

CINE AL DERECHO



Alcaldía de Medellín



CINE AL DERECHO
www.culturaalderecho.org



Alcaldía de Medellín

Federico Andrés Gutiérrez Zuluaga
Alcalde de Medellín

.....

Paula Andrea Zapata Galeano
**Secretaria de Desarrollo
Económico**

.....

Sandra Viviana Giraldo Martínez
Subsecretaria de Turismo

.....

Andrés Jaramillo Gallego
AUTOR

.....

Camilo Navarro Jaramillo
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

.....

Ana Gurisatti
CORRECCIÓN DE ESTILOS



CINE AL DERECHO
www.culturaalderecho.org

.....

LEM EDITORES S.A.S

.....

Material de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin autorización expresa para ello.

.....

Alcaldía de Medellín
Primera Edición, 2019.

TABLA DE CONTENIDOS

.....

Presentación	6
PRIMERA PARTE LA OBRA Y EL AUTOR	7
La obra.....	8
Los elementos de la obra: Creación Humana	11
Los elementos de la obra: Creación Original	12
Los elementos de la obra: Carácter literario, científico o artístico	13
Los elementos de la obra: Susceptible de ser reproducida	13
Los elementos de la obra: Idea vs Obra. ¿Se protegen las ideas?.....	14
Los elementos de la obra: El registro de la obra	15
Los elementos de la obra: La obra es independiente del soporte físico que la contiene	16
La obra cinematográfica	16
Los elementos de la obra cinematográfica	19
Los elementos de la obra cinematográfica: El género.....	19
Los elementos de la obra cinematográfica: El título	21
Los elementos de la obra cinematográfica: La originalidad.....	24
Los elementos de la obra cinematográfica: El guion	28
Los elementos de la obra cinematográfica: Los personajes	30
Los elementos de la obra cinematográfica: Las imágenes en movimiento	33
Los elementos de la obra cinematográfica: El corte final	34
Los elementos de la obra cinematográfica: La música	35
El autor	37
Del guionista como autor	41
Del director como autor	43
Del compositor de la música original como autor	47

Del dibujante como autor	48
SEGUNDA PARTE DERECHOS MORALES Y PATRIMONIALES EN EL ENTORNO CINEMATOGRAFICO	49
El derecho moral de autor	50
Derecho moral en el copyright	52
El derecho moral de autor en el cine	56
El derecho moral de paternidad en la obra cinematográfica	57
El derecho moral de integridad en la obra cinematográfica	63
El derecho moral de anonimia, modificación y retracto en la obra cinematográfica	67
El derecho moral de modificación de la obra después de su publicación	68
El derecho patrimonial de autor en la obra cinematográfica	70
Aspectos generales de los derechos patrimoniales de autor	72
Del derecho patrimonial de autor en la obra cinematográfica	73
Derecho patrimonial de reproducción	74
Derechos patrimoniales de traducción, adaptación, o arreglo	74
Derecho de efectuar otras transformaciones	76
Derecho de comunicación pública	76
Derecho patrimonial de fijación	77
Distribución y exhibición	78
Venta y Alquiler de las obras	82
De las excepciones y limitaciones al derecho de autor	83
EL PRODUCTOR	89
¿Qué es una coproducción?	93
De los aportes a la coproducción	94
¿Quiénes intervienen en una coproducción? 94	94

PRESENTACIÓN

La producción cinematográfica es un oficio complejo que tiene ya ciento veinte años de historia. Durante ese tiempo no solamente han cambiado los modelos de producción, las maneras de contar las historias y las tecnologías. De la mano de la evolución del cine, también han cambiado sus reglas de juego y el derecho que lo ha regulado a través del tiempo.

Esta cartilla tiene la finalidad de brindar a sus lectores un breve repaso didáctico sobre los aspectos más generales del derecho de autor en el cine, tomando como referencia las dos tradiciones más grandes de derecho de autor en el mundo: el “copyright” anglosajón, y el “droit d’auteur” francés.

Así, encontraremos referencia a muchos casos franceses y norteamericanos, y por supuesto analizaremos la obra cinematográfica también desde la perspectiva autoral colombiana.

PRIMERA PARTE

LA OBRA Y EL AUTOR

La obra

A través de los siglos, la humanidad ha tratado de definir el significado de “obra”. Algunos, como es el caso del famoso pintor francés Auguste Renoir, postularon que la obra de arte es “el medio por el cual el artista expresa su pasión”; para otros, se considera una obra de arte solo aquello que es agradable a los sentidos, y para el lector podrá ser una obra de arte únicamente aquello que pueda conmovirlo.

En definitiva, no es una tarea fácil definir qué es una obra artística y qué no lo es. Pero si queremos proteger las obras y los autores, debemos adoptar una definición que nos ayude a identificar a los unos y a los otros.

Sin una definición clara, difícilmente podremos saber qué proteger y qué no proteger.

Las leyes nacionales e internacionales que se han ocupado de este tema, han llamado “derecho de autor” a la disciplina que protege a autores y obras.

Ese derecho de autor ha abordado el concepto de obra con la intención de proteger la mayor cantidad posible de creaciones del intelecto humano.

Por ejemplo, si miramos la Ley 23 de 1982 de Colombia¹, nos dice que serán protegidas por el derecho de autor:

.....
• “las obras científicas literarias y artísticas, dentro de las cuales se comprenden
• todas las creaciones del espíritu en esos campos, cualquiera que sea el modo o
• forma de expresión y cualquiera que sea su destinación, tales como: los libros,
• folletos y otros escritos; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras
• de la misma naturaleza; las obras dramáticas o dramático-musicales; las obras
• coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales con letra o sin
• ella; las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas
• por procedimiento análogo a la cinematografía, inclusive los videogramas;”
•

1 En la actualidad la ley 23 de 1982 es la ley principal de derecho de autor en Colombia.

• las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado, litografía; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de arte aplicadas; las ilustraciones, mapas, planos, croquis y obras plásticas relativas a la geografía, a la topografía, a la arquitectura o a las ciencias y, en fin, toda producción del dominio científico, literario o artístico que pueda reproducirse, o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción, por fonografía, radiotelefonía o cualquier otro medio conocido o por conocer²”.

La intención de la ley, al proponer una lista tan larga de lo que puede entenderse como una obra, es precisamente evitar interpretaciones tan generales como las de Renoir. Pero si miramos con atención la redacción del artículo, vemos que la lista es enunciativa, lo que quiere decir que no excluye nuevas formas de expresión.

Es para ello que se incluye la locución “tales como” y finaliza:

• “y, en fin, toda producción del dominio científico, literario o artístico que pueda reproducirse, o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción, por fonografía, radiotelefonía o cualquier otro medio conocido o por conocer”.

Ese planteamiento permite que nuevas formas de expresión, no contempladas en la época de redacción de la ley, entren a ser consideradas como obras y, por lo tanto, protegidas por el derecho de autor.

Volviendo al artículo de la ley 23 de 1982, que citamos antes, encontramos algunos de los elementos que hacen que el derecho de autor considere una creación como una obra:

-Que se trate de una creación de carácter literaria, científica o artística.

- Que sea susceptible de ser reproducida o definirse por cualquier forma de impresión o de reproducción.

Sin embargo, otros elementos de la obra no los encontramos de manera específica en la ley 23 de 1982, pero sí en la Decisión

.....
2 Artículo 2º Ley 23 de 1982.

351³ de la CAN, en su artículo 3:

- Autor: Persona física que realiza la creación intelectual.
- Obra: Toda creación intelectual original de naturaleza artística, científica o literaria, susceptible de ser divulgada o reproducida en cualquier forma.

Si integramos los diferentes elementos que hemos visto hasta aquí, podemos concluir que para el derecho de autor es obra “aquella creación humana, original, de carácter literaria, científica o artística susceptible de ser reproducida”.

3 La decisión 351 de la CAN (COMUNIDAD ANDINA) hace parte de un sistema normativo establecido en el marco del Acuerdo de Cartagena de 1969, también conocido como el “Pacto Andino”. Las Decisiones suscritas por los países signatarios del Acuerdo aplican de manera preferente sobre la legislación interna. Así, las disposiciones de esa Decisión se aplican por encima de nuestra ley 23 de 1982. En la actualidad, el Acuerdo de Cartagena aplica para los países del área andina: Colombia, Ecuador, Bolivia y Perú.

Los elementos de la obra: Creación Humana

Nuestro régimen de derecho de autor reconoce únicamente a los seres humanos como autores, es decir, ni la inteligencia artificial ni las empresas pueden ser consideradas creadoras.

En el régimen del “Copyright” (el régimen de derechos de autor de tradición jurídica anglosajona⁴) se consideran “autores” también a las personas jurídicas. Sin embargo, sobre este tema debemos hacer una pequeña precisión.

Examinada la ley del Copyright de los Estados Unidos, encontramos que el autor de la obra es también la persona humana. De hecho, en esa legislación encontramos de manera recurrente una clara diferenciación entre rightholder (titular de derechos) y author (autor).

Sin embargo, a principios del siglo XX, la legislación autoral norteamericana desarrolló la figura del “work made by hire”⁵, que consiste en una ficción legal en atribuir la “autoría” de la obra no en la persona física que la creó, sino en aquella natural o jurídica

4 Existen dos tradiciones del derecho de autor en el sistema internacional de propiedad intelectual: la del “Droit D’auteur” de origen francés y la del “Copyright” de origen anglosajón (Inglaterra, Estados Unidos, Australia). La diferencia entre las dos radica en sus fundamentos jurídicos. En el caso de la tradición del “Droit D’auteur”, la protección se centra en el autor como sujeto de protección y en la obra como objeto de protección. En este sistema, el autor es titular de derechos morales y patrimoniales, los primeros inherentes a su condición de autor (derecho de paternidad, integridad, retracto) y los segundos respecto del contenido económico de la obra (derecho de reproducción, distribución, comunicación pública). El “Copyright” se enfoca en la obra como un objeto que entra al comercio una vez ha sido publicada por primera vez, y en los actos de disposición que el titular de la misma puede ejercer. En ese régimen no existe la protección al autor desde la perspectiva moral o patrimonial de la misma forma que en la tradición del “Droit D’auteur”.

5 Numeral 201, literal (b) de la ley de Copyright de Estados Unidos: (...) (b) Obras realizadas por encargo. En el caso de un trabajo contratado, el empleador u otra persona para la que se preparó el trabajo se considera el autor a los efectos de este título y, a menos que las partes hayan acordado expresamente lo contrario en un instrumento escrito firmado por ellos, es el propietario de todos de los derechos comprendidos en el copyright. (T. del A.)

que ha encargado su elaboración. Así, se asegura de que el encargado de la obra será el titular originario de los derechos sobre esta ⁶.

Para los norteamericanos no se trata entonces de reconocer el acto de creación en cabeza de la persona jurídica, sino de hacer recaer en el encargado la titularidad originaria de los derechos sobre la obra y, en el caso del cine, en el estudio o persona natural que encarga su producción.

Superado lo anterior, podemos constatar que en Colombia se han reconocido cuatro individuos como creadores (autores) de la obra audiovisual: el guionista, el director, el compositor de la música original y, en las obras de animación, al dibujante⁷.

En otros países del mundo, como en Francia, por ejemplo, tenemos como autores al autor de la obra literaria original, al autor de la adaptación, al guionista, al escritor de los diálogos, al realizador y al autor de la música original con letras o sin ellas ⁸.

Sobre los autores de la obra cinematográfica profundizaremos más adelante.

Los elementos de la obra: Creación Original

Cuando el derecho de autor se refiere a originalidad, no se refiere a algo absolutamente nuevo, creado de la nada, sino a una creación que tenga “algo de la personalidad de su autor”. Así lo define la profesora Delia Lipszyc, quien nos dice que en la “creación”, es necesaria la “originalidad”, que no es sinónimo de “novedad”, sino de “individualidad”. Vale decir:

6 Para más información sobre este tema puede consultarse: Fisk, C. L. (2003). Authors at Work: The Origins of the Work-for-Hire Doctrine. *Yale Journal of Law & the Humanities*, 15(1), 1.

7 Art. 95 ley 23 de 1982.

8 Art. L. 113-7, Code de la Propriété Intellectuelle (Francia).

.....
• *“Una misma idea, una misma investigación, un mismo tema son retomados
• infinidad de veces. En su desarrollo, cada autor aporta la impronta de su
• personalidad, su individualidad. En ocasiones el resultado es altamente
• enriquecedor, en otras trivial, pero lo que permite que cada generación impulse
• el lento avance de la civilización es la posibilidad de trabajar sobre lo existente,
• de proseguir el camino sin tener que rehacerlo⁹”.*
.....

Siguiendo esta premisa, la CAN en su decisión 351, nos dice que una obra es una “creación intelectual original de naturaleza artística¹⁰”.

Los elementos de la obra: Carácter literario, científico o artístico

Cuando la ley define estos tres caracteres, establece un extenso espectro de protección, aquí unos ejemplos:

Son literarias aquellas creaciones como Cien años de soledad; científicas, los artículos especializados de medicina; y artísticas los cuadros de Fernando Botero.

No podemos perder de vista, sin embargo, que los medios de expresión han cambiado, y el software, por ejemplo, los videojuegos y muchas otras creaciones, se encuentran protegidas por el derecho de autor aún si no encajan en la concepción tradicional de lo que podría enmarcarse en los tres caracteres que ya vimos.

Los elementos de la obra: Susceptible de ser reproducida

Cuando nos referimos a que la obra puede ser reproducida, encontramos dos aspectos muy importantes a los que nos debemos referir.

.....
9 Delia Lipszyc, Derecho de autor y derechos conexos. Buenos Aires, UNESCO/ Cerlalc-Zavallía, 1993, pag. 62.

10 Artículo 3º Decisión 351 de la CAN.

El primero, es que el derecho de autor, como ya vimos, protege la expresión de la idea, pero expresión no se entiende como la declamación de un poema o la interpretación de un personaje en una obra de teatro. Por expresión se entiende la materialización de la idea original en un soporte físico.

Por ejemplo, la escritura de un libro o la notación de unas partituras musicales. A esos actos de materialización de la obra se les llama también fijación. Pero la fijación no es suficiente, ese soporte en el cual queda fijada la obra debe poder ser objeto de actos de copia, es decir, la obra debe ser susceptible de ser reproducida y así poder ser puesta a disposición del público para su comercialización.

Los elementos de la obra: Idea vs Obra. ¿Se protegen las ideas?

La respuesta es no. Las ideas no se protegen. Se protege la expresión de la idea, su materialización, como las esculturas, la fotografía o la melodía en una partitura, pero no se protege una idea que se encuentre en los pensamientos de su creador.

No se protegen tampoco las ideas contenidas en las obras. Así, si el autor de una obra literaria expresa en su libro una idea como un método educativo, el método podrá ser implementado sin ningún problema por sus lectores, y las ideas que este exprese podrán ser utilizadas en otro tipo de obras.

Desde la perspectiva normativa encontramos la Decisión 351 de la CAN que establece:

.....
"Queda protegida exclusivamente la forma mediante la cual las ideas del autor son descritas, explicadas, ilustradas o incorporadas a las obras. No son objeto de protección las ideas contenidas en las obras literarias y artísticas, o el contenido ideológico o técnico de las obras científicas¹¹".
.....

11 Art 7 Decisión 351 de la CAN.

El profesor Juan Carlos Monroy Rodríguez, en su libro “Derechos de autor y derechos conexos¹²” a propósito de este tema nos informa:

• “Ejemplos de los elementos que la doctrina o la jurisprudencia han caracterizado como ideas abstractas no protegibles por el derecho de autor, y cuya similitud o coincidencia en una y otra obra cotejada no es constitutiva de plagio son:

- - *Temática de la obra en general.*
- - *Estilos de creación literaria o artística.*
- - *Meras noticias, hechos o acontecimientos de actualidad.*
- - *Acontecimientos históricos, o hechos de la realidad.*
- - *Principios científicos o descripciones de un arte.*
- - *Meros principios o esquemas.*
- - *Métodos de operación.*
- - *Ideas generales para actividades de entretenimiento”.*

Los elementos de la obra: El registro de la obra

Antes de hablar del registro, debemos poner de presente que el registro no es ni obligatorio ni constitutivo de derechos. En ese sentido, la Dirección Nacional de Derecho de Autor en reiteradas ocasiones ha manifestado:

• “El registro de las obras protegidas por el derecho de autor, no es constitutivo de derechos sino meramente declarativo, por lo tanto, no es obligatorio y sus funciones son eminentemente probatorias. Lo anterior, responde al criterio normativo autoral que establece que desde el mismo momento de la creación de una obra nace el derecho sin necesidad de formalidades para la constitución del mismo. Las finalidades del registro son: otorgar mayor seguridad jurídica a los titulares respecto de sus derechos autorales y conexos; dar publicidad a tales derechos y a los actos y contratos que transfieren o cambien su titularidad; y ofrecer garantía de autenticidad a los titulares de propiedad intelectual y a los actos y documentos a que a ella se refieran¹³.”

Como vemos, el registro es una herramienta para brindar seguridad al autor, mas no un prerequisite para la protección o publicación. Es desde el momento mismo de creación de la

12 Juan Carlos Monroy Rodríguez, “Derecho de Autor y Derechos Conexos, Legislación, Doctrina y Jurisprudencia”. (2018). P. 331.

13 Ver Concepto Rad. 1-2017-82355, Dirección Nacional de Derecho de Autor (Colombia).

obra, en que esta es protegida por el derecho de autor, tanto en su perspectiva moral como patrimonial.

Los elementos de la obra: La obra es independiente del soporte físico que la contiene

Desde antes de que se formara el derecho de autor, o el Copyright, como concepto legal, ya existían debates sobre la naturaleza de las obras. Es a partir de esos desarrollos filosóficos que el derecho de autor ha reconocido que la obra tiene dos aspectos, uno inmaterial o “corpus mysticum” y uno material, “corpus mechanicum”. Veamos:

.....
• “Las creaciones intelectuales necesitan de un medio o soporte para hacerse perceptibles. La obra intelectual tiene autonomía, per se, es la creación misma, que se exterioriza en un soporte determinado. La una es el corpus mysticum, y el otro el corpus mechanicum¹⁴.”
.....

Así, por ejemplo, cuando se adquiere la copia de una película en DVD, se está adquiriendo realmente un soporte físico de la obra, mas no la obra en sí misma y, atados a ese soporte físico, vienen ciertos derechos sobre su uso.

Por lo general, esas películas incluyen una licencia de uso únicamente para el ámbito privado del hogar, pero si acaso el adquirente le diera un uso distinto, estaría incurriendo en una infracción a los derechos patrimoniales (o morales posiblemente) tanto del productor como de los autores de la obra.

La obra cinematográfica

Las definiciones académicas de obra cinematográfica son muchas, sin embargo, para el derecho de autor, es obra cinematográfica una “cinta de vídeo y videograma; la fijación de soporte material, de sonidos sincronizados con imágenes, o de

.....
¹⁴ Caridad del Carmen Valdez en: “Tensiones entre la propiedad intelectual y la propiedad ordinaria”, P.13. Ed. Reus.

imágenes sin sonido¹⁵".

Encontramos también en la Decisión 351 de la CAN Art. 3 una definición de "obra audiovisual":

.....
• "Toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que esté destinada esencialmente a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación de la imagen y de sonido, independientemente de las características del soporte material que la contiene".
•

La legislación colombiana regula la obra cinematográfica de manera específica, definiendo sus elementos estructurales así:

Decreto 1080 de 2015 del Ministerio de Cultura Art. 2.10.1.1

.....
• "Conjunción estructural de la obra cinematográfica. De conformidad con las definiciones legalmente adoptadas, la obra cinematográfica designa elementos que se armonizan para constituirla, y comprenden un objeto artístico y de lenguaje cinematográfico, un conjunto de imágenes en movimiento, con o sin sonorización, y un soporte material que permite fijarlos.
•

• En consonancia con el inciso anterior, la expresión obra cinematográfica hace relación a la concreción y conjunción estructural de los referidos elementos.
•

• No se consideran obras cinematográficas nacionales, las siguientes:

• 1. Por su ventana. Las que se realicen teniendo como ventana esencial de comunicación pública la televisión, salvo los largometrajes que se destinen a la televisión con una duración no inferior a 52 minutos sin contar comerciales.
•

• 2. Por su carácter seriado. Las telenovelas, documentales, seriados u obras de cualquier género que en forma evidente tengan por finalidad su emisión en televisión con periodicidad identificable o bajo la cobertura de un mismo espacio de programación.
•

• 3. Por su finalidad de publicidad o mercadeo. Las que tengan como finalidad apreciable hacer publicidad o mercadeo de productos, instituciones, bienes, servicios o de cualquier otra actividad u objeto.
•

• 4. Por su carácter institucional. Aquellas que tienen por finalidad apreciable destacar la imagen, la actividad, o los servicios que presta una determinada institución pública o privada.
•

• 5. Por límite de visualización o audición de marcas. Las que utilicen de manera apreciable y/o repetitiva visualización o mención sonora de marcas
•

.....
15 Art. 8 literal (t) ley 23 de 1982.

.....
de productos o servicios, de forma que pueda entenderse como una obra institucional o publicitaria.

6. *Por su finalidad fundamentalmente pedagógica. Las que tienen por finalidad fundamental apreciable, hacer pedagogía sobre un hecho, producto, comportamiento o actividad”.*
.....

Los numerales que acabamos de citar delimitan las características de la obra cinematográfica, o mejor, definen qué no se considera una obra cinematográfica.

Si bien se podría pensar que esta es una deficiencia de la norma, tenemos que decir que resulta afortunada para el derecho de autor.

El que se excluyan de manera expresa cierto tipo de obras audiovisuales, y que no se especifique realmente en qué consiste una obra cinematográfica, tiene como consecuencia que se configure un amplio espectro de protección autoral y que, en consecuencia, no se adopten definiciones arbitrarias o excluyentes que puedan afectar ya sea a autores o productores.

Sin embargo, no debemos olvidar que la obra cinematográfica tiene distintas categorías, como lo pueden ser: el largometraje, el cortometraje, las películas para televisión o “TV Movies”, los documentales y las obras de animación, entre otras.

Para nuestra legislación, es largometraje aquella obra que tenga una duración de 70 minutos o más y es largometraje para televisión aquella que se destine a ese medio de exhibición, con una duración no inferior a 52 minutos sin contar comerciales¹⁶.

Y, finalmente, es cortometraje la obra que tenga una duración entre 7 y 69 minutos con 59 segundos.

A manera de conclusión, y conforme a las normas que se estudiaron en este aparte, podemos determinar que en Colombia la obra cinematográfica tiene la siguiente definición jurídica:

.....
16 Ver: Ley 23 de 1982 Art. 8 literal (t); Ver: Ley 814 de 2003 Art. 3 Numeral 4 inciso 2; Ver: Decreto Mincultura 1080 de 2015 Artículos 2.10.1.1. Nral 1 y 2.10.1.10.

La obra cinematográfica, en su versión de largometraje, es una sucesión de imágenes fijadas en un soporte material pudiendo estas estar o no sincronizadas con sonidos, cuya destinación principal es la exhibición en salas de cine y que tiene una duración de por lo menos setenta minutos, salvo que su pantalla de exhibición principal sea la televisión, en cuyo caso la obra no podrá ser de una duración inferior a 52 minutos. Es de carácter unitario y no puede ser de naturaleza publicitaria, institucional o pedagógica.

Los elementos de la obra cinematográfica

Para explorar los elementos de la obra cinematográfica, iremos de lo general a lo particular y exploraremos esos elementos en el orden cronológico de la producción.

Así, abordaremos primero el género, luego el guion y la historia que contiene; posteriormente pasaremos a los personajes, después las imágenes fijadas por el director y finalmente analizaremos la música original.

Los elementos de la obra cinematográfica: El género

El género cinematográfico es definido por el académico danés Ib Bondebjerg¹⁷ así:

.....
● "El género es un concepto utilizado en estudios del cine y de teoría del cine ●
● para describir similitudes entre grupos de películas basadas en aspectos ●
● estéticos o sociales más amplios, institucionales, culturales y psicológicos. El ●
● género cinematográfico comparte similitudes en forma y estilo, tema y función ●
● comunicativa. Por lo tanto, un género cinematográfico se basa en un conjunto ●
● de convenciones que influyen tanto en la producción de obras individuales ●
●
.....

17 Tomado de: Bondebjerg, Ib., 2015. Film: Genres and Genre Theory, International Encyclopedia of the Social & Behavioral Sciences, 2nd edition, Vol 9. Oxford: Elsevier. pp. 160–164.

dentro de ese género como en las expectativas y experiencias de la audiencia.

Los géneros son utilizados por la industria en la producción y comercialización de películas, por analistas de películas y críticos en el análisis histórico de la película, y como marco para el público en la selección y experiencia de las películas”.

Así, el género es uno de los elementos que categoriza una obra cinematográfica dentro de un espacio narrativo, estético o de cualquier otro tipo. Existen múltiples géneros como el western, el drama o el terror.

Dentro de los géneros encontramos así mismo subgéneros, como por ejemplo dentro del terror encontramos el slasher, que corresponde a películas como “Halloween” en sus numerosas iteraciones o “Viernes 13”.

Todos los géneros, y las películas que se enmarcan en estos, tienen elementos que les son comunes. A esos elementos comunes la jurisprudencia norteamericana los ha llamado la “scène a faire¹⁸”.

Esta “scène á faire” la encontramos, por ejemplo, en las películas del género de la “ópera espacial” como Star Wars, Dune, Star Trek, etc. En ellas, encontraremos siempre un contexto del espacio exterior, naves intergalácticas, romances entre especies extraterrestres y así.

El género no es protegido por el derecho de autor, se trata de un criterio de clasificación, producción o de estudio del cine, mas no de una obra.

18 Para más información sobre la “scène a faire”, puede revisarse: Cain v. Universal Pictures Co., 47 F. Supp. 1013 - Dist. Court, SD California (1942).

Los elementos de la obra cinematográfica: El título

Nuestra legislación autoral es muy clara respecto de los títulos, el artículo 86 de la ley 23 de 1982 establece:

Artículo 86°.- Cuando el título de una obra no fuere genérico sino individual y característico, no podrá sin el correspondiente permiso del autor ser adaptado para otra obra análoga.

Como vemos, para que el título sea protegido, debe ser individual o característico, como por ejemplo: “El abrazo de la serpiente” o “Los días de la ballena”. Otros títulos, como podrían ser “amor” o “flor” no son lo suficientemente característicos para ser protegidos.

Resulta algo problemática la segunda parte del artículo, ya que circunscribe la protección a la adaptación a “otra obra análoga”, lo que nos lleva a preguntarnos si acaso pudiera utilizarse Cien años de soledad en una obra cinematográfica, entendiendo que la obra literaria y la cinematográfica no son análogas en absoluto. Respecto de este interrogante, la Dirección Nacional de Derecho de Autor nos informa:

.....
• “Deberá existir autorización previa y expresa por parte del titular de la obra
• originaria, siempre que el título individual y característico sea adaptado a una
• obra análoga, es decir, del mismo tipo o género bien sea artístico o literario.
• Serán obras análogas, aquellas que comparten una misma forma por medio de
• la cual, el o los autores, expresan sus ideas, bien sea literaria o artísticamente,
• es decir que pertenecen al mismo género. Determinar si esta condición se
• cumple o no, debe ser el producto de un análisis particular en cada caso”.
.....

En otros países de tradición continental del derecho de autor, encontramos un grado de protección similar al que se establece en nuestra ley. En Francia tenemos que el artículo L-112-4¹⁹ del

19 “Le titre d'une oeuvre de l'esprit, dès lors qu'il présente un caractère original, est protégé comme l'oeuvre elle-même. Nul ne peut, même si l'oeuvre n'est plus protégée dans les termes des articles L. 123-1 à L. 123-3, utiliser ce titre pour individualiser une oeuvre du même genre, dans des contions susceptibles de provoquer une confusion”.

Código de la Propiedad Intelectual establece:

- *“El título de una obra del espíritu, previsto de un carácter original, está protegido como la obra misma.*
- *Nadie puede, incluso si el trabajo ya no está protegido en los términos de los Artículos L. 123-1 a L. 123-3²⁰, usar este título para individualizar un trabajo del mismo tipo, bajo condiciones que pueden causar confusión²¹”.*

Y en España encontramos algo similar²²:

- *“Artículo 10. Obras y títulos originales. (...)*
- *2. El título de una obra, cuando sea original, quedará protegido como parte de ella”.*

En los Estados Unidos, los títulos de las obras no son protegidos en absoluto, en razón a que no se considera que hagan parte de la obra cinematográfica, o que puedan ser consideradas obras como tal.

Así, las casas productoras han optado por registrar los nombres de las películas como marcas. Star Wars, Batman, Superman y muchos otros títulos de obras cinematográficas, han sido registrados como marcas para impedir su uso en productos o servicios.

En conclusión, salvo que los títulos sean únicos y característicos, no serán protegidos por el derecho de autor. Sin embargo, las casas productoras pueden recurrir a otros métodos para su protección, como lo puede ser el derecho de las marcas²³.

20 Artículos relativos a la duración de los derechos patrimoniales de autor en Francia.

21 T. del A.

22 Art. 10(2) Ley de Propiedad Intelectual.

23 En cualquier caso, para registrar el título de una película como marca, deberá cumplir con los requisitos de registrabilidad de las marcas establecidos por la Decisión 486 de la CAN, arts. 134 a 137.

Afiches de tres películas tituladas “Amalia”, de izquierda a derecha:



Amalia (Col) 2019,
Dir. Ana Sofía
Osorio Ruiz



Amália (Por) 2008,
Dir. Carlos Coelho
da Silva



Amalia (Puerto
Rico) 2018, Dir.
Omar Rodríguez
López

Los elementos de la obra cinematográfica: La originalidad

La originalidad inicialmente se estudia desde dos perspectivas: una objetiva, es decir la obra confrontada respecto de las demás de su tipo; y una subjetiva, los elementos subjetivos provenientes de su creador que la hacen única²⁴.

Así, para determinar la originalidad de una película, podemos hacer un ejercicio hipotético:

Como vimos anteriormente, en el género del terror existe un subgénero llamado el slasher y películas como Viernes 13, Halloween y otras, hacen parte de su catálogo.

En muchas, tenemos un grupo de jóvenes viajeros que se desplazan un fin de semana a una cabaña, muy remota, siniestra y probablemente construida sobre un cementerio indígena o algún lugar de similares propiedades sobrenaturales.

Al caer la noche, y cuando el grupo de viajeros se encuentra de fiesta, aparece el antagonista de la película, un asesino en serie, espíritu o aparición, y los persigue con fines homicidas, generalmente.

Hasta ahí tenemos los elementos comunes a todas esas obras, la “scène a faire”: el lugar aislado, la cabaña siniestra, el elemento sobrenatural y el antagonista.

Deberá entonces analizarse la obra en detalle, no sobre sus elementos comunes, sino sobre aquellos que la hacen particular, original en términos jurídicos, como el antagonista, por ejemplo.

Los antagonistas de este tipo de películas slasher son usualmente los personajes: Jason, en el caso de Viernes 13 o Freddy Krueger, de las múltiples Nightmare on Elm Street. De hecho, existe un cruce cinematográfico entre los dos: Freddy Vs. Jason (2003), dirigida por Ronny Yu.

24 V. “El Derecho del Arte”, Diego Guzmán Ed. U. Externado de Colombia (2018), P. 51 en adelante.

Así, será el personaje, el ritmo, el maquillaje, la fotografía, la dirección, el diseño del antagonista, y la confluencia de los elementos aportados por todos quienes hacen parte del equipo de la película, lo que hará que la obra sea única entre las demás y, por lo tanto, original.

Los litigios sobre la originalidad y la similitud entre obras cinematográficas han sido muchos²⁵, y la jurisprudencia norteamericana ha desarrollado muchos tests²⁶ para determinar si una obra es o no similar a la otra, sin embargo, el tema está lejos de estar cerrado²⁷.

No es un secreto que la industria cinematográfica ha recurrido a historias preexistentes y a géneros conocidos para garantizar de alguna manera la asistencia del público a las salas, nótese que, desde los inicios de esa industria, la adaptación de obras literarias ha sido común y no excepcionalmente objeto de litigios.

El caso de Ben Hur²⁸ en Estados Unidos, y en Francia el caso Mm. Courteline, Wolff, Gavault Et De Cottens vs. Le Cinéma Pathé²⁹, son casos emblemáticos en los cuales se encontró culpables a las casas productoras de utilizar obras literarias exitosas para producir películas sin la autorización de los autores y titulares de los derechos de estas.

Esos casos, fallados a favor de los autores de las obras literarias, determinaron la manera en que comenzaría a construirse lo que hoy llamamos la cadena de derechos de la obra cinematográfica, ya que establecerían que, para poder realizar una adaptación en imágenes en movimiento de una obra literaria

25 V. Decherney, Peter. "Hollywood's Copyright Wars", Columbia University Press. (2012) Cap. 2.

26 Por ejemplo: Sid & Marty Krofft Television Productions Inc. v. McDonald's Corp. 562 F.2d 1157, Nichols v. Universal Pictures Corporation, 45 F.2d 119 (2d Cir. 1930).

27 Idem. Cita 24.

28 Kalem Co. v. Harper Bros., 222 U.S. 55 (1911).

29 Première Chambre du Tribunal civil de la Seine, Mm. Courteline, Wolff, Gavault Et De Cottens contre "Le Cinéma Pathé". (7 de Julio de 1908).

debía necesariamente contarse con los permisos de los titulares de los derechos de esas obras.

En la actualidad, las adaptaciones de libros a películas siguen siendo muy comunes, tenemos la franquicia de “Harry Potter” basada en los libros homónimos de J.K. Rowling, las películas basadas en comics (Avengers), y otros éxitos como “El Padrino”.

Nota aparte merece el llamado “pastiche”.

El pastiche, ha sido definido así:

•••••
• *“Pastiche es una obra artística inspiracional que mima los lugares, técnicas o motivos de otros artistas o periodos. A diferencia de la parodia, el pastiche celebra, más que burlarse, el trabajo que imita. Es inspirado por el espíritu de un lugar, persona o cosa”.*³⁰
•••••

Para quienes adoptan esta técnica en el ámbito cinematográfico, el pastiche se ha tratado siempre de un homenaje, por lo general estético, de un director a otro.

De hecho, la legislación francesa en su código de la propiedad intelectual ha incluido dentro de las excepciones y limitaciones al derecho de autor la técnica del pastiche así:

Artículo L122-5.

•••••
• *“Cuando el trabajo ha sido divulgado, el autor no puede prohibir:*
• (...)
• *4. Parodia, pastiche y caricatura, teniendo en cuenta las leyes del género”.*
•••••

.....
30 Barbara Kennedy, “Pastiche: - a Brush with a Foreignn” (2019), editado por su autor.

Para ejemplificar la técnica del pastiche, tenemos el célebre caso de Charlie y la fábrica de chocolates (2005) dirigida por Tim Burton, que retoma de manera exacta una escena de 2001 Odisea del espacio (1968), dirigida por Stanley Kubrick.



Fotograma de 2001 Odisea del espacio.



Fotograma de Charlie y la fábrica de chocolates.

Como vemos, la única diferencia entre las dos escenas radica en que en la primera el “monolito” es una piedra, y en la segunda es una barra de chocolate.

La utilización del pastiche dentro de una obra no es considerado plagio en la medida en que se ha vuelto común su utilización. Otros directores famosos que utilizan el pastiche, los profesores Ross Murfin y Supryia M. Ray³¹, han expresado lo siguiente sobre esta técnica:

.....
• *“El plagio se caracteriza por una intención engañosa; pastiche implica una imitación o copia abierta e intencional del estilo de un objeto o texto original”.* •
.....

Quentin Tarantino, Lars Von Trier y Wim Wenders son reconocidos por su uso recurrente del pastiche.

Para finalizar este aparte, podemos concluir que la originalidad en la obra cinematográfica es el conjunto de elementos que, aunque se ubique dentro de un género específico, la distinguen de las demás obras, ya sea por sus personajes, estética u otros elementos que la hacen única.

Los elementos de la obra cinematográfica: El guion

El guion es el texto que sirve como fundamento para la elaboración de la obra cinematográfica, y por supuesto es una obra literaria original protegida por el derecho de autor.

El guion es el documento que orienta al productor para determinar los costos de la película, las locaciones que habrán de utilizarse, el número de actores que habrá de contratar, los efectos especiales que serán utilizados y en general, le informan de todos los aspectos alrededor de los cuales habrá de estructurarse la producción.

Sirve igualmente al diseñador de producción para elaborar la conceptualización estética de la película durante la etapa de desarrollo de la obra, y al director de arte durante el rodaje para determinar la composición estética del set.

.....
31 Murfin, Ross, and Supryia M. Ray. *The Bedford Glossary of Critical and Literary Terms*. 2nd ed. Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2003.

Es también la carta de navegación del director, los actores y todo el equipo del rodaje. Es, como ya dijimos, el fundamento principal de la obra cinematográfica.

Es importante, en cualquier caso, resaltar que el proceso de escritura del guion no es exclusivo del guionista. Por lo general, en su redacción participan también el director, el productor y otros profesionales como script doctors.

Si bien el guion en su versión final debe, en teoría, estar finalizado antes del rodaje, es muy común que el director o los mismos actores “reescriban” el guion durante el proceso de filmación de la película, es decir, que se aparten del texto escrito durante la grabación de las escenas.

Ejemplo de ello en la reciente película Joker. En una de las escenas escritas en el guion original, el personaje principal arribaba a un baño, se encerraba y se arrepentía de sus acciones inmediatamente anteriores. Sin embargo, actor y director decidieron cambiar la escena y lo que se puede ver en la película es completamente distinto: una vez el personaje llega al baño, se encierra y comienza a bailar con el trasfondo de la música de la película.

Lo mismo pasa durante el proceso de edición de la película. Puede pasar que la cronología, los personajes o incluso el final de la obra, se alteren por completo respecto de lo establecido en el guion original. Estas decisiones las toma el montajista en conjunto con la persona que le vaya a acompañar en el proceso de montaje, que puede ser el productor, el director u otra persona que se designe para ese fin.

Así, como obra, el guion es una “obra viva” que va cambiando en cada etapa de la producción. Es recurrente escuchar tanto a guionistas, como productores y directores, afirmar que “la película termina de escribirse en el montaje”.

Esas “reescrituras”, o las diferencias entre el guion y la película, son propias de la actividad de la producción cinematográfica, y reconocidas por todos quienes participan su elaboración. Sin embargo, esas diferencias que resulten de las acciones

de director, productor o montajista no se interpretan como reescrituras de la obra literaria para el derecho de autor, es decir: que el montajista altere el ritmo o el orden narrativo de la película no lo hace coguionista.

En todos los casos, se reconoce como guionista al autor del escrito original, incluso si la diferencia entre el guion y la película son sustanciales.

Desde la perspectiva del derecho de autor, el guion, en cada una de sus versiones, se protege como una obra original.

Los elementos de la obra cinematográfica: Los personajes

En la legislación colombiana los personajes como tal no son protegidos por el derecho de autor. En este sentido, el profesor Wilson Ríos nos explica:

.....
• “Los personajes ficticios como tal en sí mismos considerados, no están protegidos como una obra por la legislación vigente en Colombia sobre Derecho de Autor. Recordemos que la legislación sobre el derecho de autor no protege ideas generales y abstractas ni su contenido conceptual, y que solo es objeto de protección la concreción o materialización que se hace de una idea a través de una obra literaria, artística o científica. Por lo tanto, los personajes ficticios en sí mismos considerados o de manera autónoma, no se encuentran protegidos por la legislación autoral colombiana, sino que solo en el momento en que dicho personaje se concreta y materializa por medio de una obra, como un dibujo, una caricatura e incluso una fotografía del personaje, por ejemplo, es que puede ser objeto de protección por el Derecho de Autor³²”.

Tenemos entonces que los personajes, a menos que sean representados de manera perceptible, escapan a la protección del derecho de autor en Colombia.

En otras latitudes, por el contrario, esa representación no es necesaria para que sea garantizada la protección de los personajes.

.....
32 RIOS RUIZ, Wilson Rafael. Propiedad intelectual sobre los personajes ficticios o simbólicos, en: “el derecho de autor estudios”, Vol. 7, CECOLDA, 2004, p. 180.

En Estados Unidos, de tradición de copyright, varias sentencias³³ han delineado los criterios de protección de los personajes de las obras literarias y cinematográficas.

En ese país se desarrollaron dos métodos para determinar si existe o no protección por el derecho de autor.

El primero, el test del personaje “bien delineado”, que se pone a prueba mediante un test de tres pasos enunciado en el fallo D.C. Comics Vs Towle³⁴:

.....
● *“Leemos estos precedentes como el establecimiento de un test de tres partes*
● *para determinar si un personaje de un cómic, programa de televisión o película*
● *tiene derecho a la protección de los derechos de autor. Primero, el personaje*
● *generalmente debe tener “cualidades físicas y conceptuales”. Segundo, el*
● *personaje debe estar “suficientemente delineado” para ser reconocible como*
● *el mismo personaje cada vez que aparece. Considerando el personaje tal como*
● *ha aparecido en diferentes producciones, debe mostrar rasgos y atributos de*
● *carácter consistentes e identificables, aunque el personaje no necesita tener*
● *una apariencia consistente. Tercero, el personaje debe ser “especialmente*
● *distintivo” y “contener algunos elementos únicos de expresión”. No puede ser*
● *un personaje común como un mago en atuendo de mago estándar. Incluso*
● *cuando un personaje carece de atributos sensibles y no habla (como un*
● *automóvil), puede ser un personaje protegido si cumple con este estándar”.*
●
.....

Otro criterio de protección es el de “la historia que se está contando”, esto es, si un personaje es central para la historia que se está contando, en una película o un libro, este es susceptible de ser protegido aun si no tiene una representación visual³⁵.

Para las obras cinematográficas resulta interesante preguntarse si un personaje, bajo la óptica de los jueces norteamericanos, podría ser protegido aun si es representado por actores diferentes a lo largo del tiempo.

.....
33 Ver por ejemplo: Burroughs v. Metro-Goldwyn-Mayer, Inc, 683 F.2d 610 (2d Cir. 1982), Detective Comics, Inc. v. Burns Publications, 111 F.2d 432; 434 (2d Cir. 1940) o Anderson v. Stallone, 11 U.S.P.Q.2d 1161 (C.D. Cal. 1989).

34 D.C. Comics Vs Towle. United States Court of Appeals, Ninth Circuit.Sep 23, 2015802 F.3d 1012 (9th Cir. 2015).

35 Klinger v. Conan Doyle Estate, Ltd., No. 14-1128 (7th Cir. 2014).

Es este el caso de Metro-Goldwyn-Mayer vs. American Honda Motor³⁶ en el cual los jueces razonaron lo siguiente:

•••••
••••• *“Contrariamente a las afirmaciones de los Demandados, el que muchos actores puedan interpretar a Bond es un testimonio del hecho de que Bond es un personaje único cuyas cualidades específicas permanecen constantes a pesar del cambio en los actores. Ver Pfeiffer y Lisa, The Incredible World of 007 (“[A pesar de los diferentes actores que han interpretado el papel] James Bond es como un viejo amigo confiable”).*
•••••
••••• *De hecho, el público no mira a Tarzán, Superman, Sherlock Holmes o James Bond por la historia, ellos ven estas películas para ver a sus héroes trabajando. Una película de James Bond sin James Bond no es una película de James Bond. Además, como se analiza más específicamente a continuación, el carácter del Honda Man, desde su apariencia hasta su gracia bajo presión, es sustancialmente similar al Bond de los Demandantes”.*
•••••

De otra parte, en México en particular, la legislación autoral establece una protección a los personajes.

En efecto, el art. 173 numeral III de la ley federal de derecho de autor establece:

•••••
••••• *“La reserva de derechos es la facultad de usar y explotar en forma exclusiva títulos, nombres, denominaciones, características físicas y psicológicas distintivas, o características de operación originales aplicados, de acuerdo con su naturaleza, a alguno de los siguientes géneros: (...) III. Personajes humanos de caracterización, o ficticios o simbólicos”.*
•••••

Si bien esa ley mexicana en principio establece la necesidad de un depósito del personaje para su protección, la doctrina de ese país ha aceptado que la protección y titularidad de los personajes es automática desde el momento de su creación.

Concluimos entonces que la protección que la legislación mexicana y el copyright norteamericano han dado a los personajes, tanto literarios como de las películas, es mucho más amplio y completo que el de nuestra legislación. Sin embargo, con la rápida y cambiante evolución de la industria cinematográfica en Colombia, es posible que en el futuro esta situación cambie y los autores y productores gocen de una protección más integral de sus personajes.

36 Metro-Goldwyn-Mayer v. American Honda Motor Co., 900 F. Supp. 1287 (C.D. Cal. 1995).

Los elementos de la obra cinematográfica: Las imágenes en movimiento

Desde la perspectiva técnica, una película es una serie de fotografías proyectadas una detrás de otra, por lo general a 24 cuadros por segundo (frames per second o fps en inglés).

Para el derecho de autor en sus inicios, fue difícil determinar si el “nuevo espectáculo” presentado por Edison o los hermanos Lumière era susceptible de ser protegido por el derecho de autor.

Los filmes de finales del siglo XIX, eran apenas breves reproducciones literales de la realidad, realizadas a través de un proceso mecánico. ¿Qué originalidad podría encontrarse ahí?

Ante las dudas, y aún sin plena certeza de si existía o no protección por el derecho de autor, los productores cinematográficos, como el ya citado Edison, registraban sus obras cinematográficas como fotografías una detrás de otra, y así, esos registros consistían en libros repletos de fotografías que en su conjunto constituían la película. Acá un detalle del registro de la obra Fred Ott's Sneeze³⁷ de 1894.



37 Imagen tomada de: https://en.wikipedia.org/wiki/Paper_print#/media/File:Edison_Kinetoscopic_Record_of_a_Sneeze.jpg

Casi ciento cuarenta años después, ya no existe duda de que las películas son imágenes en movimiento que en conjunto constituyen una obra cinematográfica protegida por el derecho de autor³⁸ y, así mismo, son protegidos como obras únicas los fotogramas o stills individualmente considerados.

Los elementos de la obra cinematográfica: El corte final

Cuando nos referimos al corte final, estamos hablando de la versión final de la película, elaborada a partir de las imágenes rodadas por el director y su equipo durante el rodaje con base en el guion. Este aspecto de la producción de la película ha sido siempre uno de los puntos más álgidos de debate y confrontación entre productores y directores, sobre todo en los Estados Unidos.

La legislación colombiana no dice nada respecto del corte final, y la potestad sobre este es pactada en los contratos entre el director y la casa productora de la película. No hay regla general en este asunto, en ocasiones el productor se encarga de decidir todos los aspectos de la postproducción y en ocasiones es el director, así que dependerá del caso concreto.

En cambio, en otros países las leyes establecen reglas o facultades para el productor o el director.

38 El glosario de derechos de autor y derechos conexos de la ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL (OMPI) define la obra cinematográfica así: "Obra cinematográfica 1. En un sentido limitado, obra creada mediante la utilización de una tecnología específica, a saber, la cinematografía, por la que se entiende la fijación de una serie de imágenes relacionadas, acompañadas o no de sonidos, sobre una banda de celuloide (u otro medio similar), susceptible de hacerse visible y, cuando va acompañada de sonidos, susceptible de ser audible por medio de un dispositivo adecuado, que crea el efecto de movimiento (de ahí la expresión "imágenes en movimiento")." V. Guía sobre los tratados de Derecho de autor y Derechos conexos administrados por la OMPI, editado por la OMPI, Ginebra, noviembre de 2003, Capítulo 7.

En España³⁹ y en Francia⁴⁰ el corte final debe ser acordado por el productor y el director, como se hace en Colombia por la vía contractual, mientras que, en Estados Unidos, el corte final es potestad de la casa productora.

Los elementos de la obra cinematográfica: La música

Si bien desde los inicios del cine las proyecciones silentes fueron acompañadas con música, por lo general de piano, y que hubo varios intentos de sincronizar las películas con sonidos a través de métodos mecánicos como el Cinematófono de 1907⁴¹, no fue sino hasta 1927 con el estreno de “The Jazz Singer” que el “cine parlante” invadiría las salas de todo el mundo.

Así, el acompañamiento musical de las obras cinematográficas pasaría de los músicos en vivo a la música elaborada específicamente para ambientar y dar un tono particular a las obras cinematográficas.

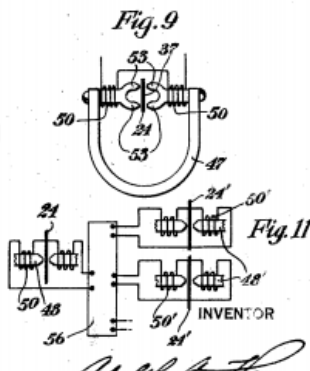
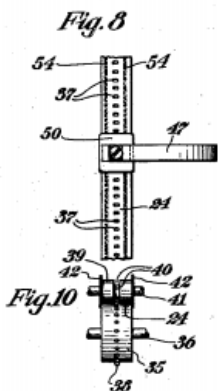
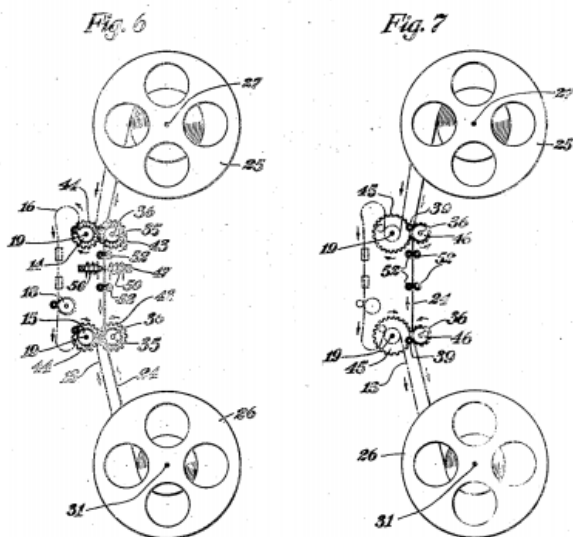
Esto trajo, en consecuencia, un nuevo reto para el derecho de autor: ¿hará parte de la obra cinematográfica la música que la acompaña?

La respuesta que han dado la mayoría de los países a este interrogante es afirmativa. Podemos verlo en la legislación colombiana, francesa, mexicana, peruana y española entre muchas otras, que establecen que el compositor de la música original para la película es autor de la obra con el director y el guionista. Así que, forzosamente, la música es parte integral y esencial de la obra cinematográfica.

39 Art. 92 Ley de Propiedad Intelectual (España).

40 Art. L. 121-5 Code de la Propriété Intellectuelle (Francia).

41 Imagen de un Cinematófono tomada de: The Kinematograph and lantern Weekly, 19 de sept de 1907.



Adolph A. Thomas

Detalle de una solicitud de patente de un "Aparato de Película Parlante" solicitada por el inventor W.M. Clark en 1921.

El autor

El concepto de autor se construye en torno a la, o las personas, que crean la obra, es decir, se considera autor al individuo de la especie humana que realiza la expresión de una idea original en un soporte físico susceptible de ser reproducido, y, como ya vimos, la legislación colombiana ha establecido que la obra cinematográfica tiene cuatro autores:

El guionista, el director, el autor de la música original y el dibujante, en caso de las obras de animación.

Sin embargo, antes de entrar en detalle sobre los autores de la obra cinematográfica, repasemos rápidamente los diferentes conceptos de autoría.

Existen varias formas de autoría, es decir, diversas formas a través de las cuales se puede crear una obra.

1. La obra individual es, como su nombre lo indica, aquella que sea producida por una sola persona.
2. La obra en colaboración es una creación conjunta de dos o más personas naturales y cuyos aportes individuales no puedan ser separados.

En Colombia, para determinar si existe una coautoría sobre una obra, hemos adoptado la teoría de la colaboración “perfecta”. Por ejemplo, cuando dos personas escriben un guion y sus aportes en el resultado final son imposibles de determinar con exactitud.

3. La obra colectiva es aquella que ha sido producida por un grupo de autores, por iniciativa y bajo la orientación de una persona natural o jurídica que la coordine, divulgue y publique bajo su nombre. Por ejemplo, un diccionario.

4. La obra anónima es aquella en la cual no se menciona el nombre del autor, ya sea por voluntad del mismo o porque no se conoce su identidad.

Una de las más famosas obras anónimas de la literatura universal es *Las mil y una noches*, escrito medieval del Medio Oriente, que ha sobrevivido hasta nuestros días, y que contiene historias muy conocidas como Simbad el Marino o Aladino.

5. La obra seudónima es aquella en la cual el autor decide no revelar su verdadera identidad y en cambio utiliza un seudónimo. Los franceses han identificado los seudónimos de los escritores como “nombre de pluma” y de los actores como “nombre de escena”. Como ejemplo, podemos traer a colación al escritor caleño Jorge Isaacs, que utilizaba el seudónimo “Acasis” al momento de firmar sus obras.

6. La obra inédita es aquella que aún no ha sido publicada. Precisamente, lo que protegen las leyes en este caso es la prerrogativa del autor a que su creación no se haga pública.

7. La obra póstuma es aquella en la que su publicación tiene lugar posteriormente a la muerte del autor.

Un ejemplo de esto es la novela *Alabardas, alabardas, espingardas, espingardas*, del escritor portugués José Saramago, fallecido en el año 2010.

8. La obra totalmente original es aquella que no proviene de ninguna otra y que ha sido “primitivamente creada”.

9. La obra derivada es aquella que no es original en su totalidad, sino que retoma elementos de obras preexistentes. Un ejemplo de estas son las interpretaciones musicales o las reinterpretaciones artísticas. Es importante anotar que bajo el esquema de licenciamiento de derechos de autor “clásico”, en la mayoría de los casos es necesario pedir permiso ya sea al autor de la obra o al titular de los derechos de esta para realizar una obra derivada.

Superado lo anterior, y como se enunció antes, el art. 94 de la ley 23 de 1982, establece que la obra cinematográfica tiene tres

o cuatro autores, dependiendo de si se trata de una obra de imagen real o de animación.

En el primer caso, tendremos como autores al guionista, al director y al autor de la música original; y en el segundo, añadimos entonces como autor al dibujante.

Resulta evidente entonces que los autores de la obra cinematográfica se pueden identificar de manera clara respecto de cada una de las etapas de la producción de una película y que, además, se sitúan también como autores de cada uno de los elementos estructurales de la obra cinematográfica. Veamos:

Tenemos al guionista, autor en la etapa de desarrollo de la obra, quien además es su autor literario.

Tenemos al director, autor en la etapa de rodaje de la obra, quien se identifica como su autor artístico.

Finalmente, tenemos al autor de la música original, quien se sitúa en la post-producción y es su autor musical.

En otras legislaciones encontramos esta misma división tripartita, ahora bien, algunas normativas extranjeras han profundizado más en otras etapas como el de la escritura del guion o el rodaje.

Países como Francia, han reconocido que la construcción de ese tipo de obras literarias es muy compleja y requiere en ocasiones múltiples intervinientes. En ese país, tenemos como autores literarios de la obra cinematográfica⁴² al autor de la obra literaria

original, al autor de la adaptación, al guionista y al escritor de los diálogos.

Revisados otros cuerpos legislativos autorales, encontramos de manera similar estas figuras de autoría más amplia en la etapa de la escritura del guion de la obra cinematográfica⁴³.

.....
42 Art. L. 113-7, Code de la Propriété Intellectuelle (Francia)

43 V. Gr. Arts 11 y 12 Ley 312 de Propiedad Intelectual (Nicaragua).

Pero no es solamente respecto de la autoría literaria de la obra cinematográfica que se han reconocido varios autores. En México⁴⁴, por ejemplo, es autor el fotógrafo de la obra (por fotógrafo se entiende al director de fotografía).

Pero más interesante aún, en otras latitudes, encontramos también como autor al productor (Costa Rica)⁴⁵ o al productor considerado “colaborador” en la obra en conjunto con el autor del argumento y el director de la película (Argentina)⁴⁶.

Para finalizar, debemos abordar al autor de la obra de animación en Colombia, el dibujante.

Desafortunadamente, la enunciación del “dibujante” en nuestra ley resulta algo desactualizada, ya que es difícil establecer realmente la calidad de dibujante, tema sobre el cual ahondaremos más adelante en detalle.

A nivel internacional, tenemos otras figuras autorales en la animación, en México la ley federal de derecho de autor establece:

Artículo 97.- Son autores de las obras audiovisuales:

- I. El director realizador;
- II. Los autores del argumento, adaptación, guion o diálogo;
- III. Los autores de las composiciones musicales;
- IV. El fotógrafo, y
- V. Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados.

Si bien “autor de las caricaturas y dibujos animados” puede ser igual de difícil de aterrizar a una situación concreta, sí vemos que hay más especificidad en lo que a esa autoría se refiere.

Como ya se dijo antes, respecto de esta autoría haremos énfasis en el aparte “el dibujante como autor”.

.....
44 Ley Federal de Derecho de Autor Art. 97 (México).

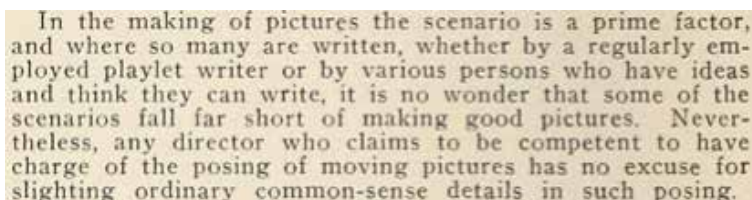
45 Ver. Art. 52 Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos N° 6683 (Costa Rica).

46 Ver. Ley N° 25.847 B.O. 6/1/2004 (Argentina).

Del guionista como autor

En 1908, un importante tratadista de derechos de autor francés llamado Fernand Izouard⁴⁷ afirmaba respecto del nuevo medio de la cinematografía:

•••••
••“(Las películas son) una verdadera pequeña pieza en varios actos sin palabras
•• (...) pero implican, como un ballet o una pantomima, la existencia de un guion o
•• un libreto, y así de un autor, y entonces, de un derecho de autor”.
•••••



In the making of pictures the scenario is a prime factor, and where so many are written, whether by a regularly employed playlet writer or by various persons who have ideas and think they can write, it is no wonder that some of the scenarios fall far short of making good pictures. Nevertheless, any director who claims to be competent to have charge of the posing of moving pictures has no excuse for slighting ordinary common-sense details in such posing.

En Estados Unidos, aparecía en 1911 un artículo en la revista *The Moving Pictures News* (imagen⁴⁸) en el cual un W.M. Calhoun afirmaba que “en el hacer de las películas el “escenario” es un factor primordial”.

Como vemos entonces, desde los albores del cine, el guionista aparece como pieza fundamental de la producción cinematográfica, por supuesto, es la persona que escribe aquello que habrá de ser adaptado a la pantalla, y ya algunos comentaristas jurídicos de principios de siglo identificaban un nuevo derecho de autor en cabeza de los guionistas.

47 F. Izouard. “Le cinématographe et le droit d’auteur”, en: *Annales de la propriété industrielle, artistique et littéraire*. Tomo LIV. 1908, P. 155, disponible para consulta en gallica.fr.

48 Imagen tomada de “The Moving Pictures News”, Volumen IV, Abril 15 de 1911, del artículo de W.M. Calhoun “My Impression of Motion Pictures, Three Years Behind The Screen”.

Así, fueron los jueces interpretando de manera extensiva las leyes de derecho de autor en sus sentencias, quienes identificaron al guionista como el primero de los autores de las películas⁴⁹. Progresivamente, las legislaciones cambiarían basándose en parte en las decisiones judiciales que declararían que el autor de la obra cinematográfica, en una primera instancia es el guionista.

Como sucede a menudo a las leyes de derecho de autor, les tomó tiempo admitir la realidad del sector cinematográfico y reconocer la calidad del guionista como autor. En Francia no sería sino hasta 1957 y en Colombia el guionista solo sería autor desde la perspectiva jurídica en 1982, con la expedición de la ley 23 de ese año.

Ahora bien, ¿qué hace exactamente que el guionista adquiera esa calidad?

Desde el derecho de autor, tenemos que será autor de una obra literaria quien la escribe, en principio.

Existen sin embargo matices en esa regla. Don Quijote de la Mancha fue dictado, al parecer en su segunda parte, por Miguel de Cervantes a su esposa y, sin embargo, se considera autor a Cervantes. En este caso, puede ser también autor la persona que expresa la idea mas no necesariamente quien hace la escritura como tal.

En el cine, tenemos al script doctor por ejemplo, al productor, al director, los actores y muchas otras personas que intervienen en la elaboración del guion.

Dentro de ese contexto, es muy difícil determinar cuándo una persona que interviene en la escritura del guion se convierte en coguionista. Sin duda, habrá que acudir a expertos que determinen cuándo los aportes de un tercero le hacen adquirir la

.....
49 Para más información sobre el guionista como autor en los inicios del cine se puede consultar:

Alain Carou, «Le scénario français en quête d'auteurs (1908-1918)», 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, En <http://journals.openedition.org/1895/4432>; DOI

: 10.4000/1895.4432

calidad de coautor.

Existe en el mundo solamente una organización que ha fijado unas reglas sobre la autoría del guion, la WGA (Writers Guild Of America) que desarrolló un reglamento llamado el “Minimum Basic Agreement⁵⁰”, donde se fijan los lineamientos de asignación del crédito del guionista y las reglas de arbitraje en caso de disputa sobre la autoría de un guion.

Del director como autor



Imagen de la revista The Motion Picture Director, P.3 (1926)⁵¹

“Resulta bastante sorprendente que hubiera tomado varios decenios para que se reconociera al director de cine su parte de creación en las películas que realiza. Sin duda, se debe al hecho de que muchas personas, aún entre los profesionales, ignoraron durante mucho tiempo en qué consiste la dirección cinematográfica. Para ellos, no es sino la grabación técnica de un instante de realidad tal como lo describe el guion”.

50 Se puede consultar en: <https://www.wga.org/contracts/contracts/mba>

51 “The Motion Picture Director”. The Director Publishing Corporation. Revista editada por J Stuart Blackton. Edición de febrero (1926).

Son las palabras de Jean Charles Tachella en el prólogo del libro titulado: “El autor de la película, descripción de un combate⁵²”.

En los inicios del cine, el director era considerado apenas un técnico que se encargaba de posicionar la cámara para que esta tomara imágenes en movimiento, y en efecto, con excepciones por supuesto, era la generalidad antes de 1905.

Las obras cinematográficas eran en su mayoría documentales o apenas filmaciones breves, y en ese sentido ni escritores ni camarógrafos se preocupaban realmente por reivindicar una autoría o un crédito, más si tenemos en cuenta que para ese momento no se consideraba realmente al cine como un “arte” sino más como una curiosidad⁵³.

Ahora bien, la rápida evolución del cine hizo que esta situación cambiara. El espectáculo de variedades poco a poco comenzó a transformarse en una nueva manera de contar historias y así, tanto guionistas como directores, comenzaron a volverse relevantes, figuras centrales de la industria cinematográfica a la par con los productores y las casas productoras⁵⁴.

Sin embargo, no fue sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial que el director adquirió la preponderancia que hoy

tiene en el medio cinematográfico, y que le sería reconocida su calidad de autor.

El movimiento de la “Nouvelle Vague” francés, que se origina

52 Jean-Pierre Jeancolas, Jean Jacques Meusy, Vincent Pinel L’Auteur Du Film: Description D’Un Combat, editado por SACD, Institut Lumière y Actes Sud. Série “Cinéma Français” (1996).

53 Ídem. Cita 33 (P. 19.).

54 Ver How Cinema Became a Cultural Industry: The Big Boom in France between 1905 and 1908. Autor, Jean-Jacques Meusy en: Film History, Vol. 14, No. 3/4, War and Militarism (2002), pp. 418-429 Publicado por: Indiana University Press <https://www.jstor.org/stable/3815441>, Ver también, Jean-Pierre Jeancolas, Jean Jacques Meusy, Vincent Pinel L’Auteur Du Film: Description D’Un Combat, editado por SACD, Institut Lumière y Actes Sud. Série “Cinéma Français” (1996).

alrededor de 1948⁵⁵, planteó la figura del director como el creador y autor central de la obra cinematográfica. Del otro lado del Atlántico, en Hollywood, el director no adquiriría este rol preponderante por razones estéticas o artísticas, sino por el esfuerzo de marketing de los grandes estudios dentro de la lógica del llamado Star System⁵⁶.

Fue en parte debido a los avances de la teoría cinematográfica de la “Nouvelle Vague”, y sentencias en las cuales se reconocía como autor al director, que en Francia en 1957⁵⁷, no solamente sería reconocido por la ley como autor de la obra, sino que, además, sería reconocido como el “principal” de los autores y titular de los derechos morales sobre la obra cinematográfica.

En Colombia retomamos ese principio y al momento de ser promulgada la ley 23 de 1982, esta estableció en su Artículo 99:

.....
● *“El director o realizador de la obra cinematográfica es el titular de los derechos morales de la misma, sin perjuicio de los que corresponden a los diversos autores, artistas, intérpretes o ejecutantes que hayan intervenido en ella, con respecto a sus propias contribuciones”.*
●

Pero, ¿qué es lo que hace el director de la obra cinematográfica?

Pues bien, el cargo de director ha sido definido como “la persona encargada de dirigir en el set la grabación de una película y de determinar el inicio y la finalización de la fijación de cada escena, generalmente mediante ordenes de acción y corte⁵⁸”.

De esta definición, sencilla en apariencia, podemos deducir varios elementos importantes:

.....
55 Se considera que el movimiento de la “Nouvelle Vague” nace con el artículo “La Cámara Stylo”, publicado por Alexandre Astruc en 1948.

56 V. Decherney, Peter. “Hollywood, a Very Short Introduction”, P. 90-95. Oxford University Press.

57 Año de promulgación del Código de Propiedad Intelectual de ese país.

58 Tomado de: Manual de Referencia de Cargos y Créditos del Cine Colombiano, editado por la ACADEMIA COLOMBIANA DE LAS ARTES Y LAS CIENCIAS CINEMATOGRAFICAS y PROIMAGENES COLOMBIA.

El primero, es que el director tiene su oficio central en el rodaje de la obra, es decir, el eje central de la dirección cinematográfica se da en el set.

El segundo, es que a su cargo se encuentra la dirección de la grabación, es decir, es la cabeza artística de los otros equipos: fotografía, sonido, vestuario, arte y demás.

El tercero, es que el director es quien determina el acto de fijación de los planos, esto es, los planos que serán grabados (orden de acción y corte). Así como el guionista fija por escrito sobre el papel al momento de redactar el guion, de idéntica manera lo hace el director en un soporte fílmico o en un archivo digital.

Ahora bien, no está de más recordar que indistintamente de la tradición cinematográfica de que se hable, ya sea francesa, norteamericana, alemana o colombiana, la función de dirección en el set es común a todos los directores del mundo. No podría considerarse como director una persona que no pusiera un pie en el set o que no dirigiera un plano durante el rodaje de la obra.

Así mismo, la condición de director tampoco se ha desconocido a quienes no participen del montaje de la obra, práctica común en el cine norteamericano, y que en otros países como Francia y España dependerá de los acuerdos a que lleguen productor y director, como ya vimos en el aparte del corte final.

Dentro de otras actividades adicionales que puede asumir el director, sobre todo derivadas de los compromisos que asuma contractualmente, podrá adicionalmente ser el encargado de liderar todo el proceso de desarrollo o de finalización de la obra, en últimas, podrá escribir el guion o determinar el corte final.

En esos casos, el director asume otros roles como guionista, montajista o hasta coordinador de postproducción.

Posteriormente, la ley 23 de 1982 se alinearía con los demás países de tradición de derecho de autor, y elevaría al autor de la música como coautor de la obra cinematográfica en Colombia⁶¹.

Del dibujante como autor

Capítulo aparte merece la animación, donde encontramos como otro de los autores al dibujante.

Desafortunadamente para nosotros, la ley no hace claridad sobre a quién hace referencia en particular con este autor en ese tipo de obras, más si nos preguntamos: ¿El dibujante de qué? ¿Se tratará acaso del dibujante de los personajes? ¿De los escenarios? ¿De ambos? ¿No será más preciso hablar del creador de los personajes y escenarios? ¿O de los creadores de ambos?

Interrogantes que cobran más fuerza con las nuevas técnicas de animación que hacen que, en la práctica, sea difícil identificar un único “dibujante autor” de los elementos artísticos de una obra cinematográfica de animación.

Esta definición, que es sin duda bastante problemática, se remite a la identificación de un presunto creador único de los personajes y la estética general de una película, como lo sería, por ejemplo, Walt Disney en sus primeras obras. Sin embargo, afirmar que Walt Disney fue el creador de todos los personajes y escenarios de sus obras es bastante dudoso.

No obstante, en Colombia se ha reconocido como creador de la obra de animación en un sentido amplio a la persona que crea los personajes y los diseños. Tal es el caso del largometraje *Virus tropical*, cuyos personajes y estética son de creación de la artista PowerPaola.

61 Art. 95, Ley 23 de 1982.

SEGUNDA PARTE

**DERECHOS MORALES Y
PATRIMONIALES EN EL
ENTORNO CINEMATOGRAFICO**

El derecho moral de autor

Existen innumerables definiciones referentes al derecho moral de autor. Delya Lipszyc afirma en su obra *Derecho de autor y derechos conexos* que el derecho moral de autor es “la rama del derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones⁶²”.

Según esta definición, el derecho moral protege prerrogativas que le son exclusivas al autor y a las cuales no es posible renunciar ni ceder a un tercero, lo cual lo convierte en un derecho “eterno”.

A manera de ejemplo, podemos afirmar que al famosísimo Víctor Hugo, que murió hace más de cien años, aún hoy en día debe reconocérsele la autoría de sus obras.

El derecho moral tiene en nuestro contexto legal cinco prerrogativas que se encuentran establecidas en el artículo 30 de la Ley 23 de 1982:

A. La prerrogativa que tiene todo artista de reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra y, en especial, de que se indique su nombre o seudónimo cuando vaya a reproducirse, a efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra

62 LIPSYC, Delia. *Derecho de Autor y Derechos Conexos*. Ediciones Unesco/ Cerlalc/Zavallía, 1993.

transformación, cuando se quiera comunicar al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio.

En el momento en que una persona no cita al autor de la obra, o desconoce la paternidad de una obra para atribuírsela a sí, ya sea de manera individual o reivindicando coautoría sobre esta, estará cometiendo lo que comúnmente se llama “plagio⁶³”.

B. El artista puede también oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra, cuando esos actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su reputación, o que la obra se demerite, y a pedir una reparación por ello.

C. La de conservar su obra inédita o anónima hasta su fallecimiento, o después de él cuando así lo ordene en su testamento.

D. La de modificar su obra antes o después de su publicación.

E. La de retirar su obra de la circulación o suspender cualquier forma de utilización, aunque ella hubiere sido previamente autorizada.

En los dos últimos escenarios, la ley expresamente ha establecido que, en caso de que el autor decida ejercer esos derechos, deberá indemnizar a quienes pudiera afectar con su decisión.

Ya vemos la importancia que la ley ha dado al derecho moral de autor, pero falta resaltar un aspecto muy importante y es que también es considerado un derecho fundamental, es decir, uno de los derechos que tienen los seres humanos por el solo hecho de serlo.

63 El Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) define el plagio así: “Presentación de una obra como creación original de una persona (el plagiario) que en realidad es la creación de otra persona (el autor), ya sea sin cambios o con alguna modificación en cuanto a su forma o contexto. El concepto del plagio no se restringe a los casos de similitud formal; la publicación de una obra que es una adaptación de la obra de otra persona y su presentación como si fuera una obra original propia, también constituye plagio”.

Y son fundamentales ya que involucran el corazón mismo de la identidad de los individuos. Así lo ha entendido la Corte Constitucional cuando a propósito del tema manifestó:

.....
• *“Los derechos morales de autor se consideran derechos de rango fundamental, en cuanto la facultad creadora del hombre, la posibilidad de expresar las ideas o sentimientos de forma particular, su capacidad de invención, su ingenio [...]. Desconocer al hombre el derecho de autoría sobre el fruto de su propia creatividad, la manifestación exclusiva de su espíritu o de su ingenio, es desconocer al hombre su condición de individuo que piensa y que crea, y que expresa esta racionalidad y creatividad como manifestación de su propia naturaleza. Por tal razón, los derechos morales de autor deben ser protegidos como derecho que emana de la misma condición de hombre⁶⁴”.*
•

Precisamente en atención a lo anterior, es que se ha determinado que los derechos morales de autor son de carácter irrenunciable, imprescriptible e inembargable⁶⁵.

Derecho moral en el copyright

En los países del copyright, la adopción de los derechos morales de autor ha sido progresiva y muy lenta. Inglaterra los adoptó de manera muy limitada en 1988 y los Estados Unidos reconocerían el derecho moral únicamente de ciertos autores en 1990. Más adelante profundizaremos en este tema.

Para poder entender por qué los norteamericanos e ingleses tomaron tanto tiempo en entrar al sistema internacional de derechos de autor, debemos remontarnos a los inicios del copyright y luego hacer una breve reseña del Convenio de Berna.

Durante el siglo XVIII y el siglo XIX en casos como Donaldson Vs. Becket de 1774⁶⁶ en Inglaterra, y en particular en Wheaton

.....
64 Corte Constitucional C-120 de 2008, M.P. MAURICIO GONZÁLEZ CUERVO.

65 Art. 30 ley 23 de 1982.

66 Donaldson v. Becket (1774), sobre este fallo y sus alcances podemos ver: The Author as Proprietor: Donaldson v. Becket and the Genealogy of Modern Authorship, Autor: Mark Rose, Fuente: Representations, No. 23 (Summer, 1988), pp. 51-85 Publicado por: University of California URL: <https://www.jstor.org/stable/2928566>.

Vs. Peters⁶⁷ de 1834 en Estados Unidos, delimitaron el alcance del copyright.

De especial relevancia resulta lo que afirman los magistrados de la Corte Suprema Norteamericana:

.....
• *“El Congreso, al sancionar la ley de 1790, en lugar de reconocer la existencia de un derecho perpetuo existente de un autor sobre sus obras, creó el derecho garantizado por un tiempo limitado por las disposiciones de esa ley”.*
.....

Es decir, el copyright no tiene contenidos de carácter moral o inherentes al autor.

Los monopolios creados por el copyright sobre las obras artísticas, musicales o de cualquier otro tipo, son creaciones legislativas, no provienen de ningún derecho natural. En palabras de la tratadista Jeanne C. Frommer⁶⁸:

.....
• *“La teoría estadounidense dominante del copyright es utilitaria, al ofrecer el incentivo de la protección limitada de los derechos de autor a los creadores para generar materiales valiosos para la sociedad”.*
.....

Adicionalmente, como ya vimos antes, en el sistema del copyright existe también el “work made by hire”, en el cual el encargado de la obra se considera “autor” y, en consecuencia, titular de todos los derechos sobre la obra, por lo que podrá disponer de ella a su voluntad. Es por ello que son los productores en Estados Unidos quienes tienen el control absoluto sobre la elaboración de la obra cinematográfica y sus posteriores usos.

Esos derechos de disposición enfrentados a los regímenes del derecho de autor de origen francés, que ponen a disposición de los creadores derechos morales como el de integridad, hicieron que los países del copyright adoptaran de manera muy limitada ese tipo de derechos. Para entender esto, debemos hacer entonces una breve reseña al “Convenio de Berna”.

.....
67 Wheaton v. Peters, 33 U.S. (8 Pet.) 591 (1834) V. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/33/591/>

68 Fromer, Jeanne C., An Information Theory of Copyright Law (Noviembre de 2014). Emory Law Journal, Vol. 64, p. 71, 2014; NYU Law and Economics Research Paper No. 14-27; NYU School of Law, Public Law Research Paper No.14 disponible en: <https://ssrn.com/abstract=2500614>.

El Convenio de Berna de 1886 es el principal tratado internacional de derechos de autor. No obstante, los países de tradición del copyright no adhirieron a este por razones de incompatibilidad entre ese sistema jurídico y el de los Derechos de Autor de origen francés⁶⁹.

La primera reunión de los países signatarios fue en 1886, y el tratado fue objeto de posteriores reformas, sin embargo, para efectos del derecho moral de autor, la Conferencia de Roma de 1928 fue la más importante, ya que estableció que todos los estados miembros debían reconocer a los autores de las obras los derechos morales de paternidad e integridad, así:

.....
• “Art. 6bis. Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e
• incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho
• de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación,
• mutilación u otra modificación de la misma o a cualquier atentado a la misma
• que cause perjuicio a su honor o a su reputación”.
•

Es importante precisar que para 1918, Estados Unidos era el principal productor de obras cinematográficas, y sucesivos gobiernos de ese país siempre expresaron interés en adherir a ese gran tratado de derecho de autor⁷⁰. Sin embargo, durante las negociaciones que se dieron para que los norteamericanos entraran al convenio de Berna, se puso en evidencia la incompatibilidad entre el sistema del copyright y el del derecho de autor⁷¹. Por supuesto, ese artículo (6bis) colisionaba directamente con los intereses de las industrias norteamericanas, sobre todo la editorial y la cinematográfica, ya que desde 1901 el concepto de autor se había extendido al encargado de la obra ⁷², y la adopción de los derechos morales de autor tendría como consecuencia que los empresarios perdieran poder de

69 V. Decherney, Peter. Hollywood’s Copyright Wars. Columbia University Press. (2012). P. 115.

70 Uno de los múltiples intentos fue en Abril de 1935, la iniciativa llamada el “Duffy Bill”, pretendió que los Estados Unidos adhiriera el convenio de Berna, sin éxito. Ver: Copyright Reform and the Duffy Bill. The Yale Law Journal. Vol. 47, No. 3 (Jan., 1938), pp. 433-450. Publicado por: The Yale Law Journal Company, Inc. Disponible en <https://digitalcommons.law.yale.edu/ylij/vol47/iss3/5>.

71 Op. Cit. (51).

72 Op. Cit. (7).

disposición y control creativo sobre las obras.

Para los grandes estudios norteamericanos, el derecho moral de integridad, en cabeza de los autores de la película, atenta directamente sobre el control que tienen de las obras, sobre todo en lo que respecta al control creativo sobre el guion y el corte final de la película. Es por ello que al momento de suscribir el convenio de Berna en 1989, adoptaron el régimen de derechos

morales de manera muy limitada⁷³, evitando así un ejercicio de derechos morales como el de integridad en cabeza de guionistas o directores.

El que no exista el concepto de derecho moral de autor en la industria cinematográfica norteamericana, ha impactado profundamente la manera en que se hacen películas, y la relación entre guionistas y directores frente a los estudios.

Las casas productoras norteamericanas siempre han estado enfocadas en el “entertainment”, no tanto en el “cine de autor”, por lo que el control en las versiones finales del guion, el corte final de la obra y en general todos los aspectos artísticos de las películas, han recaído usualmente en los productores.

73 En 1989 los Estados Unidos adhieren al Convenio de Berna mediante la “Berne Convention Implementation Act” de 1988, (Public Law 100-568,-OCT. 31, 1988), y posteriormente adopta la “Visual Artists Rights Act” (VARA) en 1990, con el fin de adaptar su ley del Copyright al régimen de derechos morales. Sin embargo, se le concedieron esos derechos únicamente a los autores de obras que se denominan “Works Of Visual Arts”, como los define el § 101 de la legislación autoral de ese país: “(1) una pintura, dibujo, impresión o escultura, existente en una sola copia, en una edición limitada de 200 copias o menos que estén firmadas y numeradas consecutivamente por el autor, o, en el caso de una escultura, en un reparto múltiple, esculturas talladas o fabricadas de 200 copias o menos que están numeradas consecutivamente por el autor y lleven la firma u otra marca de identificación del autor; o (2) una imagen fotográfica fija producida solo con fines de exhibición, que exista en una sola copia firmada por el autor, o en una edición limitada de 200 copias o menos firmadas y numeradas consecutivamente por el autor.” En la VARA ACT, se especifica además que los derechos morales son renunciables así, para todos los efectos, y en armonía con el listado arriba enunciado, no existe ni opera protección al derecho moral de guionistas, directores o compositores de obras audiovisuales.

De ahí la existencia de la figura del “producer⁷⁴” que tiene todo el control creativo, administrativo y financiero de la obra, y es empleado de la casa productora.

Más adelante, en el aparte “derecho moral de integridad en el cine”, veremos uno de los aspectos más evidentes de cómo se ha materializado la diferencia entre el derecho de autor y el copyright.

El derecho moral de autor en el cine

EL artículo 99 de la ley 23 de 1982, establece que:

.....
• “Artículo 99º.- El director o realizador de la obra cinematográfica es el titular de
• los derechos morales de la misma, sin perjuicio de los que corresponden a los
• diversos autores, artistas, intérpretes o ejecutantes que hayan intervenido en
• ella, con respecto a sus propias contribuciones”.
•

Tenemos entonces que es al director a quien le corresponde reivindicar la paternidad de la obra y a cada uno de los autores, la paternidad sobre las obras que hayan creado para dar forma a una película. En ese sentido, el guionista y el músico original deben reivindicar la paternidad sobre guion y música respectivamente.

Vale la pena preguntarse, sin embargo, si le correspondería al director reivindicar no solamente la autoría “completa” sobre la película, sino sobre las imágenes tomadas durante el rodaje individualmente consideradas, es decir, sobre el total de material en bruto elaborado.

En nuestro criterio, la respuesta debería ser afirmativa, ya que, en últimas, esas imágenes fijadas aún sin haber pasado por un proceso de montaje, sincronización sonora, musicalización y colorización, son obras cinematográficas conforme a lo

.....
74 La Producer’s Guild Of America ha definido el crédito para el productor de manera extensa, se puede consultar en: https://www.producersguild.org/page/coc_tmp.

establecido en el glosario de la OMPI⁷⁵.

Como ya vimos, la legislación colombiana ha establecido que es el director quien ostenta los derechos morales de autor sobre la obra cinematográfica⁷⁶. Esto se debe a la percepción del director como el “gran creador de la obra”. Veamos entonces en qué consisten los derechos morales, y su alcance.

El derecho moral de paternidad en la obra cinematográfica

La Decisión Andina 351 sobre el derecho moral de paternidad establece:

Artículo 11.- El autor tiene el derecho inalienable, inembargable, imprescriptible e irrenunciable de:

(...)

b) Reivindicar la paternidad de la obra en cualquier momento (...)

.....
75 Obra Cinematográfica. 1. En un sentido limitado, obra creada mediante la utilización de una tecnología específica, a saber, la cinematografía, por la que se entiende la fijación de una serie de imágenes relacionadas, acompañadas o no de sonidos, sobre una banda de celuloide (u otro medio similar), susceptible de hacerse visible y, cuando va acompañada de sonidos, susceptible de ser audible por medio de un dispositivo adecuado, que crea el efecto de movimiento (de ahí la expresión “imágenes en movimiento”). 2. Cuando se emplea en las disposiciones del Convenio de Berna, se entiende que hace referencia no sólo a las obras cinematográficas en el sentido limitado mencionado anteriormente en el punto 1, sino a la categoría general indicada en la lista no exhaustiva de obras literarias y artísticas del Artículo 2.1) del Convenio de Berna como “obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía”. Esto corresponde al concepto de “obras audiovisuales”. V. Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, en “Guía Sobre Los Tratados De Derecho De Autor Y Derechos Conexos Administrados Por La OMPI”, Editado por la OMPI, Berna 2003.

76 Art. 99 ley 23 de 1982. - El director o realizador de la obra cinematográfica es el titular de los derechos morales de la misma, sin perjuicio de los que corresponden a los diversos autores, artistas, intérpretes o ejecutantes que hayan intervenido en ella, con respecto a sus propias contribuciones.

Así mismo, el Artículo 30 de la ley 23 de 1982 nos informa:

Artículo 30°.- El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable para:

Reivindicar en todo tiempo la paternidad de su obra y, en especial, para que se indique su nombre o seudónimo cuando se realice cualquiera de los actos mencionados en el artículo 12 de esta Ley (...)

Parágrafo 1°.- Los derechos anteriores no pueden ser renunciados ni cedidos. Los autores al transferir o autorizar el ejercicio de sus derechos patrimoniales no conceden sino los de goce y disposición a que se refiere el respectivo contrato, conservando los derechos consagrados en el presente artículo.

Analizados los artículos, nos encontramos en primer término con la prerrogativa de reivindicar en todo momento “la paternidad sobre su obra”, es decir, que se le reconozca permanentemente como autor.

.....
● Para el profesor Manuel Pachón: *“La facultad de reivindicar la obra, busca impedir que otra persona quiera pasar por autor de la obra, y le permite al verdadero autor obtener que se reemplace el nombre del falso autor por el suyo propio”*.
.....

Pues bien, este derecho, en cabeza de los autores de la obra cinematográfica (guionista, director, compositor de la música original e ilustrador) se materializa en primer término en los créditos iniciales o finales de la obra, y, por supuesto en el billing block⁷⁸ del afiche principal.

En Colombia existen dos mecanismos administrativos de verificación del respeto al derecho moral de paternidad de los autores.

.....
77 PACHÓN Muñoz, Manuel. “MANUAL DE DERECHOS DE AUTOR”. Editorial Temis. Colombia. 1998. Pág. 19.

78 El “billing block” es la enunciación del equipo artístico, técnico y de producción que se incluye en la parte inferior de los afiches de las obras cinematográficas.

El primero, el registro de obra cinematográfica que se adelanta en la Dirección Nacional de Derecho de Autor, en el cual, al momento del registro, deben incluirse los nombres e identificaciones de los autores.

El segundo, la Resolución de Reconocimiento de la Obra Cinematográfica como Producto Nacional⁷⁹.

Durante el trámite de esa resolución, deben presentarse al Ministerio de Cultura los créditos iniciales y finales de la obra cinematográfica y, adicionalmente, los contratos de los autores⁸⁰.

En el Ministerio de Cultura verificarán la información suministrada por la casa productora y, de encontrarse todo en regla, será expedida la Resolución del caso.

Como es sabido, las obras cinematográficas se acompañan de los llamados “créditos”, que consisten en la enunciación de los intervinientes en la producción de la obra cinematográfica.

La presencia de los autores en los créditos de la obra cinematográfica es una práctica, no solamente obligatoria desde la perspectiva del derecho moral de autor, sino común y estandarizada en todo el mundo. No hay reglas del orden o contenido de quiénes se enuncian en estos, pero por lo general los productores incluyen a todas las personas que participan en la producción de la obra, incluido el equipo legal, por supuesto.

Usualmente, la inclusión en créditos iniciales o finales, el tamaño de letra y otros detalles, se determinan en el contrato que se suscribe con cada uno de los colaboradores en la obra cinematográfica.

No es común, pero ha sucedido en Colombia, que una obra cinematográfica sea plagiada, es decir, que se irrespete el

.....
79 El Decreto Número 1080 de 2015 del Ministerio de Cultura, y la Resolución 1021 de 2016 de ese mismo Ministerio, reglamentan la expedición y trámite de la resolución de reconocimiento de la obra cinematográfica como Producto Nacional.

80 Los contratos que se presenten dependerán, entre otras, del porcentaje de participación económica y artística nacional en la obra cinematográfica.

derecho moral de autor de paternidad de alguno de los autores.

El plagio es una expresión común, que no se encuentra en nuestra legislación autoral y que se refiere a una infracción al derecho moral de paternidad.

El plagio se puede materializar de varias maneras, identificadas como “plagio servil” y “plagio elaborado”, en palabras de nuestra Corte Suprema de Justicia⁸¹:

•••••
••••• *“Por lo tanto, la usurpación de la paternidad a través de la conducta plagaria puede producirse de dos maneras: Cuando el plagiario pura y simplemente suprime el nombre del autor verdadero sin tocar en lo absoluto el contenido de la obra; o cuando extrae partes importantes de ella para incorporarlas a la obra plagaria. El primero de los casos se denomina imitación servil y el segundo, imitación elaborada”.* •••••
•••••

Dentro del plagio encontramos otros tipos de infracciones, como pueden ser:

- La infracción del nombre del autor, es decir, que no se le mencione en absoluto en la obra.
- La falsa atribución, entendida como quien se atribuye la autoría o coautoría de una obra sin ser el autor.
- La publicación de una obra inédita suplantando al verdadero autor. En este caso tendremos por supuesto una doble infracción: al derecho moral de paternidad y a los derechos patrimoniales de autor.

Ahora bien, como dijimos antes, los escenarios de plagio en la obra cinematográfica en lo que respecta al director, autor de la música original o guionista son raros, o por lo menos pocas veces llegan a los estrados judiciales. Esto se debe en gran medida a que a las casas productoras les conviene identificar al director de la obra como tal: no será lo mismo una película dirigida por Luis Buñuel, que una dirigida por uno de sus actores; el primero de gran renombre, el segundo un desconocido absoluto.

.....
81 Corte Suprema de Justicia, Sala de Casación Penal, Casación No 31.403, M.P. Sigifredo Espinoza Pérez.

De idéntica manera sucede con el guionista y el autor de la música original, tienen el derecho a que se les reconozca como autores de sus contribuciones y autores de la película en todo momento.

En el sistema del copyright, donde el derecho moral de paternidad en cabeza del director no existe como tal, encontramos una situación bastante curiosa.

Como ya lo vimos antes en el aparte El derecho moral en el copyright, son las casas productoras las que ostentan el control creativo absoluto sobre las obras cinematográficas, salvo que se pacte algo distinto en el contrato con los autores.

En razón a ese control, los directores en ocasiones han quedado muy descontentos con la versión final de la película, y para renunciar a la aparición de su nombre en la pantalla, recurrieron al crédito Alan Smithee, Allen Smythee o, para las directoras, Eileen Smythee.

Internet Movie Database (IMDB), el sitio web más importante del mundo en lo que se refiere a la industria cinematográfica, incluye la siguiente reseña sobre este “personaje”⁸²:

.....
 ● *“Alan Smithee’ es un seudónimo común para los directores cuya película les*
 ● *fue claramente arrebatada y que fue reeditada sustancialmente contra sus*
 ● *deseos, de manera que alteró por completo la obra.*
 ●
 ● *El contrato del “Director’s Guild” generalmente no permite que un director*
 ● *elimine su nombre de las películas. El “Director’s Guild” ha luchado durante*
 ● *décadas para establecer al director como el “autor” de una película, y parte de*
 ● *obtener el crédito por los éxitos es tomar la culpa de los fracasos. Las únicas*
 ● *excepciones que hacen son los casos en que una película fue claramente*
 ● *arrebatada al director y reducida en gran medida contra sus deseos de*
 ● *maneras que alteraron por completo la película. Los directores deben apelar al*
 ● *“Guild” en tales casos. Si la apelación es exitosa, su nombre es reemplazado*
 ● *por Alan Smithee. Entonces, si notas una película dirigida por Alan Smithee, es*
 ● *seguro que no es lo que pretendía su director, y es probable que no sea buena”.*
 ●
 ●

82 Tomado de: https://www.imdb.com/name/nm0000647/bio?ref_=nm_ov_bio_sm.



Crédito inicial de la película La ciudad sin ley (1967), que sería la primera de varias obras cinematográficas que tendrían la deshonrosa distinción de ser dirigidas por Smithee. Otras como Dune de 1983 y Hellraiser: Bloodline de 1996, se suman a la lista.

Para cerrar este acápite, debemos tratar un problema que tenemos en la actualidad en Colombia respecto del reconocimiento del trabajo de los demás miembros de los equipos de producción, técnico y artístico de la obra.

Si bien es un uso común del sector incluir a todos los miembros del rodaje, esta práctica no existe como un derecho expresado como tal en la ley.

El crédito en la obra cinematográfica es, para quienes participan en ella, el reconocimiento al trabajo y al esfuerzo realizado. Es, a todas luces, el reconocimiento de un derecho moral de paternidad sobre su rol.

Participar en la producción de una película es un proceso arduo, es un trabajo de equipo intensivo y muy especializado en cuanto a las funciones de cada uno de quienes participan en ella.

Así, en un sentido no jurídico, desde la persona que ayuda a cargar o a descargar el camión de vestuario hasta el productor, pasando por todos los departamentos, ya sea de producción, técnicos, o artísticos, son “autores” de la obra. Nuestra

legislación debería establecer la enunciación en los créditos de todos quienes participan en la producción de la obra como un derecho.

Hoy en día, la inclusión en créditos se reconoce contractualmente. Sin embargo, es importante que la ley reconozca el rol fundamental del resto de los miembros de la producción de una película y establezca esa obligación en cabeza de la casa productora de la obra.

El derecho moral de integridad en la obra cinematográfica

El derecho moral de integridad es uno de los temas más delicados en el ámbito cinematográfico, ya que, por el carácter dinámico de la producción de la obra y las múltiples facetas autorales que contiene una película, es muy difícil realmente establecer su alcance.

El artículo (6bis) del Convenio de Berna establece:

.....
• "1) Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de estos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de esta o a cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación".
.....

A su vez, la decisión 351 de la CAN respecto del derecho moral de integridad, en su artículo 11, se pronuncia así:

.....
• "Artículo 11.- El autor tiene el derecho inalienable, inembargable, imprescriptible e irrenunciable de:
.....
• (...)
.....
• c) Oponerse a toda deformación, mutilación o modificación que atente contra el decoro de la obra o la reputación del autor".
.....

Y finalmente, tenemos la ley 23 de 1982, Art. 30 que en ese mismo contexto indica:

•••••
••••• *“El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable*
••••• *para:*
•••••
••••• (...)
••••• *b) A oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación de la obra,*
••••• *cuando tales actos puedan causar o acusen perjuicio a su honor o a su*
••••• *reputación, o la obra se demerite, y a pedir reparación por estos”.*
•••••

Ahora bien, es importante resaltar que no toda modificación de la obra constituye necesariamente una vulneración al derecho moral de integridad, como se puede constatar, los artículos citados se refieren a un menoscabo al honor o reputación ya sea de la obra o del autor.

Veamos entonces algunos casos en los que se vulnera el derecho moral de integridad:

A. La modificación de la obra cinematográfica cuando la obra es destruida o desmantelada

Colombia: Gabriel Antonio Calle Arango vs. el Centro Comercial San Diego. Ref. 1-2015-34057⁸³.

En este caso, el centro comercial demandado derribó un muro en el cual se encontraba fijada la obra Líder, aun cuando el autor había propuesto restaurarla. En ese sentido el Juez manifestó:

•••••
••••• *“Frente a la existencia de una afectación al decoro de la obra, considera*
••••• *esta entidad que borrar la expresión pictórica del muro que la incorporaba,*
••••• *sí constituye un atentado contra el decoro de esta, pues se ha eliminado la*
••••• *pureza, el recato y la estimación de la manifestación artística que realizó el*
••••• *autor, de una forma tal que será imposible volver a percibir la misma pese a*
••••• *que esta pueda ser representada a través de otros soportes como fotografías”.*
•••••

Por supuesto, en lo que atiene a la obra cinematográfica, la destrucción de todos los soportes que la contienen constituirá así mismo una infracción al derecho moral de integridad.

83 Subdirección de Asuntos Jurisdiccionales, Dirección Nacional de Derecho de Autor. Ref. 1-2015-34057. Fallador: Carlos Andrés Corredor Blanco.

B. La modificación de la obra cinematográfica: Turner Entertainment Co. vs. Huston⁸⁴ (colorización de obras en blanco y negro)

John Huston siempre manifestó que sus películas estaban hechas en blanco y negro, y que ello era intencional, su cine era para ser visto así. Sin embargo, una productora norteamericana, Turner Entertainment, compró los derechos sobre la película “The Asphalt Jungle”.

El director demandó a la productora en Francia, pero la empresa se defendió afirmando que, al haber adquirido los derechos sobre la película en Estados Unidos, automáticamente se convertía en “autora⁸⁵” de la obra y, por consiguiente, podría disponer de ella en todo o en parte, y que podría colorizarla sin restricción alguna.

Después de seis años de litigio, la Corte de Apelaciones de Francia consideró que la colorización de la obra atentaba contra la integridad de esta, ya que la intención del autor siempre había sido que sus películas se proyectaran en blanco y negro. La Corte encontró que se vulneró la obra en su integridad y se causó un perjuicio moral al autor.

C. La modificación de la obra cinematográfica: La publicidad en la proyección de la obra cinematográfica en Televisión

En los Estados Unidos, el advenimiento de la tecnología de la televisión generó un movimiento de los directores para que se prohibiera la interrupción de las obras con comerciales publicitarios. Sin embargo, aunque hubo varios litigios al respecto⁸⁶, la norma general es que prevalece el interés del productor.

84 Turner Entertainment Co. vs. Huston, CA Versailles, civ. ch., diciembre 19 de 1994, Corte de Apelaciones de Francia.

85 V. “Work Made By Hire”, pie de página número 5 de esta publicación.

86 Ver, por ejemplo: *Autry vs. Republic Productions, Inc. et al*, 213 F.2d 667 (9th Cir. 1954).

En Europa, la Directiva Europea (UE) 2018/1808, en su artículo 20 párrafo segundo del 14 de noviembre de 2018, estableció reglas específicas para la publicidad en las obras cinematográficas:

.....
• *"2. La transmisión de películas diseñadas para televisión (excepto series, telenovelas y documentales), las obras cinematográficas y las noticias de televisión pueden verse interrumpidas por la publicidad televisiva, televenta, o ambas, una vez por segmento programado de treinta minutos como mínimo".*
.....

Normas como estas existen en Europa tanto a nivel nacional como en el conjunto de la Unión Europea, y tienen la finalidad de equilibrar los intereses de las cadenas de televisión con los de los productores y autores.

D. La modificación de la obra cinematográfica: La modificación del corte final

En Francia, la ley establece que el corte final de la película no puede ser alterado sin el consentimiento de los autores y del productor:

.....
• *"La obra audiovisual se considerará completada cuando la versión definitiva se haya elaborado por acuerdo entre el director o, en su caso, los coautores y el productor.*
• *Está prohibido destruir la matriz de esta versión.*
• *Cualquier modificación de esta versión mediante la adición, eliminación o cambio de cualquier elemento requiere el acuerdo de las personas mencionadas en el primer párrafo⁸⁷".*
.....

Es natural asumir que la modificación del corte final es la modificación a la película ya terminada; es una infracción al derecho de integridad de la obra. En Colombia, si bien no tenemos disposiciones específicas respecto de la obra cinematográfica, es evidente que constituye también una infracción a la integridad de la obra.

.....
87 Artículo L121-5, Código de la Propiedad Intelectual. (T. del A.)

E. Otras infracciones posibles

En Colombia, ni la legislación autoral, ni la jurisprudencia ni las leyes especializadas en la cinematografía, han expresado mucho sobre la integridad de la obra cinematográfica.

Algunas infracciones que podrían darse, por ejemplo, en el caso de la reducción de la obra a un corte de 52 minutos (para ser exhibida en televisión), el doblaje a otros idiomas o la aparición del logo del canal durante la emisión de la película⁸⁸.

Como ya hemos visto, el proceso de creación de la obra cinematográfica es complejo, y el equilibrio que debe existir entre los intereses económicos de la casa productora y los intereses artísticos de los autores, algunas veces puede llegar a tornar difícil la cuestión del corte final, por ejemplo.

Afortunadamente, en Colombia no existe disposición al respecto y las partes son las que determinan cómo será el corte final.

El derecho moral de anonimia, modificación y retracto en la obra cinematográfica

Establece el mismo artículo 30 de la ley 23 de 1982,

.....
• “El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable
• para:
• (...) *c) A conservar su obra inédita o anónima hasta su fallecimiento, o después de
• él cuando así lo ordenase por disposición testamentaria;*
• (...) *e) A retirarla de la circulación o suspender cualquier forma de utilización aunque
• ella hubiese sido previamente autorizada”.*
•

El derecho moral de inédito se refiere a la facultad que tienen los autores de mantener anónima su condición de autores. A propósito de este derecho moral de autor, consiste en la facultad

.....
88 En razón a los múltiples escenarios que se pueden dar, se enuncian algunos a manera de ejemplo.

que le asiste al autor de que no se conozca su autoría, o que no se le relacione con la obra.

En el caso de las obras cinematográficas, es muy inusual el que uno de los autores utilice este derecho.

El derecho moral de seudónimo. El seudónimo, según lo define el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española es “el nombre utilizado por una persona en un determinado ámbito, en lugar del suyo verdadero, especialmente el usado por un escritor o un artista”. Así, consiste en el derecho en que se reconozca al autor por el nombre que ha elegido alterno a su nombre “real”.

Finalmente, el derecho de retracto consiste en el derecho que tiene el autor de retirar la obra de las estanterías (si se tratara de un libro, por ejemplo) o en general de retirar la obra del acceso al público. Sin embargo, debe indemnizar a terceros si les causara un perjuicio, como en el caso del cine, a la casa productora titular de los derechos⁸⁹.

En el ámbito cinematográfico no se conoce de un antecedente del retiro de una obra cinematográfica por causa del ejercicio de ese derecho por parte del autor.

El derecho moral de modificación de la obra después de su publicación

Nuestra legislación cinematográfica (Art. 30 ley 23 de 1982) establece el derecho moral de modificación de la obra así:

.....
• “El autor tendrá sobre su obra un derecho perpetuo, inalienable, e irrenunciable
• para:
• (...)
• d) A modificarla, antes o después de su publicación”.

Este derecho moral de autor solo puede ejercitarse si se indemniza a terceros a los que pudiera causar perjuicios⁹⁰.

89 Artículo 30 ley 23 de 1982: Parágrafo 4º Los derechos mencionados en los numerales d) y e) solo podrán ejercitarse a cambio de indemnizar previamente a terceros los perjuicios que se les pudiere ocasionar.

90 Idem. Cita 89.

En Colombia, respecto de la obra cinematográfica, no se ha ejercitado esa posibilidad aún, sin embargo, en el cine tenemos el llamado director's cut o corte del director, ampliamente utilizado en Estados Unidos.

El corte del director consiste en entregar el control del corte final al director con posterioridad al estreno de la obra cinematográfica con fines a que pueda mostrar al público la versión que, en su criterio, se amolda más a su visión como autor.

Un caso ejemplar es Blade Runner (1982, Dir. Ridley Scott), que en 2007 fue reeditada y remusicalizada por el director, cambiando, entre otros, el final de la película.

El derecho patrimonial de autor en la obra cinematográfica

Ya vimos hasta este punto el objeto de protección del derecho de autor (la obra), el sujeto de protección (el autor) y los derechos morales que le asisten al autor.

Sin embargo, la legislación autoral también reconoce, en cabeza de los autores, derechos de contenido económico, y así mismo, un elemento “dinerario” de las obras. Es decir, cuando hablamos de derechos patrimoniales de autor, nos estamos refiriendo a un conjunto de derechos de explotación económica que se encuentran atados a la obra.

Ahora bien, como los derechos morales de autor, los derechos patrimoniales también tienen unas características que les son específicas. Veamos:

a) Son de contenido económico, esto es, se pueden “vender” a través de contratos de cesión y transferencia de derechos, o se pueden licenciar.

b) Sobre ellos opera el principio de independencia. Esto significa que el titular de los derechos puede disponer de ellos de manera independiente. Por ejemplo, el productor de la obra cinematográfica puede autorizar a una casa fabricante de DVD’s que fabrique y comercialice este tipo de soportes para su venta y, al mismo tiempo, licenciar la exhibición de la misma película que se encuentra en ese DVD para su exhibición en salas de cine a una empresa distinta, en el mismo país.

c) Son exclusivos. El autor, único propietario de la obra, es el único que puede determinar las condiciones de modo, tiempo y lugar en que se explotará su obra, y tiene el derecho a recibir un pago por esa explotación. En caso de que exista una transferencia de los derechos en cabeza de un tercero, será ese tercero quien gozará de esas facultades exclusivas. El ejemplo típico es el productor cinematográfico, quien detenta los derechos patrimoniales de autor sobre la película.

d) Son limitados en el tiempo. Al contrario de lo que podríamos llamar la “propiedad ordinaria”, los derechos patrimoniales de autor conocen un límite en el tiempo, es decir, no son perpetuos. En Colombia los plazos de duración de los derechos patrimoniales de autor podemos encontrarlos en los arts. 20 al 29 de la ley 23 de 1982. En este acápite transcribimos a los que generalmente se da más aplicación:

- • *Artículo 21. Los derechos de autor corresponden durante su vida, y después de su fallecimiento disfrutarán de ellos quienes legítimamente los hayan adquirido, por el término de ochenta años. En caso de colaboración debidamente establecida el término de ochenta años se contará desde la muerte del último coautor.*
•
- (...) •
- *Artículo 26. Las obras cinematográficas serán protegidas por ochenta años contados a partir de la terminación de su producción, la que se entenderá desde la fecha de su primera comunicación al público. Si el titular de la obra es una persona jurídica, el plazo de protección será establecido por el artículo siguiente.*
•
- *Artículo 27. En todos los casos en que una obra literaria o artística tenga por titular una persona jurídica, el plazo de protección será de 70 años contados a partir del final del año calendario de la primera publicación autorizada de la obra.*
• *Si dentro de los 50 años siguientes a la creación de la obra no ha existido publicación autorizada, el plazo de protección será de 70 años a partir del final del año calendario de la creación de la obra”.*
•••••

Aspectos generales de los derechos patrimoniales de autor

Antes de entrar a tratar el tema, debemos recordar que la ley 23 de 1982, en su artículo 12, establece ciertos derechos patrimoniales de autor, no obstante, la lista no es taxativa por cuanto existen tantos derechos de este tipo como maneras de disponer de las obras⁹¹. Veamos:

.....
• *“Artículo 12. El autor de una obra protegida tendrá el derecho exclusivo de realizar o de autorizar uno cualquiera de los actos siguientes:*
• a) *Reproducir la obra;*
• b) *Efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra transformación de la obra, y*
• c) *Comunicar la obra al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio”.*
.....

a) El derecho de reproducción consiste en hacer copias de la obra para que sean distribuidas, o de manera general, explotadas, ya sea de forma gratuita o a cambio de un monto de dinero. Por ejemplo, las fotografías que se hayan tomado de un cuadro famoso.

b) El derecho que le asiste al autor de autorizar o no a otra persona a efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra transformación de la obra, como por ejemplo un cover musical o la adaptación para el cine de una famosa obra literaria.

c) El derecho de autorizar la comunicación de la obra al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio. Esto quiere decir que son los autores quienes autorizan el alcance de la comunicación de la obra.

.....
91 “En la concepción jurídica latina, los derechos patrimoniales de autor no están sujetas a “*numerus clausus*”: son tantos como formas de utilización de la obra sean posibles, no solo en el momento de su creación, sino durante todo el tiempo en que ella permanezca en el dominio privado, y no conocen más excepciones que las establecidas en la ley” Delia Lipszyc, “Derecho de Autor y Derechos Conexos” (CERLALC, Edición Digital 2017).

Puede suceder, por ejemplo, que el autor de una obra musical no autorice que esta sea transmitida por radio.

De otra parte, el Convenio de Berna⁹², y el tratado de la OMPI⁹³ sobre Derecho de Autor, han puesto en cabeza de los autores de la obra cinematográfica o de sus titulares, otros derechos como, por ejemplo: derecho de representación, ejecución pública, el derecho de adaptación a obra cinematográfica y el derecho de puesta a disposición, que ya veremos más adelante.

Del derecho patrimonial de autor en la obra cinematográfica

La mayoría de las legislaciones de tradición francesa del derecho de autor, han creado una presunción de titularidad de los derechos patrimoniales de autor en cabeza del productor⁹⁴. Eso quiere decir que este se presume dueño de los derechos patrimoniales de autor sobre la obra cinematográfica, salvo que en el contrato con los autores o con terceros se acuerde algo distinto⁹⁵.

Esta norma está diseñada para garantizar al productor la explotación pacífica de la obra, siempre respetando el derecho moral de los autores, por supuesto.

Adicionalmente a los derechos que vimos en la parte general de los derechos patrimoniales de autor, el artículo 103 de la ley 23 de 1982 ha establecido en cabeza de quien produce la película, los siguientes derechos exclusivos:

.....
• "a) Fijar y reproducir la obra cinematográfica para distribuirla y exhibirla por cualquier medio a su alcance en salas cinematográficas o en lugares que
.....

92 Ver. Arts. 14 y 14 bis del Convenio de Berna.

93 Ver. Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT).

94 Artículo 98 Ley 23 de 1982: Los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica se reconocerán, salvo estipulación en contrario a favor del productor.

95 Idem.

hagan sus veces o cualquier medio de proyección o difusión que pueda surgir, obteniendo un beneficio económico por ello;

b) Vender o alquilar los ejemplares de la obra cinematográfica o hacer aumentos o reducciones en su formato para su exhibición, y

c) Autorizar las traducciones y otras adaptaciones o transformaciones cinematográficas de la obra, y explotarlas en la medida en que se requiere para el mejor aprovechamiento económico de ella, y perseguir ante los tribunales y jueces competentes, cualquier reproducción o exhibición no autorizada de la obra cinematográfica, derecho que también corresponde a los autores quienes podrán actuar aislada o conjuntamente”.

Conforme a los artículos que citamos arriba, veamos entonces primero los derechos patrimoniales en cabeza del productor establecidos en el Art. 12 de la ley 23 de 1982, y luego aquellos que enuncia el artículo 103 de esa misma ley.

Derecho patrimonial de reproducción

Como se ya se anotó, el derecho de reproducción consiste en la facultad de realizar copias de la obra.

Este es un importante derecho si se tiene en cuenta que la única manera en que se puede hacer llegar la obra a las salas de cine, es realizando copias de esta ya sea en (DCP⁹⁶), en cintas de película o mediante envíos digitales o “deliveries” del DCP.

Derechos patrimoniales de traducción, adaptación, o arreglo

Le asiste también el derecho de efectuar una traducción, una adaptación, un arreglo o cualquier otra transformación de la obra.

Respecto del derecho de traducción, es preciso resaltar que para la exhibición cinematográfica se pacta en general con los autores no solamente ese derecho, sino el derecho de subtítulo que,

96 Digital Cinema Package.

si bien no es propiamente dicha una traducción, tiene el mismo fin. Con los actores, ocasionalmente se pacta que, en caso de traducción, se les dará la primera opción de hacer su doblaje de voz (si ello fuera posible).

El derecho de adaptación, de acuerdo con el Glosario de la OMPI⁹⁷ se define así:

.....
● *“Es el acto de transformar una obra ya existente (ya sea una obra protegida o forme parte del dominio público) o una expresión del folclore, con una finalidad distinta de la que originalmente tuvo, de manera que dé origen a una nueva obra en la que los elementos de la obra preexistente y los nuevos elementos, añadidos como resultado de la modificación, quedan fusionados. La finalidad puede ser producir la obra en forma de un nuevo género (como una novela en forma de obra dramática o de obra audiovisual; o de una canción popular en forma de obra sinfónica) o para adaptar su uso a otro contexto (como crear una versión más breve o sencilla con fines didácticos). Existen términos específicos para denominar la transformación de una obra musical con la finalidad de interpretarla o ejecutarla de una forma nueva, así como para la expresión de una obra literaria en otro idioma: “arreglo” y “traducción”, respectivamente”.* ●
.....

Este derecho resulta de especial importancia, sobre todo en las obras de animación, ya que con él se podrá pensar en adaptar un cortometraje a un largometraje, o un largometraje a una serie de televisión. Así, es uno de los elementos centrales de la construcción de los proyectos “Transmedia”:

.....
● *“Una historia Transmedia se desarrolla a través de múltiples plataformas de medios, con cada nuevo texto haciendo una nueva contribución al todo⁹⁸”.* ●
.....

Es decir, un universo narrativo contado de manera distinta en diferentes plataformas, cada una con sus contenidos e historias propias. El ejemplo por excelencia es la franquicia Star Wars, que tiene películas, series, libros, videojuegos y demás.

Así mismo, en virtud de ese derecho, es que podrán hacerse adaptaciones teatrales de una película, como es el caso de la versión en teatro del Rey León de Disney.

.....
97 Op. Cit. (38).

98 Convergence Culture: Where Old and New Media Collide, Henry Jenkins, 2006, New York University Press.

Respecto del arreglo, es un derecho patrimonial de autor muy propio de las obras musicales. El Glosario de la OMPI⁹⁹ lo define así:

.....
• *“Acto de transformar una obra musical (ya esté protegida o forme parte del dominio público) para interpretarla o ejecutarla de una forma nueva (por ejemplo, transcribir al piano una obra compuesta originalmente para orquesta)”*.
.....

Este derecho le asistirá entonces al productor respecto de la música original de la obra cinematográfica. Recientemente se ha vuelto muy común este tipo de disposiciones para eventos como los “Cine Conciertos” que se realizan cada año en el marco de los Premios Nacionales de Cine –Premios Macondo- de la Academia Colombiana de las Artes y las Ciencias Cinematográficas, que consisten en la proyección de pequeños fragmentos de películas acompañadas de arreglos realizados por músicos especialistas en cine.

Derecho de efectuar otras transformaciones

Al productor le asiste también el derecho de efectuar cualquier otra transformación de la obra. Es un derecho de capital importancia que pone en cabeza de este los derechos suficientes para estructurar proyectos transmedia, como ya vimos, o videojuegos u otro tipo de obras que se deriven de la obra cinematográfica primigenia.

Derecho de comunicación pública

El productor también es el titular exclusivo del derecho de autorizar la comunicación de la obra al público mediante representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio.

En el medio cinematográfico, cuando se hace referencia específica al derecho de exhibición en salas de cine, se habla del “theatrical.”

.....
99 Op. Cit. (38)

Así mismo, es el productor quien está legitimado para autorizar la emisión de la obra en televisión o su puesta a disposición en Internet, en plataformas como Netflix.

Derecho patrimonial de fijación

Es el primero de los enunciados en el art. 102 de la ley 23 de 1928: Vemos que al productor le asiste el derecho de “fijar la obra”, que consiste en plasmar la obra en un soporte físico, por ejemplo, realizar reproducciones de la película en DVD para su venta o alquiler.

Dicho esto, existe también una “fijación audiovisual”, que es definida por el ya citado glosario de la OMPI¹⁰⁰ así:

- “1. Acto de fijar las imágenes y sonidos de algo (una interpretación o ejecución, una producción escénica, un acontecimiento deportivo, etc.).
- 2. El resultado del acto mencionado en el punto 1 anterior. En el caso de que la fijación audiovisual contenga elementos originales, podrá considerarse obra audiovisual”.

Tenemos entonces en la obra cinematográfica dos actos de fijación. Tenemos entonces en la obra cinematográfica dos actos de fijación. La que hace el productor cuando incorpora la obra final en un DVD, una cinta o un DCP y la que hace el director. como en el ejemplo que pusimos antes, y también la que hace el director.

En efecto, la orden de “rueda cámara, acción, corte”, impartida por el director, determina el inicio y grabación de cada escena, que contiene: encuadres fotográficos, actuaciones, sonido y demás componentes audiovisuales. Esa grabación, para todos los efectos, es un acto de fijación para el derecho de autor.

Finalizada la grabación, tendremos entonces una pequeña obra audiovisual que hará parte de la película, la escena.

100 Op. Cit (37)

Así, cada escena individualmente considerada puede ser en sí misma una obra si fuere original desde la perspectiva del derecho de autor.

Es entonces de esta manera que se materializa la condición de autor que adquiere el director, no solamente porque la ley así lo indica, sino porque, al igual que el guionista y el músico original, realiza un acto de fijación. De hecho, durante el rodaje, realiza múltiples fijaciones que resultan en los llamados rushes, es decir, material bruto de las escenas, que luego pasarán a post-producción.

Se hace más que evidente y notorio lo que hablamos en el acápite del director como autor: no se puede ser director si no se está en el set dirigiendo a los equipos técnicos o artísticos de la obra, y mucho menos si no se determina el inicio y final de las escenas es decir, como ya vimos, si no se determina el acto de fijación mismo de lo que será a la postre la obra cinematográfica.

Distribución y exhibición

La distribución consiste en poner en circulación la obra para su explotación económica, que en el cine tiene varios alcances.

El primero, el más tradicional de todos, es la distribución de la obra para su exhibición en salas de cine (theatrical). Es muy común que esa labor sea encargada a un distribuidor especializado en el territorio en que se pretenda exhibir la obra.

En el libro *Del guion a la pantalla*, editado por la OMPI¹⁰¹, encontramos los criterios de o “niveles” de distribución de las películas:

- *Las películas de los principales estudios: estrenos en salas de cine con elevados presupuestos.*
- *Las principales películas independientes: los títulos locales o internacionales que pueden contar con estrenos en salas en la mayoría de los mercados.*

101 *Del guion a la pantalla: La importancia del derecho de autor en la distribución de películas* Industrias creativas - Publicación N° 6, Charles-Edouard Renault, Rob H. Aft (2011), editado por la OMPI.

gracias al presupuesto, el elenco o el director.

Todo lo demás, incluye las películas que solo se exhiben en salas a nivel local, las películas de televisión o grabadas directamente

en DVD y, quizás, el mayor subgrupo en este caso, o sea las películas de autor bienintencionadas que no llegan a exhibirse en festivales de cine.

Criterios similares son utilizados en Colombia por los grandes exhibidores para saber cuánto tiempo habrá de estar una película en salas de cine. De esta manera, las comerciales tendrán un trato preferente sobre las independientes y sobre las alternativas. Estas últimas, por lo general, tienen estrenos en dos o tres salas a nivel nacional.

La categorización de cine “independiente” es eminentemente norteamericana y hace alusión a las producciones realizadas por fuera de los grandes estudios de Hollywood, o sea, el 98 por ciento de las producciones mundiales, o más.

Es importante tener presente que el derecho de autor es idéntico en todas las producciones cinematográficas, y que esta categorización es para temas estrictamente comerciales.

El término “independiente” comenzó a ser utilizado a inicios del siglo XX por las casas productoras cinematográficas que no se encontraban licenciadas por parte de Edison y su Patent Company, ya que para entonces el ámbito cinematográfico se dividía entre quienes utilizaban la tecnología y licencias de Edison, y quienes trabajaban por fuera de ese monopolio.

Finalizado el pequeño pie de página histórico, debemos además anotar que este derecho de distribución se ha ido transformado con el tiempo, ya que las nuevas tecnologías de exhibición han permitido que las obras cinematográficas sean explotadas de maneras distintas a través de los años. Con la llegada de Internet, nace entonces la “distribución digital”.

En 1996 los países miembros de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, suscribieron un tratado llamado el Tratado de Derecho de Autor de la OMPI o “WCT”. La finalidad de este tratado es hacer frente a los nuevos retos planteados por Internet, y uno de los mecanismos fue incluir dentro del derecho de distribución, una categorización especial a la distribución en el entorno digital. A ese derecho se le llamó “derecho de puesta a disposición”.

Veamos lo que dice el Art. 6 del WCT:

“Derecho de distribución:

- 1) *Los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público del original y de los ejemplares de sus obras mediante venta u otra transferencia de propiedad”.*

Para mayor claridad resumimos: el término jurídico para el derecho patrimonial de distribución digital es “derecho de puesta a disposición”.

Que se haya hecho claridad sobre este derecho en 1996 es de especial importancia, ya que el productor está entonces facultado para disponer de la película en el entorno digital en los diferentes tipos de plataformas que existen hoy: VOD, SVOD y TVOD¹⁰².

Antes de finalizar el aparte de distribución, no podemos dejar de hacer mención al llamado “agotamiento del derecho” que ha sido definido así por el Glosario de la OMPI¹⁰³:

102 Video On Demand, Subscription Video on Demand, Transactional Video On Demand.

103 Op. Cit. (38).

“En el campo del derecho autor y de los derechos conexos, el principio de agotamiento de los derechos es aplicable al derecho de distribución.

Como norma, el derecho de distribución, respecto de un ejemplar, se agota con la primera venta de ese ejemplar, o con la primera transferencia del derecho de propiedad sobre dicho ejemplar.

Por consiguiente, la doctrina en que se basa el principio del agotamiento del derecho de distribución se denomina “doctrina de la primera venta”. El comprador de un ejemplar de una obra u objeto de derechos conexos tiene libertad para realizar determinados actos con relación a ese ejemplar, como revenderlo y, en algunos casos, alquilarlo (aunque no reproducirlo) debido a que el derecho de distribución del titular del derecho de autor o de los derechos conexos respecto del ejemplar en cuestión se ha agotado”.

Ponemos como ejemplo lo siguiente: quien compre un DVD de una obra cinematográfica pasará a ser el titular del soporte físico y el productor no podrá ya disponer de este por cuanto ha salido de su esfera de control. Así, los derechos del productor sobre ese soporte físico se han “agotado” con esa venta. Sin embargo, la venta del DVD al particular no hace que el dueño de ese disco pueda disponer de este sino bajo las condiciones en que ha sido puesto en el mercado. De ahí que, en todas las copias de las películas, aparezca siempre un aviso informando que se autoriza únicamente el uso de la obra en el entorno doméstico.

Venta y Alquiler de las obras

Como veíamos, el Art. 103 de la ley 23 de 1982 establece en su literal (b) que le asisten al productor los derechos de:

b) Vender o alquilar los ejemplares de la obra cinematográfica o hacer aumentos o reducciones en su formato para su exhibición (...)

Si bien en la norma que citamos se encuentran separados, la venta y alquiler de las obras están muy relacionados con el derecho de distribución.

El alquiler es definido por el Glosario de laOMPI¹⁰⁴ así:

.....
104 Op.Cit. (38).

“Transferencia de la posesión de un ejemplar de una obra u objeto de derechos conexos durante un período de tiempo limitado y a cambio de una ventaja económica o comercial directa o indirecta”.

Estos derechos confieren al productor cinematográfico la posibilidad de poner a disposición la obra de manera temporal para su uso doméstico o comercial, o la venta de los soportes físicos (venta de DVD’s). Así mismo, en el entorno digital, permite al productor cinematográfico poner a disposición las obras en plataformas como iTunes, por ejemplo, en las cuales el usuario paga un “alquiler” para ver la película por una vez.

Para finalizar este aparte de derechos patrimoniales de autor, debemos recordar que, en últimas, existen tantos derechos patrimoniales de autor como maneras de explotación de las obras. Los listados que se puedan encontrar en la ley y en los tratados no son taxativos¹⁰⁵.

De las excepciones y limitaciones al derecho de autor

En 1886 se adopta el Convenio de Berna como el instrumento de derechos de autor más importante a nivel internacional y, desde ese momento, los países signatarios reconocen la importancia de establecer unas excepciones y limitaciones a los derechos de los autores y de los titulares de las obras.

Estas excepciones y limitaciones pueden categorizarse en tres grupos principales¹⁰⁶:

“1. Disposiciones que excluyen, o permiten excluir, de la protección a determinadas categorías de obras o materiales. En el Acta de París del Convenio de Berna se ofrecen varios ejemplos destacados de estas disposiciones como, por ejemplo, los textos oficiales de orden legislativo, administrativo o judicial (Artículo 2.4), las noticias del día (Artículo 2.8) y los discursos políticos y los pronunciados en debates judiciales (Artículo 2bis.1).”

105 V. Cita (92).

106 OMPI. Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos. Novena sesión. Ginebra, 23 a 27 de junio de 2003, “Estudio sobre las limitaciones y excepciones relativas al Derecho de Autor y a los Derechos Conexos en el entorno digital”. Preparado por: Sam Ricketson.

• A efectos del análisis, estas disposiciones podrían denominarse "limitaciones" a la protección, en cuanto no se requiere protección para la naturaleza específica del objeto en cuestión.

• 2. Disposiciones que conceden inmunidad (normalmente de carácter facultativa más que preceptiva) en los procedimientos de infracción respecto de determinadas modalidades de utilización, como la que tiene por finalidad las informaciones de prensa, la enseñanza o cuando se cumplen determinadas condiciones. Estas disposiciones, pueden denominarse "utilizaciones permitidas" o excepciones a la protección, ya que hacen posible la aplicación de una eximente en los casos en los que pudiera derivarse responsabilidad jurídica. El Acta de París del Convenio de Berna contiene algunas de estas disposiciones como, por ejemplo, el Artículo 2bis2) (reproducción y comunicación por la prensa de conferencias, alocuciones, etc.), el Artículo 9.2) (algunas excepciones al derecho de reproducción, sujeto a condiciones específicas), el Artículo 10 (citas y utilización para fines de enseñanza) y el Artículo 10bis (algunas utilizations relativas a acontecimientos de actualidad y a otros similares). (...)

• 3. Disposiciones que permiten una determinada utilización del material protegido por el derecho de autor, previo pago al titular de dicho derecho. Estas disposiciones, que suelen denominarse "licencias obligatorias", así como las normas que permiten su aplicación, aparecen recogidas en los Artículos 11bis2) y 13 del Convenio de Berna y en el Anexo del Acta de París del Convenio de Berna. Estas licencias también están permitidas por otras disposiciones de este y otros de los convenios citados anteriormente, siempre que se cumplan determinadas condiciones."

Podemos entonces resumir lo anterior así: tenemos un primer grupo que determina que ciertos tipos de obras o materiales se encuentran excluidos de cualquier protección autoral, por ejemplo, los textos legislativos.

En el segundo grupo encontramos "las utilizaciones permitidas" sin necesidad del consentimiento del titular o "excepciones a la protección", como lo puede ser la utilización de una cita en un texto académico.

Y finalmente, las licencias obligatorias que consisten en que quien pretenda utilizar la obra puede hacerlo pagando un dinero por ello, aun sin mediar el consentimiento del titular de la obra.

Los países que adoptaron el modelo de legislación autoral francés incorporaron a sus legislaciones este sistema de limitaciones y excepciones. Ahora bien, para que las excepciones y limitaciones se hagan efectivas, deben aplicarse así mismo las

reglas de la llamada “doctrina de los tres pasos”¹⁰⁷.

Los “tres pasos” consisten en una serie de presupuestos concomitantes que orientan a autores y usuarios de las obras sobre si un determinado uso se encuentra o no permitido. Veamos:

El primer paso, que se trate de un caso especial y taxativamente establecido en la ley.

El segundo, consiste en determinar si el uso de la obra atentará o no contra su normal explotación.

El tercero, que no cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.

Al segundo y tercer paso en su conjunto, se les conoce como los usos honrados¹⁰⁸.

Tanto en la Decisión 351 de la CAN como en la ley 23 de 1982, encontramos excepciones y limitaciones al derecho de autor.

Analicemos una de ellas para hacer claridad sobre cómo operan.

A manera de hipótesis, pensemos en que nos encontramos rodando una escena exterior en una ciudad, y un famoso edificio y una estatua, que se encuentra ubicada de manera permanente en la calle, aparecerán en nuestro plano.

.....

107 La doctrina de los tres pasos o “Three Step Test” se incluyó inicialmente en el artículo 9 literal 2) del convenio de Berna así: “Se reserva a las legislaciones de los países de la Unión la facultad de permitir la reproducción de dichas obras en determinados casos especiales, con tal que esa reproducción no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor.” Posteriormente ha sido adoptada en diferentes tratados internacionales de derecho de autor como, entre otros, el tratado de Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual. Relacionados con el Comercio (ADPIC) Art. 13: “Los Miembros circunscribirán las limitaciones o excepciones impuestas a los derechos exclusivos a determinados casos especiales que no atenten contra la explotación normal de la obra ni causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del titular de los derechos”.

108 Para más información sobre los usos honrados pueden consultar el proceso 248 IP-2014 del Tribunal Andino de Justicia.

Nos preguntamos entonces, ¿estará permitida la aparición de la estatua y del edificio en nuestro plano?

Tanto la estatua como el edificio son obras protegidas por el derecho de autor, la primera es una obra escultórica, la segunda una obra arquitectónica.

En principio, deberíamos solicitar autorización al titular de la obra para poder utilizarla en nuestra película. Sin embargo, nos encontramos el artículo 39 de la ley 23 de 1982 que establece:

.....
• *“Será permitido reproducir por medio de pinturas, dibujos, fotografías o películas cinematográficas, las obras que estén colocadas de modo permanente en vías públicas, calles o plazas, y distribuir y comunicar públicamente dichas reproducciones u obras. En lo que se refiere a las obras de arquitectura esta disposición sólo es aplicable a su aspecto exterior”.*
•

Pues bien, nos encontramos que para nuestra escena podría aplicar una excepción y limitación al derecho de autor, por cuanto está establecida en la ley, conforme al primer criterio de la doctrina de los tres pasos. Aun así, como ya vimos, es concomitante, es decir, se tienen que dar los tres presupuestos para que la excepción y limitación aplique.

Ahora debemos analizar si nos enmarcamos en el segundo paso, esto es, si el uso de las obras atenta o no contra su normal explotación. Respecto de este segundo elemento, el Grupo Especial de la OMC manifestó:

.....
• *“Consideramos que una excepción o limitación de un derecho exclusivo en la legislación nacional llega a atentar contra una explotación normal de la obra (es decir, el derecho de autor o más bien todo el conjunto de derechos exclusivos conferidos por el derecho de autor), si las utilizaciones, que en principio están comprendidas en ese derecho pero se hallan exentas en virtud de la excepción o a la limitación, entran en competencia económica con las formas en que los titulares de derechos consiguen normalmente un valor económico de su derecho de la obra¹⁰⁹”.*
•

.....
109 Grupo Especial de la OMC, p. 65, párr. 6.182., citado en OMPI. Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos. Novena sesión. Ginebra, 23 a 27 de junio de 2003, “Estudio sobre las limitaciones y excepciones relativas al Derecho de Autor y a los Derechos Conexos en el entorno digital”. Preparado por: Sam Ricketson.

En nuestro ejemplo, tanto el edificio como la estatua se encuentran en el espacio público, y difícilmente su aparición en nuestra escena competirá de alguna manera en el mercado con estas dos obras, así, nos encontramos cobijados por el segundo requisito.

Finalmente, debemos analizar si causamos o no un perjuicio injustificado a los intereses del autor.

Este punto es bastante complejo de analizar, ya que para determinar el alcance de la acepción “perjuicio injustificado a los intereses del autor”, deberá analizarse cada caso concreto.

En nuestro ejemplo entonces, aplicaría el tercer criterio, salvo que hiciéramos mención a los autores de las obras en nuestra escena de manera peyorativa o injuriosa, o que de alguna manera se afectara el buen nombre o reputación de estos con la aparición de las obras en nuestra película.

Analizada así la aplicación de las excepciones y limitaciones al derecho de autor, veamos el listado que establece nuestra legislación: (Ley 23 de 1982, arts. 31 a 44).

- *Artículo 31. Es permitido citar a un autor transcribiendo los pasajes necesarios, siempre que estos no sean tantos y seguidos que razonadamente puedan considerarse como una reproducción simulada y sustancial, que redunde en perjuicio del autor de la obra de donde se toman. En cada cita deberá mencionarse el nombre del autor de la obra citada y el título de dicha obra. Cuando la inclusión de obras ajenas constituya la parte principal de la nueva obra, a petición de parte interesada, los tribunales fijarán equitativamente y en juicio verbal la cantidad proporcional que corresponda a cada uno de los titulares de las obras incluidas.*
- *Artículo 32. Es permitido utilizar obras literarias o artísticas o parte de ellas, a título de ilustración en obras destinadas a la enseñanza, por medio de publicaciones, emisiones de radiodifusión o grabaciones sonoras o visuales, dentro de los límites justificados por el fin propuesto, o comunicar con propósitos de enseñanza la obra radiodifundida para fines escolares, educativos, universitarios y de formación profesional sin fines de lucro, con la obligación de mencionar el nombre del autor y el título de las obras así utilizadas.*

Artículo 33. Pueden ser reconocidas cualquier título, fotografía ilustración y comentario relativo a acontecimiento de actualidad, publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión, si ello no hubiere sido expresamente prohibido.

Artículo 34. Será lícita la reproducción, distribución y comunicación al público de noticias u otras informaciones relativas a hechos o sucesos que hayan sido públicamente difundidos por la prensa o por la radiodifusión.

Artículo 35. Pueden publicarse en la prensa periódica, por la radiodifusión o por la televisión, con carácter de noticias de actualidad, sin necesidad de autorización alguna, los discursos pronunciados o leídos en asambleas deliberantes, en los debates judiciales o en las que se promueven ante otras autoridades públicas, o cualquier conferencia, discurso, sermón u otra obra similar pronunciada en público, siempre que se trate de obras cuya propiedad no haya sido previa y expresamente reservada. Es entendido que las obras de este género de un autor no pueden publicarse en colecciones separadas sin permiso del mismo.

Artículo 36. La publicación del retrato es libre cuando se relaciona con fines científicos, didácticos o culturales en general o con hechos o acontecimientos de interés público o que se hubieren desarrollado en público.

Artículo 37. Es lícita la reproducción, por cualquier medio, de una obra literaria o científica, ordenada u obtenida por el interesado en un solo ejemplar para su uso privado y sin fines de lucro.

Artículo 38. Las bibliotecas públicas pueden reproducir, para el uso exclusivo de sus lectores y cuando ello sea necesario para su conservación, o para el servicio de préstamos a otras bibliotecas, también públicas, una copia de obras protegidas depositadas en sus colecciones o archivos que se encuentren agotados en el mercado local. Estas copias pueden ser también reproducidas, en una sola copia, por la biblioteca que las reciba, en caso de que ello sea necesario para su conservación, y con el único fin de que ellas sean utilizadas por sus lectores.

Artículo 39. Será permitido reproducir por medio de pinturas, dibujos, fotografías o películas cinematográficas, las obras que estén colocadas de modo permanente en vías públicas, calles o plazas, y distribuir y comunicar públicamente dichas reproducciones u obras. En lo que se refiere a las obras de arquitectura esta disposición sólo es aplicable a su aspecto exterior.

Artículo 40. Las conferencias o lecciones dictadas en establecimientos de enseñanza superior, secundaria o primaria, pueden ser anotadas y recogidas libremente por los estudiantes a quienes están dirigidos, pero es prohibida su publicación o reproducción integral o parcial, sin la autorización escrita de quien las pronunció.

Artículo 41. Es permitido a todos reproducir la Constitución, leyes, decretos, ordenanzas, acuerdos, reglamentos, demás actos administrativos y decisiones judiciales, bajo la obligación de conformarse puntualmente con la edición oficial, siempre y cuando no esté prohibido.

Artículo 42. Es permitido la reproducción de obras protegidas o de fragmentos de ellas, en la medida que se estime necesaria por la autoridad competente, para su uso dentro de los procesos judiciales o por los órganos legislativos o administrativos del Estado.

Artículo 43. El autor de un proyecto arquitectónico no podrá impedir que el propietario introduzca modificaciones en él, pero tendrá la facultad de prohibir que su nombre sea asociado a la obra alterada.

Artículo 44. Es libre la utilización de obras científicas, literarias y artísticas en el domicilio privado sin ánimo de lucro”.

EL PRODUCTOR

Antes de entrar en detalle sobre el productor, debemos abordar un tema importante: la palabra “productor” tiene dos acepciones en el ámbito cinematográfico.

La primera, en su significado jurídico, literal (r) Art. 8 de la ley 23 de 1982:

“Productor cinematográfico: la persona natural o jurídica que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad de la producción de la obra cinematográfica”.

En este contexto, nuestra legislación presume que es este productor el titular de los derechos patrimoniales de autor:

“Artículo 98. Los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica se reconocerán, salvo estipulación en contrario, a favor del productor”.

En los países de tradición del derecho de autor, es entonces “productor” quien en Estados Unidos es “el estudio”, como Warner Bros. o MGM.

La segunda acepción de la palabra aparece cuando nos referimos, no al productor titular de los derechos como “la casa productora”, sino a la persona física que se encarga de llevar la película a buen fin.

El profesor Pascal Kamina¹¹⁰ a propósito de esto, nos explica cómo se determina ese rol de productor en Europa, donde es

110 Pascal Kamina, Film Copyright in the European Union. Cambridge University Press. 2004. P. 124.

llamado el “productor ejecutivo”:

“El rol creativo de los múltiples “productores” en las producciones cinematográficas puede ser resumido como sigue: en la industria cinematográfica, la compañía productora usualmente toma la iniciativa de la producción de la película, la financia o reúne el financiamiento necesario para el proyecto y delega la responsabilidad del proyecto en un productor ejecutivo (o supervisor de producción). Este individuo es el responsable de toda la producción y es usualmente un contratista independiente contratado por la compañía de producción. No siempre inicia la película, pero escoge a los diferentes aportantes a su creación y tiene la palabra final en todos los aspectos creativos de la película”.

En Estados Unidos, a esta persona que se encarga del proceso de elaboración de la obra se le llama simplemente “el productor”, y su crédito se define conforme a las labores que haya desempeñado.

En particular, el Sindicato Americano de Productores (Producers Guild Of America) reconoce un cargo de funciones idénticas a las que se refiere el profesor Kamina, y que en los Estados Unidos llaman simplemente “el productor”.

Veamos cómo definen ese rol los norteamericanos:

“El crédito “Producido por” se otorga a la(s) persona (s) responsable(s) de la producción de una película. Sujeto al control del propietario, el individuo con el crédito “Producido por” tendrá una facultad importante de toma de decisiones de producción en las cuatro fases de la producción de una película cinematográfica. Esas fases son: Desarrollo; Preproducción; Producción; y Postproducción y Marketing.

Las siguientes consideraciones se tendrán en cuenta al determinar el crédito “Producido por”:

Dentro del proceso de desarrollo, el “Producido por” concebirá la premisa subyacente de la producción, o seleccionará el material.

También seleccionará al autor del proyecto, obtendrá los derechos y el financiamiento inicial necesarios y supervisará el proceso de desarrollo.

En la preproducción, “Producido por” normalmente seleccionará a los miembros clave del equipo creativo, incluidos el director, el coproductor, el director de fotografía, el jefe de producción de la unidad, el diseñador de producción y el elenco principal. También participará en la exploración de ubicaciones, y aprobará el guion de rodaje final, el programa de producción y el presupuesto.

Durante la producción, el “Producido por” supervisará las operaciones diarias

del equipo de productores, brindando una consulta continua, personal y, por lo general, “en el set” con el director y otro personal creativo clave. También aprobará los informes de costos semanales y continuará siendo el punto de contacto principal para las entidades financieras y de distribución.

Para la última fase, postproducción y marketing, se espera que “Producido por” se consulte personalmente con el personal de postproducción, incluido el editor, el compositor y el personal de efectos visuales. Se espera que consulte con todos los profesionales creativos y financieros. El personal en la copia impresa de la respuesta o el “master” editado, y generalmente está involucrado de manera significativa con las entidades financieras y de distribución en relación con los planes de mercadotecnia y distribución para la película en los mercados nacionales y extranjeros.

Con las producciones a gran escala de hoy, es raro encontrar a una persona que ejerza la autoridad de toma de decisiones personales en las cuatro fases de producción. Sin embargo, la PGA requiere que para obtener el crédito de “Producido por”, una persona debe haber asumido la responsabilidad de al menos la mayoría de las funciones realizadas y las decisiones tomadas durante el transcurso de las cuatro fases”.

En Colombia utilizamos la acepción norteamericana, nos referimos a la persona que encabeza toda la producción de la película como “productor”. Para ejemplificar, veamos un detalle del afiche del largometraje “Los días de la ballena” (2019, Dir. Catalina Arroyave Restrepo).



Podemos ver en primer lugar al productor titular de los derechos patrimoniales de autor de la obra Rara Colectivo Audiovisual y al final, el crédito “Producida Por” Jaime Guerrero Naudín.

Dos personas diferentes, la una jurídica titular de los derechos patrimoniales de autor, y la otra, la persona encargada de materializar la obra.



Detalle del afiche del largometraje ¿Cómo te llamas?, la casa productora de la obra cinematográfica es “Ovella Blava Films”.

En la mayoría, si no en todos los afiches principales de las películas, se incluye siempre al productor de la obra cinematográfica en conjunto con el logo de la casa productora.

Teniendo claros ambos conceptos, haremos énfasis ahora en “la casa productora”.

Las obras cinematográficas son procesos que requieren aportes financieros, artísticos y técnicos de muchas personas. Su proceso de elaboración es muy complejo y requiere no solamente de talento humano sino también de una gran cantidad de recursos en dinero. Basta comparar los costos de la producción de una obra de teatro o de una producción fonográfica con los de una película para dimensionar ese hecho.

Así, la ley, reconociendo a las casas productoras las grandes inversiones en dinero y tiempo que requiere la elaboración de la obra, ha puesto en cabeza de estas la titularidad sobre los derechos patrimoniales de autor de esta, limitando además ciertos aspectos de los ejercicios de los derechos morales de autor de los distintos autores que intervienen en su elaboración.

Ahora bien, dentro del concepto de “productor” en su acepción jurídica debemos mirar ciertos detalles.

Las películas por lo general se estructuran a través del contrato de coproducción, que se suscribe en cualquiera de las etapas de la producción de la obra, y constituye una herramienta fundamental para la consecución de recursos o de aliados estratégicos para su realización.

En cualquier caso, en condiciones ideales, el contrato de coproducción debería ser suscrito antes de comenzar el proceso de desarrollo de la obra.

¿Qué es una coproducción?

No existe en nuestra legislación una definición del contrato de coproducción. Sin embargo, podemos afirmar que es un contrato mediante el cual dos o más personas ya sea naturales o jurídicas, realizan aportes en especie o en dinero para la producción de una obra cinematográfica, veamos:

• *“La producción y coproducción de obras cinematográficas colombianas puede ser desarrollada por personas naturales o jurídicas(...).”*

De otra parte, el artículo 44 de la ley 397 de 1997 sí define en qué consiste una “coproducción colombiana”:

• *“Artículo 44º.- De la coproducción colombiana. Se entiende por coproducción cinematográfica colombiana de largometraje la que reúna los siguientes requisitos:*

• *Que sea producida conjuntamente por empresas cinematográficas colombianas y extranjeras.*

• *Que la participación económica nacional no sea inferior al veinte por ciento (20%).*

• *Que la participación artística colombiana que intervenga en ella sea equivalente al menos al 70% de la participación económica nacional y compruebe su trayectoria o competencia en el sector cinematográfico”.*

Es importante resaltar respecto de este artículo 44, que se refiere específicamente a las coproducciones de carácter internacional.

A nivel local en cambio, los contratos de coproducción son suscritos de manera frecuente entre personas naturales y jurídicas.

Se concluye entonces que existen dos tipos de coproducción en Colombia: una de carácter internacional, que requiere que sea compuesta únicamente de personas jurídicas, y una nacional que puede serlo por personas jurídicas o naturales.

De los aportes a la coproducción

Es muy común que los aportes realizados a la obra no sean en dinero sino en especie. Por ejemplo, algunas casas de alquiler de equipos frecuentemente aportan el valor total o parcial del alquiler de cámaras, luces u otros, a cambio de tener un porcentaje de participación sobre la obra.

Este porcentaje por lo general está ligado directamente al monto de los aportes sobre el valor total del presupuesto, es decir, si la película cuesta cien pesos, y el coproductor aporta treinta, le corresponderá a este último un porcentaje del treinta por ciento sobre la propiedad de la obra cinematográfica en lo que a las utilidades y los “derechos” se refiere.

A manera de conclusión, puede definirse entonces el contrato de coproducción como aquel mediante el cual dos o más personas, ya sea naturales o jurídicas, realizan aportaciones en dinero o en especie para la realización de una obra audiovisual, y en consecuencia ostentan la titularidad sobre esta en proporción a los aportes realizados.

¿Quiénes intervienen en una coproducción?

Los contratos de coproducción pueden, en teoría, tener un número ilimitado de partes suscribientes, sin embargo, son poco comunes las coproducciones en las cuales intervengan más de cuatro o cinco contratantes.

Ahora bien, todos los contratos de coproducción tienen dos tipos de intervinientes:

A. El Productor Mayoritario

El productor mayoritario es el más importante de todos los productores, ya que controla la obra y es reconocido como el productor principal de la misma. Es mayoritario en la medida en que sus aportes superan los de los demás co-productores, y

por esta razón será quien controle las decisiones finales sobre la obra audiovisual, salvo que existan acuerdos que establezcan lo contrario dentro del mismo contrato de coproducción.

El Productor Mayoritario es generalmente, si no siempre, el responsable financiero, jurídico y administrativo de la película. Veamos:

1. Responsable financiero

Como responsable financiero, está obligado frente a los demás coproductores, inversionistas y las autoridades o entidades competentes, a rendir cuentas sobre el presupuesto y su ejecución. Así mismo, debe informar de los importes que genere la obra cinematográfica por su explotación, y repartirlas a conformidad.

2. Responsable Jurídico

En su calidad de responsable jurídico, será el encargado de la contratación de todo el equipo técnico y artístico de la obra. De igual manera, deberá asegurarse de que la película cumpla con la ley en todo lo relativo a derechos de autor, es decir, debe asegurarse de que la “cadena de derechos” de la obra se encuentre completa y que no existan riesgos jurídicos que impidan la explotación de la obra. Adicionalmente, debe asegurarse de cumplir con las obligaciones tributarias que la ley le impone.

3. Responsable administrativo

El productor mayoritario debe asegurarse de la correcta operación administrativa de la obra cinematográfica, esto es, asume directamente la responsabilidad del cumplimiento de los cronogramas y presupuestos, la suscripción de los contratos y en general la supervisión de todo el equipo que hace parte de la producción de la obra.

Adicional a todo lo anterior, el Productor Mayoritario es el responsable directo de que la película se realice y se exhiba y es

quien negocia con el personal técnico y artístico de la película, así como con los terceros con quienes habrá de suscribirse contratos (como por locaciones, tarifas de hospedaje y demás).

Otra función que asume el Productor Mayoritario en Colombia, es la de adelantar el trámite de obtención de Certificación de Producto Nacional, o como se le conoce comúnmente “nacionalización”.

Así mismo, es el legitimado para concursar a los estímulos de producción del Fondo de Desarrollo Cinematográfico (FDC) y en general a las convocatorias del orden internacional, nacional o municipal.

Ahora bien, debe anotarse que el Productor Mayoritario corre con la mayoría de los riesgos de la realización de las obras. Será quien deba responder en primer lugar ante las autoridades de carácter privado o público, o ante inversionistas o terceros, por las acciones u omisiones que llegaren a ocurrir antes, durante o después de la realización de la obra cinematográfica.

B. El Productor Minoritario

El Productor Minoritario es aquel que ostenta una participación inferior a la del Productor Mayoritario, y por lo general su rol es el de aportar dineros o especie a la producción. En muchas producciones entran como co-productores minoritarios los post-productores, compositores de música original u otros participantes, como las casas de alquiler de equipos.

Aparte de los aportes que realiza directamente el Productor Minoritario, su nivel de involucramiento en las responsabilidades de realización de la obra son limitadas y, en general, en los contratos de coproducción se obliga a aportar lo convenido y a servir de apoyo al Productor Mayoritario, ya sea en los procesos de producción o en la consecución de recursos en dinero o en especie para la obra.

C. El productor delegado

Si bien no es una figura que se contemple en todos los contratos, el Productor Delegado, es una herramienta que se utiliza cada vez más en todo tipo de producciones.

Consiste en delegar las funciones de representación de la película en uno de los coproductores minoritarios, o en un tercero, quien se encargará de hacer las veces de Representante Legal de la obra frente a personas naturales y jurídicas, o frente a entes estatales.

Dependiendo de las necesidades de la producción, se le delegará a este productor la representación de la obra para aplicaciones a festivales, a fondos de carácter privado o público, contratación de personal o en general lo que la partes estimen conveniente.



CINE AL DERECHO
www.culturaalderecho.org

La producción cinematográfica es un oficio complejo que tiene ya ciento veinte años de historia. Durante ese tiempo no solamente han cambiado los modelos de producción, las maneras de contar las historias y las tecnologías. De la mano de la evolución del cine, también han cambiado sus reglas de juego y el derecho que lo ha regulado a través del tiempo.

Esta cartilla tiene la finalidad de brindar a sus lectores un breve repaso didáctico sobre los aspectos más generales del derecho de autor en el cine, tomando como referencia las dos tradiciones más grandes de derecho de autor en el mundo: el "copyright" anglosajón, y el "droit d'auteur" francés.

Así, encontraremos referencia a muchos casos franceses y norteamericanos, y por supuesto analizaremos la obra cinematográfica también desde la perspectiva autoral colombiana.

