente, el Juez o Tribunal al que corresponda conocer de dicha demanda o el que ya estuviere conociendo del pleito.

2.ª La medida se solicitará por escrito firmado por el interesado o su representante legal o voluntario, no siendo necesaria la intervención de procurador ni la asistencia de letrado, excepto en los casos previstos en el párrafo segundo de la norma 1.ª.

3.ª Dentro de los diez días siguientes al de la presentación del escrito, del que se dará traslado a las partes, el Juez oír a las que concurran a la comparecencia y resolverá, en todo caso, mediante auto al día siguiente de la finalización del plazo anterior. El auto será apelable en un solo efecto.

No obstante lo anterior, en el caso de protección de los programas de ordenador y antes de dar traslado del escrito a las partes, el Juez podrá requerir los informes u ordenar las investigaciones que estime oportunas.

4.ª Cualquiera de las partes podrá solicitar la práctica de la prueba de reconocimiento judicial, y si ésta fuera admitida, se llevará a efecto de inmediato.

5.ª Antes de la resolución o en la misma, el Juez, si lo estima necesario, podrá exigir al solicitante fianza bastante, excluida la personal, para responder de los perjuicios y costas que se puedan ocasionar.

6.ª Si las medidas se hubieran solicitado antes de entablarse la demanda, ésta habrá de interponerse dentro de los ocho días siguientes a la concesión de aquéllas. En todo caso, el solicitante podrá reiterar la petición de medidas cautelares, siempre que aparezcan hechos nuevos relativos a la infracción u obtuviere pruebas de las que hubiese carecido anteriormente.

Artículo 138. Causas criminales.

Las medidas cautelares previstas en el artículo 136 podrán ser acordadas en las causas criminales que se sigan por infracción de los derechos reconocidos en esta Ley.

En su tramitación se observarán las reglas del artículo 137, en lo que fuera pertinente.

Las mencionadas medidas no impedirán la adopción de cualesquiera otras establecidas en la legislación procesal penal.

TITULO II

El Registro de la Propiedad Intelectual

Artículo 139. Organización y funcionamiento.

1. El Registro General de la Propiedad Intelectual tendrá carácter único en todo el territorio nacional. Reglamentariamente se regulará su ordenación, que incluirá, en todo caso, la organización y funciones del Registro Central dependiente del Ministerio de Cultura y las normas comunes sobre procedimiento de inscripción y

medidas de coordinación e información entre todas las Administraciones públicas competentes.

2. Las Comunidades Autónomas determinarán la estructura y funcionamiento del Registro en sus respectivos territorios, y asumirán su llevanza, cumpliendo en todo caso las normas comunes a que se refiere el apartado anterior.

Artículo 140. Régimen de las inscripciones.

1. Podrán ser objeto de inscripción en el Registro los derechos de propiedad intelectual relativos a las obras y demás producciones protegidas por la presente Ley.

2. El Registrador calificará las solicitudes presentadas y la legalidad de los actos y contratos relativos a los derechos inscribibles, pudiendo denegar o suspender la práctica de los asientos correspondientes. Contra el acuerdo del Registrador podrán ejercitarse directamente ante la jurisdicción civil las acciones correspondientes.

3. Se presumirá, salvo prueba en contrario, que los derechos inscritos existen y pertenecen a su titular en la forma determinada en el asiento respectivo.

4. El Registro será público, sin perjuicio de las limitaciones que puedan establecerse al amparo de lo previsto en el artículo 101 de esta Ley.

TITULO III

Símbolos o indicaciones de la reserva de derechos

Artículo 141. Símbolos o indicaciones.

El titular o cesionario en exclusiva de un derecho de explotación sobre una obra o producción protegidas por esta Ley podrá anteponer a su nombre el símbolo © con precisión del lugar y año de la divulgación de aquéllas.

Asimismo, en las copias de los fonogramas o en sus envolturas se podrá anteponer al nombre del productor o de su cesionario, el símbolo (p), indicando el año de la publicación.

Los símbolos y referencias mencionados deberán hacerse constar en modo y colocación tales que muestren claramente que los derechos de explotación están reservados.

TITULO IV

Las entidades de gestión de los derechos reconocidos en la Ley

Artículo 142. Requisitos.

Las entidades legalmente constituidas que pretendan dedicarse, en nombre propio o ajeno, a la gestión de derechos de explotación u otros de carácter patrimonial, por cuenta y en interés de varios autores u otros titulares de derechos de propiedad intelectual, deberán obtener la oportuna autorización del Ministerio de Cultura, que habrá de publicarse en el «Boletín Oficial del Estado».

Estas entidades no podrán tener ánimo de lucro y, en virtud de la autorización, podrán ejercer los derechos de propiedad intelectual confiados a su gestión y tendrán los derechos y obligaciones que en este Título se establecen.

Artículo 143. Condiciones de la autorización.

1. La autorización prevista en el artículo anterior sólo se concederá si concurren las siguientes condiciones:

a) Que los estatutos de la entidad solicitante cumplan los requisitos establecidos en este Título.

b) Que de los datos aportados y de la información practicada se desprenda que la entidad solicitante reúne las condiciones necesarias para asegurar la eficaz

administración de los derechos, cuya gestión le va a ser encomendada, en todo el territorio nacional.

c) Que la autorización favorezca los intereses generales de la protección de la propiedad intelectual en España.

2. Para valorar la concurrencia de las condiciones establecidas en los párrafos b) y c) del apartado anterior, se tendrán, particularmente, en cuenta el número de titulares de derechos que se hayan comprometido a confiarle la gestión de los mismos, en caso de que sea autorizada, el volumen de usuarios potenciales, la idoneidad de sus estatutos y sus medios para el cumplimiento de sus fines, la posible efectividad de su gestión en el extranjero y, en su caso, el informe de las entidades de gestión ya autorizadas.

Artículo 144. Revocación de la autorización.

La autorización podrá ser revocada por el Ministerio de Cultura si sobreviniera o se pusiera de manifiesto algún hecho que pudiera haber originado la denegación de la autorización, o si la entidad de gestión incumpliera gravemente las obligaciones establecidas en este Título. En los tres supuestos deberá mediar un previo apercibimiento del Ministerio de Cultura, que fijará un plazo no inferior a tres meses para la subsanación o corrección de los hechos señalados.

La revocación producirá sus efectos a los tres meses de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Artículo 145. Legitimación.

Las entidades de gestión, una vez autorizadas, estarán legitimadas, en los términos que resulten de sus propios estatutos, para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos o judiciales.

A los efectos establecidos en el artículo 503 de la Ley de Enjuiciamiento Civil, la entidad de gestión estará obligada a aportar al proceso copia de sus estatutos, así como certificación acreditativa de su autorización administrativa. El demandado podrá oponer exclusivamente, acreditándolo debidamente, la falta de representación de la actora, la autorización del titular del derecho exclusivo, o el pago de la remuneración correspondiente.

Artículo 146. Estatutos.

Sin perjuicio de lo que dispongan otras normas que les sean de aplicación, en los estatutos de las entidades de gestión se hará constar:

1. La denominación, que no podrá ser idéntica a la de otras entidades, ni tan semejante que pueda inducir a confusiones.

2. El objeto o fines, con especificación de los derechos administrados, no pudiendo dedicar su actividad fuera del ámbito de la protección de los derechos de propiedad intelectual.

3. Las clases de titulares de derechos comprendidos en la gestión y, en su caso, las distintas categorías de aquéllos a efectos de su participación en la administración de la entidad.

4. Las condiciones para la adquisición y pérdida de la cualidad de socio. En todo caso, los socios deberán ser titulares de derechos de los que haya de gestionar la entidad, y el número de ellos no podrá ser inferior a diez.

5. Los derechos de los socios y, en particular, el régimen de voto, que podrá establecerse teniendo en cuenta criterios de ponderación que limiten razonablemente el voto plural. En materia relativa a sanciones de exclusión de socios, el régimen de voto será igualitario.

6. Los deberes de los socios y su régimen disciplinario.

7. Los órganos de gobierno y representación de la entidad y su respectiva competencia, así como las normas relativas a la convocatoria, constitución y funcionamiento de los de carácter colegiado, con prohibición expresa de adoptar acuerdos respecto de los asuntos que no figuren en el orden del día.

8. El procedimiento de elección de los socios administradores.

9. El patrimonio inicial y los recursos económicos previstos.

10. Las reglas a que han de someterse los sistemas de reparto de la recaudación.

11. El régimen de control de la gestión económica y financiera de la entidad.

12. El destino del patrimonio o activo neto resultante en los supuestos de liquidación de la entidad que, en ningún caso, podrá ser objeto de reparto entre los socios.

Artículo 147. Obligaciones de administrar los derechos de propiedad intelectual conferidos.

Las entidades de gestión están obligadas a aceptar la administración de los derechos de autor y otros derechos de propiedad intelectual que les sean encomendados de acuerdo con su objeto o fines. Dicho encargo lo desempeñarán con sujeción a sus estatutos y demás normas aplicables al efecto.

Artículo 148. Contrato de gestión.

1. La gestión de los derechos será encomendada por sus titulares a la entidad mediante contrato cuya duración no podrá ser superior a cinco años, indefinidamente renovables, ni podrá imponer como obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación ni la de la totalidad de la obra o producción futura.

2. Las entidades deberán establecer en sus estatutos las adecuadas disposiciones para asegurar una gestión libre de influencias de los usuarios de su repertorio y para evitar una injusta utilización preferencial de sus obras.

Artículo 149. Reparto de derechos.

1. El reparto de los derechos recaudados se efectuará equitativamente entre los titulares de las obras o producciones utilizadas, con arreglo a un sistema predeterminado en los estatutos y que excluya la arbitrariedad.

2. Las entidades de gestión deberán reservar a los titulares una participación en los derechos recaudados proporcional a la utilización de sus obras.

Artículo 150. Función social.

1. Las entidades de gestión deberán, directamente o por medio de otras entidades, promover actividades o servicios de carácter asistencial en beneficio de sus socios, así como atender actividades de formación y promoción de autores y artistas intérpretes o ejecutantes.

2. Las entidades de gestión deberán dedicar a las actividades y servicios a que se refiere el apartado anterior, por partes iguales, el porcentaje de la remuneración compensatoria prevista en el artículo 25 de esta Ley, que reglamentariamente se determine.

Artículo 151. Documentación contable.

Dentro de los seis meses siguientes al cierre de cada ejercicio, la entidad confeccionará el correspondiente balance y una memoria de las actividades realizadas durante la anualidad anterior.

Sin perjuicio de lo dispuesto en la normativa aplicable, el balance y la documentación contable serán sometidos a verificación por expertos o sociedades de expertos, legalmente competentes, nombrados en la Asamblea general de la entidad

celebrada el año anterior o en el de su constitución. Los estatutos establecerán las normas con arreglo a las cuales habrá de ser designado otro auditor, por la minoría.

El balance, con nota de haber obtenido o no el informe favorable del auditor, se pondrá a disposición de los socios en el domicilio legal y delegaciones territoriales de la entidad, con una antelación mínima de quince días al de la celebración de la Asamblea general en la que haya de ser aprobado.

Artículo 152. Otras obligaciones.

1. Las entidades de gestión están obligadas:

a) A contratar con quien lo solicite, salvo motivo justificado, la concesión de autorizaciones no exclusivas de los derechos gestionados, en condiciones razonables y bajo remuneración.

b) A establecer tarifas generales que determinen la remuneración exigida por la utilización de su repertorio, que deberán prever reducciones para las entidades culturales que carezcan de finalidad lucrativa.

c) A celebrar contratos generales con asociaciones de usuarios de su repertorio, siempre que aquéllas lo soliciten y sean representativas del sector correspondiente.

2. En tanto las partes no lleguen a un acuerdo, la autorización correspondiente se entenderá concedida si el solicitante hace efectiva bajo reserva o consigna judicialmente la cantidad exigida por la entidad de gestión de acuerdo con las tarifas generales.

3. Lo dispuesto en los apartados anteriores no será de aplicación a la gestión de derechos relativos a las obras literarias, dramáticas, dramático-musicales, coreográficas o de pantomima, ni respecto de la utilización singular de una o varias obras de cualquier clase que requiera la autorización individualizada de su titular.

4. Asimismo, las entidades de gestión están obligadas a hacer efectivos los derechos a una remuneración equitativa correspondientes a los distintos supuestos previstos en esta Ley y a ejercitar el derecho de autorizar la distribución por cable.

Artículo 153. Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual.

Se crea en el Ministerio de Cultura, para el ejercicio de las funciones de mediación y arbitraje que le atribuye la presente Ley y con el carácter de órgano colegiado de ámbito nacional, la Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual.

1. La Comisión actuará en su función de mediación:

a) Colaborando en las negociaciones, previo sometimiento de las partes, para el caso de que no llegue a celebrarse un contrato, para la autorización de la distribución por cable de una emisión de radiodifusión, por falta de acuerdo entre los titulares de los derechos de propiedad intelectual y las empresas de distribución por cable.

b) Presentando, en su caso, propuestas a las partes.

Se considerará que todas las partes aceptan la propuesta a que se refiere el párrafo anterior, si ninguna de ellas expresa su oposición en un plazo de tres meses. En este supuesto, la resolución de la Comisión surtirá los efectos previstos en la Ley 36/1988, de 5 de diciembre, de Arbitraje, y será revisable ante el orden jurisdiccional civil.

La propuesta y cualquier oposición a la misma se notificará a las partes, de conformidad con lo dispuesto en los artículos 58 y 59 de la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común.

El procedimiento mediador, así como la composición de la Comisión a efectos de mediación, se determinarán reglamentariamente, teniendo derecho, en todo caso, a formar parte de la misma, en cada asunto en que intervengan, dos representantes de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual objeto de negociación y otros dos de las empresas de distribución por cable.

2. La Comisión actuará en su función de arbitraje:

a) Dando solución, previo sometimiento de las partes, a los conflictos que, en aplicación de lo dispuesto en el apartado 1 del artículo anterior, puedan producirse entre las entidades de gestión y las asociaciones de usuarios de su repertorio o entre aquéllas y las entidades de radiodifusión. El sometimiento de las partes a la Comisión será voluntario y deberá constar expresamente por escrito.

b) Fijando una cantidad sustitutoria de las tarifas generales, a los efectos señalados en el apartado 2 del artículo anterior, a solicitud de una asociación de usuarios o de una entidad de radiodifusión, siempre que éstas se sometan, por su parte, a la competencia de la Comisión con el objeto previsto en el párrafo a) de este apartado.

3. Reglamentariamente se determinarán, para el ejercicio de su función de arbitraje, el procedimiento y composición de la Comisión, teniendo derecho, en todo caso, a formar parte de la misma, en cada asunto en que intervengan, dos representantes de las entidades de gestión y otros dos de la asociación de usuarios o de la entidad de radiodifusión.

La decisión de la Comisión tendrá carácter vinculante y ejecutivo para las partes.

Lo determinado en este artículo se entenderá sin perjuicio de las acciones que puedan ejercitarse ante la jurisdicción competente. No obstante, el planteamiento de la

controversia sometida a decisión arbitral ante la Comisión impedirá a los Jueces y Tribunales conocer de la misma, hasta tanto haya sido dictada la resolución y siempre que la parte interesada lo invoque mediante excepción.

Artículo 154. Facultades del Ministerio de Cultura.

1. Corresponde al Ministerio de Cultura, además de la facultad de otorgar o revocar la autorización regulada en los artículos 143 y 144, la vigilancia sobre el cumplimiento de las obligaciones y requisitos establecidos en esta Ley.

A estos efectos, el Ministerio de Cultura podrá exigir de estas entidades cualquier tipo de información, ordenar inspecciones y auditorías y designar un representante que asista con voz pero sin voto a sus Asambleas generales, Consejos de Administración u órganos análogos.

2. Las modificaciones de los estatutos de las entidades de gestión, sin perjuicio de lo dispuesto por otras normas de aplicación, una vez aprobadas por su respectiva Asamblea general, deberán someterse a la aprobación del Ministerio de Cultura, que se entenderá concedida, si no se notifica resolución en contrario, en el plazo de tres meses desde su presentación.

3. Las entidades de gestión están obligadas a notificar al Ministerio de Cultura los nombramientos y ceses de sus administradores y apoderados, las tarifas generales y sus modificaciones, los contratos generales celebrados con asociaciones de usuarios y los concertados con organizaciones extranjeras de su misma clase, así como los documentos mencionados en el artículo 151 de esta Ley.

LIBRO IV

Del ámbito de aplicación de la Ley

Artículo 155. Autores.

1. Se protegerán, con arreglo a esta Ley, los derechos de propiedad intelectual de los autores españoles, así como de los autores nacionales de otros Estados miembros de la Unión Europea.

Gozarán, asimismo, de estos derechos:

a) Los nacionales de terceros países con residencia habitual en España.

b) Los nacionales de terceros países que no tengan su residencia habitual en España, respecto de sus obras publicadas por primera vez en territorio español o dentro de los treinta días siguientes a que lo hayan sido en otro país. No obstante, el Gobierno podrá restringir el alcance de este principio en el caso de extranjeros que sean nacionales de Estados que no protejan suficientemente las obras de autores españoles en supuestos análogos.

2. Todos los autores de obras audiovisuales, cualquiera que sea su nacionalidad, tienen derecho a percibir una remuneración proporcional por la proyección de sus obras en los términos del artículo 90, apartados 3 y 4. No obstante, cuando se trate de nacionales de Estados que no garanticen un derecho equivalente a los autores españoles, el Gobierno podrá determinar que las cantidades satisfechas por los exhibidores a las entidades de gestión por este concepto sean destinadas a los fines de interés cultural que se establezcan reglamentariamente.

3. En todo caso, los nacionales de terceros países gozarán de la protección que les corresponda en virtud de los Convenios y Tratados internacionales en los que España sea parte y, en su defecto, estarán equiparados a los autores españoles cuando éstos, a su vez, lo estén a los nacionales en el país respectivo.

4. Para las obras cuyo país de origen sea con arreglo al Convenio de Berna un país tercero y cuyo autor no sea nacional de un Estado miembro de la Unión Europea, el plazo de protección será el mismo que el otorgado en el país de origen de la obra sin

que en ningún caso pueda exceder del previsto en esta Ley para las obras de los autores.

5. Se reconoce el derecho moral del autor, cualquiera que sea su nacionalidad.

Artículo 156. Artistas intérpretes o ejecutantes.

1. Se protegerán los derechos reconocidos en esta Ley a los artistas intérpretes o ejecutantes españoles cualquiera que sea el lugar de su interpretación o ejecución, así como los correspondientes a los artistas intérpretes o ejecutantes nacionales de otros Estados miembros de la Unión Europea.

2. Los artistas intérpretes o ejecutantes nacionales de terceros países gozarán de los mismos derechos reconocidos en esta Ley en cualquiera de los siguientes casos:

a) Cuando tengan su residencia habitual en España.

b) Cuando la interpretación o ejecución se efectúe en territorio español.

c) Cuando la interpretación o ejecución sea grabada en un fonograma o en un soporte audiovisual protegidos conforme a lo dispuesto en esta Ley.

d) Cuando la interpretación o ejecución, aunque no haya sido grabada, se incorpore a una emisión de radiodifusión protegida conforme a lo dispuesto en esta Ley.

3. En todo caso, los artistas intérpretes o ejecutantes nacionales de terceros países gozarán de la protección que corresponda en virtud de los Convenios y Tratados internacionales en los que España sea parte y, en su defecto, estarán equiparados a los artistas intérpretes o ejecutantes españoles cuando éstos, a su vez, lo estén a los nacionales en el país respectivo.

4. Los plazos de protección previstos en el artículo 112 de esta Ley serán igualmente aplicables a los mencionados titulares que no sean nacionales de la Unión

Europea siempre que tengan garantizada su protección en España mediante algún Convenio internacional. No obstante, sin perjuicio de las obligaciones internacionales que correspondan, el plazo de protección expirará en la fecha prevista en el país del que sea nacional el titular sin que, en ningún caso, la duración pueda exceder de la establecida en el artículo anteriormente mencionado.

Artículo 157. Productores, realizadores de meras fotografías y editores.

1. Los productores de fonogramas y los de obras o grabaciones audiovisuales, los realizadores de meras fotografías y los editores de las obras mencionadas en el artículo 129 serán protegidos con arreglo a esta Ley en los siguientes casos:

a) Cuando sean ciudadanos españoles o empresas domiciliadas en España, así como cuando sean ciudadanos de otro Estado miembro de la Unión Europea o empresas domiciliadas en otro Estado miembro de la Unión Europea.

b) Cuando sean nacionales de terceros países y publiquen en España por primera vez o, dentro de los treinta días siguientes a que lo hayan sido en otro país, las obras mencionadas. No obstante, el Gobierno podrá restringir el alcance de este principio, en el caso de nacionales de Estados que no protejan suficientemente las obras o publicaciones de españoles en supuestos análogos.

2. En todo caso, los titulares a que se refiere el párrafo b) del apartado anterior gozarán de la protección que les corresponde en virtud de los Convenios y Tratados internacionales en los que España sea parte y, en su defecto, estarán equiparados a los productores de fonogramas y a los de obras o grabaciones audiovisuales, a los realizadores de meras fotografías y a los editores de las obras mencionadas en el artículo 129, cuando éstos, a su vez, lo estén a los nacionales en el país respectivo.

3. Los plazos de protección previstos en los artículos 119 y 125 de esta Ley serán igualmente aplicables a los mencionados titulares que no sean nacionales de la

Unión Europea siempre que tengan garantizada su protección en España mediante algún Convenio internacional. No obstante, sin perjuicio de las obligaciones internacionales que correspondan, el plazo de protección expirará en la fecha prevista en el país del que sea nacional el titular sin que, en ningún caso, la duración pueda exceder de la establecida en los artículos anteriormente mencionados.

Artículo 158. Entidades de radiodifusión.

1. Las entidades de radiodifusión domiciliadas en España, o en otro Estado miembro de la Unión Europea, disfrutarán respecto de sus emisiones y transmisiones de la protección establecida en esta Ley.

2. En todo caso, las entidades de radiodifusión domiciliadas en terceros países gozarán de la protección que les corresponda en virtud de los Convenios y Tratados internacionales en los que España sea parte.

3. Los plazos de protección previstos en el artículo 127 de esta Ley serán igualmente aplicables a los mencionados titulares que no sean nacionales de la Unión Europea siempre que tengan garantizada su protección en España mediante algún Convenio internacional. No obstante, sin perjuicio de las obligaciones internacionales que correspondan, el plazo de protección expirará en la fecha prevista en el país del que sea nacional el titular sin que, en ningún caso, la duración pueda exceder de la establecida en el artículo anteriormente mencionado.

Disposición adicional primera. Depósito legal.

El depósito legal de las obras de creación tradicionalmente reconocido en España se regirá por las normas reglamentarias vigentes o que se dicten en el futuro por el Gobierno, sin perjuicio de las facultades que, en su caso, correspondan a las Comunidades Autónomas.

Disposición adicional segunda. Revisión del porcentaje y cuantía del artículo 24.2.

La revisión del porcentaje y de la cuantía a que se refiere el artículo 24.2 de esta Ley, se realizará en la Ley de Presupuestos Generales del Estado.

Disposición adicional tercera. Revisión de las cantidades del artículo 25.5.

Se faculta a los Ministros de Cultura, de Industria y Energía y de Comercio y Turismo para adecuar, cada dos años, las cantidades establecidas en el artículo 25.5 de esta Ley a la realidad del mercado, a la evolución tecnológica y al índice oficial de precios al consumo.

Disposición adicional cuarta. Periodicidad de la remuneración del artículo 90.3 y deslegalización.

La puesta a disposición de los autores de las cantidades recaudadas en concepto de remuneración proporcional a los ingresos, que se establece en el artículo 90.3, se efectuará semanalmente.

El Gobierno, a propuesta del Ministerio de Cultura, podrá modificar dicho plazo.

Disposición transitoria primera. Derechos adquiridos.

Las modificaciones introducidas por esta Ley, que perjudiquen derechos adquiridos según la legislación anterior, no tendrán efecto retroactivo, salvo lo que se establece en las disposiciones siguientes.

Disposición transitoria segunda. Derechos de personas jurídicas protegidos por la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual.

Las personas jurídicas que en virtud de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual hayan adquirido a título originario la propiedad intelectual de

una obra, ejercerán los derechos de explotación por el plazo de ochenta años desde su publicación.

Disposición transitoria tercera. Actos y contratos celebrados según la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual.

Los actos y contratos celebrados bajo el régimen de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual surtirán todos sus efectos de conformidad con la misma, pero serán nulas las cláusulas de aquéllos por las que se acuerde la cesión de derechos de explotación respecto del conjunto de las obras que el autor pudiere crear en el futuro, así como por las que el autor se comprometa a no crear alguna obra en el futuro.

Disposición transitoria cuarta. Autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987.

Los derechos de explotación de las obras creadas por autores fallecidos antes del 7 de diciembre de 1987 tendrán la duración prevista en la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual.

Disposición transitoria quinta. Aplicación de los artículos 38 y 39 de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual.

Sin perjuicio de lo previsto en la disposición anterior a los autores cuyas obras estuvieren en dominio público, provisional o definitivamente, de acuerdo con lo dispuesto en los artículos 38 y 39 de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual les será de aplicación lo dispuesto en la presente Ley, sin perjuicio de los derechos adquiridos por otras personas al amparo de la legislación anterior.

Disposición transitoria sexta. Aplicabilidad de los artículos 14 a 16 para autores de obras anteriores a la Ley de 11 de noviembre de 1987, de Propiedad Intelectual.

Lo dispuesto en los artículos 14 a 16 de esta Ley será de aplicación a los autores de las obras creadas antes de la entrada en vigor de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual.

Disposición transitoria séptima. Reglamento de 3 de septiembre de 1880 para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual.

El Reglamento de 3 de septiembre de 1880 para la ejecución de la Ley de 10 de enero de 1879 sobre Propiedad Intelectual y demás normas reglamentarias en materia de propiedad intelectual continuará en vigor, siempre que no se oponga a lo establecido en la presente Ley.

Disposición transitoria octava. Regulación de situaciones especiales en cuanto a programas de ordenador.

Las disposiciones de la presente Ley serán aplicables a los programas de ordenador creados con anterioridad al 25 de diciembre de 1993, sin perjuicio de los actos ya realizados y de los derechos ya adquiridos antes de tal fecha.

Disposición transitoria novena. Aplicación de la remuneración equitativa por alquiler a los contratos celebrados antes del 1 de julio de 1994.

Respecto de los contratos celebrados antes del 1 de julio de 1994, el derecho a una remuneración equitativa por alquiler, sólo se aplicará si los autores o los artistas intérpretes o ejecutantes o los representantes de los mismos han cursado una solicitud a tal fin, de acuerdo con lo previsto en la presente Ley, con anterioridad al 1 de enero de 1997.

Disposición transitoria décima. Derechos adquiridos en relación con determinados derechos de explotación.

Lo dispuesto en la presente Ley acerca de los derechos de distribución, fijación, reproducción y comunicación al público se entenderá sin perjuicio de los

actos de explotación realizados y contratos celebrados antes del 1 de enero de 1995, así como sin perjuicio de lo establecido en el párrafo c) del artículo 99.

Disposición transitoria undécima. Regulación de situaciones especiales en relación con la aplicación temporal de las disposiciones relativas a la comunicación al público vía satélite.

1. En los contratos de coproducción internacional celebrados antes del 1 de enero de 1995 entre un coproductor de un Estado miembro y uno o varios coproductores de otros Estados miembros o de países terceros, el coproductor, o su cesionario, que desee otorgar autorización de comunicación al público vía satélite deberá obtener el consentimiento previo del titular del derecho de exclusividad, con independencia de que este último sea un coproductor o un cesionario, si se dan conjuntamente las siguientes circunstancias:

a) Que el contrato establezca expresamente un sistema de división de los derechos de explotación entre los coproductores por zonas geográficas para todos los medios de difusión al público sin establecer distinción entre el régimen aplicable a la comunicación vía satélite y a los demás medios de comunicación.

b) Que la comunicación al público vía satélite de la coproducción implique un perjuicio para la exclusividad, en particular para la exclusividad lingüística, de uno de los coproductores o de sus cesionarios en un territorio determinado.

2. La aplicación de lo previsto en los artículos 106 a 108, 115 y 116, 122, y 126 de esta Ley se entenderá sin perjuicio de los pactos de explotación realizados y contratos celebrados antes del 14 de octubre de 1995.

3. Las disposiciones relativas a la comunicación al público vía satélite serán de aplicación a todos los fonogramas, actuaciones, emisiones y primeras fijaciones de grabaciones audiovisuales que el 1 de julio de 1994 estuviesen aún protegidas por la

legislación de los Estados miembros sobre derechos de propiedad intelectual o que en dicha fecha cumplan los criterios necesarios para la protección en virtud de las referidas disposiciones.

Disposición transitoria duodécima. Aplicación temporal de las disposiciones relativas a radiodifusión vía satélite.

1. Los derechos a que se refieren los artículos 106 a 108, 115 y 116, 122, y 126 de esta Ley se regirán, en lo que resulte aplicable, por la disposición transitoria décima y por la disposición transitoria novena.

2. A los contratos de explotación vigentes el 1 de enero de 1995 les será plenamente aplicable lo establecido en esta Ley en relación con el derecho de comunicación al público vía satélite a partir del 1 de enero del 2000.

3. Las disposiciones a las que se refiere el apartado 3 de la disposición transitoria undécima no serán de aplicación a los contratos vigentes el 14 de octubre de 1995 cuya extinción vaya a producirse antes del 1 de enero del año 2000. En dicha fecha las partes podrán renegociar las condiciones del contrato con arreglo a lo dispuesto en tales disposiciones.

Disposición transitoria decimotercera. Regulación de situaciones especiales en cuanto al plazo de protección.

1. La presente Ley no afectará a ningún acto de explotación realizado antes del 1 de julio de 1995. Los derechos de propiedad intelectual que se establezcan en aplicación de esta Ley no generarán pagos por parte de quienes hubiesen emprendido de buena fe la explotación de las obras y prestaciones correspondientes en el momento en que dichas obras eran de dominio público.

2. Los plazos de protección contemplados en esta Ley se aplicarán a todas las obras y prestaciones que estén protegidas en España o al menos en un Estado miembro

de la Unión Europea el 1 de julio de 1995 en virtud de las correspondientes disposiciones nacionales en materia de derechos de propiedad intelectual, o que cumplan los criterios para acogerse a la protección de conformidad con las disposiciones que regulan en esta Ley el derecho de distribución, en cuanto se refiere a obras y prestaciones, así como los derechos de fijación, reproducción y comunicación al público, en cuanto se refieren a prestaciones.

Disposición transitoria decimocuarta. Aplicación de las transitorias del Código Civil.

En lo no previsto en las presentes disposiciones serán de aplicación las transitorias del Código Civil.

Disposición derogatoria única. Alcance de la derogación normativa.

1. Quedan derogadas las disposiciones que se opongan a lo establecido en la presente Ley y, en particular, las siguientes:

a) 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: capítulos V y VI del Título I.

b) Real Decreto 1434/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual: artículos 9.1, 11, 12, 14, 16, 17, 18, 19 y 37.1, así como los capítulos II y III del Título II.

2. Quedan vigentes las siguientes disposiciones:

a) Ley 9/1975, de 12 de marzo, del Libro, en lo no derogado por la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, y por el Real Decreto 875/1986, de 21 de marzo.

b) 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: capítulos I, II, III, IV, VII, VIII, IX, X y disposición transitoria del Título I; capítulos I, II y III del Título II.

c) Decreto 3837/1970, de 31 de diciembre, por el que se regula la hipoteca mobiliaria de películas cinematográficas.

d) Decreto 2984/1972, de 2 de noviembre, por el que se establece la obligación de consignar en toda clase de libros y folletos el número ISBN.

e) Real Decreto 2332/1983, de 1 de septiembre, por el que se regula la venta, distribución y la exhibición pública de material audiovisual.

f) Real Decreto 448/1988, de 22 de abril, por el que se regula la difusión de películas cinematográficas y otras obras audiovisuales recogidas en soporte videográfico.

g) Real Decreto 479/1989, de 5 de mayo, por el que se regula la composición y el procedimiento de actuación de la Comisión Arbitral de la Propiedad Intelectual, en lo no modificado por el Real Decreto 1248/1995, de 14 de julio.

h) Real Decreto 484/1990, de 30 de marzo, sobre precio de venta al público de libros.

i) Real Decreto 1584/1991, de 18 de octubre, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual, en lo declarado vigente en el apartado 3 de la disposición transitoria única del Real Decreto 733/1993, de 14 de mayo.

j) Real Decreto 1434/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, en la versión dada a los mismos por la Ley 20/1992, de 7 de julio, en lo no modificado por

el Real Decreto 325/1994, de 25 de febrero, y en lo no derogado por la presente disposición derogatoria.

k) Real Decreto 733/1993, de 14 de mayo, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

l) Real Decreto 325/1994, de 25 de febrero, por el que se modifica el artículo 15.2 del Real Decreto 1434/1992, de 27 de noviembre, de desarrollo de los artículos 24, 25 y 140 de la Ley 22/1987, de 11 de noviembre, de Propiedad Intelectual, en la versión dada a los mismos por la Ley 20/1992, de 7 de julio.

m) Real Decreto 1694/1994, de 22 de julio, de adecuación a la Ley 30/1992, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, del Real Decreto 1584/1991, de 18 de octubre, por el que se aprueba el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.

n) Real Decreto 1778/1994, de 5 de agosto, por el que se adecuan a la Ley 30/1992, de 26 de noviembre, de Régimen Jurídico de las Administraciones Públicas y del Procedimiento Administrativo Común, las normas reguladoras de los procedimientos de otorgamiento, modificación y extinción de autorizaciones.

ñ) Real Decreto 1248/1995, de 14 de julio, por el que se modifica parcialmente el Real Decreto 479/1989, de 5 de mayo, regulador de la composición y el procedimiento de actuación de la Comisión Arbitral de la Propiedad Intelectual.

o) Real Decreto 1802/1995, de 3 de noviembre, por el que se establece el sistema para la determinación de la remuneración compensatoria por copia privada en las ciudades de Ceuta y Melilla.

p) Orden de 23 de junio de 1966 por la que se establecen las normas básicas a las que deben ajustarse los contratos publicitarios del medio cine.

q) Orden de 30 de octubre de 1971 por la que se aprueba el Reglamento del Instituto Bibliográfico Hispánico.

r) Orden de 25 de marzo de 1987 por la que se regula la Agencia Española del ISBN.

s) Orden de 3 de abril de 1991, de desarrollo de lo dispuesto en el Real Decreto 2332/1983, de 1 de septiembre, por el que se regula la venta, distribución y la exhibición pública de material audiovisual.

Disposición final única. Desarrollo reglamentario.

Se autoriza al Gobierno a dictar las normas para el desarrollo reglamentario de la presente Ley.

Anexo III

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.

El proceso de transposición de esta directiva presenta una dificultad de una armonización real a nivel europeo, especialmente respecto a los límites cuando establece una lista de transposición no obligatoria.

Por lo tanto abre la posibilidad de que todos los límites queden sujetos al pago de una compensación equitativa (Considerando 36)

Sin embargo existe una posible convivencia de imposiciones múltiples en el ejercicio de un mismo acto de explotación de las obras.

Así pues no establece mecanismos ni criterios de negociación que puedan utilizar las partes implicadas en caso de desacuerdo.

Las formas de explotación comercial afectadas por los derechos de autor realizadas en el territorio de la Unión, quedarán regidas a tenor del contenido de los preceptos de la Directiva, regulando los derechos autor y derechos afines que, con carácter de exclusividad, se establecen como compensación tanto de las actividades creativas y artísticas como de las inversiones realizadas por los productores. Ente estos derechos se encuentran los de reproducción, distribución, comunicación y puesta a disposición del público.

En cuanto al derecho de reproducción, la Directiva establece, en favor de los autores respecto a sus obras, de los artistas intérpretes o ejecutantes respecto a la

fijación de sus actuaciones, el derecho exclusivo a autorizar o prohibir su reproducción.

A efectos de delimitar el régimen general de esta potestad, la Directiva indica que la misma abarca a toda reproducción directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, y de todo o de parte, precisando de esta forma el alcance de este derecho ante el nuevo entorno electrónico.

Respecto al derecho de comunicación al público, la Directiva establece a favor de los autores el derecho exclusivo de autorizar o prohibir cualquier comunicación al público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de sus obras. Este derecho se concibe en un sentido amplio, siendo por tanto indiferente que el público esté o no presente en el lugar de donde parte la comunicación, e igualmente que la comunicación se realice mediante canales con o sin hilos, incluida la radiodifusión.

EL PARLAMENTO EUROPEO Y EL CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA,

Visto el Tratado constitutivo de la Comunidad Europea, y en particular el apartado 2 de su artículo 47 y sus artículos 55 y 95,

Vista la propuesta de la Comisión(1),

Visto el dictamen del Comité Económico y Social(2),

De conformidad con el procedimiento establecido en el artículo 251 del Tratado(3),

Considerando lo siguiente:

(1) El Tratado prevé la creación de un mercado interior y la instauración de un sistema que garantice que la competencia dentro del mercado interior no sea falseada. La armonización de las normativas de los Estados miembros sobre los derechos de

autor y derechos afines a los derechos de autor contribuye a la realización de estos objetivos.

(2) En su reunión de Corfú del 24 y 25 de junio de 1994, el Consejo Europeo hizo hincapié en la necesidad de crear un marco jurídico general y flexible de ámbito comunitario para fomentar el desarrollo de la sociedad de la información en Europa. Para ello, es necesario, entre otras cosas, disponer de un mercado interior para los nuevos productos y servicios. Se han adoptado ya, o se encuentran en vías de adopción, normas comunitarias importantes para el establecimiento de dicho marco normativo. Los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor desempeñan un papel importante en este contexto, al proteger y estimular el desarrollo y la comercialización de nuevos productos y servicios y la creación y explotación de su contenido creativo.

(3) La armonización propuesta contribuye a la aplicación de las cuatro libertades del mercado interior y se inscribe en el respeto de los principios generales del Derecho y, en particular, el derecho de propiedad, incluida la propiedad intelectual, la libertad de expresión y el interés general.

(4) La existencia de un marco jurídico armonizado en materia de derechos de autor y de derechos afines a los derechos de autor fomentará, mediante un mayor grado de seguridad jurídica y el establecimiento de un nivel elevado de protección de la propiedad intelectual, un aumento de la inversión en actividades de creación e innovación, incluida la infraestructura de red, lo que a su vez se traducirá en el desarrollo de la industria europea y en el incremento de su competitividad, tanto por lo que respecta al ámbito del suministro de contenido y de la tecnología de la información como, de modo más general, a una amplia gama de sectores de la industria y la cultura. Esta situación preservará el empleo e impulsará la creación de nuevos puestos de trabajo.

(5) El desarrollo tecnológico ha multiplicado y diversificado los vectores de creación, producción y explotación. Si bien la protección de la propiedad intelectual no requiere que se definan nuevos conceptos, las actuales normativas en materia de derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor deben adaptarse y completarse para responder adecuadamente a realidades económicas tales como las nuevas formas de explotación.

(6) Sin una armonización a nivel comunitario, las actividades legislativas a nivel nacional, que se han emprendido ya en algunos Estados miembros para hacer frente a los desafíos tecnológicos, pueden crear diferencias significativas de protección y, por ende, restringir la libre circulación de los servicios o productos que incorporen obras protegidas o se basen en ellas, dando lugar a una nueva fragmentación del mercado interior y a incoherencias de orden legislativo. Las repercusiones de tales diferencias legislativas y de esta inseguridad jurídica resultarán más significativas a medida que siga desarrollándose la sociedad de la información, que ya ha dado lugar a un considerable aumento de la explotación transfronteriza de la propiedad intelectual. Dicho desarrollo puede y debe proseguir. La existencia de diferencias legislativas y la inseguridad jurídica en materia de protección puede impedir las economías de escala para los nuevos productos y servicios protegidos por derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor.

(7) Por tanto, el marco jurídico comunitario para la protección de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor debe también adaptarse y completarse en la medida en que resulte necesario para el correcto funcionamiento del mercado interior. A tal fin, deben reajustarse aquellas disposiciones nacionales sobre los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en las que existan diferencias considerables de un Estado miembro a otro o que ocasionen una inseguridad jurídica que dificulte el correcto funcionamiento del mercado interior y el

adecuado desarrollo de la sociedad de la información en Europa, y deben evitarse las incoherencias entre las respuestas nacionales a los avances tecnológicos, no siendo necesario suprimir o evitar aquellas diferencias que no repercutan negativamente en el funcionamiento del mercado interior.

(8) Las diversas implicaciones sociales y culturales de la sociedad de la información exigen que se tenga en cuenta la especificidad del contenido de los productos y servicios.

(9) Toda armonización de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor debe basarse en un elevado nivel de protección, dado que tales derechos son primordiales para la creación intelectual. Su protección contribuye a preservar y desarrollar la creatividad en interés de los autores, los intérpretes, los productores, los consumidores, la cultura, la industria y el público en general. Por lo tanto, la propiedad intelectual ha sido reconocida como una parte integrante del derecho de propiedad.

(10) Para que los autores y los intérpretes puedan continuar su labor creativa y artística, deben recibir una compensación adecuada por el uso de su obra, al igual que los productores, para poder financiar esta labor. La inversión necesaria para elaborar productos tales como fonogramas, películas o productos multimedia, y servicios tales como los servicios "a la carta", es considerable. Es indispensable una protección jurídica adecuada de los derechos de propiedad intelectual para garantizar la disponibilidad de tal compensación y ofrecer la oportunidad de obtener un rendimiento satisfactorio de tal inversión.

(11) Un sistema eficaz y riguroso de protección de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor constituye uno de los instrumentos fundamentales para asegurar a la creación y a la producción cultural europea los

recursos necesarios y para garantizar autonomía y dignidad a los creadores e intérpretes.

(12) La adecuada tutela de las obras protegidas mediante derechos de autor y de las prestaciones protegidas mediante derechos afines a los derechos de autor tiene gran importancia desde el punto de vista cultural. El artículo 151 del Tratado exige que la Comunidad tome en consideración los aspectos culturales en su actuación.

(13) Es fundamental la búsqueda común y la aplicación coherente, a escala europea, de medidas tecnológicas tendentes a proteger las obras y prestaciones y a asegurar la información necesaria sobre los derechos, dado que el objetivo último de estas medidas tecnológicas es hacer operativos los principios y garantías establecidos por las normas jurídicas.

(14) La presente Directiva aspira a fomentar el aprendizaje y la cultura mediante la protección de las obras y prestaciones, permitiendo al mismo tiempo excepciones o limitaciones en interés general para fines educativos y docentes.

(15) La Conferencia Diplomática celebrada en diciembre de 1996 bajo los auspicios de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) llevó a la adopción de dos nuevos Tratados, el "Tratado de la OMPI sobre derechos de autor" y el "Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas", que versan respectivamente sobre la protección de los autores y sobre la protección de los intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas.

Estos Tratados actualizan de forma significativa la protección internacional de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor, incluso en relación con la denominada "agenda digital", y mejoran los medios para combatir la piratería a nivel mundial. La Comunidad y la mayoría de los Estados miembros han firmado ya dichos Tratados y se están tomando las oportunas disposiciones para la ratificación de los mismos por la Comunidad y los Estados miembros. La presente Directiva está

destinada también a dar cumplimiento a algunas de las nuevas obligaciones internacionales.

(16) La cuestión de la responsabilidad que se deriva de las actividades realizadas en el contexto de red no sólo se refiere a los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor sino también a otros sectores, tales como la difamación, la publicidad engañosa o la violación de marcas registradas, y se trata de manera horizontal en la Directiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 8 de junio de 2000, relativa a determinados aspectos jurídicos de los servicios de la sociedad de la información, en particular el comercio electrónico, en el mercado interior ("Directiva sobre el comercio electrónico")(4), que aclara y armoniza diversos aspectos jurídicos relacionados con los servicios de la sociedad de la información, incluido el comercio electrónico. La presente Directiva debe aplicarse respetando un calendario similar al de la aplicación de la Directiva sobre el comercio electrónico, puesto que dicha Directiva dispone un marco armonizado de los principios y normas relativos, entre otras, a ciertas partes importantes de la presente Directiva. La presente Directiva se entenderá sin perjuicio de las normas sobre responsabilidad previstas en la citada Directiva.

(17) Es necesario, especialmente a la luz de las exigencias derivadas del entorno digital, garantizar que las sociedades de gestión colectiva de los derechos de autor y de los derechos afines a los derechos de autor consigan un nivel más alto de racionalización y transparencia en el respeto de las normas de competencia.

(18) La presente Directiva no afectará a las disposiciones que existen en los Estados miembros en materia de gestión de derechos, como las licencias colectivas ampliadas.

(19) El derecho moral de los titulares de derechos debe ejercerse de conformidad con lo dispuesto en la legislación de los Estados miembros, en el

Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas, en el Tratado de la OMPI sobre derechos de autor y en el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas. Dicho derecho moral no entra en el ámbito de aplicación de la presente Directiva.

(20) La presente Directiva se basa en principios y normas ya establecidos por las Directivas vigentes en la materia, en particular, las Directivas 91/250/CEE(5), 92/100/CEE(6), 93/83/CEE(7), 93/98/CEE(8) y 96/9/CE(9), y los desarrolla e integra en la perspectiva de la sociedad de la información. Las disposiciones de la presente Directiva deben entenderse sin perjuicio de las disposiciones de dichas Directivas, salvo disposición en contrario de la presente Directiva.

(21) La presente Directiva debe definir el alcance de los actos protegidos por el derecho de reproducción en relación con los distintos beneficiarios. Ello debe efectuarse en consonancia con el acervo comunitario. Es necesaria una definición general de tales actos para garantizar la seguridad jurídica dentro del mercado interior.

(22) El objetivo de un apoyo eficaz a la difusión de la cultura no podrá alcanzarse si no se protegen rigurosamente los derechos o si no se combaten las formas ilegales de comercialización de las obras culturales falsificadas o piratas.

(23) La presente Directiva debe armonizar en mayor medida el derecho de autor de la comunicación al público. Este derecho debe entenderse en un sentido amplio que incluya todo tipo de comunicación al público no presente en el lugar en el que se origina la comunicación. Este derecho debe abarcar cualquier tipo de transmisión o retransmisión de una obra al público, sea con o sin hilos, incluida la radiodifusión. Este derecho no debe abarcar ningún otro tipo de actos.

(24) El derecho de poner a disposición del público las prestaciones contempladas en el apartado 2 del artículo 3 se entiende que abarca todo acto por el

cual tales prestaciones se pongan a disposición del público no presente en el lugar en el que se generó dicho acto, y ningún otro acto distinto del mismo.

(25) La inseguridad jurídica en cuanto a la naturaleza y el nivel de protección de los actos de transmisión a la carta, a través de redes, de obras protegidas por derechos de autor y prestaciones protegidas por derechos afines a los derechos de autor debe superarse mediante el establecimiento de una protección armonizada a nivel comunitario. Debe precisarse que todos los titulares de derechos reconocidos por la presente Directiva tienen el derecho exclusivo de poner a disposición del público obras protegidas por derechos de autor o cualquier prestación protegida mediante transmisiones interactivas a la carta. Tales transmisiones interactivas a la carta se caracterizan por el hecho de que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que ella misma elija.

(26) Por lo que respecta a la puesta a disposición en servicios a la carta por organismos de radiodifusión de sus producciones de radio o televisivas que incluyan música de fonogramas comerciales como parte integrante de las mismas, deben fomentarse acuerdos de licencia colectiva para facilitar el pago de los derechos de que se trate.

(27) La mera puesta a disposición de las instalaciones materiales necesarias para facilitar o efectuar una comunicación no equivale en sí misma a una comunicación en el sentido de la presente Directiva.

(28) La protección de los derechos de autor, a efectos de la presente Directiva, incluye el derecho exclusivo a controlar la distribución de la obra incorporada en un soporte tangible. La primera venta en la Comunidad del original de una obra o de copias de la misma por el titular del derecho o con su consentimiento agotará el derecho a controlar la reventa de dicho objeto en la Comunidad. Este derecho no se agota cuando se aplica al original o a sus copias vendidas por el titular del derecho o

con su consentimiento fuera de la Comunidad. En la Directiva 92/100/CEE se establecieron los derechos de alquiler y préstamo de los autores.

El derecho de distribución previsto en la presente Directiva deberá entenderse sin perjuicio de las disposiciones en materia de derechos de alquiler y préstamo del Capítulo I de dicha Directiva.

(29) El problema del agotamiento no se plantea en el caso de los servicios, y en particular de los servicios en línea. Ello se aplica también a las copias materiales de una obra o prestación efectuadas por un usuario de dicho servicio con el consentimiento del titular del derecho. Por consiguiente, cabe aplicar lo mismo al alquiler y préstamo del original y de copias de las obras o prestaciones que por su naturaleza constituyan servicios. A diferencia del CD-ROM o CD-I, en los que la propiedad intelectual está incorporada a un soporte material, esto es, una mercancía, cada servicio en línea es, de hecho, un acto que debe quedar sujeto a autorización cuando así lo exijan los derechos de autor o derechos afines a los derechos de autor.

(30) Los derechos a que se refiere la presente Directiva pueden ser transmitidos o cedidos o ser objeto de licencias contractuales, sin perjuicio de la normativa nacional pertinente sobre derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor.

(31) Debe garantizarse un justo equilibrio entre los derechos e intereses de las diferentes categorías de titulares de derechos, así como entre las distintas categorías de titulares de derechos y usuarios de prestaciones protegidas. Las actuales excepciones y limitaciones a los derechos previstas en los Estados miembros deben reevaluarse a la luz de los avances logrados en la electrónica. Las diferencias existentes en las excepciones y limitaciones a determinados actos restringidos inciden directa y negativamente en el funcionamiento del mercado interior de derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor. Tales diferencias podrían perfectamente

acentuarse a medida que se desarrollen la explotación transfronteriza de las obras y las actividades transfronterizas. Para garantizar el correcto funcionamiento del mercado interior, resulta oportuno definir de manera más armonizada tales excepciones y limitaciones. El grado de armonización de las mismas debe estar en función de sus efectos sobre el correcto funcionamiento del mercado interior.

(32) La presente Directiva establece una lista exhaustiva de excepciones y limitaciones a los derechos de reproducción y de comunicación al público. Algunas de las excepciones o limitaciones sólo se aplican al derecho de reproducción cuando resulta pertinente. La lista toma oportunamente en consideración las diferentes tradiciones jurídicas de los Estados miembros, y está destinada al mismo tiempo a garantizar el funcionamiento del mercado interior. Los Estados miembros deben aplicar con coherencia dichas excepciones y limitaciones, lo que será comprobado en un futuro examen de las medidas de transposición.

(33) Conviene establecer una excepción al derecho exclusivo de reproducción para permitir determinados actos de reproducción provisionales, que sean reproducciones transitorias o accesorias, que formen parte integrante y esencial de un proceso tecnológico desarrollado con la única finalidad de permitir una transmisión eficaz en una red entre terceras partes, a través de un intermediario, o bien la utilización lícita de una obra o prestación. Tales actos de reproducción deben carecer en sí de valor económico. En la medida en que cumplan estas condiciones, la excepción mencionada debe cubrir asimismo los actos que permitan hojear o crear ficheros de almacenamiento provisional, incluidos los que permitan el funcionamiento eficaz de los sistemas de transmisión, siempre y cuando el intermediario no modifique la información y no interfiera en la utilización lícita de tecnología ampliamente reconocida y utilizada por el sector con el fin de obtener datos sobre la utilización de la

información. La utilización se considerará lícita en caso de que la autorice el titular del derecho o de que no se encuentre restringida por la ley.

(34) Debe ofrecerse a los Estados miembros la posibilidad de establecer determinadas excepciones o limitaciones en casos tales como aquellos en que se persiga una finalidad educativa o científica, en beneficio de organismos públicos, tales como bibliotecas y archivos, con fines de información periodística, para citas, para uso por personas minusválidas, para usos relacionados con la seguridad pública y para uso en procedimientos administrativos y judiciales.

(35) En determinados casos de excepciones o limitaciones, los titulares de los derechos deberían recibir una compensación equitativa para recompensarles adecuadamente por el uso que se haya hecho de sus obras o prestaciones protegidas. A la hora de determinar la forma, las modalidades y la posible cuantía de esa compensación equitativa, deben tenerse en cuenta las circunstancias de cada caso concreto. Un criterio útil para evaluar estas circunstancias sería el posible daño que el acto en cuestión haya causado a los titulares de los derechos.

Cuando los titulares de los derechos ya hayan recibido una retribución de algún tipo, por ejemplo, como parte de un canon de licencia, puede ocurrir que no haya que efectuar un pago específico o por separado. El nivel de compensación equitativa deberá determinarse teniendo debidamente en cuenta el grado de utilización de las medidas tecnológicas de protección contempladas en la presente Directiva. Determinadas situaciones en las que el perjuicio causado al titular del derecho haya sido mínimo no pueden dar origen a una obligación de pago.

(36) Los Estados miembros pueden prever una compensación equitativa a los titulares de los derechos también cuando apliquen las disposiciones facultativas relativas a las excepciones o limitaciones que no requieren dicha compensación.

(37) Cuando existen, los actuales regímenes nacionales en materia de reprografía no suponen un obstáculo importante para el mercado interior. Debe facultarse a los Estados miembros para establecer una excepción o limitación en relación con la reprografía.

(38) Debe facultarse a los Estados miembros para que establezcan una excepción o limitación al derecho de reproducción en relación con determinados tipos de reproducción de material sonoro, visual y audiovisual para uso privado, mediante una compensación equitativa. Ello puede suponer la introducción o el mantenimiento de los sistemas de retribución para compensar a los titulares de los derechos por los perjuicios sufridos. Aunque las diferencias existentes entre tales sistemas de retribución afecten al funcionamiento del mercado interior, en lo que respecta a la reproducción privada analógica, dichas diferencias no deben tener efectos significativos en el desarrollo de la sociedad de la información. La copia privada digital puede propagarse mucho más y tener mayor impacto económico. Por consiguiente, deben tenerse debidamente en cuenta las diferencias entre la copia privada digital y la analógica, y debe establecerse entre ellas una distinción en determinados aspectos.

(39) Al aplicar la excepción o limitación relativa a la copia privada, los Estados miembros deben tener en cuenta el desarrollo económico y tecnológico, en particular, en lo relativo a la copia digital privada y a los sistemas de retribución, siempre que existan medidas tecnológicas de protección eficaces. Dichas excepciones o limitaciones no deben impedir ni el uso de medidas tecnológicas ni su aplicación en caso de elusión.

(40) Los Estados miembros pueden establecer una excepción o limitación en beneficio de determinados establecimientos sin fines lucrativos, como bibliotecas accesibles al público y entidades similares, así como archivos. No obstante, dicha

excepción o limitación debe limitarse a una serie de casos específicos en los que se aplique el derecho de reproducción. Tal excepción o limitación no debe aplicarse a las utilidades realizadas en el contexto de la entrega en línea de obras o prestaciones protegidas. La presente Directiva debe entenderse sin perjuicio de la facultad de los Estados miembros de establecer excepciones al derecho exclusivo de préstamo al público, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 5 de la Directiva 92/100/CEE. Conviene, por tanto, fomentar los contratos o licencias específicas que favorezcan de manera equilibrada a dichas entidades y sus objetivos en el campo de la difusión.

(41) Al aplicar la excepción o limitación por lo que respecta a las grabaciones efímeras realizadas por organismos de radiodifusión, debe entenderse que los medios propios de dichos organismos incluyen los de las personas que actúen en nombre y bajo la responsabilidad de dichos organismos.

(42) Al aplicar la excepción o limitación en el caso de fines educativos o de investigación científica no comerciales incluida la educación a distancia, la naturaleza no comercial de la actividad de que se trate debe venir dada por la actividad en sí. La estructura institucional y los medios de financiación de la entidad de que se trate no son los factores decisivos a este respecto.

(43) Es importante, en cualquier caso, que los Estados miembros adopten todas las medidas pertinentes para favorecer el acceso a las obras a quienes sufran una minusvalía que constituya un obstáculo a la utilización de las obras en sí mismas, prestando especial atención a los formatos accesibles.

(44) Al aplicar las excepciones y limitaciones previstas en la presente Directiva, éstas deben ejercerse de acuerdo con las obligaciones internacionales. Las citadas excepciones y limitaciones no deben aplicarse ni de tal forma que los intereses legítimos del titular del derecho se vean perjudicados ni de manera contraria a la explotación normal de su obra o prestación. El establecimiento de dichas excepciones

o limitaciones por los Estados miembros debe, en particular, reflejar debidamente el creciente impacto económico que pueden tener las mismas a la luz de los avances logrados en la electrónica. Por consiguiente, puede resultar necesario limitar aún más el alcance de determinadas excepciones o limitaciones en lo tocante a ciertas nuevas utilidades de obras protegidas por derechos de autor y prestaciones protegidas por derechos afines a los derechos de autor.

(45) Las excepciones y limitaciones a que se refieren los apartados 2, 3 y 4, del artículo 5 no deben ser un obstáculo para el establecimiento de relaciones contractuales encaminadas a asegurar una compensación equitativa a los titulares de los derechos de autor, en la medida permitida por el Derecho nacional.

(46) El recurso a la mediación podría ayudar a los usuarios y titulares de derechos a solucionar los litigios. La Comisión debería realizar, en cooperación con los Estados miembros y en el seno del Comité de contacto, un estudio orientado a encontrar nuevas formas jurídicas para solucionar los litigios sobre los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor.

(47) El desarrollo tecnológico permitirá a los titulares de derechos recurrir a medidas tecnológicas destinadas a impedir o restringir actos que no cuenten con la autorización del titular de cualesquiera derechos de autor, de derechos afines a los derechos de autor o del derecho sui generis en materia de bases de datos. No obstante, existe el riesgo de que se lleven a cabo actividades ilegales para permitir o facilitar la elusión de la protección técnica que suponen tales medidas.

Con vistas a evitar planteamientos jurídicos fragmentados que pudieran dificultar el funcionamiento del mercado interior, resulta necesario establecer una protección jurídica armonizada frente a la elusión de medidas tecnológicas efectivas y frente al suministro de dispositivos y productos o servicios para tal fin.

(48) Dicha protección jurídica debe cubrir las medidas tecnológicas que restringen de manera efectiva los actos no autorizados por los titulares de cualesquiera derechos de autor, de derechos afines a los derechos de autor o del derecho sui generis en materia de bases de datos, sin por ello impedir el funcionamiento normal de los equipos electrónicos y su desarrollo técnico. Dicha protección jurídica no debe suponer una obligación de conformar los dispositivos, productos, componentes o servicios con dichas medidas tecnológicas, siempre que esos dispositivos, productos, componentes o servicios no se encuentren incluidos por otras razones en la prohibición del artículo 6. Dicha protección jurídica debe respetar el principio de proporcionalidad y no debe prohibir aquellos dispositivos o actividades cuyo empleo o finalidad comercial principal persiga objetivos distintos de la elusión de la protección técnica. Esta protección no debe suponer obstáculos, especialmente, para la investigación sobre criptografía.

(49) La protección jurídica de las medidas tecnológicas se entenderá sin perjuicio de la aplicación de cualesquiera disposiciones nacionales que puedan prohibir la posesión privada de dispositivos, productos o componentes para la elusión de las medidas tecnológicas.

(50) Dicha protección jurídica armonizada no afecta a las disposiciones específicas de protección previstas en la Directiva 91/250/CEE. En concreto, no debe aplicarse a la protección de medidas tecnológicas utilizadas en relación con programas informáticos, la cual está contemplada exclusivamente en dicha Directiva. Tampoco debe impedir ni obstaculizar el desarrollo o la utilización de cualquier medio destinado a neutralizar una medida tecnológica necesaria para hacer posibles actos realizados de conformidad con lo dispuesto en el apartado 3 del artículo 5 y en el artículo 6 de la Directiva 91/250/CEE. Los artículos 5 y 6 de dicha Directiva establecen únicamente excepciones a los derechos exclusivos a los programas informáticos.

(51) La protección jurídica de las medidas tecnológicas se aplica sin perjuicio de las medidas de orden público, tal como contempla el artículo 5, o de la seguridad pública. Los Estados miembros deben fomentar que los titulares de derechos adopten medidas voluntarias, como el establecimiento y aplicación de acuerdos entre titulares y otros interesados, con el fin de posibilitar la consecución de los objetivos de determinadas excepciones o limitaciones previstas en el ordenamiento jurídico nacional de conformidad con la presente Directiva. De no adoptarse tales medidas o acuerdos voluntarios en un plazo razonable, los Estados miembros deben tomar las medidas pertinentes para que los titulares de los derechos faciliten a los beneficiarios de tales excepciones o limitaciones los medios adecuados para disfrutarlas, ya sea modificando una medida tecnológica existente, ya sea por otros medios. No obstante, con el fin de evitar abusos en la aplicación de tales medidas tomadas por los titulares de los derechos, inclusive en el marco de acuerdos, o por un Estado miembro, toda medida tecnológica adoptada en aplicación de tales medidas debe estar protegida jurídicamente.

(52) Al aplicar una excepción o limitación de copia privada de acuerdo con la letra b) del apartado 2 del artículo 5, los Estados miembros deben fomentar asimismo el recurso a medidas voluntarias con el fin de posibilitar la consecución de los objetivos de dicha excepción o limitación. De no adoptarse en un plazo razonable tales medidas voluntarias para hacer posible la reproducción para uso privado, los Estados miembros podrán adoptar medidas para que los beneficiarios de la excepción o limitación de que se trate puedan acogerse a la misma. Las medidas voluntarias adoptadas por los titulares de derechos, incluidos los acuerdos entre estos últimos y otros interesados, así como las medidas adoptadas por los Estados miembros no impiden a los titulares de derechos utilizar medidas tecnológicas que sean compatibles con las excepciones o limitaciones en materia de copia privada establecidas en su derecho nacional de acuerdo con la letra b) del apartado 2 del artículo 5, teniendo en

cuenta la condición de compensación equitativa prevista en dicha disposición y la posible diferenciación entre diversas condiciones de uso de acuerdo con el apartado 5 del artículo 5, como el control del número de reproducciones. Con el fin de evitar abusos en la aplicación de dichas medidas, toda medida tecnológica adoptada en aplicación de las mismas debe disfrutar de protección jurídica.

(53) La protección de las medidas tecnológicas debe garantizar un entorno seguro para la prestación de servicios interactivos a la carta, de forma que el público pueda tener acceso a las obras u otras prestaciones desde el lugar y en el momento que prefiera. Cuando dichos servicios estén regulados por acuerdos contractuales, no deben aplicarse los párrafos primero y segundo del apartado 4 del artículo 6. Las formas no interactivas de servicios en línea deben seguir sometidas a dichas disposiciones.

(54) Se han logrado importantes progresos en materia de normalización internacional de los sistemas técnicos de identificación de las obras y prestaciones protegidas digitales. En un contexto en el que tienen cada vez más importancia los sistemas de red, las diferencias entre medidas tecnológicas podrían conducir a una incompatibilidad de los sistemas dentro de la Comunidad. Debe impulsarse la compatibilidad e interoperabilidad de los sistemas. Sería muy conveniente fomentar el desarrollo de sistemas globales.

(55) El desarrollo tecnológico facilitará la distribución de las obras, en particular a través de redes, y ello implicará para los titulares de los derechos la necesidad de identificar mejor la obra o la prestación, al autor de la obra o el titular del derecho y de proporcionar información sobre las condiciones y modalidades de utilización de la obra o la prestación, con objeto de simplificar la gestión de los derechos vinculados a la obra o prestación. Debe alentarse a los titulares de los derechos a emplear marcados que indiquen, además de la mencionada información,

entre otras cosas, su autorización cuando incluyan en redes las obras o prestaciones protegidas.

(56) No obstante, existe el riesgo de que se lleven a cabo actividades ilegales con vistas a suprimir o alterar la información para la gestión electrónica de los derechos de autor vinculada a la obra, así como a distribuir, importar para su distribución, emitir por radiodifusión, comunicar al público o poner a disposición del público obras o prestaciones protegidas a las que se haya suprimido tal información sin autorización. Con vistas a evitar planteamientos jurídicos fragmentados que pudieran dificultar el funcionamiento del mercado interior, resulta necesario establecer una protección jurídica armonizada frente a cualesquiera actividades de este tipo.

(57) En función de su diseño, los sistemas de información para la gestión de derechos mencionados pueden, simultáneamente, procesar los datos personales sobre hábitos de consumo de las prestaciones protegidas por parte de personas individuales y permitir el seguimiento de los comportamientos en línea. Dichas medidas técnicas deben incluir, en sus funciones técnicas, garantías de respeto de la intimidad de conformidad con lo dispuesto en la Directiva 95/46/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 24 de octubre de 1995, relativa a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos(10).

(58) Los Estados miembros deben prever sanciones y vías de recurso efectivas contra la vulneración de los derechos y las obligaciones establecidos en la presente Directiva. Deben adoptar todas las medidas necesarias para garantizar que se apliquen tales sanciones y vías de recurso. Las sanciones previstas deben ser efectivas, proporcionadas y disuasorias y deben llevar aparejadas la posibilidad de solicitar reparación de daños y perjuicios y/o medidas cautelares y, cuando proceda, la incautación del material ilícito.

(59) Sobre todo en el entorno digital, es posible que terceras partes utilicen cada vez con mayor frecuencia los servicios de intermediarios para llevar a cabo actividades ilícitas. En muchos casos, estos intermediarios son quienes están en mejor situación de poner fin a dichas actividades ilícitas. Así pues, y sin perjuicio de otras sanciones o recursos contemplados, los titulares de los derechos deben tener la posibilidad de solicitar medidas cautelares contra el intermediario que transmita por la red la infracción contra la obra o prestación protegidas cometida por un tercero. Esta posibilidad debe estar abierta aun cuando los actos realizados por el intermediario estén exentos en virtud del artículo 5. Debe corresponder a la legislación nacional de los Estados miembros regular las condiciones y modalidades de dichas medidas cautelares.

(60) La protección otorgada en virtud de la presente Directiva debe entenderse sin perjuicio de las disposiciones nacionales o comunitarias vigentes en otros ámbitos, como, por ejemplo, la propiedad industrial, la protección de datos, el acceso condicional, el acceso a los documentos públicos o la normativa sobre la cronología de la explotación de los medios de comunicación, que puedan afectar a la protección de los derechos de autor u otros derechos afines a los derechos de autor.

(61) Para ajustarse a lo dispuesto en el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas, resulta oportuno modificar las Directivas 92/100/CEE y 93/98/CEE,

HAN ADOPTADO LA PRESENTE DIRECTIVA:

CAPÍTULO I

OBJECTIVO Y ÁMBITO DE APLICACIÓN

Artículo 1

Ámbito de aplicación

1. La presente Directiva trata de la protección jurídica de los derechos de autor y otros derechos afines a los derechos de autor en el mercado interior, con particular atención a la sociedad de la información. 2. Salvo en los casos mencionados en el artículo 11, la presente Directiva dejará intactas y no afectará en modo alguno las disposiciones comunitarias vigentes relacionadas con:

- a) la protección jurídica de los programas de ordenador;
- b) el derecho de alquiler, el derecho de préstamo y determinados derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual;
- c) los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor aplicables a la radiodifusión de programas vía satélite y la retransmisión por cable;
- d) la duración de la protección de los derechos de autor y determinados derechos afines a los derechos de autor;
- e) la protección jurídica de las bases de datos.

CAPÍTULO II

DERECHOS Y EXCEPCIONES

Artículo 2

Derecho de reproducción

Los Estados miembros establecerán el derecho exclusivo a autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de la totalidad o parte:

- a) a los autores, de sus obras;
- b) a los artistas, intérpretes o ejecutantes, de las fijaciones de sus actuaciones;
- c) a los productores de fonogramas, de sus fonogramas;

d) a los productores de las primeras fijaciones de películas, del original y las copias de sus películas;

e) a los organismos de radiodifusión, de las fijaciones de sus emisiones, con independencia de que éstas se transmitan por procedimientos alámbricos o inalámbricos, inclusive por cable o satélite.

Artículo 3

Derecho de comunicación al público de obras y derecho de poner a disposición del público prestaciones protegidas

1. Los Estados miembros establecerán en favor de los autores el derecho exclusivo a autorizar o prohibir cualquier comunicación al público de sus obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, incluida la puesta a disposición del público de sus obras de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.

2. Los Estados miembros concederán el derecho exclusivo a autorizar o prohibir la puesta a disposición del público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda tener acceso a ellos desde el lugar y en el momento que elija:

a) a los artistas, intérpretes o ejecutantes, de las fijaciones de sus actuaciones;

b) a los productores de fonogramas, de sus fonogramas;

c) a los productores de las primeras fijaciones de películas, del original y las copias de sus películas;

d) a los organismos de radiodifusión, de las fijaciones de sus emisiones, con independencia de que éstas se transmitan por procedimientos alámbricos o inalámbricos, inclusive por cable o satélite.

3. Ningún acto de comunicación al público o de puesta a disposición del público con arreglo al presente artículo podrá dar lugar al agotamiento de los derechos a que se refieren los apartados 1 y 2.

Artículo 4

Derecho de distribución

1. Los Estados miembros establecerán en favor de los autores, respecto del original de sus obras o copias de ellas, el derecho exclusivo de autorizar o prohibir toda forma de distribución al público, ya sea mediante venta o por cualquier otro medio.

2. El derecho de distribución respecto del original o de copias de las obras no se agotará en la Comunidad en tanto no sea realizada en ella la primera venta u otro tipo de cesión de la propiedad del objeto por el titular del derecho o con su consentimiento.

Artículo 5

Excepciones y limitaciones

1. Los actos de reproducción provisional a que se refiere el artículo 2, que sean transitorios o accesorios y formen parte integrante y esencial de un proceso tecnológico y cuya única finalidad consista en facilitar:

a) una transmisión en una red entre terceras partes por un intermediario, o

b) una utilización lícita de una obra o prestación protegidas, y que no tengan por sí mismos una significación económica independiente, estarán exentos del derecho de reproducción contemplado en el artículo 2.

2. Los Estados miembros podrán establecer excepciones o limitaciones al derecho de reproducción contemplado en el artículo 2 en los siguientes casos:

a) en relación con reproducciones sobre papel u otro soporte similar en las que se utilice una técnica fotográfica de cualquier tipo u otro proceso con efectos similares, a excepción de las partituras, siempre que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa;

b) en relación con reproducciones en cualquier soporte efectuadas por una persona física para uso privado y sin fines directa o indirectamente comerciales, siempre que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa, teniendo en cuenta si se aplican o no a la obra o prestación de que se trate las medidas tecnológicas contempladas en el artículo 6;

c) en relación con actos específicos de reproducción efectuados por bibliotecas, centros de enseñanza o museos accesibles al público, o por archivos, que no tengan intención de obtener un beneficio económico o comercial directo o indirecto;

d) cuando se trate de grabaciones efímeras de obras, realizadas por organismos de radiodifusión por sus propios medios y para sus propias emisiones; podrá autorizarse la conservación de estas grabaciones en archivos oficiales, a causa de su carácter documental excepcional;

e) en relación con reproducciones de radiodifusiones efectuadas por instituciones sociales que no persigan fines comerciales, como hospitales o prisiones, a condición de que los titulares de los derechos reciban una compensación equitativa.

3. Los Estados miembros podrán establecer excepciones o limitaciones a los derechos a que se refieren los artículos 2 y 3 en los siguientes casos:

a) cuando el uso tenga únicamente por objeto la ilustración con fines educativos o de investigación científica, siempre que, salvo en los casos en que resulte

imposible, se indique la fuente, con inclusión del nombre del autor, y en la medida en que esté justificado por la finalidad no comercial perseguida;

b) cuando el uso se realice en beneficio de personas con minusvalías, guarde una relación directa con la minusvalía y no tenga un carácter comercial, en la medida en que lo exija la minusvalía considerada;

c) cuando la prensa reproduzca o se quiera comunicar o poner a disposición del público artículos publicados sobre temas de actualidad económica, política o religiosa, o emisiones de obras o prestaciones del mismo carácter, en los casos en que dicho uso no esté reservado de manera expresa, y siempre que se indique la fuente, incluido el nombre del autor, o bien cuando el uso de obras o prestaciones guarde conexión con la información sobre acontecimientos de actualidad, en la medida en que esté justificado por la finalidad informativa y siempre que, salvo en los casos en que resulte imposible, se indique la fuente, con inclusión del nombre del autor;

d) cuando se trate de citas con fines de crítica o reseña, siempre y cuando éstas se refieran a una obra o prestación que se haya puesto ya legalmente a disposición del público, se indique, salvo en los casos en que resulte imposible, la fuente, con inclusión del nombre del autor, y se haga buen uso de ellas, y en la medida en que lo exija el objetivo específico perseguido;

e) cuando el uso se realice con fines de seguridad pública o para garantizar el correcto desarrollo de procedimientos administrativos, parlamentarios o judiciales, o para asegurar una cobertura adecuada de dichos procedimientos;

f) cuando se trate de discursos políticos y de extractos de conferencias públicas u obras o prestaciones protegidas similares en la medida en que lo justifique la finalidad informativa y siempre que, salvo en los casos en que resulte imposible, se indique la fuente, con inclusión del nombre del autor; g) cuando el uso se realice

durante celebraciones religiosas o celebraciones oficiales organizadas por una autoridad pública;

h) cuando se usen obras, tales como obras de arquitectura o escultura, realizadas para estar situadas de forma permanente en lugares públicos;

i) cuando se trate de una inclusión incidental de una obra o prestación en otro material;

j) cuando el uso tenga la finalidad de anunciar la exposición pública o la venta de obras de arte, en la medida en que resulte necesaria para promocionar el acto, con exclusión de cualquier otro uso comercial;

k) cuando el uso se realice a efectos de caricatura, parodia o pastiche;

l) cuando se use en relación con la demostración o reparación de equipos;

m) cuando se use una obra de arte en forma de edificio o dibujo o plano de un edificio con la intención de reconstruir dicho edificio;

n) cuando el uso consista en la comunicación a personas concretas del público o la puesta a su disposición, a efectos de investigación o de estudio personal, a través de terminales especializados instalados en los locales de los establecimientos mencionados en la letra c) del apartado 2, de obras y prestaciones que figuran en sus colecciones y que no son objeto de condiciones de adquisición o de licencia;

o) cuando el uso se realice en otros casos de importancia menor en que ya se prevean excepciones o limitaciones en el Derecho nacional, siempre se refieran únicamente a usos analógicos y que no afecten a la libre circulación de bienes y servicios en el interior de la Comunidad, sin perjuicio de las otras excepciones y limitaciones previstas en el presente artículo.

4. Cuando los Estados miembros puedan establecer excepciones o limitaciones al derecho de reproducción en virtud de los apartados 2 y 3, podrán igualmente

establecer excepciones o limitaciones al derecho de distribución previsto en el artículo 4, siempre que lo justifique la finalidad del acto de reproducción autorizado.

5. Las excepciones y limitaciones contempladas en los apartados 1, 2, 3 y 4 únicamente se aplicarán en determinados casos concretos que no entren en conflicto con la explotación normal de la obra o prestación y no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular del derecho.

CAPÍTULO III

PROTECCIÓN DE MEDIDAS TECNOLÓGICAS E INFORMACIÓN PARA LA GESTIÓN DE DERECHOS

Artículo 6

Obligaciones relativas a medidas tecnológicas

1. Los Estados miembros establecerán una protección jurídica adecuada contra la elusión de cualquier medida tecnológica efectiva, cometida por una persona a sabiendas, o teniendo motivos razonables para saber que persigue ese objetivo.

2. Los Estados miembros establecerán una protección jurídica adecuada frente a la fabricación, importación, distribución, venta, alquiler, publicidad para la venta o el alquiler, o posesión con fines comerciales, de cualquier dispositivo, producto o componente o la prestación de servicios que:

a) sea objeto de una promoción, de una publicidad o de una comercialización con la finalidad de eludir la protección, o

b) sólo tenga una finalidad o uso comercial limitado al margen de la elusión de la protección, o

c) esté principalmente concebido, producido, adaptado o realizado con la finalidad de permitir o facilitar la elusión de la protección de cualquier medida tecnológica eficaz.

3. A efectos de la presente Directiva, se entenderá por "medidas tecnológicas" toda técnica, dispositivo o componente que, en su funcionamiento normal, esté destinado a impedir o restringir actos referidos a obras o prestaciones protegidas que no cuenten con la autorización del titular de los derechos de autor o de los derechos afines a los derechos de autor establecidos por ley o el derecho sui generis previsto en el Capítulo III de la Directiva 96/9/CE. Las medidas tecnológicas se considerarán "eficaces" cuando el uso de la obra o prestación protegidas esté controlado por los titulares de los derechos mediante la aplicación de un control de acceso o un procedimiento de protección, por ejemplo, codificación, aleatorización u otra transformación de la obra o prestación o un mecanismo de control del copiado, que logre este objetivo de protección.

4. No obstante la protección jurídica prevista en el apartado 1, en caso de que los titulares de los derechos no adopten medidas voluntarias, incluidos los acuerdos con otros interesados, los Estados miembros tomarán las medidas pertinentes para que los titulares de los derechos faciliten al beneficiario de una excepción o limitación establecida por el Derecho nacional de conformidad con las letras a), c), d), y e) del apartado 2 del artículo 5 o con las letras a), b) y e) del apartado 3 del mismo artículo, los medios adecuados para disfrutar de dicha excepción o limitación, en la medida necesaria para ese disfrute, siempre y cuando dicho beneficiario tenga legalmente acceso a la obra o prestación protegidas.

Un Estado miembro podrá adoptar asimismo tales medidas respecto del beneficiario de una excepción o limitación establecida en virtud de la letra b) del apartado 2 del artículo 5, a menos que los titulares de los derechos hayan hecho ya

posible la reproducción para uso privado en la medida necesaria para el disfrute de la excepción o limitación contemplada y de conformidad con lo dispuesto en la letra b) del apartado 2 del artículo 5 y en el apartado 5 del mismo artículo, sin impedir a los titulares de los derechos la adopción de medidas adecuadas respecto del número de reproducciones de conformidad con tales disposiciones.

Tanto las medidas tecnológicas adoptadas voluntariamente por los titulares de los derechos, incluidas las derivadas de acuerdos voluntarios, como las adoptadas en aplicación de medidas adoptadas por los Estados miembros, disfrutarán de la protección jurídica prevista en el apartado 1.

Lo dispuesto en los párrafos primero y segundo no será de aplicación a obras o prestaciones que se hayan puesto a disposición del público con arreglo a lo convenido por contrato, de tal forma que personas concretas del público puedan acceder a ellas desde un lugar y en un momento que ella misma haya elegido.

Cuando el presente artículo se aplique en el contexto de las Directivas 92/100/CEE y 96/9/CE, el presente apartado se aplicará mutatis mutandis.

Artículo 7

Obligaciones relativas a la información para la gestión de derechos

1. Los Estados miembros establecerán una protección jurídica adecuada frente a todas aquellas personas que a sabiendas lleven a cabo sin autorización cualquiera de los siguientes actos:

a) supresión o alteración de toda información para la gestión electrónica de derechos,

b) distribución, importación para distribución, emisión por radiodifusión, comunicación o puesta a disposición del público de obras o prestaciones protegidas de conformidad con lo dispuesto en la presente Directiva o en el Capítulo III de la

Directiva 96/9/CE en las que se haya suprimido o alterado sin autorización la información para la gestión electrónica de derechos, sabiendo, o teniendo motivos razonables para saber que al hacerlo inducen, permiten, facilitan o encubren una violación de los derechos de autor o los derechos afines a los derechos de autor establecidos por una norma jurídica, o el derecho sui generis previsto en el Capítulo III de la Directiva 96/9/CE.

2. A efectos de la presente Directiva, se entenderá por "información para la gestión de derechos" toda información facilitada por los titulares de los derechos que identifique la obra o prestación protegida contemplada en la presente Directiva, o a que se refiere el derecho sui generis previsto en el Capítulo III de la Directiva 96/9/CE, al autor o cualquier otro derechohabiente, o información sobre las condiciones de utilización de la obra o prestación protegida, así como cualesquiera números o códigos que representen dicha información.

El párrafo primero se aplicará cuando alguno de estos elementos de información vaya asociado a una copia de una obra o prestación o aparezca en conexión con la comunicación al público de una obra o prestación protegida prevista en la presente Directiva o cubierta por el derecho sui generis previsto en el Capítulo III de la Directiva 96/9/CE.

CAPÍTULO IV

DISPOSICIONES COMUNES

Artículo 8

Sanciones y vías de recurso

1. Los Estados miembros establecerán las sanciones y vías de recurso adecuadas en relación con la violación de los derechos y las obligaciones previstos en la presente Directiva y adoptarán cuantas disposiciones resulten necesarias para

garantizar que se apliquen tales sanciones y vías de recurso. Las sanciones deberán ser efectivas, proporcionadas y disuasorias.

2. Cada uno de los Estados miembros adoptará las medidas necesarias para garantizar que los titulares de los derechos cuyos intereses se vean perjudicados por una actividad ilícita llevada a cabo en su territorio puedan interponer una acción de resarcimiento de daños y perjuicios y/o solicitar medidas cautelares y, en su caso, que se incaute el material ilícito y los dispositivos, productos o componentes a que se refiere el apartado 2 del artículo 6.

3. Los Estados miembros velarán por que los titulares de los derechos estén en condiciones de solicitar medidas cautelares contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir un derecho de autor o un derecho afín a los derechos de autor.

Artículo 9

Continuación de la vigencia de otras disposiciones legales

La presente Directiva se entenderá sin perjuicio de las disposiciones relativas, en particular, a los derechos de patente, las marcas comerciales, los dibujos y modelos, los modelos de utilidad, las topografías de productos semiconductores, los tipos de caracteres de imprenta, el acceso condicional, el acceso al cable por parte de los servicios de radiodifusión, la protección del patrimonio nacional, los requisitos sobre depósito legal, la legislación sobre prácticas restrictivas y competencia desleal, el secreto comercial, la seguridad, la confidencialidad, la protección de datos y el derecho a la intimidad, el acceso a los documentos públicos y el derecho de contratos.

Artículo 10

Aplicación en el tiempo

1. Las disposiciones de la presente Directiva se aplicarán a todas las obras y prestaciones a que se refiere la presente Directiva que, el 22 de diciembre de 2002, estén protegidos por la legislación de los Estados miembros en materia de derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor o cumplan los requisitos para su protección de acuerdo con lo previsto en la presente Directiva o en las disposiciones a que se hace referencia en el apartado 2 de su artículo 1.

2. La presente Directiva se aplicará sin perjuicio de los actos celebrados y de los derechos adquiridos antes del.

Artículo 11

Adaptaciones técnicas

1. La Directiva 92/100/CEE queda modificada del siguiente modo:

a) se suprime el artículo 7,

b) el apartado 3 del artículo 10 se sustituye por el texto siguiente: "3. Las limitaciones únicamente se aplicarán en determinados casos especiales que no entren en conflicto con la explotación normal de la prestación en cuestión y no perjudiquen injustificadamente los intereses legítimos del titular del derecho."

2. El apartado 2 del artículo 3 de la Directiva 93/98/CEE se sustituye por el texto siguiente: "2. Los derechos de los productores de fonogramas expirarán cincuenta años después de que se haya hecho la grabación. No obstante, si el fonograma se publica lícitamente durante dicho período, los derechos expirarán cincuenta años después de la fecha de la primera publicación lícita. Si durante el citado período no se efectúa publicación lícita alguna pero el fonograma se comunica lícitamente al público, dichos derechos expirarán cincuenta años después de la fecha de la primera comunicación lícita al público."

No obstante, si debido a la expiración del plazo de protección concedido en virtud del presente apartado en su versión anterior a la modificación por la 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(11), los derechos de los productores de fonogramas ya no están protegidos el 22 de diciembre de 2002, el presente apartado no surtirá el efecto de proteger nuevamente dichos derechos."

Artículo 12

Disposiciones finales

1. A más tardar el, y posteriormente cada tres años, la Comisión presentará al Parlamento Europeo, al Consejo y al Comité Económico y Social un informe sobre la aplicación de la presente Directiva, en el que, basándose, entre otras cosas, en la información específica facilitada por los Estados miembros, se examinará en particular la aplicación de los artículos 5, 6 y 8 a la vista del desarrollo del mercado digital. En el caso del artículo 6, se estudiará en particular si dicho artículo confiere un nivel de protección suficiente y si los actos permitidos por la legislación se están viendo afectados negativamente por el uso de medidas tecnológicas eficaces. En su caso, a fin de garantizar en particular el correcto funcionamiento del mercado interior con arreglo a lo dispuesto en el artículo 14 del Tratado, la Comisión presentará propuestas de modificación de la presente Directiva.

2. La protección de los derechos afines a los derechos de autor con arreglo a la presente Directiva no afectará en ningún modo a la protección garantizada a los derechos de autor.

3. Se creará un Comité de contacto formado por representantes de las autoridades competentes de los Estados miembros. Estará presidido por un

representante de la Comisión. Este Comité se reunirá bien a iniciativa del presidente, bien a petición de la delegación de un Estado miembro.

4. Las funciones del Comité serán las siguientes:

a) examinar las repercusiones de la presente Directiva sobre el funcionamiento del mercado interior y señalar las dificultades que puedan surgir;

b) organizar consultas acerca de todas las cuestiones que plantee la aplicación de la presente Directiva;

c) facilitar el intercambio de información sobre todos los aspectos significativos de la evolución de la legislación y la jurisprudencia, así como las novedades económicas, sociales, culturales y tecnológicas significativas;

d) actuar como un foro de evaluación del mercado digital de las obras y otras prestaciones, incluidos la copia privada y el uso de medidas tecnológicas.

Artículo 13

Aplicación

1. Los Estados miembros pondrán en vigor las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas necesarias para dar cumplimiento a lo dispuesto en la presente Directiva antes del 22 de diciembre de 2002. Informarán de ello inmediatamente a la Comisión.

Cuando los Estados miembros adopten dichas disposiciones, éstas contendrán una referencia a la presente Directiva o irán acompañadas de tal referencia en el momento de su publicación oficial. Los Estados miembros establecerán las modalidades de la mencionada referencia.

2. Los Estados miembros comunicarán a la Comisión el texto de las disposiciones de Derecho interno que adopten en el ámbito regulado por la presente Directiva.

Artículo 14

Entrada en vigor

La presente Directiva entrará en vigor el día de su publicación en el Diario Oficial de las Comunidades Europeas.

Artículo 15

Destinatarios

Los destinatarios de la presente Directiva serán los Estados miembros.

Hecho en Bruselas, el 22 de mayo de 2001.

Por el Parlamento Europeo

La Presidenta

N. Fontaine

Por el Consejo

El Presidente

M. Winberg

(1) DO C 108 de 7.4.1998, p. 6, y

DO C 180 de 25.6.1999, p. 6.

(2) DO C 407 de 28.12.1998, p. 30.

(3) Dictamen del Parlamento Europeo de 10 de febrero de 1999 (DO C 150 de 28.5.1999, p. 171), Posición común del Consejo de 28 de septiembre de 2000 (DO C

344 de 1.12.2000, p. 1) y Decisión del Parlamento Europeo de 14 de febrero de 2001 (no publicada aún en el Diario Oficial). Decisión del Consejo de 9 de abril de 2001.

(4) DO L 178 de 17.7.2000, p. 1.

(5) Directiva 91/250/CEE del Consejo, de 14 de mayo de 1991, sobre la protección jurídica de programas de ordenador (DO L 122 de 17.5.1991, p. 42).

Directiva modificada por la Directiva 93/98/CEE.

(6) Directiva 92/100/CEE del Consejo, de 19 de noviembre de 1992, sobre derechos de alquiler y préstamo y otros derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la propiedad intelectual (DO L 346 de 27.11.1992, p. 61).

Directiva modificada por la Directiva 93/98/CEE.

(7) Directiva 93/83/CEE del Consejo, de 27 de septiembre de 1993, sobre coordinación de determinadas disposiciones relativas a los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor en el ámbito de la radiodifusión vía satélite y de la distribución por cable (DO L 248 de 6.10.1993, p. 15).

(8) Directiva 93/98/CEE del Consejo, de 29 de octubre de 1993, relativa a la armonización del plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines (DO L 290 de 24.11.1993, p. 9).

(9) Directiva 96/9/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 11 de marzo de 1996, sobre la protección jurídica de las bases de datos (DO L 77 de 27.3.1996, p. 20).

(10) DO L 281 de 23.11.1995, p. 31.

(11) DO L 167 de 22.6.2001, p. 10.

Fuente:Dr. D. Eugenio Ull Pont.

www.uned.es/der-doctorado-unilad

Anexo IV

LEY 19/2006, de 5 de junio, por la que se amplían los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual e industrial y se establecen normas procesales para facilitar la aplicación de diversos reglamentos comunitarios

TEXTO

JUAN CARLOS I

REY DE ESPAÑA

A todos los que la presente vieren y entendieren.

Sabed: Que las Cortes Generales han aprobado y Yo vengo en sancionar la siguiente ley.

Exposición de motivos

I

La acción de la Unión Europea, en el ámbito de la propiedad intelectual, se ha centrado principalmente en armonizar el derecho sustantivo nacional o en crear derechos unitarios directamente aplicables en la Comunidad Europea, por considerar este ámbito de intervención prioritario para el éxito del mercado interior. Para completar esta actuación, resulta necesario avanzar en el respeto efectivo de los derechos de propiedad intelectual que han sido armonizados o creados.

La Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 29 de abril de 2004, relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual, tiene por objetivo aproximar las legislaciones sobre los medios de tutela de los derechos de

propiedad intelectual, para garantizar un nivel de protección elevado, equivalente y homogéneo en el mercado interior. Bajo la denominación de propiedad intelectual también se recogen en el derecho comunitario y, en particular, en esta directiva los derechos que en el ordenamiento jurídico español se agrupan bajo la denominación de propiedad industrial. La efectividad de la tutela jurisdiccional de estos derechos ha de redundar tanto en la promoción de la innovación y la competitividad de las empresas como en el desarrollo cultural europeo. Deben tenerse en cuenta también sus repercusiones en ámbitos tan diversos como el empleo, la estabilidad de los mercados o la protección de los consumidores. La directiva valora también aquella tutela jurisdiccional como una forma de impedir pérdidas fiscales o de garantizar, en último término, el orden público.

Se establecen así, en la directiva, las medidas, procedimientos y recursos necesarios para garantizar, frente a cualesquiera infracciones, la tutela efectiva de los derechos de propiedad intelectual, tal y como estén previstos en el derecho comunitario o en el derecho nacional del Estado miembro correspondiente.

II

En España, la regulación de las medidas, procedimientos y recursos que garantizan el respeto a la propiedad intelectual y a la propiedad industrial, entendida en el sentido más amplio posible, además de las acciones de carácter penal previstas en los artículos 270 y siguientes del Código Penal que son aplicables, se contiene en la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil; en el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril; en la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes; en la Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, y en la Ley 20/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial.

Las citadas leyes procesales y sectoriales han de ser modificadas para completar la transposición de aquella norma comunitaria a nuestro ordenamiento jurídico interno, de modo que se puedan ofrecer, en el ámbito de los derechos de propiedad intelectual e industrial, medios adecuados y suficientes para su tutela jurisdiccional.

III

Bajo la denominación de derecho de información, la directiva considera necesario poder ofrecer, en el ámbito del proceso civil, cauces para obtener información sobre el origen y las redes de distribución de las mercancías o servicios en los que se concrete la infracción de los derechos de propiedad intelectual o industrial. La Ley encauza la posibilidad de instar de un órgano jurisdiccional civil el requerimiento de esta información a través de una nueva diligencia preliminar dentro del artículo 256 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, si bien limita su posibilidad a la preparación de un juicio por una infracción de un derecho de propiedad intelectual o de propiedad industrial cometida mediante actos llevados a cabo a escala comercial, esto es, aquellos realizados para obtener beneficios económicos o comerciales directos o indirectos.

El acceso a los documentos bancarios, financieros o comerciales que estén bajo el control del presunto infractor es regulado como el contenido propio de otra nueva diligencia preliminar, también en este caso en relación con infracciones de los derechos de propiedad intelectual e industrial cometidas mediante actos realizados con fines comerciales. El contenido de esta diligencia preliminar también se configura como diligencia de prueba para facilitar la obtención de pruebas en el curso de un procedimiento judicial.

La regulación de la práctica de estas nuevas diligencias está presidida por la doble cautela de garantizar la confidencialidad de la información requerida y de evitar

que los datos obtenidos puedan utilizarse para fines distintos a la preparación del juicio.

Al mismo tiempo, se modifica la regulación de la resolución judicial que acuerde las medidas ante la negativa de la persona requerida a llevar a cabo las diligencias preliminares, para exigir su adopción mediante auto motivado e introducir el requisito de proporcionalidad.

La directiva ha exigido de nuestra norma procesal civil una expresa admisión de la posibilidad de acordar medidas de aseguramiento de la prueba antes de la iniciación del proceso y sin necesidad de oír previamente a quien fuera a ser demandado. A esta exigencia ha seguido la conveniencia de regular detalladamente el procedimiento para la adopción de estas medidas. La regla general es la audiencia a quien haya de soportar la medida; la excepción, retrasar el contraste contradictorio sobre su procedencia a un posterior incidente, que garantiza la defensa de los legítimos intereses de quien ha de soportarla.

Las previsiones de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, relativas al aseguramiento de la prueba, se amplían respecto de los casos de infracción de los derechos de propiedad intelectual y de propiedad industrial, a la enumeración, a título indicativo, de algunas de las medidas que el tribunal podrá adoptar.

IV

Se ha hecho necesario también introducir modificaciones en las leyes especiales que regulan esta materia.

Para reparar el perjuicio sufrido a causa de una infracción del derecho de propiedad intelectual o de propiedad industrial, la directiva configura dos módulos de cálculo de la indemnización por daños y perjuicios. El primero de estos módulos comprende, de forma acumulativa, las consecuencias económicas negativas que haya

sufrido la parte perjudicada y también el daño moral. Alternativamente, esta indemnización podrá consistir en una cantidad a tanto alzado, basada en la remuneración que habría percibido el perjudicado si el infractor hubiera pedido autorización para utilizar el derecho de propiedad intelectual o industrial en cuestión. Además, en la determinación de la cuantía indemnizatoria han de considerarse los gastos realizados por el titular del derecho lesionado en la investigación para la obtención de pruebas razonables de la comisión de la infracción. La introducción de estos criterios y elementos implica modificar el artículo 140 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril; el artículo 66 de la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes; el artículo 43 de la Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, y el artículo 55 de la Ley 20/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial.

Otra modificación, común a estas leyes sectoriales, tiene por finalidad ampliar el elenco de acciones a ejercitar ante los órganos jurisdiccionales por el titular del derecho de propiedad intelectual o industrial infringido para la adopción de medidas, a expensas del infractor cuando proceda, que están orientadas a impedir nuevas infracciones. También es necesario reconocer al titular del derecho de propiedad intelectual o de propiedad industrial infringido la posibilidad de instar acciones para la cesación de la actividad ilícita y las medidas cautelares que procedan contra los intermediarios cuyos servicios se utilicen por terceros para materializar la infracción. La plena adecuación de estas previsiones exige modificar los artículos 138 y 139 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, 63 y 135 de la Ley de Patentes, 41 de la Ley de Marcas y 53 de la Ley de protección jurídica del diseño industrial.

La nueva redacción del artículo 132 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, responde a la exigencia de la directiva de establecer a favor de los titulares de otros

derechos de propiedad intelectual una presunción similar a la prevista en favor de los titulares de derechos de autor en el Convenio de Berna y en el apartado 1 del artículo 6 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual.

Con la finalidad de articular nuevas medidas disuasorias respecto a la comisión de infracciones contra la propiedad intelectual, se amplía el catálogo de acciones y medidas cautelares urgentes que el demandante puede ejercitar y solicitar. Se reforma el artículo 138 para incorporar la posibilidad de instar la publicación total o parcial de la resolución judicial o arbitral a costa del infractor. Asimismo, para prevenir una infracción inminente, la medida cautelar recogida en el artículo 141.2, consistente en suspender cualquier actividad que lesione un derecho de propiedad intelectual, se completa con la posibilidad de prohibir esta actividad si todavía no ha sido iniciada.

Se modifican determinados preceptos del título XIII de la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes, que rigen también en los juicios sobre marcas y sobre diseño industrial, de conformidad con la Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, y con la Ley 7/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial. En beneficio de una mayor claridad del régimen aplicable, conviene precisar en el artículo 129 de la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes, que las diligencias de comprobación de los hechos previstas en esta ley se entienden sin perjuicio de las diligencias preliminares reguladas en la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

Además, se amplía el catálogo de medidas cautelares contenido en el artículo 134 al incorporar la orientada a prohibir los actos que violen el derecho del peticionario, ante la inminencia de una infracción.

La modificación del apartado 1 del artículo 139 responde a la necesidad de establecer la debida concordancia con las previsiones de la Ley 1/2000, de 7 de enero, respecto a la determinación del plazo para la presentación de la demanda principal,

cuando las medidas cautelares adoptadas se soliciten con anterioridad a la presentación de la demanda.

Al mismo propósito de adecuación a la regulación procesal civil tras la reforma introducida por la Ley 1/2000, de 7 de enero, y los cambios operados en el derecho de patentes desde que se promulgó la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes, responde la derogación del artículo 128 de esta última, que actualmente ha perdido su razón de ser y constituye una excepción dentro de los principios que inspiran la actividad probatoria y el auxilio procesal del juzgador en el proceso civil.

Finalmente, la modificación del artículo 54 de la Ley 7/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial, viene determinada por la exigencia de actualizar las referencias a los artículos de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

V

Mediante la disposición final cuarta, se incorporan dos nuevas disposiciones finales a la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, que responden a la necesidad de establecer medidas que faciliten la aplicación en España del Reglamento (CE) n.º 805/2004 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 21 de abril de 2004, por el que se establece un título ejecutivo europeo para créditos no impugnados, y del Reglamento (CE) n.º 2201/2003 del Consejo, de 27 de noviembre de 2003, relativo a la competencia, el reconocimiento y la ejecución de resoluciones judiciales en materia matrimonial y de responsabilidad parental, por el que se deroga el Reglamento (CE) n.º 1347/2000.

VI

Esta Ley se dicta al amparo de las competencias que la Constitución Española atribuye al Estado en el artículo 149.1.6.^a y 9.^a por afectar a la legislación procesal y a la legislación de propiedad intelectual e industrial.

Artículo primero. Modificación de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

La Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, se modifica en los siguientes términos:

Uno. En el apartado 1 del artículo 256, el actual número 7.º pasa a ser el 9.º y se introducen dos nuevos números, el 7.º y el 8.º, con la siguiente redacción:

«7.º Mediante la solicitud, formulada por quien pretenda ejercitar una acción por infracción de un derecho de propiedad industrial o de un derecho de propiedad intelectual cometida mediante actos desarrollados a escala comercial, de diligencias de obtención de datos sobre el origen y redes de distribución de las mercancías o servicios que infringen un derecho de propiedad intelectual o de propiedad industrial y, en particular, los siguientes:

a) Los nombres y direcciones de los productores, fabricantes, distribuidores, suministradores y prestadores de las mercancías y servicios, así como de quienes, con fines comerciales, hubieran estado en posesión de las mercancías.

b) Los nombres y direcciones de los mayoristas y minoristas a quienes se hubieren distribuido las mercancías o servicios.

c) Las cantidades producidas, fabricadas, entregadas, recibidas o encargadas, y las cantidades satisfechas como precio por las mercancías o servicios de que se trate y los modelos y características técnicas de las mercancías.

Las diligencias consistirán en el interrogatorio de:

a) Quien el solicitante considere autor de la violación.

b) Quien, a escala comercial, haya prestado o utilizado servicios o haya estado en posesión de mercancías que pudieran haber lesionado los derechos de propiedad industrial o intelectual.

c) Quien, a escala comercial, haya utilizado servicios o haya estado en posesión de mercancías que pudieran haber lesionado los derechos de propiedad industrial o intelectual.

d) Aquel a quien los anteriores hubieren atribuido intervención en los procesos de producción, fabricación, distribución o prestación de aquellas mercancías y servicios.

La solicitud de estas diligencias podrá extenderse al requerimiento de exhibición de todos aquellos documentos que acrediten los datos sobre los que el interrogatorio verse.

8.º Por petición de quien pretenda ejercitar una acción por infracción de un derecho de propiedad industrial o de un derecho de propiedad intelectual cometida mediante actos desarrollados a escala comercial, de la exhibición de los documentos bancarios, financieros, comerciales o aduaneros, producidos en un determinado tiempo y que se presuman en poder de quien sería demandado como responsable. La solicitud deberá acompañarse de un principio de prueba de la realidad de la infracción que podrá consistir en la presentación de una muestra de los ejemplares, mercancías o productos en los que materialice aquella infracción. El solicitante podrá pedir que el Secretario extienda testimonio de los documentos exhibidos si el requerido no estuviera dispuesto a desprenderse del documento para su incorporación a la diligencia practicada. Igual solicitud podrá formular en relación con lo establecido en el último párrafo del número anterior.

A los efectos de los números 7.º y 8.º de este apartado, se entiende por actos desarrollados a escala comercial aquellos que son realizados para obtener beneficios económicos o comerciales directos o indirectos.»

Dos. El apartado 1 del artículo 257 queda redactado del siguiente modo:

«1. Será competente para resolver sobre las peticiones y solicitudes a que se refiere el artículo anterior el juez de primera instancia o de lo mercantil, cuando proceda, del domicilio de la persona que, en su caso, hubiera de declarar, exhibir o intervenir de otro modo en las actuaciones que se acordaran para preparar el juicio.

En los casos de los números 6.º, 7.º, 8.º y 9.º del apartado 1 del artículo anterior, será competente el tribunal ante el que haya de presentarse la demanda determinada. Si, en estos casos, se solicitasen nuevas diligencias, a raíz del resultado de las hasta entonces practicadas, podrán instarse del mismo tribunal o bien del que, a raíz de los hechos averiguados en la anterior diligencia, resultaría competente para conocer de la misma pretensión o de nuevas pretensiones que pudieran eventualmente acumularse.»

Tres. Se adicionan dos nuevos apartados, el 3 y el 4, al artículo 259, con la siguiente redacción:

«3. En el caso de las diligencias del artículo 256.1.7.º, para garantizar la confidencialidad de la información requerida, el tribunal podrá ordenar que la práctica del interrogatorio se celebre a puerta cerrada. Esta decisión se adoptará en la forma establecida en el artículo 138.3 y a solicitud de cualquiera que acredite interés legítimo.

4. La información obtenida mediante las diligencias de los números 7.º y 8.º del apartado 1 del artículo 256 se utilizará exclusivamente para la tutela jurisdiccional de los derechos de propiedad industrial o de propiedad intelectual del solicitante de las

medidas, con prohibición de divulgarla o comunicarla a terceros. A instancia de cualquier interesado, el tribunal podrá atribuir carácter reservado a las actuaciones, para garantizar la protección de los datos e información que tuvieran carácter confidencial.»

Cuatro. El artículo 261 queda redactado del siguiente modo:

«Artículo 261. Negativa a llevar a cabo las diligencias.

Si la persona citada y requerida no atendiese el requerimiento ni formulare oposición, el tribunal acordará, cuando resulte proporcionado, las siguientes medidas, por medio de un auto, en el que expresará las razones que las exigen:

1.^a Si se hubiere pedido declaración sobre hechos relativos a la capacidad, representación o legitimación del citado, se podrán tener por respondidas afirmativamente las preguntas que el solicitante pretendiera formularle y los hechos correspondientes se considerarán admitidos a efectos del juicio posterior.

2.^a Si se hubiese solicitado la exhibición de títulos y documentos y el tribunal apreciare que existen indicios suficientes de que pueden hallarse en un lugar determinado, ordenará la entrada y registro de dicho lugar, procediéndose, si se encontraren, a ocupar los documentos y a ponerlos a disposición del solicitante, en la sede del tribunal.

3.^a Si se tratase de la exhibición de una cosa y se conociese o presumiese fundadamente el lugar en que se encuentra, se procederá de modo semejante al dispuesto en el número anterior y se presentará la cosa al solicitante, que podrá pedir el depósito o medida de garantía más adecuada a la conservación de aquélla.

4.^a Si se hubiera pedido la exhibición de documentos contables, se podrán tener por ciertos, a los efectos del juicio posterior, las cuentas y datos que presente el solicitante.

5.^a Tratándose de las diligencias previstas en el artículo 256.1.6.º, ante la negativa del requerido o de cualquier otra persona que pudiera colaborar en la determinación de los integrantes del grupo, el tribunal ordenará que se acuerden las medidas de intervención necesarias, incluida la de entrada y registro, para encontrar los documentos o datos precisos, sin perjuicio de la responsabilidad penal en que se pudiera incurrir por desobediencia a la autoridad judicial. Iguales medidas ordenará el tribunal en los casos de los números 5 bis, 7.º y 8.º del apartado 1 del artículo 256, ante la negativa del requerido a la exhibición de documentos.»

Cinco. El artículo 263 queda redactado del siguiente modo:

«Artículo 263. Diligencias preliminares previstas en leyes especiales.

Cuando se trate de las diligencias a que se refiere el artículo 256.1.9.º, los preceptos de este capítulo se aplicarán en lo que no se oponga a lo dispuesto en la legislación especial sobre la materia de que se trate.»

Seis. Se modifica el apartado 2 del artículo 297 y se añade un apartado 4 con la siguiente redacción:

«2. Las medidas consistirán en las disposiciones que, a juicio del tribunal, permitan conservar cosas o situaciones o hacer constar fehacientemente su realidad y características. Para los fines de aseguramiento de la prueba, podrán también dirigirse mandatos de hacer o no hacer, bajo apercibimiento de proceder, en caso de infringirlos, por desobediencia a la autoridad.

En los casos de infracción de los derechos de propiedad industrial y de propiedad intelectual, una vez el solicitante de las medidas haya presentado aquellas pruebas de la infracción razonablemente disponibles, tales medidas podrán consistir en especial en la descripción detallada, con o sin toma de muestras, o la incautación efectiva de las mercancías y objetos litigiosos, así como de los materiales e

instrumentos utilizados en la producción o la distribución de estas mercancías y de los documentos relacionados con ellas.»

«4. Cuando las medidas de aseguramiento de la prueba se hubiesen acordado antes del inicio del proceso, quedarán sin efecto si el solicitante no presenta su demanda en el plazo de veinte días siguientes a la fecha de la efectiva adopción de las medidas de aseguramiento acordadas. El tribunal, de oficio, acordará mediante auto que se alcen o revoquen los actos de cumplimiento que hubieran sido realizados, condenará al solicitante en las costas y declarará que es responsable de los daños y perjuicios que haya producido al sujeto respecto del cual se adoptaron las medidas.»

Siete. Se modifica la rúbrica del artículo 298 y se añaden a este artículo los apartados 4, 5, 6, 7 y 8 con la siguiente redacción:

«Artículo 298. Requisitos. Procedimiento para la adopción de las medidas de aseguramiento de la prueba. Contracautelas.»

«4. Las medidas de aseguramiento de la prueba se adoptarán previa audiencia de la persona que haya de soportarla. Si se solicitasen una vez iniciado el proceso, también se oirá al demandado. Sólo quien fuera a ser demandado o ya lo hubiera sido podrá aducir, al oponerse a su adopción, la imposibilidad, impertinencia o inutilidad de la prueba.

5. No obstante lo dispuesto en el apartado anterior, cuando sea probable que el retraso derivado de la audiencia previa ocasione daños irreparables al derecho del solicitante de la medida o cuando exista un riesgo demostrable de que se destruyan pruebas o se imposibilite de otro modo su práctica si así se solicita, el tribunal podrá acordar la medida sin más trámites, mediante providencia. La providencia precisará, separadamente, los requisitos que la han exigido y las razones que han conducido a acordarla sin audiencia del demandado o de quien vaya a ser demandado. Esta providencia es irrecurrible y será notificada a las partes y a quien hubiera de soportarla

sin dilación y, de no ser posible antes, inmediatamente después de la ejecución de las medidas.

6. Si la medida de aseguramiento se hubiera adoptado sin audiencia previa, quien fuera a ser demandado o ya lo hubiera sido o quien hubiera de soportarla podrán formular oposición en el plazo de veinte días, desde la notificación de la providencia que la acordó.

7. La oposición a la medida podrá fundarse en la inexistencia de riesgos de daños irreparables en el derecho para la futura práctica de la prueba, así como en la posibilidad de acordar otras medidas igualmente conducentes que resulten menos gravosas. También podrá sustituirse por la caución prevista en el apartado 3. Sólo quien fuera a ser demandado o ya lo hubiese sido podrá aducir la imposibilidad, impertinencia o inutilidad de la prueba.

8. Del escrito de oposición se dará traslado al solicitante y, en su caso, al ya demandado o a quien hubiera de soportar la medida. Todos ellos serán citados a una vista, en el plazo de cinco días, tras cuya celebración se decidirá sobre la oposición, en el plazo de tres días, por medio de un auto que es irrecurrible.»

Ocho. Se incorpora un nuevo apartado, el 3, al artículo 328 con la siguiente redacción:

«3. En los procesos seguidos por infracción de un derecho de propiedad industrial o de un derecho de propiedad intelectual, cometida a escala comercial, la solicitud de exhibición podrá extenderse, en particular, a los documentos bancarios, financieros, comerciales o aduaneros producidos en un determinado período de tiempo y que se presuman en poder del demandado. La solicitud deberá acompañarse de un principio de prueba que podrá consistir en la presentación de una muestra de los ejemplares, mercancías o productos en los que se hubiere materializado la infracción. A instancia de cualquier interesado, el tribunal podrá atribuir carácter reservado a las

actuaciones, para garantizar la protección de los datos e información que tuvieran carácter confidencial.»

Nueve. El apartado 2 del artículo 733 queda redactado como sigue:

«2. No obstante lo dispuesto en el apartado anterior, cuando el solicitante así lo pida y acredite que concurren razones de urgencia o que la audiencia previa puede comprometer el buen fin de la medida cautelar, el tribunal podrá acordarla sin más trámites mediante auto, en el plazo de cinco días, en el que razonará por separado sobre la concurrencia de los requisitos de la medida cautelar y las razones que han aconsejado acordarla sin oír al demandado.

Contra el auto que acuerde medidas cautelares sin previa audiencia del demandado no cabrá recurso alguno y se estará a lo dispuesto en el capítulo III de este título. El auto será notificado a las partes sin dilación y, de no ser posible antes, inmediatamente después de la ejecución de las medidas.»

Artículo segundo. Modificación del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

El texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, se modifica en los siguientes términos:

Uno. El artículo 132 queda redactado como sigue:

«Artículo 132. Aplicación subsidiaria de disposiciones del libro I.

Las disposiciones contenidas en el artículo 6.1, en la sección 2.^a del capítulo III del título II y en el capítulo II del título III, ambos del libro I, se aplicarán, con carácter subsidiario y en lo pertinente, a los otros derechos de propiedad intelectual regulados en este libro.»

Dos. El artículo 138 queda redactado como sigue:

«Artículo 138. Acciones y medidas cautelares urgentes.

El titular de los derechos reconocidos en esta ley, sin perjuicio de otras acciones que le correspondan, podrá instar el cese de la actividad ilícita del infractor y exigir la indemnización de los daños materiales y morales causados, en los términos previstos en los artículos 139 y 140. También podrá instar la publicación o difusión, total o parcial, de la resolución judicial o arbitral en medios de comunicación a costa del infractor.

Asimismo, podrá solicitar con carácter previo la adopción de las medidas cautelares de protección urgente reguladas en el artículo 141.

Tanto las medidas de cesación específicas contempladas en el artículo 139.1.g) como las medidas cautelares previstas en el artículo 141.6 podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de propiedad intelectual reconocidos en esta ley, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Tres. Se modifica la redacción de los párrafos c) y d) y se añade un nuevo párrafo g) al apartado 1 del artículo 139:

«c) La retirada del comercio de los ejemplares ilícitos y su destrucción, incluyendo aquellos en los que haya sido suprimida o alterada sin autorización la información electrónica para la gestión de derechos o cuya protección tecnológica haya sido eludida. Esta medida se ejecutará a expensas del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.

d) La retirada de los circuitos comerciales, inutilización, y, en caso necesario, la destrucción de los moldes, planchas, matrices, negativos y demás elementos materiales, equipos o instrumentos destinados principalmente a la reproducción, a la creación o fabricación de ejemplares ilícitos. Esta medida se ejecutará a expensas del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.»

«g) La suspensión de los servicios prestados por intermediarios a terceros que se valgan de ellos para infringir derechos de propiedad intelectual, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico.»

Cuatro. El artículo 140 queda redactado como sigue:

«Artículo 140. Indemnización.

1. La indemnización por daños y perjuicios debida al titular del derecho infringido comprenderá no sólo el valor de la pérdida que haya sufrido, sino también el de la ganancia que haya dejado de obtener a causa de la violación de su derecho. La cuantía indemnizatoria podrá incluir, en su caso, los gastos de investigación en los que se haya incurrido para obtener pruebas razonables de la comisión de la infracción objeto del procedimiento judicial.

2. La indemnización por daños y perjuicios se fijará, a elección del perjudicado, conforme a alguno de los criterios siguientes:

a) Las consecuencias económicas negativas, entre ellas la pérdida de beneficios que haya sufrido la parte perjudicada y los beneficios que el infractor haya obtenido por la utilización ilícita.

En el caso de daño moral procederá su indemnización, aun no probada la existencia de perjuicio económico. Para su valoración se atenderá a las circunstancias de la infracción, gravedad de la lesión y grado de difusión ilícita de la obra.

b) La cantidad que como remuneración hubiera percibido el perjudicado, si el infractor hubiera pedido autorización para utilizar el derecho de propiedad intelectual en cuestión.

3. La acción para reclamar los daños y perjuicios a que se refiere este artículo prescribirá a los cinco años desde que el legitimado pudo ejercitarla.»

Cinco. Se modifica el apartado 2 del artículo 141 en los siguientes términos:

«2. La suspensión de la actividad de reproducción, distribución y comunicación pública, según proceda, o de cualquier otra actividad que constituya una infracción a los efectos de esta ley, así como la prohibición de estas actividades si todavía no se han puesto en práctica.»

Artículo tercero. Modificación de la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes.

Uno. Se reforma el artículo 63 con la siguiente redacción:

«Artículo 63.

1. El titular cuyo derecho de patente sea lesionado podrá, en especial, solicitar:

a) La cesación de los actos que violen su derecho.

b) La indemnización de los daños y perjuicios sufridos.

c) El embargo de los objetos producidos o importados con violación de su derecho y de los medios principalmente destinados a tal producción o a la realización del procedimiento patentado.

d) La atribución en propiedad de los objetos o medios embargados en virtud de lo dispuesto en el apartado anterior cuando sea posible, en cuyo caso se imputará el valor de los bienes afectados al importe de la indemnización de daños y perjuicios. Si

el valor mencionado excediera del importe de la indemnización concedida, el titular de la patente deberá compensar a la otra parte por el exceso.

e) La adopción de las medidas necesarias para evitar que prosiga la violación de la patente y, en particular, la transformación de los objetos o medios embargados en virtud de lo dispuesto en el apartado c), o su destrucción cuando ello fuera indispensable para impedir la violación de la patente.

f) La publicación de la sentencia condenatoria del infractor de la patente, a costa del condenado, mediante anuncios y notificaciones a las personas interesadas. Esta medida sólo será aplicable cuando la sentencia así lo aprecie expresamente.

2. Las medidas comprendidas en los apartados c) y e) serán ejecutadas a cargo del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.

3. Las medidas contempladas en los párrafos a) y e) del apartado 1 de este artículo podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de patente, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Dos. Los apartados 1 y 2 del artículo 66 quedan redactados como sigue:

«1. La indemnización de daños y perjuicios debida al titular de la patente comprenderá no sólo el valor de la pérdida que haya sufrido, sino también el de la ganancia que haya dejado de obtener el titular a causa de la violación de su derecho. La cuantía indemnizatoria podrá incluir, en su caso, los gastos de investigación en los que se haya incurrido para obtener pruebas razonables de la comisión de la infracción objeto del procedimiento judicial.

2. Para fijar la indemnización por daños y perjuicios se tendrán en cuenta, a elección del perjudicado:

a) Las consecuencias económicas negativas, entre ellas los beneficios que el titular habría obtenido previsiblemente de la explotación de la invención patentada si no hubiera existido la competencia del infractor y los beneficios que este último haya obtenido de la explotación del invento patentado.

En el caso de daño moral procederá su indemnización, aun no probada la existencia de perjuicio económico.

b) La cantidad que como precio el infractor hubiera debido pagar al titular de la patente por la concesión de una licencia que le hubiera permitido llevar a cabo su explotación conforme a derecho.

Para su fijación se tendrá en cuenta especialmente, entre otros factores, la importancia económica del invento patentado, la duración de la patente en el momento en que comenzó la violación y el número y clase de licencias concedidas en ese momento.»

Tres. El apartado 1 del artículo 129 queda redactado como sigue:

«1. La persona legitimada para ejercitar las acciones derivadas de la patente podrá pedir al juez que con carácter urgente acuerde la práctica de diligencias para la comprobación de hechos que puedan constituir violación del derecho exclusivo otorgado por la patente, sin perjuicio de las que puedan solicitarse al amparo del artículo 256.1 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.»

Cuatro. La primera medida cautelar del artículo 134 queda redactada como sigue:

«1.^a) La cesación de los actos que violen el derecho del peticionario o su prohibición, cuando existan indicios racionales para suponer la inminencia de dichos actos.»

Cinco. El artículo 135 se redacta en los siguientes términos:

«Artículo 135.

Las medidas cautelares a que se refiere el número 1 del artículo anterior podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de patente, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Seis. El apartado 1 del artículo 139 queda redactado como sigue:

«1. En el caso de formularse la petición de medidas cautelares antes de ejercitarse la acción principal, quedarán sin efecto en su totalidad si la demanda no se presentara en el plazo previsto en el artículo 730.2 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.»

Artículo cuarto. Modificación de la Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas.

La Ley 17/2001, de 7 de diciembre, de Marcas, se modifica en los siguientes términos:

Uno. Se modifica el apartado 1 del artículo 41 y se añade el apartado 3 con la siguiente redacción:

«Artículo 41. Acciones civiles que puede ejercitar el titular de la marca.

1. En especial, el titular cuyo derecho de marca sea lesionado podrá reclamar en la vía civil:

a) La cesación de los actos que violen su derecho.

b) La indemnización de los daños y perjuicios sufridos.

c) La adopción de las medidas necesarias para evitar que prosiga la violación y, en particular, que se retiren del tráfico económico los productos, embalajes, envoltorios, material publicitario, etiquetas u otros documentos en los que se haya materializado la violación del derecho de marca y el embargo o la destrucción de los medios principalmente destinados a cometer la infracción. Estas medidas se ejecutarán a costa del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.

d) La destrucción o cesión con fines humanitarios, si fuere posible, a elección del actor, y a costa siempre del condenado, de los productos ilícitamente identificados con la marca que estén en posesión del infractor, salvo que la naturaleza del producto permita la eliminación del signo distintivo sin afectar al producto o la destrucción del producto produzca un perjuicio desproporcionado al infractor o al propietario, según las circunstancias específicas de cada caso apreciadas por el Tribunal.

e) La atribución en propiedad de los productos, materiales y medios embargados en virtud de lo dispuesto en el apartado c) cuando sea posible, en cuyo caso se imputará el valor de los bienes afectados al importe de la indemnización de daños y perjuicios. Si el valor mencionado excediera del importe de la indemnización concedida, el titular del derecho de marca deberá compensar a la otra parte por el exceso.

f) La publicación de la sentencia a costa del condenado mediante anuncios y notificaciones a las personas interesadas.»

«3. Las medidas contempladas en los párrafos a) y c) del apartado 1 de este artículo podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de marca, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Dos. Los apartados 1 y 2 del artículo 43 quedan redactados como sigue:

«1. La indemnización de daños y perjuicios comprenderá no sólo las pérdidas sufridas, sino también las ganancias dejadas de obtener por el titular del registro de la marca causa de la violación de su derecho. El titular del registro de marca también podrá exigir la indemnización del perjuicio causado al prestigio de la marca por el infractor, especialmente por una realización defectuosa de los productos ilícitamente marcados o una presentación inadecuada de aquélla en el mercado. Asimismo, la cuantía indemnizatoria podrá incluir, en su caso, los gastos de investigación en los que se haya incurrido para obtener pruebas razonables de la comisión de la infracción objeto del procedimiento judicial.

2. Para fijar la indemnización por daños y perjuicios se tendrá en cuenta, a elección del perjudicado:

a) Las consecuencias económicas negativas, entre ellas los beneficios que el titular habría obtenido mediante el uso de la marca si no hubiera tenido lugar la violación y los beneficios que haya obtenido el infractor como consecuencia de la violación.

En el caso de daño moral procederá su indemnización, aun no probada la existencia de perjuicio económico.

b) La cantidad que como precio el infractor hubiera debido de pagar al titular por la concesión de una licencia que le hubiera permitido llevar a cabo su utilización conforme a derecho.»

Artículo quinto. Modificación de la Ley 20/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial.

La Ley 20/2003, de 7 de julio, de protección jurídica del diseño industrial, se modifica en los siguientes términos:

Uno. Se modifican los párrafos c) y e) del apartado 1 del artículo 53 y se añade el apartado 3 con la siguiente redacción:

«c) La adopción de las medidas necesarias para evitar que prosiga la actividad infractora y, en particular, que se retiren del tráfico económico los productos en los que se haya materializado la violación de su derecho y el embargo o la destrucción de los medios principalmente destinados a cometer la infracción. Estas medidas se ejecutarán a expensas del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.»

«e) Alternativamente, la entrega de los medios o de los objetos a que se refieren los párrafos c) y d) del apartado 1, a precio de coste y a cuenta de su correspondiente indemnización de daños y perjuicios, cuando sea posible y esta medida resulte proporcionada teniendo en cuenta las circunstancias de la infracción apreciadas por el tribunal. Si su valor excediera del importe de la indemnización concedida, el titular del diseño deberá compensar a la otra parte por el exceso.»

«3. Las medidas contempladas en los párrafos a) y c) del apartado 1 de este artículo podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos reconocidos en esta ley, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción,

sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Dos. Los apartados 1, 2 y 4 del artículo 55 quedan redactados como sigue:

«1. La indemnización de daños y perjuicios comprenderá no sólo las pérdidas sufridas, sino también las ganancias dejadas de obtener por el titular del diseño a causa de la violación de su derecho. El titular del diseño registrado también podrá exigir la indemnización del perjuicio causado al prestigio del diseño por el infractor, especialmente por una realización defectuosa de los productos ilícitamente comercializados, la realización defectuosa de las imitaciones o las condiciones en que haya tenido lugar su comercialización. Asimismo, la cuantía indemnizatoria podrá incluir, en su caso, los gastos de investigación en los que se haya incurrido para obtener pruebas razonables de la comisión de la infracción objeto del procedimiento judicial.

2. Para fijar la indemnización por daños y perjuicios se tendrá en cuenta, a elección del perjudicado:

a) Las consecuencias económicas negativas, entre ellas los beneficios que el titular habría obtenido de la explotación del diseño si no hubiera tenido lugar la violación de su derecho y los beneficios obtenidos por el infractor como consecuencia de la violación del derecho del titular del diseño registrado.

En el caso de daño moral procederá su indemnización, aun no probada la existencia de perjuicio económico.

b) La cantidad que como precio el infractor hubiera debido de pagar al titular del diseño por la concesión de una licencia que le hubiera permitido llevar a cabo la explotación del diseño conforme a derecho.»

«4. Para fijar la cuantía de los daños y perjuicios sufridos, el titular del diseño podrá exigir, de conformidad con lo previsto en el artículo 256.1.9.º y en el artículo 328 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, la exhibición de los documentos del presunto responsable de la vulneración del derecho, que puedan servir para aquella finalidad.»

Disposición transitoria única. Procesos jurisdiccionales.

Los procesos jurisdiccionales incoados antes de la entrada en vigor de esta Ley se tramitarán conforme a las normas procesales vigentes con anterioridad a ella.

Disposición derogatoria única. Derogación normativa.

Quedan derogadas todas las disposiciones de igual o inferior rango que se opongan a lo dispuesto en esta Ley.

Queda derogado el artículo 128 de la Ley 11/1986, de 20 de marzo, de Patentes.

Disposición final primera. Fundamento constitucional.

Esta Ley se dicta al amparo de lo dispuesto en el artículo 149.1.6.^a y 9.^a de la Constitución, relativos a la legislación procesal y a la legislación de propiedad intelectual e industrial, respectivamente.

Disposición final segunda. Incorporación de derecho comunitario.

Esta Ley incorpora al derecho español las disposiciones de la Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 29 de abril de 2004, relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual.

Disposición final tercera. Modificación de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

Se introduce un número 5.º bis en el artículo 256 de la Ley de Enjuiciamiento Civil con la siguiente redacción:

«5.º bis. Por la petición de la historia clínica al centro sanitario o profesional que la custodie, en las condiciones y con el contenido que establece la ley.»

Disposición final cuarta. Medidas para facilitar la aplicación en España de diversos reglamentos comunitarios en materia de cooperación judicial civil.

La Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, se modifica en los siguientes términos:

Uno. La actual disposición final vigésima primera pasa a ser la vigésima tercera y se introduce una nueva disposición final vigésima primera con la siguiente redacción:

«Disposición final vigésima primera. Medidas para facilitar la aplicación en España del Reglamento (CE) n.º 805/2004 del Parlamento Europeo y del Consejo, de 21 de abril de 2004, por el que se establece un título ejecutivo europeo para créditos no impugnados.

1. La certificación judicial de un título ejecutivo europeo se adoptará de forma separada y mediante providencia, en la forma prevista en el anexo I del Reglamento (CE) n.º 805/2004.

La competencia para certificar un título ejecutivo europeo corresponde al mismo tribunal que dictó la resolución.

El procedimiento para la rectificación de errores en un título ejecutivo europeo previsto en el artículo 10.1.a) del Reglamento (CE) n.º 805/2004 se resolverá en la forma prevista en los tres primeros apartados del artículo 267 de la Ley Orgánica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial.

El procedimiento para la revocación de la emisión de un certificado de un título ejecutivo europeo a que se refiere el artículo 10.1.b) del Reglamento (CE) n.º 805/2004 se tramitará y resolverá de conformidad con lo previsto para el recurso de reposición regulado en la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, con independencia del orden jurisdiccional al que pertenezca el tribunal.

La denegación de emisión de un certificado de título ejecutivo europeo se adoptará de forma separada y mediante providencia, y podrá impugnarse por los trámites del recurso de reposición.

2. Para la certificación como título ejecutivo europeo de resoluciones judiciales que aprueben u homologuen transacciones se aplicará el apartado anterior, y se efectuará en la forma prevista en el anexo II del Reglamento (CE) n.º 805/2004.

3. Compete al notario autorizante, o a quien legalmente le sustituya o suceda en su protocolo, la expedición del certificado previsto en el artículo 25.1 y en el anexo III del Reglamento (CE) n.º 805/2004. De dicha expedición dejará constancia mediante nota en la matriz o póliza, y archivará el original que circulará mediante copia.

Corresponderá al notario en cuyo protocolo se encuentre el título ejecutivo europeo certificado expedir el relativo a su rectificación por error material y el de revocación previstos en el artículo 10.1 del Reglamento (CE) n.º 805/2004, así como el derivado de la falta o limitación de ejecutividad, según se establece en el artículo 6.2 y en el anexo IV del mismo reglamento.

Se exceptúa la pérdida de ejecutividad derivada de una resolución judicial, para cuya certificación se estará al apartado 1 de esta disposición adicional.

En todo caso, deberá constar en la matriz o póliza la rectificación, revocación, falta o limitación de ejecutividad.

La negativa del notario a la expedición de los certificados requeridos podrá ser impugnada por el interesado ante la Dirección General de los Registros y del Notariado por los trámites del recurso de queja previsto en la legislación notarial. Contra la resolución de este órgano directivo podrá interponerse recurso, en única instancia, ante el juez de primera instancia de la capital de la provincia donde tenga su domicilio el notario, el cual se resolverá por los trámites del juicio verbal.

4. La certificación a la que se refiere el anexo V del Reglamento (CE) n.º 805/2004 se expedirá por el órgano administrativo o jurisdiccional que hubiera dictado la resolución.

5. La competencia territorial para la ejecución de resoluciones, transacciones judiciales y documentos públicos certificados como título ejecutivo europeo corresponderá al juzgado de primera instancia del domicilio del demandado o del lugar de ejecución.

6. El Gobierno adoptará las normas precisas para el desarrollo de esta disposición adicional.»

Dos. Se introduce una nueva disposición final vigésima segunda con la siguiente redacción:

«Disposición final vigésima segunda. Medidas para facilitar la aplicación en España del Reglamento (CE) n.º 2201/2003 del Consejo, de 27 de noviembre de 2003, relativo a la competencia, el reconocimiento y la ejecución de resoluciones judiciales en materia matrimonial y de responsabilidad parental, por el que se deroga el Reglamento (CE) n.º 1347/2000.

1. La certificación judicial relativa a las resoluciones judiciales en materia matrimonial y en materia de responsabilidad parental, prevista en el artículo 39 del Reglamento (CE) n.º 2201/2003, se expedirá de forma separada y mediante

providencia, cumplimentando el formulario correspondiente que figura en los anexos I y II del reglamento citado.

2. La certificación judicial relativa a las resoluciones judiciales sobre el derecho de visita, previstas en el apartado 1 del artículo 41 del Reglamento (CE) n.º 2201/2003, se expedirá de forma separada y mediante providencia, cumplimentando el formulario que figura en el anexo III de dicho reglamento.

3. La certificación judicial relativa a las resoluciones judiciales sobre la restitución del menor, previstas en el apartado 1 del artículo 42 del Reglamento (CE) n.º 2201/2003, se expedirá de forma separada y mediante providencia, cumplimentando el formulario que figura en el anexo IV del reglamento citado.

4. El procedimiento para la rectificación de errores en la certificación judicial, previsto en el artículo 43.1 del Reglamento (CE) n.º 2001/2003, se resolverá de la forma establecida en los tres primeros apartados del artículo 267 de la Ley Orgánica 6/1985, de 1 de julio, del Poder Judicial. Igual procedimiento se observará para la rectificación de la certificación judicial a la que se refiere el apartado 1 de esta disposición final.

No cabrá recurso alguno contra la resolución en que se resuelva sobre la aclaración o rectificación de la certificación judicial a que se refieren los tres anteriores apartados.

5. La denegación de la expedición de la certificación judicial a la que se refieren los apartados 1, 2 y 3 de esta disposición final se adoptará de forma separada y mediante providencia, y podrá impugnarse por los trámites del recurso de reposición.»

Disposición final quinta. Entrada en vigor.

La presente ley entrará en vigor el día siguiente al de su publicación en el «Boletín Oficial del Estado».

Por tanto,

Mando a todos los españoles, particulares y autoridades, que guarden y hagan guardar esta ley.

Madrid, 5 de junio de 2006.

JUAN CARLOS R.

El Presidente del Gobierno,

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO

Anexo V

El Congreso de los Diputados aprobó el 22 de junio, la Ley 23/2006, publicada en el Boletín Oficial del Estado nº 162, de 8 de julio de 2006, que reforma preceptos de la LPI y adapta a nuestro derecho disposiciones relativas 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, de la Directiva 2001/29/CE; aunque no fue la única ley que reforma la Ley de Propiedad Intelectual puesto que acabamos de contemplar la Ley 19/2006, de 5 de junio, sobre tutela y como consecuencia de la adaptación de la directiva 2004/48/CE, de 29 de abril, sobre los derechos de propiedad intelectual, industrial y derecho de la competencia. Ésta no será la última reforma tal como se expone en el texto expositivo y en el Fundamento Primero del Preámbulo.

Ley 23/2006, de 7 de julio, por la que se modifica el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril.

TEXTO

JUAN CARLOS I

REY DE ESPAÑA

A todos los que la presente vieren y entendieren.

Sabed: Que las Cortes Generales han aprobado y Yo vengo en sancionar la siguiente Ley.

PREÁMBULO

I

El proceso de reforma y actualización de la normativa española sobre propiedad intelectual, vinculada a las nuevas tecnologías y propia de la década de 1990, ha sido impulsado de forma significativa a través de ocho directivas comunitarias que conforman un proceso, todavía en curso, de formación de un derecho europeo de la propiedad intelectual.

La razón de esta reforma del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, responde a la necesidad de incorporar al derecho español una de las últimas directivas aprobadas en materia de propiedad intelectual, la 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, con la que la Unión Europea, a su vez, ha querido cumplir los Tratados de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) de 1996 sobre Derecho de Autor y sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas.

No obstante, al margen de las obligaciones legislativas internacionales y comunitarias, existen aspectos propios de la realidad española que deberán ser abordados en un futuro inmediato, como, por ejemplo, los organismos arbitrales, sin perjuicio de que esta Ley habilite al Gobierno para que, con carácter provisional, refuerce los mecanismos de actuación de la actual Comisión Mediadora de la Propiedad Intelectual, que pasará a denominarse Comisión de Propiedad Intelectual, la clara delimitación de competencias en materia de propiedad intelectual entre el Estado y las Comunidades Autónomas o la evolución tecnológica y su incidencia en el nivel de desarrollo de la sociedad de la información en España, atendiendo en este último caso a las oportunidades que el avance de la tecnología digital y de las comunicaciones

suponen para la difusión de la cultura, para la aparición de nuevos modelos económicos y sociales, para el mayor y mejor disfrute de los ciudadanos, sin que nada de esto haya de suponer menoscabo en la protección de los creadores.

Los criterios seguidos en la transposición se han basado, preferentemente, en la fidelidad al texto de la Directiva y en el principio de mínima reforma de la actual normativa.

II

Los derechos armonizados son los patrimoniales de reproducción, distribución y comunicación pública. Las modificaciones que se introducen en nuestra legislación en relación con dichos derechos van dirigidas a mencionar de forma expresa o a aclarar lo que ya se entendía implícito en ella.

El derecho de reproducción, sin alterarse en su concepto, se clarifica añadiendo todas aquellas formas en que puede manifestarse, de tal suerte que se eviten las posibles dudas sobre la efectiva inclusión de las reproducciones realizadas por sistemas digitales.

Igualmente sucede con el derecho de distribución, que se mejora y aclara en su redacción, mediante la referencia expresa al hecho de que los titulares tienen reconocido este derecho circunscrito a la explotación de la obra incorporada en un soporte tangible, con lo que se acota así su alcance y se evita la confusión significativa que a veces ocurre en el ámbito de la explotación en red. Se aclara que la primera venta u otra transmisión de la propiedad no supone la extinción del derecho de distribución, sino que únicamente se pierde la facultad de autorizar o impedir posteriores ventas o transmisiones de la propiedad y, además, únicamente dentro del territorio de la Unión Europea. Se trata del llamado agotamiento comunitario, término ya acuñado por anteriores directivas y que ahora se armoniza con respecto a todo tipo de obras.

La novedad más destacable en el catálogo de derechos está representada por el reconocimiento explícito en esta ley del derecho de puesta a disposición interactiva, es decir, aquel en virtud del cual cualquier persona puede acceder a las obras desde el lugar y en el momento que elija. Constituye ésta una modalidad del actual derecho de comunicación pública que, teniendo en cuenta los amplios términos en los que el derecho está definido en el texto refundido, se ha venido entendiendo que quedaba incluida en él. No obstante, se incluye expresamente, en aras de la claridad y de una mayor seguridad jurídica, lo previsto en la Directiva en sus justos términos, por lo que la mera puesta a disposición de las instalaciones materiales necesarias para facilitar o efectuar una comunicación no equivale en sí misma a una comunicación en el sentido de esta ley. Conforme a ello, se atribuye expresamente a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutantes, a las entidades de radiodifusión y a los productores, sean de fonogramas o de grabaciones audiovisuales, un derecho exclusivo sobre esta modalidad de comunicación pública.

La reforma, por tanto, no altera el concepto tradicional de los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública, sino que introduce los matices derivados del nuevo entorno en el que se crean y explotan las obras y las prestaciones.

Otra de las novedades más importantes es la nueva regulación del régimen de copia privada en la que se han intentado mantener los principios ya asentados en nuestro ordenamiento que originan la debida compensación que los fabricantes e importadores de equipos, aparatos y soportes materiales idóneos para reproducir obras protegidas deben pagar a los autores y demás titulares de derechos de propiedad intelectual.

Esta nueva regulación responde a la necesidad de armonizar los intereses tanto de los titulares de derechos de propiedad intelectual afectados por la limitación de copia privada, establecida en el artículo 31.2 de la ley, como de los distribuidores de

equipos, aparatos y soportes materiales sujetos al pago de la compensación por copia privada, y trata de establecer un marco equilibrado que constituya un régimen en beneficio de todos los agentes afectados y adecuado a las nuevas realidades sociales y tecnológicas de la sociedad de la información.

La reforma del régimen de copia privada introduce las debidas diferencias entre el entorno analógico y el digital, ya que la copia privada digital puede propagarse mucho más y tener mayor impacto económico. Así, se establece un régimen jurídico con la flexibilidad suficiente para adecuarse debidamente a la realidad tecnológica en constante evolución. Por ello, a partir de la entrada en vigor de esta ley, el apartado 5 del vigente artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual sólo será de aplicación a los equipos, aparatos y soportes materiales analógicos.

Asimismo, se da una primera solución transitoria en la que sea de plena aplicación la diferencia entre los entornos analógico y digital; para ello se añade un listado de otros equipos, aparatos y soportes materiales digitales, se precisa la compensación que los sujetos obligados al pago, definidos en el apartado 4.a) del citado artículo 25, deberán de abonar a los acreedores y se excluyen expresamente los discos duros de ordenador, sin que haya sido necesario explicitar la exclusión de las conexiones ADSL, dado que éstas no son, por su propia naturaleza, ni equipos, ni aparatos, ni soportes materiales susceptibles de reproducir, sino que son meras conexiones, por lo que en ningún caso podrían quedar sujetas a pago de ninguna clase, en atención a unas reproducciones de imposible realización.

Del mismo modo y a través de la adaptación de las normas relativas a los límites de los derechos al nuevo contexto se sigue manteniendo un justo equilibrio entre los derechos e intereses de las distintas categorías de titulares y los de los usuarios de las obras y prestaciones protegidas.

La Directiva establece un listado de límites, de los cuales sólo uno es obligatorio. No obstante, la propia directiva permite que se observen otros límites no previstos en ella, siempre que sean de importancia menor y se ciñan a usos analógicos.

Esta ley introduce el límite obligatorio: el previsto sobre exención de ciertas reproducciones provisionales de carácter técnico. Este límite responde, fundamentalmente, a la lógica del funcionamiento de los sistemas de transmisión de redes, en las que es necesario realizar una serie de fijaciones provisionales de carácter técnico con objeto de que las obras y prestaciones puedan ser utilizadas por el usuario. Estas reproducciones forman parte en sí mismas del funcionamiento de la red y, por tanto, quedan configuradas como excepción al derecho de reproducción.

En cuanto a los límites facultativos, esta ley introduce dos nuevos: uno, la ilustración con fines educativos, y otro, la consulta mediante terminales especializados en bibliotecas y otros establecimientos.

El límite de la ilustración con fines educativos ya está recogido en la actual normativa, aunque limitado a las bases de datos y para el derecho "sui generis". Este límite, crucial en lo que a la educación se refiere, se recoge ahora para extenderlo a todas las demás categorías de obras, de forma equilibrada, lo que permite el desarrollo de la actividad educativa.

Para no comprometer los derechos de los autores y otros titulares, la ley especifica las condiciones en que debe desarrollarse este límite. Entre éstas se establece que los beneficiarios de este límite son los profesores de la educación reglada y se precisa, además, que los actos de explotación deben realizarse únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas. Asimismo, los actos de explotación sólo afectarán a los pequeños fragmentos de obras o a las obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, y quedarán excluidos de este límite, en

cualquier caso, los libros de texto y los manuales universitarios, para cuya explotación será necesario solicitar la correspondiente autorización.

El otro límite de nuevo cuño tiene por objeto permitir realizar, a los efectos de investigación, consultas mediante terminales especializados instalados a tal efecto, ubicados en los propios establecimientos y a través de red cerrada e interna. No ampara la llamada entrega en línea, para la que deberá contarse con la oportuna licencia de los titulares.

Por otra parte, se incorporan mejoras respecto a otros límites que ya aparecían recogidos en nuestra legislación. Es el caso de la supresión del término «copista» en el límite referido a la copia privada. De acuerdo con la Directiva, se aclara que la reproducción ha de ser efectuada por una persona física para su uso privado. Asimismo, se establece que la compensación prevista en el artículo 25 deberá tener en cuenta si se aplican a tales obras las medidas a que se refiere el artículo 161. De este modo se da cumplimiento a lo exigido por la Directiva 2001/29/CE y se habilita al Gobierno para modificar lo referente a la relación entre dichas medidas tecnológicas y el límite de copia privada.

La introducción del nuevo artículo 31 bis responde a una mejor sistematización de límites que ya figuraban en la legislación española, pero cuya ubicación resultaba inadecuada, pues no sólo afectan al derecho de reproducción.

Se trata de los límites basados en razones de seguridad, que se extienden a todo tipo de obras y no sólo a las bases de datos, y de los límites basados en las necesidades de los procedimientos oficiales, entre los que se incluyen ahora los procedimientos parlamentarios. Asimismo, el ámbito de aplicación de estas excepciones se amplía y afectará no sólo al derecho de reproducción, sino también a los derechos de distribución y comunicación pública.

El otro límite, dentro del mismo artículo, se refiere a la discapacidad y viene a sustituir al que antes se observaba para invidentes. Dicho límite se extiende a cualquier discapacidad y afecta a los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública. Se exige, como se venía haciendo, que la utilización se lleve a cabo mediante un procedimiento o medio adaptado a la discapacidad y se añaden dos condiciones más previstas en la directiva: que los actos guarden una relación directa con la discapacidad y se limiten a lo que ésta exige.

Por otro lado, la acotación que se introduce en el artículo 32 respecto de las revistas de prensa, matiza el alcance del límite facultando al autor, en determinados casos, a oponerse a la realización de aquéllas cuando consistan en la mera reproducción de artículos periodísticos.

En último lugar, se amplían los fines en virtud de los cuales los establecimientos determinados en el artículo 37 pueden realizar reproducciones de obras, añadiendo a los de investigación hasta ahora previstos en la ley, los de conservación.

III

El libro II de la ley regula los llamados «otros derechos de propiedad intelectual», cuyos titulares son, entre otros, los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas, los productores de grabaciones audiovisuales y las entidades de radiodifusión.

En consonancia con la Directiva, se reconoce un nuevo derecho exclusivo de puesta a disposición interactiva para los artistas intérpretes o ejecutantes y para las entidades de radiodifusión, y se mantiene para aquéllos el derecho de remuneración por esta modalidad de comunicación pública cuando tenga lugar su cesión al productor. A su vez, se introducen pequeñas mejoras en la redacción de los artículos

referentes a la regulación de los derechos de reproducción y distribución para artistas, productores de fonogramas y productores de grabaciones audiovisuales.

Son objeto también de atención la tutela "post mórtem" para los derechos morales de los artistas intérpretes o ejecutantes, que no estarán limitados en el tiempo, con la salvedad del derecho a no ser doblados en su propia lengua que dura lo que dura la vida del artista, la armonización de nuestra legislación sobre el derecho de remuneración de los productores de fonogramas con la legislación internacional y comunitaria, y la duración de los derechos de productores de fonogramas, que se ajusta a la directiva y a lo dispuesto en el Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas.

IV

Las nuevas tecnologías en el sector de las telecomunicaciones brindan nuevas oportunidades de creación y de difusión de las obras y prestaciones y con ellas también aumentan las amenazas de infracción de los derechos de propiedad intelectual. Sus titulares han comenzado a utilizar herramientas técnicas que impiden la realización de actos no autorizados sujetos a derechos exclusivos o que condicionan de alguna forma el acceso a los contenidos protegidos. Junto a dichas medidas técnicas de protección aparecen herramientas destinadas a facilitar la identificación de las obras y prestaciones. Todas ellas necesitan ir acompañadas de medidas de carácter legislativo que garanticen su protección rápida y eficaz.

Aunque la protección jurídica de las medidas tecnológicas ya tiene un precedente en nuestra legislación civil y penal, por tratarse de una materia bastante novedosa, la incorporación de las normas sobre medidas tecnológicas y la información para la gestión de derechos se ha hecho respondiendo al criterio de máxima fidelidad al texto de la Directiva. Es precisamente su novedad y sustantividad lo que justifica asignarle un título propio dentro de esta Ley.

Además, se prevén y sancionan los actos de elusión de medidas tecnológicas eficaces empleadas para la protección de las obras y prestaciones, así como los actos de fabricación y comercialización de dispositivos y servicios de neutralización de dichas medidas. Esta nueva normativa convivirá con la ya existente para programas de ordenador, no afectará a sus disposiciones específicas y no podrá invocarse en perjuicio de la protección dispensada a los programas.

La relación y, en su caso, el necesario ajuste entre determinados límites a los derechos de propiedad intelectual y la protección de las medidas tecnológicas se aborda mediante un sistema que evita que los derechos e intereses generales a los que responden los límites puedan quedar frustrados por la protección objetiva de las tecnologías. Así, en ciertos casos y siempre que los titulares no hayan adoptado medidas voluntarias, incluidos los acuerdos con otros interesados, se prevé que los beneficiarios de dichos límites puedan acudir a la jurisdicción civil. Bien es verdad que en este ámbito la ley, haciendo uso de un criterio de prudencia, si bien ha optado por incluir dentro de estos límites el de copia privada, decisión que la Directiva que se incorpora deja en manos de los Estados miembros, introduce un elemento ágil que permita al Gobierno, si las circunstancias sociales o tecnológicas cambiaran y así lo aconsejaran, excluir dicho límite de entre aquellos que permitan reclamar el levantamiento de las medidas tecnológicas de protección.

Esta especial protección queda excluida, por expreso mandato de la Directiva, cuando las medidas tecnológicas se apliquen a obras y prestaciones puestas a disposición del público con arreglo a lo convenido en contrato y de tal forma que los usuarios puedan acceder a ellas en el momento y desde el lugar que individualmente elijan. En tales circunstancias prevalecerán las medidas tecnológicas. De esta forma podrán desarrollarse en la red modelos de negocio que respondan a un amplio abanico

de posibilidades diferenciadas e independientes de utilización, más próxima a la licencia o a la autorización de actos.

Como complemento de lo anterior y siempre siguiendo los criterios de la Directiva, se regula la protección de la información para la gestión de derechos. Precisamente, la mayor facilidad de la distribución de obras y prestaciones permitida por el desarrollo tecnológico aconseja que los titulares de derechos se cuiden de identificar mejor su obra o prestación, así como de proporcionar información sobre las condiciones y modalidades de utilización. Con la incorporación de estas normas se pretende alentar la implantación de esta información y de reprimir aquellas conductas que persigan su supresión o alteración.

V

Respecto a las acciones y procedimientos que los titulares de los derechos pueden instar, se establece, por primera vez, la posibilidad de solicitar medidas cautelares contra los intermediarios a cuyos servicios recurre un tercero para infringir derechos de propiedad intelectual, sin la exigencia de que el intermediario sea también infractor.

Por otra parte, se aclara que el cese de la actividad ilícita puede comprender la incautación de los aparatos o dispositivos dedicados a la elusión de medidas tecnológicas y se incluye una referencia expresa al secuestro de estos aparatos como medida cautelar a dictar por la autoridad judicial.

Estas medidas vienen a completar el sistema existente de acciones disponibles para los titulares de derechos de propiedad intelectual cuando sus intereses se vean perjudicados por actividades ilícitas.

Artículo único. Modificación del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril.

El texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, se modifica en los siguientes términos:

Uno. El artículo 18 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 18. Reproducción.

Se entiende por reproducción la fijación directa o indirecta, provisional o permanente, por cualquier medio y en cualquier forma, de toda la obra o de parte de ella, que permita su comunicación o la obtención de copias.»

Dos. Los apartados 1 y 2 del artículo 19 quedan redactados del siguiente modo:

«1. Se entiende por distribución la puesta a disposición del público del original o de las copias de la obra, en un soporte tangible, mediante su venta, alquiler, préstamo o de cualquier otra forma.

2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.»

Tres. Se modifica el apartado 2 del artículo 20 para añadir un párrafo i), con el consiguiente desplazamiento de los anteriores párrafos i) y j), que pasan a ser los párrafos j) y k), respectivamente:

«i) La puesta a disposición del público de obras, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.»

Cuatro. El artículo 25 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 25. Compensación equitativa por copia privada.

1. La reproducción realizada exclusivamente para uso privado, mediante aparatos o instrumentos técnicos no tipográficos, de obras divulgadas en forma de libros o publicaciones que a estos efectos se asimilen reglamentariamente, así como de fonogramas, videogramas o de otros soportes sonoros, visuales o audiovisuales, originará una compensación equitativa y única por cada una de las tres modalidades de reproducción mencionadas, en favor de las personas que se expresan en el párrafo b) del apartado 4, dirigida a compensar los derechos de propiedad intelectual que se dejaran de percibir por razón de la expresada reproducción. Este derecho será irrenunciable para los autores y los artistas, intérpretes o ejecutantes.

2. Esa compensación se determinará para cada modalidad en función de los equipos, aparatos y soportes materiales idóneos para realizar dicha reproducción, fabricados en territorio español o adquirido fuera de éste para su distribución comercial o utilización dentro de dicho territorio.

3. Lo dispuesto en los apartados anteriores no será de aplicación a los programas de ordenador ni a las bases de datos electrónicas.

4. En relación con la obligación legal a que se refiere el apartado 1, serán:

a) Deudores: Los fabricantes en España, en tanto actúen como distribuidores comerciales, así como los adquirentes fuera del territorio español, para su distribución comercial o utilización dentro de éste, de equipos, aparatos y soportes materiales previstos en el apartado 2.

Los distribuidores, mayoristas y minoristas, sucesivos adquirentes de los mencionados equipos, aparatos y soportes materiales, responderán del pago de la compensación solidariamente con los deudores que se los hubieran suministrado, salvo

que acrediten haber satisfecho efectivamente a éstos la compensación y sin perjuicio de lo que se dispone en los apartados 14, 15 y 20.

b) Acreedores: Los autores de las obras explotadas públicamente en alguna de las formas mencionadas en el apartado 1, juntamente en sus respectivos casos y modalidades de reproducción, con los editores, los productores de fonogramas y videogramas y los artistas intérpretes o ejecutantes cuyas actuaciones hayan sido fijadas en dichos fonogramas y videogramas.

5. Para los equipos, aparatos y soportes materiales de reproducción analógicos, el importe de la compensación que deberá satisfacer cada deudor será el resultante de la aplicación de las siguientes cantidades:

a) Para equipos o aparatos de reproducción de libros o publicaciones asimiladas reglamentariamente a libros:

1. ° 15,00 euros por equipo o aparato con capacidad de copia de hasta nueve copias por minuto.

2. ° 121,71 euros por equipo o aparato con capacidad de copia desde 10 hasta 29 copias por minuto.

3. ° 162,27 euros por equipo o aparato con capacidad de copia desde 30 hasta 49 copias por minuto.

4. ° 200,13 euros por equipo o aparato con capacidad de copia desde 50 copias por minuto en adelante.

b) Para equipos o aparatos de reproducción de fonogramas: 0,60 euros por unidad de grabación.

c) Para equipos o aparatos de reproducción de videogramas: 6,61 euros por unidad de grabación.

d) Para soportes materiales de reproducción sonora: 0,18 euros por hora de grabación o 0,003005 euros por minuto de grabación.

e) Para soportes materiales de reproducción visual o audiovisual: 0,30 euros por hora de grabación o 0,005006 euros por minuto de grabación.

6. Para los equipos, aparatos y soportes materiales de reproducción digitales, el importe de la compensación que deberá satisfacer cada deudor será el que se apruebe conjuntamente por los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio, conforme a las siguientes reglas:

1.^a Con carácter bienal, a partir de la última revisión administrativa, los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio publicarán en el "Boletín Oficial del Estado" y comunicarán a las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual y a las asociaciones sectoriales, identificadas por el Ministerio de Industria, Turismo y Comercio, que representen mayoritariamente a los deudores a los que se refiere el apartado 4, el inicio del procedimiento para la determinación de los equipos, aparatos y soportes materiales sujetos al pago por la compensación equitativa por copia privada, así como para la determinación, en su caso, de las cantidades que los deudores deberán abonar por este concepto a los acreedores.

La periodicidad bienal de las revisiones administrativas a las que se refiere el párrafo anterior podrá reducirse mediante acuerdo de los dos ministerios citados. Dicha modificación deberá tener en cuenta la evolución tecnológica y de las condiciones del mercado.

2.^a Una vez realizada la publicación a que se refiere la regla anterior, las partes interesadas referidas en ella dispondrán de cuatro meses para comunicar a los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio los acuerdos a los que hayan llegado como consecuencia de sus negociaciones o, en su defecto, la falta de tal acuerdo.

3.^a Los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio, en el plazo de tres meses, contado desde la comunicación o desde el agotamiento del plazo referidos en la regla anterior, establecerán, mediante orden conjunta, la relación de equipos, aparatos y soportes materiales, las cantidades aplicables a cada uno de ellos y, en su caso, la distribución entre las diferentes modalidades de reproducción de libros, de sonido y visual o audiovisual, previa consulta al Consejo de Consumidores y Usuarios y previo informe del Ministerio de Economía y Hacienda. Dicha orden ministerial conjunta tendrá que ser motivada en el caso de que su contenido difiera del acuerdo al que hayan llegado las partes negociadoras. En tanto no se apruebe esta orden ministerial se prorrogará la vigencia de la anterior.

4.^a Las partes negociadoras dentro del proceso de negociación y, en todo caso, los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio, a los efectos de aprobación de la orden conjunta a que se refiere la regla anterior, deberán tener en cuenta, entre otros, los siguientes criterios:

a) El perjuicio efectivamente causado a los titulares de derechos por las reproducciones a que se refiere el apartado 1, teniendo en cuenta que si el perjuicio causado al titular es mínimo no podrá dar origen a una obligación de pago.

b) El grado de uso de dichos equipos, aparatos o soportes materiales para la realización de las reproducciones a que se refiere el apartado 1.

c) La capacidad de almacenamiento de los equipos, aparatos y soportes materiales.

d) La calidad de las reproducciones.

e) La disponibilidad, grado de aplicación y efectividad de las medidas tecnológicas a que se refiere el artículo 161.

f) El tiempo de conservación de las reproducciones.

g) Los importes correspondientes de la compensación aplicables a los distintos tipos de equipos y aparatos deberán ser proporcionados económicamente respecto del precio medio final al público de los mismos.

7. Quedan exceptuados del pago de la compensación:

a) Los equipos, aparatos y soportes materiales adquiridos por quienes cuenten con la preceptiva autorización para llevar a efecto la correspondiente reproducción de obras, prestaciones artísticas, fonogramas o videogramas, según proceda, en el ejercicio de su actividad, lo que deberán acreditar a los deudores y, en su caso, a sus responsables solidarios, mediante una certificación de la entidad o de las entidades de gestión correspondientes, en el supuesto de adquirir los equipos, aparatos o materiales dentro del territorio español.

b) Los discos duros de ordenador en los términos que se definan en la orden ministerial conjunta que se contempla en el anterior apartado 6 sin que en ningún caso pueda extenderse esta exclusión a otros dispositivos de almacenamiento o reproducción.

c) Las personas naturales que adquieran fuera del territorio español los referidos equipos, aparatos y soportes materiales en régimen de viajeros y en una cantidad tal que permita presumir razonablemente que los destinarán al uso privado en dicho territorio.

d) Asimismo, el Gobierno, mediante real decreto, podrá establecer excepciones al pago de esta compensación equitativa y única cuando quede suficientemente acreditado que el destino o uso final de los equipos, aparatos o soportes materiales no sea la reproducción prevista en el artículo 31.2.

8. La compensación equitativa y única a que se refiere el apartado 1 se hará efectiva a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual.

9. Cuando concurren varias entidades de gestión en la administración de una misma modalidad de compensación, éstas podrán actuar frente a los deudores en todo lo relativo a la percepción de la compensación equitativa y única en juicio y fuera de él, conjuntamente y bajo una sola representación; a las relaciones entre dichas entidades se les aplicarán las normas que rigen la comunidad de bienes. Asimismo, en este caso, las entidades de gestión podrán asociarse y constituir, conforme a la legalidad vigente, una persona jurídica a los fines expresados.

10. Las entidades de gestión de los acreedores comunicarán al Ministerio de Cultura el nombre o denominación y el domicilio de la representación única o de la asociación que, en su caso, hubieran constituido. En este último caso, presentarán, además, la documentación acreditativa de la constitución de dicha asociación, con una relación individualizada de sus entidades miembros, en la que se indique su nombre y su domicilio.

Lo dispuesto en el párrafo anterior será de aplicación a cualquier cambio en la persona de la representación única o de la asociación constituida, en sus domicilios y en el número y calidad de las entidades de gestión, representadas o asociadas, así como en el supuesto de modificación de los estatutos de la asociación.

11. El Ministerio de Cultura ejercerá el control de la entidad o de las entidades de gestión o, en su caso, de la representación o asociación gestora de la percepción del derecho, en los términos previstos en el artículo 159, y publicará, en su caso, en el "Boletín Oficial del Estado" una relación de las entidades representantes o asociaciones gestoras con indicación de sus domicilios, de la respectiva modalidad de la compensación en la que operen y de las entidades de gestión representadas o asociadas. Esta publicación se efectuará siempre que se produzca una modificación en los datos reseñados.

A los efectos previstos en el artículo 159, la entidad o las entidades de gestión o, en su caso, la representación o asociación gestora que hubieran constituido estarán obligadas a presentar al Ministerio de Cultura, los días 30 de junio y 31 de diciembre de cada año, relación pormenorizada de las declaraciones-liquidaciones, así como de los pagos efectuados a que se refiere el apartado 13, correspondientes al semestre natural anterior.

12. La obligación de pago de la compensación nacerá en los siguientes supuestos:

a) Para los fabricantes en tanto actúen como distribuidores y para los adquirentes de equipos, aparatos y soportes materiales fuera del territorio español con destino a su distribución comercial en éste, en el momento en que se produzca por parte del deudor la transmisión de la propiedad o, en su caso, la cesión del uso o disfrute de cualquiera de aquéllos.

b) Para los adquirentes de equipos, aparatos y soportes materiales fuera del territorio español con destino a su utilización dentro de dicho territorio, desde el momento de su adquisición.

13. Los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 12 presentarán a la entidad o a las entidades de gestión correspondientes o, en su caso, a la representación o asociación mencionadas en los apartados 8 a 11, ambos inclusive, dentro de los 30 días siguientes a la finalización de cada trimestre natural, una declaración-liquidación en la que se indicarán las unidades, capacidad y características técnicas, según se especifica en el apartado 5 y en la orden ministerial a la que se refiere el apartado 6, de los equipos, aparatos y soportes materiales respecto de los cuales haya nacido la obligación de pago de la compensación durante dicho trimestre. Con el mismo detalle, deducirán las cantidades correspondientes a los equipos,

aparatos y soportes materiales destinados fuera del territorio español y a las entregas exceptuadas en virtud de lo establecido en el apartado 7.

Los deudores aludidos en el párrafo b) del apartado 12 harán la presentación de la declaración-liquidación expresada en el párrafo anterior dentro de los cinco días siguientes al nacimiento de la obligación.

14. Los distribuidores, mayoristas y minoristas a que se refiere el segundo párrafo del apartado 4.a) deberán cumplir la obligación prevista en el párrafo primero del apartado 13 respecto de los equipos, aparatos y soportes materiales adquiridos por ellos en territorio español, de deudores que no les hayan repercutido y hecho constar en la factura la correspondiente compensación.

15. El pago de la compensación se llevará a cabo, salvo pacto en contrario:

a) Por los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 12, dentro del mes siguiente a la fecha de finalización del plazo de presentación de la declaración-liquidación a que se refiere el párrafo primero del apartado 13.

b) Por los demás deudores y por los distribuidores, mayoristas y minoristas, en relación con los equipos, aparatos y soportes materiales a que se refiere el apartado 14, en el momento de la presentación de la declaración-liquidación, sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado 20.

16. Los deudores y, en su caso, los responsables solidarios se considerarán depositarios de la compensación devengada hasta el efectivo pago de ésta, conforme establece el apartado 15 anterior.

17. A los efectos de control de pago de la compensación, los deudores mencionados en el párrafo a) del apartado 12 deberán figurar separadamente en sus facturas el importe de aquélla, del que harán repercusión a sus clientes y retendrán, para su entrega conforme a lo establecido en el apartado 15.

18. Las obligaciones relativas a las facturas y a la repercusión de la compensación a los clientes, establecidas en el apartado anterior, alcanzarán a los distribuidores, mayoristas y minoristas, responsables solidarios de los deudores. También deberán cumplir las obligaciones de retener y entregar previstas en dicho apartado, en el supuesto previsto en el apartado 14.

19. En ningún caso, los distribuidores, mayoristas y minoristas, responsables solidarios de los deudores, aceptarán de sus respectivos proveedores el suministro de equipos, aparatos y soportes materiales sometidos a la compensación si no vienen facturados conforme a lo dispuesto en los apartados 17 y 18.

20. Sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado anterior, cuando el importe de la compensación no conste en factura, se presumirá, salvo prueba en contrario, que la compensación devengada por los equipos, aparatos y soportes materiales que comprenda no ha sido satisfecha.

21. En el supuesto indicado en el apartado que antecede y en cualquier otro de impago de la compensación, la entidad o las entidades de gestión o, en su caso, la representación o asociación gestora, sin perjuicio de las acciones civiles y penales que les asistan, podrán solicitar del tribunal la adopción de las medidas cautelares procedentes conforme a lo dispuesto en la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil, y, en concreto, el embargo de los correspondientes equipos, aparatos y soportes materiales. Los bienes así embargados quedarán afectos al pago de la compensación reclamada y a la oportuna indemnización de daños y perjuicios.

22. Los deudores y sus responsables solidarios permitirán a la entidad o entidades de gestión, o, en su caso, a la representación o asociación gestora, el control de las operaciones sometidas a la compensación y de las afectadas por las obligaciones establecidas en los apartados 13 a 21, ambos inclusive. En consecuencia, facilitarán los datos y la documentación necesarios para comprobar el efectivo cumplimiento de

dichas obligaciones y, en especial, la exactitud de las declaraciones-liquidaciones presentadas.

23. La entidad o entidades de gestión o, en su caso, la representación o asociación gestora, y las propias entidades representadas o asociadas, deberán respetar los principios de confidencialidad o intimidad mercantil en relación con cualquier información que conozcan en el ejercicio de las facultades previstas en el apartado 22.

24. El Gobierno establecerá reglamentariamente los tipos de reproducciones que no deben considerarse para uso privado a los efectos de lo dispuesto en este artículo; los equipos, aparatos y soportes materiales exceptuados del pago de la compensación, atendiendo a la peculiaridad del uso o explotación a que se destinen, así como a las exigencias que puedan derivarse de la evolución tecnológica y del correspondiente sector del mercado; y la distribución de la compensación en cada una de dichas modalidades entre las categorías de acreedores, a fin de que los distribuyan, a su vez, entre éstos, ajustándose a lo dispuesto en el artículo 154.

En todo caso, las entidades de gestión deberán comunicar al Ministerio de Cultura los criterios detallados de distribución entre sus miembros de las cantidades recaudadas en concepto de compensación por copia privada.

25. El Gobierno podrá modificar por vía reglamentaria lo establecido en los apartados 13 a 21.»

Cinco. El artículo 31 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 31. Reproducciones provisionales y copia privada.

1. No requerirán autorización del autor los actos de reproducción provisional a los que se refiere el artículo 18 que, además de carecer por sí mismos de una significación económica independiente, sean transitorios o accesorios y formen parte integrante y esencial de un proceso tecnológico y cuya única finalidad consista en

facilitar bien una transmisión en red entre terceras partes por un intermediario, bien una utilización lícita, entendiéndose por tal la autorizada por el autor o por la ley.

2. No necesita autorización del autor la reproducción, en cualquier soporte, de obras ya divulgadas cuando se lleve a cabo por una persona física para su uso privado a partir de obras a las que haya accedido legalmente y la copia obtenida no sea objeto de una utilización colectiva ni lucrativa, sin perjuicio de la compensación equitativa prevista en el artículo 25, que deberá tener en cuenta si se aplican a tales obras las medidas a las que se refiere el artículo 161. Quedan excluidas de lo dispuesto en este apartado las bases de datos electrónicas y, en aplicación del artículo 99.a), los programas de ordenador.»

Seis. Se introduce un nuevo artículo 31 bis, con la siguiente redacción:

«Artículo 31 bis. Seguridad, procedimientos oficiales y discapacidades.

1. No será necesaria autorización del autor cuando una obra se reproduzca, distribuya o comunique públicamente con fines de seguridad pública o para el correcto desarrollo de procedimientos administrativos, judiciales o parlamentarios.

2. Tampoco necesitan autorización los actos de reproducción, distribución y comunicación pública de obras ya divulgadas que se realicen en beneficio de personas con discapacidad, siempre que los mismos carezcan de finalidad lucrativa, guarden una relación directa con la discapacidad de que se trate, se lleven a cabo mediante un procedimiento o medio adaptado a la discapacidad y se limiten a lo que ésta exige.»

Siete. El artículo 32 queda redactado del siguiente modo:

«Artículo 32. Cita e ilustración de la enseñanza.

1. 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.

Las recopilaciones periódicas efectuadas en forma de reseñas o revista de prensa tendrán la consideración de citas. No obstante, cuando se realicen recopilaciones de artículos periodísticos que consistan básicamente en su mera reproducción y dicha actividad se realice con fines comerciales, el autor que no se haya opuesto expresamente tendrá derecho a percibir una remuneración equitativa. En caso de oposición expresa del autor, dicha actividad no se entenderá amparada por este límite.

2. No necesitará autorización del autor el profesorado de la educación reglada para realizar actos de reproducción, distribución y comunicación pública de pequeños fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo, excluidos los libros de texto y los manuales universitarios, cuando tales actos se hagan únicamente para la ilustración de sus actividades educativas en las aulas, en la medida justificada por la finalidad no comercial perseguida, siempre que se trate de obras ya divulgadas y, salvo en los casos en que resulte imposible, se incluyan el nombre del autor y la fuente.

No se entenderán comprendidas en el párrafo anterior la reproducción, distribución y comunicación pública de compilaciones o agrupaciones de fragmentos de obras o de obras aisladas de carácter plástico o fotográfico figurativo.»

Ocho. Se modifica la rúbrica y se modifica el apartado 1 y se añade un nuevo apartado 3 al artículo 37 con la siguiente redacción:

«Artículo 37. Reproducción, préstamo y consulta de obras mediante terminales especializados en determinados establecimientos.»

«1. Los titulares de los derechos de autor no podrán oponerse a las reproducciones de las obras, cuando aquéllas se realicen sin finalidad lucrativa por los museos, bibliotecas, fonotecas, filmotecas, hemerotecas o archivos de titularidad pública o integradas en instituciones de carácter cultural o científico y la reproducción se realice exclusivamente para fines de investigación o conservación.»

«3. No necesitará autorización del autor la comunicación de obras o su puesta a disposición de personas concretas del público a efectos de investigación cuando se realice mediante red cerrada e interna a través de terminales especializados instalados a tal efecto en los locales de los establecimientos citados en el anterior apartado y siempre que tales obras figuren en las colecciones del propio establecimiento y no sean objeto de condiciones de adquisición o de licencia. Todo ello sin perjuicio del derecho del autor a percibir una remuneración equitativa.»

Nueve. Se modifica el apartado 4 al artículo 90 con la siguiente redacción:

«Artículo 90. Remuneración de los autores.»

«4. La proyección o exhibición sin exigir precio de entrada, la transmisión al público por cualquier medio o procedimiento, alámbrico o inalámbrico, incluido, entre otros, la puesta a disposición en la forma establecida en el artículo 20.2.i) de una obra audiovisual, dará derecho a los autores a recibir la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.»

Diez. El apartado 1 del artículo 107 queda redactado en los siguientes términos:

«1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la reproducción, según la definición establecida en el artículo 18, de las fijaciones de sus actuaciones.»

Once. El artículo 108 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 108. Comunicación pública.

1. Corresponde al artista intérprete o ejecutante el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública:

a) De sus actuaciones, salvo cuando dicha actuación constituya en sí una actuación transmitida por radiodifusión o se realice a partir de una fijación previamente autorizada.

b) En cualquier caso, de las fijaciones de sus actuaciones, mediante la puesta a disposición del público, en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

En ambos casos, la autorización deberá otorgarse por escrito.

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20 y concordantes de esta ley, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Cuando el artista intérprete o ejecutante celebre individual o colectivamente con un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales contratos relativos a la producción de éstos, se presumirá que, salvo pacto en contrario en el contrato y a salvo del derecho irrenunciable a la remuneración equitativa a que se refiere el apartado siguiente, ha transferido su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b).

3. El artista intérprete o ejecutante que haya transferido o cedido a un productor de fonogramas o de grabaciones audiovisuales su derecho de puesta a disposición del público a que se refiere el apartado 1.b), respecto de un fonograma o de un original o una copia de una grabación audiovisual, conservará el derecho irrenunciable a obtener una remuneración equitativa de quien realice tal puesta a disposición.

4. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de fonogramas, entre los cuales se efectuará el reparto de aquélla. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 de este artículo.

5. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en el artículo 20.2.f) y g) tienen obligación de pagar a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.

Los usuarios de grabaciones audiovisuales que se utilicen para cualquier acto de comunicación al público, distinto de los señalados en el párrafo anterior y de la puesta a disposición del público prevista en el apartado 1.b), tienen asimismo la obligación de pagar una remuneración equitativa a los artistas intérpretes o ejecutantes, sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3.

6. El derecho a las remuneraciones a que se refieren los apartados 3, 4 y 5 se hará efectivo a través de las entidades de gestión de los derechos de propiedad intelectual. La efectividad de los derechos a través de las respectivas entidades de gestión comprenderá la negociación con los usuarios, la determinación, la recaudación y la distribución de la remuneración correspondiente, así como cualquier otra actuación necesaria para asegurar la efectividad de aquéllos.»

Doce. El apartado 2 del artículo 109 queda redactado en los siguientes términos:

«2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.»

Trece. El artículo 110 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 110. Contrato de trabajo y de arrendamiento de servicios.

Si la interpretación o ejecución se realiza en cumplimiento de un contrato de trabajo o de arrendamiento de servicios, se entenderá, salvo estipulación en contrario, que el empresario o el arrendatario adquieren sobre aquéllas los derechos exclusivos de autorizar la reproducción y la comunicación pública previstos en este título y que se deduzcan de la naturaleza y objeto del contrato.

Lo establecido en el párrafo anterior no será de aplicación a los derechos de remuneración reconocidos en los apartados 3, 4 y 5 del artículo 108.»

Catorce. El artículo 113 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 113. Derechos morales.

1. El artista intérprete o ejecutante goza del 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.

2. Será necesaria la autorización expresa del artista, durante toda su vida, para el doblaje de su actuación en su propia lengua.

3. Fallecido el artista, el ejercicio de los derechos mencionados en el apartado 1 corresponderá sin límite de tiempo a la persona natural o jurídica a la que el artista se

lo haya confiado expresamente por disposición de última voluntad o, en su defecto, a los herederos.

Siempre que no existan las personas a las que se refiere el párrafo anterior o se ignore su paradero, el Estado, las comunidades autónomas, las corporaciones locales y las instituciones públicas de carácter cultural estarán legitimadas para ejercer los derechos previstos en él.»

Quince. El artículo 115 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 115. Reproducción.

Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar su reproducción, según la definición establecida en el artículo 18.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.»

Dieciséis. Los apartados 1 y 2 del artículo 116 quedan redactados en los siguientes términos:

«1. Corresponde al productor de fonogramas el derecho exclusivo de autorizar la comunicación pública de sus fonogramas y de las reproducciones de éstos en la forma establecida en el artículo 20.2.i).

Cuando la comunicación al público se realice vía satélite o por cable y en los términos previstos, respectivamente, en los apartados 3 y 4 del artículo 20, será de aplicación lo dispuesto en tales preceptos.

2. Los usuarios de un fonograma publicado con fines comerciales, o de una reproducción de dicho fonograma que se utilice para cualquier forma de comunicación pública, tienen obligación de pagar una remuneración equitativa y única a los productores de fonogramas y a los artistas intérpretes o ejecutantes, entre los cuales se efectuará el reparto de aquélla. A falta de acuerdo entre ellos sobre dicho reparto, éste

se realizará por partes iguales. Se excluye de dicha obligación de pago la puesta a disposición del público en la forma establecida en el artículo 20.2.i), sin perjuicio de lo establecido en el apartado 3 del artículo 108.»

Diecisiete. El apartado 2 del artículo 117 queda redactado en los siguientes términos:

«2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.»

Dieciocho. El artículo 119 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 119. Duración de los derechos.

Los derechos de los productores de los fonogramas expirarán 50 años después de que se haya hecho la grabación. No obstante, si el fonograma se publica lícitamente durante dicho período, los derechos expirarán 50 años después de la fecha de la primera publicación lícita. Si durante el citado período no se efectúa publicación lícita alguna pero el fonograma se comunica lícitamente al público, los derechos expirarán 50 años después de la fecha de la primera comunicación lícita al público.

Todos los plazos se computarán desde el 1 de enero del año siguiente al momento de la grabación, publicación o comunicación al público.»

Diecinueve. El artículo 121 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 121. Reproducción.

Corresponde al productor de la primera fijación de una grabación audiovisual el derecho exclusivo de autorizar la reproducción del original y sus copias, según la definición establecida en el artículo 18.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.»

Veinte. El apartado 2 del artículo 122 queda redactado en los siguientes términos:

«2. Los usuarios de las grabaciones audiovisuales que se utilicen para los actos de comunicación pública previstos en el artículo 20.2.f) y g) tienen obligación de pagar a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los productores de grabaciones audiovisuales la remuneración que proceda, de acuerdo con las tarifas generales establecidas por la correspondiente entidad de gestión.»

Veintiuno. El apartado 2 del artículo 123 queda redactado en los siguientes términos:

«2. Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.»

Veintidós. Se añade un párrafo c) en el apartado 1 del artículo 126, con el consiguiente desplazamiento de los anteriores párrafos c) y d), que pasan a ser, respectivamente, los párrafos d) y e); asimismo, se modifica el anterior párrafo e), que pasa a ser párrafo f). Los nuevos párrafos c) y f) quedan redactados en los siguientes términos:

«c) La puesta a disposición del público, por procedimientos alámbricos o inalámbricos, de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y en el momento que elija.»

«f) La distribución de las fijaciones de sus emisiones o transmisiones.

Cuando la distribución se efectúe mediante venta u otro título de transmisión de la propiedad, en el ámbito de la Unión Europea, por el propio titular del derecho o con su consentimiento, este derecho se agotará con la primera, si bien sólo para las ventas y transmisiones de propiedad sucesivas que se realicen en dicho ámbito territorial.

Este derecho podrá transferirse, cederse o ser objeto de concesión de licencias contractuales.»

Veintitrés. El artículo 138 queda redactado en los siguientes términos:

«Artículo 138. Acciones y medidas cautelares urgentes.

El titular de los derechos reconocidos en esta Ley, sin perjuicio de otras acciones que le correspondan, podrá instar el cese de la actividad ilícita del infractor y exigir la indemnización de los daños materiales y morales causados, en los términos previstos en los artículos 139 y 140. También podrá instar la publicación o difusión, total o parcial, de la resolución judicial o arbitral en medios de comunicación a costa del infractor.

Asimismo, podrá solicitar con carácter previo la adopción de las medidas cautelares de protección urgente reguladas en el artículo 141.

Tanto las medidas de cesación específicas contempladas en el artículo 139.1.h) como las medidas cautelares previstas en el artículo 141.6 podrán también solicitarse, cuando sean apropiadas, contra los intermediarios a cuyos servicios recurra un tercero para infringir derechos de propiedad intelectual reconocidos en esta ley, aunque los actos de dichos intermediarios no constituyan en sí mismos una infracción, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico. Dichas medidas habrán de ser objetivas, proporcionadas y no discriminatorias.»

Veinticuatro. El apartado 1 del artículo 139 queda redactado en los siguientes términos:

«1. El cese de la actividad ilícita podrá comprender:

a) La suspensión de la explotación o actividad infractora, incluyendo todos aquellos actos o actividades a los que se refieren los artículos 160 y 162.

b) La prohibición al infractor de reanudar la explotación o actividad infractora.

c) La retirada del comercio de los ejemplares ilícitos y su destrucción, incluyendo aquellos en los que haya sido suprimida o alterada sin autorización la información para la gestión electrónica de derechos o cuya protección tecnológica haya sido eludida. Esta medida se ejecutará a expensas del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.

d) La retirada de los circuitos comerciales, la inutilización, y, en caso necesario, la destrucción de los moldes, planchas, matrices, negativos y demás elementos materiales, equipos o instrumentos destinados principalmente a la reproducción, a la creación o fabricación de ejemplares ilícitos. Esta medida se ejecutará a expensas del infractor, salvo que se aleguen razones fundadas para que no sea así.

e) La remoción o el precinto de los aparatos utilizados en la comunicación pública no autorizada de obras o prestaciones, así como de aquellas en las que se haya suprimido o alterado sin autorización la información para la gestión electrónica de derechos, en los términos previstos en el artículo 162, o a las que se haya accedido eludiendo su protección tecnológica, en los términos previstos en el artículo 160.

f) El comiso, la inutilización y, en caso necesario, la destrucción de los instrumentos, con cargo al infractor, cuyo único uso sea facilitar la supresión o neutralización no autorizadas de cualquier dispositivo técnico utilizado para proteger

un programa de ordenador. Las mismas medidas podrán adoptarse en relación con los dispositivos, productos o componentes para la elusión de medidas tecnológicas a los que se refiere el artículo 160 y para suprimir o alterar la información para la gestión electrónica de derechos a que se refiere el artículo 162.

g) La remoción o el precinto de los instrumentos utilizados para facilitar la supresión o la neutralización no autorizadas de cualquier dispositivo técnico utilizado para proteger obras o prestaciones aunque aquélla no fuera su único uso.

h) La suspensión de los servicios prestados por intermediarios a terceros que se valgan de ellos para infringir derechos de propiedad intelectual, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y de comercio electrónico.»

Veinticinco. Se modifican los apartados 2, 3 y 4, se añaden los apartados 5 y 6 del artículo 141 y se añade un párrafo final, que quedan redactados en los siguientes términos:

«2. La suspensión de la actividad de reproducción, distribución y comunicación pública, según proceda, o de cualquier otra actividad que constituya una infracción a los efectos de esta Ley, así como la prohibición de estas actividades si todavía no se han puesto en práctica.

3. El secuestro de los ejemplares producidos o utilizados y el del material empleado principalmente para la reproducción o comunicación pública.

4. El secuestro de los instrumentos, dispositivos, productos y componentes referidos en los artículos 102.c) y 160.2 y de los utilizados para la supresión o alteración de la información para la gestión electrónica de los derechos referidos en el artículo 162.2.

5. El embargo de los equipos, aparatos y soportes materiales a los que se refiere el artículo 25, que quedarán afectos al pago de la compensación reclamada y a la oportuna indemnización de daños y perjuicios.

6. La suspensión de los servicios prestados por intermediarios a terceros que se valgan de ellos para infringir derechos de propiedad intelectual, sin perjuicio de lo dispuesto en la Ley 34/2002, de 11 de julio, de servicios de la sociedad de la información y del comercio electrónico.

La adopción de las medidas cautelares quedará sin efecto si no se presentara la correspondiente demanda en los términos previstos en la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.»

Veintiséis. Se añade al libro III un nuevo título V, con la rúbrica «Protección de las medidas tecnológicas y de la información para la gestión de derechos», que incluirá los nuevos artículos 160 a 162.

Veintisiete. Se añade un nuevo artículo 160, con la siguiente redacción:

«Artículo 160. Medidas tecnológicas: actos de elusión y actos preparatorios.

1. Los titulares de derechos de propiedad intelectual reconocidos en esta ley podrán ejercitar las acciones previstas en el título I de su libro III contra quienes, a sabiendas o teniendo motivos razonables para saberlo, eludan cualquier medida tecnológica eficaz.

2. Las mismas acciones podrán ejercitarse contra quienes fabriquen, importen, distribuyan, vendan, alquilen, publiciten para la venta o el alquiler o posean con fines comerciales cualquier dispositivo, producto o componente, así como contra quienes presten algún servicio que, respecto de cualquier medida tecnológica eficaz:

a) Sea objeto de promoción, publicidad o comercialización con la finalidad de eludir la protección, o

b) Sólo tenga una finalidad o uso comercial limitado al margen de la elusión de la protección, o

c) Esté principalmente concebido, producido, adaptado o realizado con la finalidad de permitir o facilitar la elusión de la protección.

3. Se entiende por medida tecnológica toda técnica, dispositivo o componente que, en su funcionamiento normal, esté destinado a impedir o restringir actos, referidos a obras o prestaciones protegidas, que no cuenten con la autorización de los titulares de los correspondientes derechos de propiedad intelectual.

Las medidas tecnológicas se consideran eficaces cuando el uso de la obra o de la prestación protegida esté controlado por los titulares de los derechos mediante la aplicación de un control de acceso o un procedimiento de protección como por ejemplo, codificación, aleatorización u otra transformación de la obra o prestación o un mecanismo de control de copiado que logre este objetivo de protección.

4. Lo dispuesto en los apartados anteriores no es de aplicación a las medidas tecnológicas utilizadas para la protección de programas de ordenador, que quedarán sujetas a su propia normativa.»

Veintiocho. Se añade un nuevo artículo 161, con la siguiente redacción:

«Artículo 161. Límites a la propiedad intelectual y medidas tecnológicas.

1. Los titulares de derechos sobre obras o prestaciones protegidas con medidas tecnológicas eficaces deberán facilitar a los beneficiarios de los límites que se citan a continuación los medios adecuados para disfrutar de ellos, conforme a su finalidad, siempre y cuando tales beneficiarios tengan legalmente acceso a la obra o prestación de que se trate. Tales límites son los siguientes:

a) Límite de copia privada en los términos previstos en el artículo 31.2.

b) Límite relativo a fines de seguridad pública, procedimientos oficiales o en beneficio de personas con discapacidad en los términos previstos en el artículo 31 bis.

c) Límite relativo a la ilustración de la enseñanza en los términos previstos en el artículo 32.2.

d) Límite relativo a la ilustración de la enseñanza o de investigación científica o para fines de seguridad pública o a efectos de un procedimiento administrativo o judicial, todo ello en relación con las bases de datos y en los términos previstos en el artículo 34.2.b) y c).

e) Límite relativo al registro de obras por entidades radiodifusoras en los términos previstos en el artículo 36.3.

f) Límite relativo a las reproducciones de obras con fines de investigación o conservación realizadas por determinadas instituciones en los términos previstos en el artículo 37.1.

g) Límite relativo a la extracción con fines ilustrativos de enseñanza o de investigación científica de una parte sustancial del contenido de una base de datos y de una extracción o una reutilización para fines de seguridad pública o a los efectos de un procedimiento administrativo o judicial del contenido de una base de datos protegida por el derecho "sui generis" en los términos previstos en el artículo 135.1.b) y c).

2. Cuando los titulares de derechos de propiedad intelectual no hayan adoptado medidas voluntarias, incluidos los acuerdos con otros interesados, para el cumplimiento del deber previsto en el apartado anterior, los beneficiarios de dichos límites podrán acudir ante la jurisdicción civil.

Cuando los beneficiarios de dichos límites sean consumidores o usuarios, en los términos definidos en el artículo 1.2 y 3 de la Ley 26/1984, de 19 de julio, General para la Defensa de los Consumidores y Usuarios, en su defensa podrán actuar las

entidades legitimadas en el artículo 11.2 y 3 de la Ley 1/2000, de 7 de enero, de Enjuiciamiento Civil.

3. Disfrutarán de la protección jurídica prevista en el artículo 160.1 tanto las medidas tecnológicas adoptadas voluntariamente por los titulares de los derechos de propiedad intelectual, incluidas las derivadas de acuerdos con otros interesados, como, en su caso, las incluidas en la correspondiente resolución judicial.

4. Lo dispuesto en los apartados anteriores no impedirá que los titulares de derechos sobre obras o prestaciones adopten las soluciones que estimen adecuadas, incluyendo, entre otras, medidas tecnológicas, respecto del número de reproducciones en concepto de copia privada. En estos supuestos, los beneficiarios de lo previsto en el artículo 31.2 no podrán exigir el levantamiento de las medidas tecnológicas que, en su caso, hayan adoptado los titulares de derechos en virtud de este apartado.

5. Lo establecido en los apartados anteriores de este artículo no será de aplicación a obras o prestaciones que se hayan puesto a disposición del público con arreglo a lo convenido por contrato, de tal forma que cualquier persona pueda acceder a ellas desde el lugar y momento que elija.»

Veintinueve. Se añade un nuevo artículo 162, con la siguiente redacción:

«Artículo 162. Protección de la información para la gestión de derechos.

1. Los titulares de derechos de propiedad intelectual podrán ejercitar las acciones previstas en el título I del libro III contra quienes, a sabiendas y sin autorización, lleven a cabo cualquiera de los actos que seguidamente se detallan, y que sepan o tengan motivos razonables para saber que, al hacerlo, inducen, permiten, facilitan o encubren la infracción de alguno de aquellos derechos:

a) Supresión o alteración de toda información para la gestión electrónica de derechos.

b) Distribución, importación para distribución, emisión por radiodifusión, comunicación o puesta a disposición del público de obras o prestaciones protegidas en las que se haya suprimido o alterado sin autorización la información para la gestión electrónica de derechos.

2. A los efectos del apartado anterior, se entenderá por información para la gestión de derechos toda información facilitada por los titulares que identifique la obra o prestación protegida, al autor o cualquier otro derechohabiente, o que indique las condiciones de utilización de la obra o prestación protegida, así como cualesquiera números o códigos que representen dicha información, siempre y cuando estos elementos de información vayan asociados a un ejemplar de una obra o prestación protegida o aparezcan en conexión con su comunicación al público.»

Treinta. Los artículos del libro IV se numerarán del siguiente modo:

- a) El anterior artículo 160 pasa a ser el artículo 163.
- b) El anterior artículo 161 pasa a ser el artículo 164.
- c) El anterior artículo 162 pasa a ser el artículo 165.
- d) El anterior artículo 163 pasa a ser el artículo 166.
- e) El anterior artículo 164 pasa a ser el artículo 167.

Treinta y uno. Se añade una disposición transitoria decimonovena con la siguiente redacción:

«Disposición transitoria decimonovena. Duración de los derechos de los productores de fonogramas.

Los derechos de explotación de los productores de fonogramas que estuvieran vigentes el 22 de diciembre de 2002 conforme a la legislación aplicable en ese momento tendrán la duración prevista en el artículo 119.»

Disposición adicional primera. Medidas tecnológicas y límite de copia privada.

El Gobierno, en atención a las necesidades de carácter social, así como en atención a la evolución tecnológica, podrá modificar mediante real decreto lo dispuesto en los apartados 1, 2 y 4 del artículo 161 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, en lo referente a la relación entre las medidas tecnológicas y el límite de copia privada.

Las entidades de gestión informarán semestralmente al Ministerio de Cultura y al de Industria, Turismo y Comercio sobre la aplicación que se haga de las medidas tecnológicas a las que se refiere el párrafo anterior.

Disposición adicional segunda. Comisión de Propiedad Intelectual.

Se habilita al Gobierno para que, mediante real decreto, modifique, amplíe y desarrolle las funciones que el artículo 158 de esta Ley atribuye a la Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual, debiendo incluir, entre otras, las de arbitraje, mediación, fijación de cantidades sustitutorias de tarifas y resolución de conflictos en los que sean parte las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual entre sí o entre alguna o algunas de ellas y una o varias asociaciones de usuarios o entidades de radiodifusión. La Comisión Mediadora y Arbitral de la Propiedad Intelectual pasará a denominarse Comisión de Propiedad Intelectual.

Disposición adicional tercera. Fomento de la difusión de obras digitales.

El Gobierno favorecerá la creación de espacios de utilidad pública y para todos, que contendrán obras que se hallen en dominio público en formato digital y aquellas otras que sean de titularidad pública susceptibles de ser incorporadas en dicho régimen, prestando particular atención a la diversidad cultural española. Estos espacios

serán preferentemente de acceso gratuito y de libre acceso por sistemas telemáticos, mediante estándares de libre uso y universalmente disponibles.

Asimismo, a estos espacios podrán incorporarse las obras cuyos autores así lo manifiesten expresamente.

Disposición transitoria única. Compensación equitativa por copia privada.

1. Por lo que se refiere a los equipos, aparatos y soportes materiales de reproducción digitales, y hasta que se apruebe la orden ministerial a que se refiere la regla 3.ª del apartado 6 del artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, la compensación aplicable será la establecida en los acuerdos suscritos entre las entidades de gestión de derechos de propiedad intelectual y las asociaciones representativas de los deudores del pago por copia privada, en los siguientes términos, que serán de general aplicación:

a) Para equipos o aparatos digitales de reproducción de libros y publicaciones asimiladas reglamentariamente a libros:

1.º Escáneres o equipos monofunción que permitan la digitalización de documentos: 9 euros por unidad.

2.º Equipos multifuncionales de sobremesa con pantalla de exposición cuyo peso no supere los 17 kilos y la capacidad de copia no sea superior a 29 copias por minuto, capaces de realizar al menos dos de las siguientes funciones: copia, impresión, fax o escáner: 15,00 euros por unidad.

3.º Equipos o aparatos con capacidad de copia de hasta nueve copias por minuto: 15,00 euros por unidad.

4.º Equipos o aparatos con capacidad de copia desde 10 hasta 29 copias por minuto: 121,71 euros por unidad.

5.º Equipos o aparatos con capacidad de copia desde 30 hasta 49 copias por minuto: 162,27 euros por unidad.

6.º Equipos o aparatos con capacidad de copia desde 50 copias por minuto en adelante: 200,13 euros por unidad.

b) Para equipos o aparatos digitales de reproducción de fonogramas: 0,60 euros por unidad de grabación.

c) Para equipos o aparatos digitales de reproducción de videogramas: 6,61 euros por unidad de grabación.

d) Para soportes materiales digitales específicos de reproducción sonora, como discos o minidiscos compactos para audio o similares, sean o no regrabables: 0,35 euros por hora de grabación o 0,006 euros por minuto de grabación.

e) Para soportes materiales digitales específicos de reproducción visual o audiovisual, como discos versátiles para vídeo o similares, sean o no regrabables: 0,70 euros por hora de grabación o 0,011667 euros por minuto de grabación. A estos efectos, se entenderá que una hora de grabación equivale a 2,35 gigabytes.

f) Para soportes materiales de reproducción mixta, sonora y visual o audiovisual:

1.º Discos compactos, sean o no regrabables o similares: 0,16 euros por hora de grabación o 0,002667 euros por minuto de grabación. A estos efectos, se entenderá que una hora de grabación equivale a 525,38 megabytes.

2.º Discos versátiles, sean o no regrabables o similares: 0,30 euros por hora de grabación o 0,011667 por minuto de grabación. A estos efectos, se entenderá que una hora de grabación equivale 2,35 gigabytes.

3.º A los efectos de su posterior distribución entre los distintos acreedores de las cantidades a que se refieren los párrafos 1.º y 2.º, se considerará que en los discos

compactos el 87,54 por ciento corresponde a reproducción sonora y un 12,46 por ciento a reproducción visual o audiovisual, y en los discos versátiles el 3,43 por ciento corresponde a reproducción sonora y el 96,57 por ciento corresponde a reproducción visual o audiovisual.

2. Los Ministerios de Cultura y de Industria, Turismo y Comercio iniciarán las actuaciones previstas en la regla 1.^a del apartado 6 del artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual en el plazo máximo de un mes, contado desde la entrada en vigor de esta Ley.

3. La primera Orden Ministerial que se dicte en aplicación de lo previsto en el apartado 6 del artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual tendrá efectos a contar desde la fecha de entrada en vigor de esta Ley.

Disposición derogatoria única. Derogación normativa.

Quedan derogadas todas las normas de igual o inferior rango que se opongan a lo dispuesto en esta Ley.

Disposición final primera. Fundamento constitucional.

Esta Ley se dicta al amparo de la competencia exclusiva que corresponde al Estado en materia de legislación sobre propiedad intelectual, conforme a lo establecido en el artículo 149.1.9.^a de la Constitución, en materia de legislación procesal, de acuerdo con el artículo 149.1.6.^a de la Constitución y por su incidencia en las bases y coordinación de la planificación general de la actividad económica, de acuerdo con el artículo 149.1.13.^a de la Constitución.

Disposición final segunda. Aplicación de lo dispuesto en el apartado 5 del artículo 25.

A partir de la entrada en vigor de esta ley, el apartado 5 del artículo 25 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual y su disposición adicional tercera

serán de aplicación a los equipos, aparatos y soportes materiales de reproducción analógicos.

Disposición final tercera. Desarrollo de la ley.

Se autoriza al Gobierno a dictar las normas para el desarrollo reglamentario de esta Ley.

Por tanto,

Mando a todos los españoles, particulares y autoridades, que guarden y hagan guardar esta ley.

Madrid, 7 de julio de 2006.

JUAN CARLOS R.

El Presidente del Gobierno,

JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ ZAPATERO

Anexo VI

Directiva 2004/48/CE del Parlamento Europeo y del Consejo de 29 de abril de 2004 relativa al respeto de los derechos de propiedad intelectual

Hasta ahora, el respeto de los derechos de propiedad intelectual no había sido objeto de ninguna armonización a escala europea. La presente Directiva pretende crear condiciones de igualdad para la aplicación de los derechos de propiedad intelectual en los Estados miembros, igualando las medidas de ejecución en toda la Unión. También tiene como objetivo armonizar las legislaciones de los Estados miembros para garantizar un nivel equivalente de protección de la propiedad intelectual en el mercado interior.

Si bien el objetivo principal de la presente Directiva es garantizar un nivel equivalente de protección de la propiedad intelectual en los Estados miembros, también se prevén otros objetivos como los siguientes:

Promover la innovación y la competitividad de las empresas. Si la usurpación de marca y la piratería no se sancionan eficazmente, estos fenómenos pueden acarrear una pérdida de confianza de los agentes hacia el mercado interior. Esta situación desalentaría a los creadores e inventores y frenaría la innovación y creación en la Comunidad.

Preservar el empleo en Europa. En el plano social, el perjuicio que supone para las empresas la usurpación de marca y la piratería repercute finalmente en el volumen de su oferta de trabajo.

Impedir las pérdidas fiscales y la desestabilización de los mercados. Las pérdidas fiscales producidas por la usurpación de marca y la piratería son

considerables. Este fenómeno supone una amenaza real para el equilibrio económico ya que puede ocasionar una desestabilización de los mercados más frágiles, víctimas de sus ataques (como, por ejemplo, el mercado textil). En cuanto a la industria de productos multimedios, la usurpación de marca y la piratería por Internet no dejan de aumentar y ya ocasionan pérdidas muy sustanciales.

Velar por la protección de los consumidores. La usurpación de marca y la piratería suelen ir acompañadas de un engaño deliberado al consumidor sobre la calidad que tiene derecho a esperar de un producto de, por ejemplo, una marca de renombre. Los productos falsificados y piratas se elaboran al margen de los controles efectuados por las autoridades competentes y no respetan las normas mínimas de calidad. Cuando el consumidor compra este tipo de productos al margen del comercio legítimo no se beneficia, en principio, ni de una garantía, ni de un servicio postventa, ni de un recurso eficaz en caso de deterioro. Estas actividades pueden presentar incluso un verdadero peligro para el consumidor, tanto para su salud (falsificación de medicamentos), como para su seguridad (falsificación de juguetes o de repuestos de automóviles o de aviones).

Garantizar el mantenimiento del orden público. La usurpación de marca y la piratería afectan a la legislación laboral (trabajo clandestino), a la legislación fiscal (pérdidas de ingresos para el Estado), a la legislación sanitaria, así como a la legislación en materia de seguridad de los productos. (<http://europa.eu/scadplus/leg/es/lvb/l26057a.htm>)

EL PARLAMENTO EUROPEO Y EL CONSEJO DE LA UNIÓN EUROPEA,

Visto el Tratado constitutivo de la Comunidad Europea, y en particular su artículo 95,

Vista la propuesta de la Comisión,

Visto el dictamen del Comité Económico y Social Europeo 1,

Previa consulta al Comité de las Regiones,

De conformidad con el procedimiento establecido en el artículo 251 del Tratado 2,

1 DO C 32, 5.2.2004, p. 15

2 Dictamen del Parlamento Europeo de 9 de marzo de 2004 (no publicado aún en el Diario Oficial) y Decisión del Consejo de 26 de abril de 2004.

Considerando lo siguiente:

(1) La realización del mercado interior supone la eliminación de las restricciones a la libre circulación y de las distorsiones de la competencia, al tiempo que se crea un entorno favorable a la innovación y la inversión. En este contexto, la protección de la propiedad intelectual constituye un elemento fundamental para el éxito del mercado interior. La protección de la propiedad intelectual es importante no sólo para la promoción de la innovación y de la creación, sino también para el desarrollo del empleo y la mejora de la competitividad.

(2) La protección de la propiedad intelectual debe permitir que el inventor o creador obtenga un beneficio legítimo de su invención o creación. Debe permitir asimismo la difusión más amplia posible de las obras, ideas y los conocimientos nuevos. Al mismo tiempo, no debe ser un obstáculo para la libertad de expresión, para la libre circulación de la información, ni para la protección de los datos personales, inclusive en Internet.

(3) Sin embargo, sin medios eficaces de tutela de los derechos de propiedad intelectual, la innovación y la creación se desincentivan y las inversiones se reducen. Por consiguiente, es preciso garantizar que el Derecho sustantivo de propiedad intelectual, que actualmente forma parte en gran medida del acervo comunitario, se aplique de manera efectiva en la Comunidad.

A este respecto, los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual tienen una importancia capital para el éxito del mercado interior.

(4) En el plano internacional, todos los Estados miembros, así como la propia Comunidad para lo que respecta a los temas de su competencia, están vinculados por el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio («Acuerdo sobre los ADPIC»), aprobado, en el marco de las negociaciones multilaterales de la Ronda Uruguay, mediante la Decisión 94/800/CE del Consejo 1 y celebrado en el marco de la Organización Mundial del Comercio.

(5) El Acuerdo sobre los ADPIC contiene, entre otras, disposiciones relativas a los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual, que constituyen normas comunes aplicables a nivel internacional y se ponen en práctica en todos los Estados miembros. La presente Directiva no debe afectar a las obligaciones internacionales de los Estados miembros, incluidas las contraídas en virtud del Acuerdo sobre los ADPIC.

(6) Por otro lado, hay una serie de convenios internacionales de los que son parte todos los Estados miembros y que contienen igualmente disposiciones relativas a los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual. Se trata del Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial, el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas y la Convención de Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.

1 DO L 336 de 23.12.1994, p. 1.

(7) De las consultas realizadas por la Comisión sobre esta cuestión se desprende que en los Estados miembros aún persisten, pese al Acuerdo sobre los ADPIC, importantes disparidades por lo que respecta a los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual. Así, de un Estado miembro a otro varía

considerablemente la forma de aplicar las medidas provisionales que se utilizan principalmente para proteger las pruebas, y lo mismo sucede con el cálculo de los daños y perjuicios o las formas de aplicación de los mandamientos judiciales. En algunos Estados miembros no existen medidas, procedimientos ni recursos como el derecho de información y la retirada, a expensas del infractor, de las mercancías litigiosas que hubieran accedido al mercado.

(8) Las disparidades existentes entre los regímenes de los Estados miembros por lo que respecta a los medios de tutela de los derechos de propiedad intelectual son perjudiciales para el buen funcionamiento del mercado interior y no permiten garantizar que los derechos de propiedad intelectual disfruten de un nivel de protección equivalente en toda la Comunidad. Esta situación no facilita la libre circulación dentro del mercado interior, ni crea un entorno favorable a una competencia sana.

(9) Las disparidades actuales conducen igualmente a la debilitación del Derecho sustantivo de propiedad intelectual y a la fragmentación del mercado interior en este ámbito. Ello acarrea la pérdida de confianza de los sectores económicos en el mercado interior y, por consiguiente, la reducción de las inversiones en innovación y creación. Las infracciones de los derechos de propiedad intelectual parecen hallarse cada vez más vinculadas a la delincuencia organizada.

La utilización cada vez mayor de Internet permite una distribución instantánea y mundial de los productos pirateados. El respeto efectivo del Derecho sustantivo de propiedad intelectual ha de garantizarse mediante una acción específica a nivel comunitario. Por consiguiente, la aproximación de las legislaciones de los Estados miembros en este campo se convierte en una condición esencial para el buen funcionamiento del mercado interior.

(10) El objetivo de la presente Directiva es aproximar dichas legislaciones para garantizar un nivel de protección de la propiedad intelectual elevada, equivalente y homogénea en el mercado interior.

(11) La presente Directiva no tiene por objeto establecer normas armonizadas sobre cooperación judicial, competencia judicial, reconocimiento y ejecución de las decisiones en materia civil y mercantil, ni tratar de la legislación aplicable. Estas materias están reguladas con carácter general por instrumentos comunitarios, que, en principio, son igualmente aplicables a la propiedad intelectual.

(12) La presente Directiva no debe afectar a la aplicación de las normas de competencia, en particular los artículos 81 y 82 del Tratado. Las medidas establecidas en la presente Directiva no deben utilizarse para restringir indebidamente la competencia, de forma contraria al Tratado.

(13) Es preciso definir el ámbito de aplicación de la presente Directiva de la manera más amplia posible con el fin de incluir todos los derechos de propiedad intelectual cubiertos por las disposiciones comunitarias sobre la materia y/o por la legislación nacional del Estado miembro de que se trate. No obstante, esta exigencia no impide que los Estados miembros que lo deseen puedan extender, por motivos internos, lo dispuesto en la presente Directiva a actos de competencia desleal, incluidas las copias parásitas, o actividades similares.

(14) Las medidas que establecen el apartado 2 del artículo 6, el apartado 1 del artículo 8 y el apartado 2 del artículo 9 tienen que aplicarse sólo con respecto a actos llevados a cabo a escala comercial. Ello no afecta a la posibilidad de que los Estados miembros apliquen esas medidas también a otros actos. Los actos llevados a cabo a escala comercial son los realizados para obtener beneficios económicos o comerciales directos o indirectos; esto excluye normalmente los actos realizados por los consumidores finales de buena fe.

(15) La presente Directiva no debe afectar al Derecho sustantivo de propiedad intelectual, a la Directiva 95/46/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 24 de octubre de 1995, relativa a la protección de las personas físicas en lo que respecta al tratamiento de datos personales y a la libre circulación de estos datos 1, a la Directiva 1999/93/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 13 de diciembre de 1999, por la que se establece un marco comunitario para la firma electrónica 2, ni a la Directiva 2000/31/CE del Parlamento Europeo y del Consejo, de 8 de junio de 2000, relativa a determinados aspectos jurídicos de los servicios de la sociedad de la información, en particular el comercio electrónico en el mercado interior 3.

(16) Lo dispuesto en la presente Directiva debe entenderse sin perjuicio de las disposiciones particulares establecidas para el respeto de los derechos y sobre excepciones en el ámbito de los derechos de autor y derechos afines establecidos en instrumentos comunitarios, especialmente en la Directiva 91/250/CEE del Consejo, de 14 de mayo de 1991, sobre la protección jurídica de programas de ordenador 4 o en la 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 5.

1 DO L 281 de 23.11.1995, p. 31. Directiva modificada por el Reglamento (CE) nº 1882/2003

(DO L 284 de 31.10.2003, p. 1).

2 DO L 13 de 19.1.2000, p. 12.

3 DO L 178 de 17.7.2000, p. 1.

4 DO L 122 de 17.5.1991, p. 42. Directiva modificada por la Directiva 93/98/CEE (DO L 290

de 24.11.1993, p. 9).

5 DO L 167 de 22.6.2001, p. 10.

30.4.2004 ES Diario Oficial de la Unión Europea L 157/

(17) Las medidas, procedimientos y recursos que dispone la presente Directiva deben determinarse en cada caso de tal modo que se tengan debidamente en cuenta sus características específicas, incluidos los rasgos específicos de cada derecho de propiedad intelectual y, cuando proceda, la naturaleza intencionada o no de la infracción.

(18) Conviene que las personas legitimadas para solicitar la aplicación de dichas medidas, procedimientos y recursos sean no solamente los titulares de derechos, sino también las personas que tengan un interés directo y legítimo, en la medida en que se permita y conforme a la legislación aplicable, lo que podrá incluir a las organizaciones profesionales para la gestión de los derechos o para la defensa de los intereses colectivos e individuales a su cargo.

(19) Puesto que los derechos de autor existen desde la creación de una obra y no exigen un registro oficial, conviene incorporar la norma establecida en el artículo 15 del Convenio de Berna, que establece la presunción de que el autor de una obra literaria o artística se considera tal cuando su nombre aparece estampado en la misma. Conviene aplicar una presunción similar a los propietarios de los derechos afines, puesto que suele ser el titular de un derecho afín, por ejemplo un productor de fonogramas, quien trata de defender los derechos y lucha contra los actos de piratería.

(20) Dado que la prueba es un elemento fundamental para el establecimiento de la infracción de los derechos de la propiedad intelectual, conviene garantizar que se pongan de manera efectiva a disposición de las partes medios de presentación, obtención y protección de pruebas. Los procedimientos deben tener en cuenta los derechos de la defensa y prever las garantías necesarias, incluida la protección de la información confidencial. Para las infracciones cometidas a escala comercial es

asimismo importante que los tribunales puedan autorizar, cuando sea conveniente, el acceso a los documentos bancarios, financieros o comerciales que se encuentren bajo control del presunto infractor.

(21) En algunos Estados miembros ya existen otras medidas destinadas a garantizar un elevado nivel de protección, que se deben ofrecer en todos los Estados miembros. Es el caso del derecho de información, que permite obtener datos precisos sobre el origen de las mercancías o servicios litigiosos, los circuitos de distribución y la identidad de cualesquiera terceras personas implicadas en la infracción.

(22) También es imprescindible establecer medidas provisionales que permitan la cesación inmediata de la infracción sin esperar una decisión sobre el fondo, al mismo tiempo que se respetan los derechos a la defensa, se vela por la proporcionalidad de las medidas provisionales respecto a las particularidades de cada caso y se proporcionan las garantías necesarias para cubrir los gastos y perjuicios ocasionados a la parte demandada por una petición injustificada. Estas medidas están especialmente justificadas en los casos en que se establezca debidamente que cualquier retraso puede ocasionar un perjuicio irreparable al titular de un derecho de propiedad intelectual.

(23) Sin perjuicio de cualesquiera otras medidas, procedimientos y recursos de que se disponga, los titulares de derechos deben tener la posibilidad de solicitar que se dicte un mandamiento judicial contra los intermediarios cuyos servicios se utilicen por terceros para infringir el derecho de propiedad industrial del titular. Las condiciones y modalidades relacionadas con esos mandamientos judiciales se dejan a la discreción de las legislaciones nacionales de los Estados miembros. Por lo que respecta a las infracciones de los derechos de autor y derechos afines, existe ya una amplia armonización en virtud de la Directiva 2001/29/CE. Por lo tanto, la presente

Directiva no debe afectar a lo dispuesto en el apartado 3 del artículo 8 de la Directiva 2001/29/CE.

(24) Según los casos y si las circunstancias lo justifican, entre las medidas, procedimientos y recursos que han de establecerse deben incluirse medidas de prohibición destinadas a impedir nuevas infracciones de los derechos de propiedad intelectual. Además, debe haber medidas correctivas, cuando proceda a expensas del infractor, como la retirada y el apartamiento definitivo de los circuitos comerciales, o la destrucción, de las mercancías litigiosas y, en su caso, de los materiales e instrumentos utilizados principalmente para la creación o fabricación de dichas mercancías. Dichas medidas correctivas deben tener en cuenta los intereses de terceros y, en particular, de los consumidores y particulares que actúen de buena fe.

(25) Cuando una infracción se haya cometido inintencionadamente y sin negligencia y las medidas correctivas o mandamientos judiciales que establece la presente Directiva resulten desproporcionados, los Estados miembros deben poder ofrecer la posibilidad, cuando proceda y como medida alternativa, de que se conceda una reparación pecuniaria a la parte perjudicada. No obstante, cuando la utilización comercial de bienes con usurpación de marca o el suministro de servicios constituyan una vulneración del Derecho distinta del Derecho de propiedad intelectual o puedan perjudicar a los consumidores, tal utilización o suministro deben seguir prohibidos.

(26) Con el fin de reparar el perjuicio sufrido debido a una infracción cometida por un infractor que haya realizado una actividad que constituya una infracción de este tipo a sabiendas o con motivos razonables para saberlo, el importe de la indemnización por daños y perjuicios concedida al titular debe tener en cuenta todos los aspectos pertinentes, como los beneficios dejados de obtener por el titular del derecho o los beneficios ilícitos obtenidos por el infractor, así como, cuando proceda, el daño moral ocasionado al titular. O como alternativa cuando, por ejemplo, sea difícil

determinar el importe del perjuicio realmente sufrido, el importe de la indemnización podría inferirse de elementos como los cánones o derechos que se le adeudarían si el infractor hubiera pedido la autorización de utilizar el derecho de propiedad intelectual de que se trate. El objetivo no es instaurar una obligación de establecer indemnizaciones punitivas, sino permitir una indemnización basada en un criterio objetivo, teniendo en cuenta al mismo tiempo los gastos realizados por el titular, como los gastos de identificación e investigación.

(27) En los casos de infracción de los derechos de propiedad intelectual es conveniente dar publicidad a las decisiones para reforzar su aspecto disuasorio frente a futuros infractores y contribuir a que el público en general tome conciencia del problema.

(28) Además de las medidas, procedimientos y recursos de carácter civil y administrativo contemplados en la presente Directiva, también las sanciones penales constituyen, en los casos adecuados, un medio de garantizar el respeto de los derechos de propiedad intelectual.

(29) El sector de la industria debe participar activamente en la lucha contra la piratería y la usurpación de marca. El desarrollo de códigos de conducta en los círculos directamente afectados es un medio más de reforzar el marco normativo. Los Estados miembros, en colaboración con la Comisión, deben fomentar la elaboración de códigos de conducta en general. El control de la fabricación de discos ópticos, principalmente por medio de un código de identificación aplicado a los discos fabricados en la Comunidad, contribuye a limitar las infracciones de los derechos de propiedad intelectual en este sector, que es víctima de de la piratería a gran escala. No obstante, estas medidas técnicas de protección no deben utilizarse de manera abusiva con el fin de aislar los mercados y controlar las importaciones paralelas.

(30) Para facilitar la aplicación uniforme de la presente Directiva, es conveniente establecer sistemas de cooperación y un intercambio de información entre los Estados miembros, por una parte, y entre estos y la Comisión, por otra, principalmente mediante la instauración de una red de interlocutores nombrados por los Estados miembros y mediante la elaboración periódica de informes de evaluación sobre la aplicación de la presente Directiva y sobre la eficacia de las medidas adoptadas por los diversos órganos nacionales.

(31) Dado que los objetivos de la presente Directiva no pueden ser alcanzados de manera suficiente por los Estados miembros y, por consiguiente, pueden lograrse mejor a nivel comunitario, la Comunidad puede adoptar medidas, de acuerdo con el principio de subsidiariedad consagrado en el artículo 5 del Tratado. De conformidad con el principio de proporcionalidad enunciado en dicho artículo, la presente Directiva no excede de lo necesario para alcanzar dichos objetivos.

(32) La presente Directiva respeta los derechos fundamentales y observa los principios reconocidos principalmente por la Carta de los Derechos Fundamentales de la Unión Europea.

En particular, la presente Directiva tiene por objeto garantizar el pleno respeto de la propiedad intelectual de conformidad con el apartado 2 del artículo 17 de dicha Carta.

HAN ADOPTADO LA PRESENTE DIRECTIVA:

CAPÍTULO I

Objeto y ámbito de aplicación

Artículo 1

Objeto

La presente Directiva se refiere a las medidas, procedimientos y recursos necesarios para garantizar el respeto de los derechos de propiedad intelectual. A los fines de la presente Directiva, el término "derechos de propiedad intelectual" incluirá los derechos de propiedad industrial.

Artículo 2

Ámbito de aplicación

1. Sin perjuicio de los medios establecidos o que puedan establecerse en la legislación comunitaria o nacional, siempre que dichos medios sean más favorables a los titulares de derechos, las medidas, procedimientos y recursos que establece la presente Directiva se aplicarán, de conformidad con lo dispuesto en el artículo 3, a todas las infracciones de los derechos de propiedad intelectual tal y como estén previstos en el Derecho comunitario o en el Derecho nacional del Estado miembro de que se trate.

2. La presente Directiva se entenderá sin perjuicio de disposiciones específicas relativas al respeto de los derechos y a las excepciones establecidas por la legislación comunitaria en el ámbito de los derechos de autor y derechos afines a los derechos de autor, en particular en la Directiva 91/250/CEE, concretamente en su artículo 7, o en la Directiva 2001/29/CE, concretamente en sus artículos 2 a 6 y 8.

3. La presente Directiva no afectará a:

a) las disposiciones comunitarias que regulan el Derecho sustantivo de propiedad intelectual, la Directiva 95/46/CE, la Directiva 1999/93/CE y la Directiva 2000/31/CE, en general, y los artículos 12 a 15 de esta última en particular;

b) las obligaciones internacionales de los Estados miembros, en particular el Acuerdo sobre los ADPIC, incluidas las relativas a procedimientos y sanciones penales;

c) ninguna disposición nacional de los Estados miembros relativa a los procedimientos o sanciones penales con respecto a las infracciones de los derechos de propiedad intelectual.

CAPÍTULO II

Medidas, procedimientos y recursos

Sección 1

Disposiciones generales

Artículo 3

Obligación general

1. Los Estados miembros establecerán las medidas, procedimientos y recursos necesarios para garantizar el respeto de los derechos de propiedad intelectual a los que se refiere la presente Directiva. Dichas medidas, procedimientos y recursos serán justos y equitativos, no serán inútilmente complejos o gravosos, ni comportarán plazos injustificables o retrasos innecesarios.

2. Dichas medidas, procedimientos y recursos serán asimismo efectivos, proporcionados y disuasorios, y se aplicarán de tal modo que se evite la creación de obstáculos al comercio legítimo y se ofrezcan salvaguardias contra su abuso.

Artículo 4

Personas legitimadas para solicitar la aplicación de medidas, procedimientos y recursos

1. Los Estados miembros reconocerán legitimidad para solicitar la aplicación de las medidas procedimientos y recursos mencionados en el presente capítulo a:

a) los titulares de derechos de propiedad intelectual con arreglo a lo dispuesto en la legislación aplicable;

b) todas las demás personas autorizadas a utilizar estos derechos, en particular los licenciarios, en la medida en que lo permita la legislación aplicable y con arreglo a lo dispuesto en ella;

c) los organismos de gestión de derechos colectivos de propiedad intelectual a los que se haya reconocido regularmente el derecho de representar a los titulares de derechos de propiedad intelectual, en la medida en que lo permita la legislación aplicable y con arreglo a lo dispuesto en ella;

d) los organismos profesionales de defensa a los que se haya reconocido regularmente el derecho de representar a los titulares de derechos de propiedad intelectual, en la medida en que lo permita la legislación aplicable y con arreglo a lo dispuesto en ella.

Artículo 5

Presunción de derecho de autor

A los fines de aplicación de las medidas, procedimientos y recursos previstos en la presente Directiva,

a) para que el autor de una obra literaria o artística, mientras no se pruebe lo contrario, pueda considerarse como tal y tener por lo tanto derecho a incoar procedimientos de infracción, será suficiente que su nombre figure en la obra de la forma habitual;

b) lo dispuesto en la letra a) se aplicará, *mutatis mutandis*, a los titulares de derechos afines a los derechos de autor respecto de sus objetos protegidos.

Sección 2

Pruebas

Artículo 6

Pruebas

1. Los Estados miembros garantizarán que, a petición de la parte que haya presentado pruebas razonablemente disponibles y suficientes para respaldar sus alegaciones y haya especificado, al fundamentar tales alegaciones, qué otras pruebas se encuentran bajo control de la parte contraria, las autoridades judiciales competentes puedan ordenar que la parte contraria entregue dichas pruebas, sin perjuicio de que se garantice la protección de los datos confidenciales. A efectos del presente apartado, los Estados miembros podrán disponer que las autoridades judiciales competentes consideren que una muestra razonable de un número considerable de ejemplares de una obra o cualquier otro objeto protegido constituye una prueba razonable.

2. En las mismas condiciones, en el caso de una infracción cometida a escala comercial, los Estados miembros tomarán las medidas necesarias para permitir a las autoridades judiciales competentes, cuando corresponda y a petición de una de las partes, que se ordene la transmisión de documentos bancarios, financieros o comerciales que se encuentren bajo control de la parte contraria, sin perjuicio de la protección de los datos confidenciales.

Artículo 7

Medidas de protección de pruebas

1. Los Estados miembros garantizarán que, antes incluso de iniciarse un procedimiento sobre el fondo, las autoridades judiciales competentes puedan, a instancia de una de las partes que haya presentado pruebas razonablemente disponibles para respaldar sus alegaciones de que su derecho de propiedad intelectual ha sido o va a ser infringido, dictar medidas provisionales rápidas y eficaces para proteger pruebas pertinentes con respecto a la supuesta infracción, sin perjuicio de que se garantice la protección de toda información confidencial. Dichas medidas podrán incluir la descripción detallada, con o sin toma de muestras, o la incautación efectiva de las

mercancías litigiosas y, en los casos en que proceda, de los materiales e instrumentos utilizados en la producción o la distribución de dichas mercancías y de los documentos relacionados con las mismas. Estas medidas se tomarán, en caso de ser necesario sin que sea oída la otra parte, en particular cuando sea probable que el retraso vaya a ocasionar daños irreparables al titular del derecho o cuando exista un riesgo demostrable de que se destruyan pruebas.

En los casos en que se hayan adoptado las medidas de protección de pruebas sin haber oído a la otra parte, se notificarán sin demora a las partes afectadas y a más tardar después de la ejecución de las medidas. A petición de las partes afectadas tendrá lugar una revisión, que incluirá el derecho a ser oídas, con el fin de decidir, en un plazo razonable tras la notificación de las medidas, si éstas serán modificadas, revocadas o confirmadas.

2. Los Estados miembros garantizarán que las medidas de protección de las pruebas puedan estar supeditadas a la presentación de una fianza adecuada o seguro equivalente por parte del solicitante, con el fin de asegurar la indemnización por cualquier perjuicio sufrido por el demandado con arreglo a lo dispuesto en el apartado 4.

3. Los Estados miembros garantizarán que las medidas de protección de las pruebas se revoquen o, cuando menos, se suspendan sus efectos a petición del demandado, sin perjuicio de los daños y perjuicios que puedan reclamarse, si el solicitante no interpone en un plazo razonable una acción sobre el fondo ante la autoridad judicial competente, plazo que determinará la autoridad judicial que ordene las medidas cuando la legislación de un Estado miembro así lo permita, o, en ausencia de dicha determinación, en un plazo que no supere los 20 días hábiles o 31 días naturales, si este último fuera mayor.

4. En los casos en que las medidas de protección de pruebas sean revocadas o dejen de ser aplicables debido a una acción u omisión del solicitante, o en los casos en que se compruebe posteriormente que no ha habido infracción o amenaza de infracción de un derecho de propiedad intelectual, las autoridades judiciales podrán ordenar al solicitante, a petición del demandado, que indemnice a éste de manera adecuada para reparar todos los perjuicios causados por dichas medidas.

5. Los Estados miembros podrán adoptar medidas para proteger la identidad de los testigos.

Sección 3

Derecho de información

Artículo 8

Derecho de información

1. Los Estados miembros garantizarán que, en el contexto de los procedimientos relativos a una infracción de un derecho de propiedad intelectual y en respuesta a una petición justificada y proporcionada del demandante, las autoridades judiciales competentes puedan ordenar que faciliten datos sobre el origen y las redes de distribución de las mercancías o servicios que infringen un derecho de propiedad intelectual el infractor o cualquier persona que:

a) haya sido hallada en posesión de las mercancías litigiosas a escala comercial;

b) haya sido hallada utilizando servicios litigiosos a escala comercial;

c) haya sido hallada prestando a escala comercial servicios utilizados en las actividades infractoras; o

d) haya sido designada por la persona a que se refieren las letras a), b) o c) como implicada en la producción, fabricación o distribución de dichas mercancías o en la prestación de dichos servicios.

2. Los datos a los que se refiere el apartado 1 incluirán, según proceda:

a) los nombres y direcciones de los productores, fabricantes, distribuidores, suministradores y otros poseedores anteriores de las mercancías o servicios, así como de los mayoristas y minoristas destinatarios;

b) información sobre las cantidades producidas, fabricadas, entregadas, recibidas o encargadas, así como sobre el precio obtenido por las mercancías o servicios de que se trate.

3. Los apartados 1 y 2 se aplicarán sin perjuicio de otras disposiciones legales que:

a) concedan al titular derechos de información más amplios;

b) regulen la utilización de los datos que se comuniquen con arreglo al presente artículo en procedimientos civiles o penales;

c) regulen la responsabilidad por abuso del derecho de información;

d) ofrezcan la posibilidad de negarse a facilitar datos que obliguen a la persona a la que se refiere el apartado 1 a admitir su propia participación o la de sus parientes cercanos en una infracción de un derecho de propiedad intelectual; o

e) rijan la protección de la confidencialidad de las fuentes de información o el tratamiento de los datos personales.

Sección 4

Medidas provisionales y cautelares

Artículo 9

Medidas provisionales y cautelares

1. Los Estados miembros garantizarán que, a petición del solicitante, las autoridades judiciales puedan:

a) dictar contra el presunto infractor un mandamiento judicial destinado a prevenir cualquier infracción inminente de un derecho de propiedad intelectual, a prohibir, con carácter provisional y, cuando proceda, si así lo dispone el Derecho nacional, bajo pago de multa coercitiva, la continuación de las infracciones alegadas de ese derecho, o a supeditar tal continuación a la presentación de garantías destinadas a asegurar la indemnización del titular; también podrá dictarse un mandamiento judicial, en las mismas condiciones, contra el intermediario cuyos servicios sean utilizados por un tercero para infringir un derecho de propiedad intelectual; los mandamientos judiciales contra intermediarios cuyos servicios sean utilizados por un tercero para infringir un derecho de autor o un derecho afín se contemplan en la Directiva 2001/29/CE;

b) ordenar la incautación o la entrega de mercancías sospechosas de infringir un derecho de propiedad intelectual para impedir su introducción o circulación en los circuitos comerciales.

2. En caso de infracciones cometidas a escala comercial, los Estados miembros garantizarán que las autoridades judiciales puedan ordenar, si la parte perjudicada justifica circunstancias que puedan poner en peligro el cobro de los daños y perjuicios, el embargo preventivo de los bienes muebles e inmuebles del supuesto infractor, incluido el bloqueo de sus cuentas bancarias y otros activos. A tal efecto, las autoridades competentes podrán ordenar la transmisión de documentos bancarios, financieros o comerciales o el acceso adecuado a la información pertinente.

3. Respecto de las medidas citadas en los apartados 1 y 2, las autoridades judiciales estarán facultadas para exigir al solicitante que facilite todas las pruebas

razonablemente disponibles a fin de cerciorarse con suficiente seguridad de que él es el titular del derecho y que se infringe su derecho o es inminente tal infracción.

4. Los Estados miembros garantizarán que las medidas provisionales a las que se refieren los apartados 1 y 2 puedan adoptarse, cuando proceda, sin que sea oída la otra parte, en particular en el caso de que un retraso ocasionase un perjuicio irreparable al titular del derecho. En este caso, las partes serán informadas de ello sin dilación y a más tardar tras la ejecución de las medidas.

A petición del demandado tendrá lugar una revisión, que incluirá el derecho a ser oído, con el fin de decidir, en un plazo razonable tras la notificación de las medidas, si éstas son modificadas, revocadas o confirmadas.

5. Los Estados miembros garantizarán que las medidas provisionales a las que se refieren los apartados 1 y 2 se revoquen o, cuando menos, se suspendan sus efectos a petición del demandado, si el solicitante no interpone en un plazo razonable una acción sobre el fondo ante la autoridad judicial competente, plazo que determinará la autoridad judicial que ordene las medidas, cuando la legislación de un Estado miembro así lo permita, o, en ausencia de dicha determinación, en un plazo que no supere los 20 días hábiles o 31 días naturales, si este último fuera mayor.

6. Las autoridades judiciales competentes podrán supeditar las medidas provisionales a que se refieren los apartados 1 y 2 a la presentación por parte del solicitante de una fianza adecuada o seguro equivalente destinado a asegurar la eventual indemnización del perjuicio sufrido por el demandado, tal y como se prevé en el apartado 5.

7. En los casos en que las medidas provisionales hayan sido derogadas o dejen de ser aplicables debido a una acción u omisión del solicitante, o en los casos en que se compruebe posteriormente que no ha habido infracción o amenaza de infracción de un derecho de propiedad intelectual, las autoridades judiciales estarán facultadas para

ordenar al solicitante, a petición del demandado, que indemnice a éste de manera adecuada para reparar todos los perjuicios causados por dichas medidas.

Sección 5

Medidas derivadas de una decisión sobre el fondo

Artículo 10

Medidas correctivas

1. Sin perjuicio de cualesquiera daños y perjuicios adeudados al titular del derecho a causa de la infracción y sin indemnización de ninguna clase, los Estados miembros garantizarán que las autoridades judiciales competentes puedan ordenar, a petición del solicitante, que se tomen las medidas adecuadas respecto de las mercancías que dichas autoridades hayan descubierto que infringen un derecho de propiedad intelectual y, cuando proceda, respecto de los materiales e instrumentos que hayan servido principalmente a la creación o fabricación de las mercancías en cuestión. Estas medidas incluirán lo siguiente:

- a) retirada de los circuitos comerciales;
- b) apartamiento definitivo de los circuitos comerciales;
- c) destrucción.

2. Las autoridades judiciales ordenarán que estas medidas sean ejecutadas a expensas del infractor, excepto si se alegan razones concretas para que no sea así.

3. Al considerar una petición de medidas correctivas deberán tenerse en cuenta tanto la necesidad de que las medidas ordenadas sean proporcionales a la gravedad de la infracción, como los intereses de terceros.

Artículo 11

Mandamientos judiciales

Los Estados miembros garantizarán que, cuando se haya adoptado una decisión judicial al constatar una infracción de un derecho de propiedad intelectual, las autoridades judiciales puedan dictar contra el infractor un mandamiento judicial destinado a impedir la continuación de dicha infracción.

Cuando así lo disponga el Derecho nacional, el incumplimiento de un mandamiento judicial estará sujeto, cuando proceda, al pago de una multa coercitiva, destinada a asegurar su ejecución. Los Estados miembros garantizarán asimismo que los titulares de derechos tengan la posibilidad de solicitar que se dicte un mandamiento judicial contra los intermediarios cuyos servicios hayan sido utilizados por terceros para infringir un derecho de propiedad intelectual, sin perjuicio de lo dispuesto en el apartado 3 del artículo 8 de la Directiva 2001/29/CE.

Artículo 12

Medidas alternativas

Los Estados miembros podrán disponer que, cuando proceda y a petición de la persona a la que se puedan aplicar las medidas que se establecen en la presente sección, las autoridades judiciales competentes puedan ordenar el pago de una reparación pecuniaria a la parte perjudicada, en lugar de la aplicación de las medidas de la presente sección, si dicha persona no hubiere actuado intencionada ni negligentemente, si la ejecución de dichas medidas pudiese causarle un perjuicio desproporcionado y si la parte perjudicada pudiese ser razonablemente resarcida mediante una reparación pecuniaria.

Sección 6

Daños y perjuicios y costas procesales

Artículo 13

Daños y perjuicios

1. Los Estados miembros garantizarán que las autoridades judiciales competentes ordenen, a instancia de la parte perjudicada, al infractor que, a sabiendas o con motivos razonables para saberlo, haya intervenido en una actividad infractora, el pago al titular del derecho de una indemnización adecuada a los daños y perjuicios efectivos que haya sufrido como consecuencia de la infracción.

Cuando las autoridades judiciales fijen los daños y perjuicios:

a) tendrán en cuenta todos los aspectos pertinentes, como las consecuencias económicas negativas, entre ellas las pérdidas de beneficios, que haya sufrido la parte perjudicada, cualesquiera beneficios ilegítimos obtenidos por el infractor y, cuando proceda, elementos distintos de los factores económicos, tales como el daño moral causado por la infracción al titular del derecho; o b) como alternativa a lo dispuesto en la letra a), podrán, cuando proceda, fijar los daños y perjuicios mediante una cantidad a tanto alzado sobre la base de elementos como, cuando menos, el importe de los cánones o derechos que se le adeudarían si el infractor hubiera pedido autorización para utilizar el derecho de propiedad intelectual en cuestión.

2. Cuando el infractor no hubiere intervenido en la actividad infractora a sabiendas ni con motivos razonables para saberlo, los Estados miembros podrán establecer la posibilidad de que las autoridades judiciales ordenen la recuperación de los beneficios o el pago de daños y perjuicios que podrán ser preestablecidos.

Artículo 14

Costas procesales

Los Estados miembros garantizarán que las costas procesales, siempre que sean razonables y proporcionadas, y demás gastos en que haya podido incurrir la parte vencedora corran, como regla general, a cargo de la parte perdedora, salvo que sea contrario a la equidad.

Sección 7

Medidas de publicidad

Artículo 15

Publicación de las decisiones judiciales

Los Estados miembros garantizarán que, en el ámbito de las acciones judiciales incoadas por infracción de un derecho de propiedad intelectual, las autoridades judiciales puedan ordenar, a instancia del solicitante y a expensas del infractor, las medidas necesarias para difundir la información relativa a la decisión, incluida la divulgación de la decisión y su publicación total o parcial. Los Estados miembros podrán establecer otras medidas de publicidad adicionales que sean adecuadas a las circunstancias de cada caso, incluidos anuncios de manera destacada.

CAPÍTULO III

Sanciones aplicables por los Estados miembros

Artículo 16

Sanciones aplicables por los Estados miembros

No obstante las medidas, procedimientos y recursos de tipo civil o administrativo establecidos en la presente Directiva, los Estados miembros podrán aplicar otras sanciones adecuadas en los casos en que se haya infringido un derecho de propiedad intelectual.

CAPÍTULO IV

Códigos de conducta y cooperación administrativa

Artículo 17

Códigos de conducta

Los Estados miembros fomentarán:

a) la elaboración por las asociaciones u organizaciones empresariales o profesionales de códigos de conducta a nivel comunitario destinados a contribuir al respeto de los derechos de propiedad intelectual, principalmente preconizando la utilización en los discos ópticos de un código que permita identificar el origen de su fabricación;

b) la transmisión a la Comisión de los proyectos de códigos de conducta a nivel nacional o comunitario y de las posibles evaluaciones relativas a la aplicación de dichos códigos de conducta.

Artículo 18

Evaluación

1. Tres años después de la fecha prevista en el apartado 1 del artículo 20, cada Estado miembro transmitirá a la Comisión un informe sobre el estado de la aplicación de la presente Directiva.

Sobre la base de tales informes, la Comisión elaborará un informe sobre la aplicación de la presente Directiva, que incluirá una evaluación de la eficacia de las medidas tomadas, así como una valoración de su impacto en la innovación y el desarrollo de la sociedad de la información. Este informe se transmitirá al Parlamento Europeo, al Consejo y al Comité Económico y Social Europeo.

Irá acompañado, si es preciso y según evolucione el ordenamiento jurídico comunitario, de propuestas de modificación de la presente Directiva.

1. Los Estados miembros prestarán a la Comisión la ayuda y la asistencia que pueda necesitar para la elaboración del informe al que se refiere el segundo párrafo del apartado 1.

Artículo 19

Intercambio de información e interlocutores

A fin de fomentar la cooperación, incluido el intercambio de información entre los Estados miembros y entre éstos y la Comisión, cada Estado miembro designará uno o varios interlocutores nacionales para cualquier cuestión relacionada con la aplicación de las medidas que establece la presente Directiva. Cada Estado miembro comunicará los datos de los interlocutores nacionales a los demás Estados miembros y a la Comisión.

CAPÍTULO V

Disposiciones finales

Artículo 20

Adaptación del Derecho interno a la presente Directiva

1. Los Estados miembros pondrán en vigor las disposiciones legales, reglamentarias y administrativas necesarias para dar cumplimiento a lo establecido en la presente Directiva a más tardar el *. Informarán inmediatamente de ello a la Comisión.

Cuando los Estados miembros adopten dichas disposiciones, éstas harán referencia a la presente Directiva o irán acompañadas de dicha referencia en su publicación oficial. Los Estados miembros establecerán las modalidades de la mencionada referencia.

2. Los Estados miembros comunicarán a la Comisión el texto de las disposiciones de Derecho interno adoptadas en el ámbito regulado por la presente Directiva.

* Veinticuatro meses después de la fecha de adopción de la presente Directiva.

Artículo 21

Entrada en vigor

La presente Directiva entrará en vigor a los veinte días de su publicación en el Diario Oficial de la Unión Europea.

Artículo 22

Destinatarios

Los destinatarios de la presente Directiva serán los Estados miembros.

Hecho en Estrasburgo, 29.4.2004.

Por el Parlamento Europeo Por el Consejo

El Presidente El Presidente

P. COX M.Mc Dowell

