

Crónica legislativa

SUMARIO: 1. Ley sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas: modificaciones del proyecto del Gobierno.—2. El problema desde el punto de vista internacional.—3. Contratos-tipo cinematográficos en Italia y Francia y negociaciones entre los grupos interesados.—4. Las propuestas alternativas del Grupo de estudio sueco B. I. R. P. I. para la revisión de la Convención de Berna.—5. La legislación en Francia, Alemania, Países anglosajones e Italia.—6. La discusión en las Cortes.—7. El texto de la Ley: Los autores y sus derechos.—8. El productor y sus derechos.—9. Carácter general de la percepción del porcentaje y su repercusión.—10. Derechos de autor por proyección de películas extranjeras.—11. Inscripción en el Registro De la Propiedad Intelectual.—12. Disposiciones transitorias.

1. El *Boletín Oficial del Estado* de 2 de junio publicó la Ley 17/1966, de 31 de mayo, sobre derechos de propiedad intelectual en las obras cinematográficas. En ella se modifica, esencialmente, el proyecto del Gobierno, inserto en el *Boletín Oficial de las Cortes* de 11 de febrero de 1966.

La Ley, mediante normas imperativas, dispone que el Gobierno fijará, en caso de desacuerdo de los representantes de los grupos interesados, los porcentajes de los ingresos procedentes de la exhibición pública de las obras cinematográficas que corresponde percibir a los autores, y prescinde de la salvedad del pacto en contrario que figura en el proyecto remitido a las Cortes.

Esta divergencia entre el proyecto y la Ley requiere una exposición más extensa que la habitual en esta crónica respecto a los precedentes y la finalidad de la reforma y al derecho comparado.

Para determinar el alcance de la tenaz polémica desarrollada en la Comisión de las Cortes es preciso enfocar, previamente, el

problema desde el punto de vista internacional, tal como actualmente está planteado después de superados errores de doctrina y posiciones pasionales.

También es necesario hacer referencia a las negociaciones entre los grupos interesados para resolver por vía contractual los restos de un pasado que no se estima totalmente satisfactorio; a las Leyes representativas de las diversas soluciones—las de los países anglosajones y la alemana, francesa e italiana—; a las propuestas alternativas del grupo de estudio sueco B. I. R. P. I. para la revisión, en 1967, de la Convención de Berna, y a la cuestión fundamental: las normas imperativas en los contratos de explotación de derecho de autor.

2. Desde el punto de vista internacional, importa destacar, en primer término, el régimen especial de los autores de la música de la obra cinematográfica.

El origen, el fundamento doctrinal erróneo y la carencia absoluta de actualidad de este problema, ya superado, lo examinan LYON-CAEN y LAVIGNY (1), SARRAUTE y GORLINE (2), y GERARD (3). De estas obras se toman todos los datos relativos a esta cuestión.

En su comienzo, el cinematógrafo se consideró como una aplicación industrial de un descubrimiento científico y no como medio de expresión espiritual.

Esta concepción era falsa, pues la creación intelectual nunca faltó; pero era entonces tan tenue, que ningún autor pensó en reivindicar el ejercicio de autorizar la proyección del «film». Los exhibidores sólo reconocían los derechos del productor.

Ahora bien, en esta época un piano o una orquesta ejecutaban piezas de música en las salas de espectáculos, mientras se proyectaba en la pantalla el cine mudo, y el exhibidor concertó con la Sociedad mandataria de los compositores—S. A. C. E. M.—autorización para ejecutar su repertorio de canciones y música ligera—el llamado pequeño derecho—mediante el pago de un porcentaje de los ingresos.

(1) LYON-CAEN y LAVIGNY, *Traité Théorique et Pratique de Droit du Cinéma*. París, 1957, tomo I, pág. 303.

(2) SARRAUTE y GORLINE, *Droit de la Cinématographie*. París, 1965, pág. 139.

(3) GERARD, *Los autores de la obra cinematográfica y sus derechos*. Madrid, 1958, págs. 252 y 256.

La S. A. C. E. M. era una Sociedad civil a la que habían aportado los compositores los derechos de ejecución en público de sus obras musicales. Los artículos 18 y 21 de sus Estatutos prohibían formalmente a compositores socios ceder el derecho de representación que habían aportado a la Sociedad.

El contrato con la S. A. C. E. M. revestía la forma de abono con el usuario y el precio alzado convenido se percibía, tanto si se ejecutaban obras de compositores socios de la S. A. C. E. M. como si eran autores de la música personas extrañas a la Sociedad.

Cuando la explotación del cine se convirtió en potencia industrial, la música se incorporó a la pantalla con el «film» sonoro y el Convenio de Roma de 1928 se abstuvo de regular los derechos del autor de la obra cinematográfica, los exhibidores, que habían considerado natural continuar el abono con la S. A. C. E. M. en los primeros tiempos del cine sonoro, secundando una actitud temerosa y, al mismo tiempo, decidida de los productores y distribuidores, se negaron a satisfacer a la S. A. C. E. M. el precio alzado del abono convenido con ella.

La cuestión se convirtió en debate judicial y en los años 1931 a 1933 se fallaron en diversos países que pertenecían a la Unión de Berna varios litigios sobre tal contienda. En Polonia—sentencia de la Corte de Casación de 8 de junio de 1931 (4)—, en Alemania—sentencia del Tribunal del Reich, 1.ª Cámara de lo Civil, de 5 de abril de 1933 (5)—y en Suiza—sentencias del Tribunal Supremo de Ginebra de 10 de mayo de 1932 y 12 de diciembre de 1933 (6)—.

Las demandas de las Sociedades de percepción fueron estimadas, pero no por el especioso razonamiento de que los derechos de autor fueran o no divisibles y de que tuvieran que ser retribuidos independientemente los derechos de reproducción y proyección de la obra cinematográfica, sino sencillamente, porque los compositores, haciendo uso de la autonomía contractual, siempre reconocido a los autores y que es fundamental en la Convención de Berna, se habían reservado el dere-

(4) *Revue de Droit d'Auteur*. 1931, pág. 119.

(5) *Revue de Droit d'Auteur*. 1933, pág. 124.

(6) *Revue de Droit d'Auteur*, 1934, pág. 82.

cho de percibir directamente de los exhibidores, a través de las Sociedades de percepción, la retribución correspondiente a la proyección del «film».

Todas las sentencias se fundaban en el mismo hecho: los compositores sólo habían cedido el derecho de reproducción y se habían reservado expresamente el de proyección en favor de las Sociedades de percepción.

Los demás autores de la obra cinematográfica, que también en virtud de la autonomía contractual, repetimos fundamental en la Convención de Berna, habían cedido al productor por un precio alzado todos los derechos de explotación económica del «film», no podían recibir, a través de las Sociedades de percepción, cantidad alguna de los exhibidores.

La situación especial de los compositores se consolidó en la práctica, porque los productores la estimaron ventajosa y porque el sistema de abono de las Sociedades de percepción del pequeño derecho que correspondía a los compositores, había sido establecido en todos los países pertenecientes a la Unión de Berna mucho antes de la implantación del espectáculo cinematográfico y hubiera significado una gran perturbación el cambio de usos comerciales tan arraigados.

La ventaja principal que encontraron los productores consistía en que el autor de la música no entregaba su obra al productor, sino al editor, pues el grabado de la música es la operación indispensable y previa a las demás. El editor de la música es socio de las Sociedades de percepción del pequeño derecho, y lo que más le interesa no es la venta al «detall» de un fragmento de la música, sino la percepción de la parte de los derechos de ejecución pública que le ha sido cedida por el compositor. La Sociedad de percepción distribuye el importe de tales derechos entre el compositor y el editor, y este último proporciona gratuitamente al productor de la obra cinematográfica no sólo el papel grabado, sino también los instrumentos musicales, pagando, asimismo, sin retribución alguna, a los ejecutantes y a la orquesta.

Está justificado que por vía estrictamente contractual se haya llegado a convenios colectivos entre los representantes de los grupos interesados. Así, en Francia, la S. A. C. E. M. y

la Federación Nacional del cine francés convinieron que la primera autorizara la ejecución de su repertorio mediante el pago del 1,50 por 100 de los ingresos netos del espectáculo, y, por otra parte, la Federación Nacional y la Federación Cinematográfica francesa estipularon, asimismo, repartirse la carga del 1,50 por 100, debido a la S. A. C. E. M., correspondiendo abonar el 1,20 por 100 a los productores y distribuidores, y el 0,30 por 100 a los exhibidores.

Estos acuerdos estaban en vigor con anterioridad a la discusión parlamentaria de la Ley de derechos de autor francesa de 11 de marzo de 1957 y sirvió de fundamento para que la Ley mantuviera el régimen especial de los autores de la música de las obras cinematográficas.

La dificultad para extender este régimen a los demás autores de la obra cinematográfica, se examinarán después de una breve reseña de los contratos-tipo entre productores y autores y entre distribuidores y exhibidores de los «films».

Las restricciones a que quedará sometida la legislación de los países de la Unión de Berna para regular estas materias dependen de la reunión de la próxima Convención y es el aspecto más importante para determinar el alcance de la divergencia entre la Ley y el proyecto del Gobierno, razón por la cual no puede ser omitido en esta crónica.

3. Como punto de partida para el examen de la situación de hecho actual y para poner de relieve la complejidad del problema, nada mejor que una sumaria exposición de los contratos-tipo entre productores, autores y distribuidores y entre éstos y los exhibidores.

Este propósito sólo es factible, con los medios de información de que se dispone, con datos referidos en cuanto a Francia, a la fecha de 1957 y respecto a Italia, a la de 1959.

Los datos italianos son más completos y actuales, pues existen todos los expresados contratos-tipo. Su análisis proporciona una enseñanza al mostrar en la medida en que queda anulada la autonomía contractual de los autores, en un país en que rige el sistema de la cesión legal.

Los datos franceses son incompletos, pues no existían con-

tratos-tipo en 1957 entre autores y productores, y se desconoce si la aplicación de la Ley francesa de derechos de autor de 11 de marzo de 1957 ha removido los obstáculos que impedían su formación. También se deriva una enseñanza, por tratarse de un país en que rige el sistema de cesión, con la salvedad de estipulación en contrario: en 1955, conocido el proyecto de Ley, los grupos de intereses en conflicto iniciaron conversaciones para resolver, por vía contractual, los problemas planteados.

Dos razones justifican que, no obstante su carácter fragmentario, dichos datos se recojan en esta crónica: primera, que la naturaleza de este trabajo siempre imprevisto, heterogéneo y a fecha fija, no consiente una documentación más amplia, y segunda, que todo dato, relativamente próximo, indica directrices que influirán en la próxima revisión de la Convención de Berna.

De Italia interesa seleccionar algunos extremos citados por GIANNINI (7) y que se refieren a los contratos-tipo siguientes:

a) Contrato con el autor de la obra original.

Sus principales cláusulas son:

1.ª De la obra originaria se podrán derivar uno o más «films» de cualquier forma, en una o más ediciones mudas o sonoras, en uno o varios idiomas, empleados de modo directo o por medio de doblaje. El productor se reserva la facultad de realizar en el argumento, en el título y en todas las partes de la obra, modificaciones, ampliaciones, sustituciones y supresiones, tanto mientras se elabore la película como después de su presentación al público, con renuncia del autor a formular cualquier reclamación por ello, salvo el caso de infracción del derecho moral, o sea, en cuanto pueda redundar en perjuicio del honor o de la reputación del autor.

2.ª La autorización se extiende a que el productor pueda realizar todos los actos necesarios para la puesta en circulación de la obra, y con fines de publicidad, en cualquier idioma y en cualquier forma, tanto respecto al argumento como a la escenificación de la película y del modo como se ha realizado.

(7) GIANNINI, *Il diritto dello spettacolo*. Roma, 1959, págs. 91 y 127.

3.ª El autor designará un mandatario especial para conocer y aceptar durante el rodaje las modificaciones de la obra original.

4.ª Se faculta al productor para ceder en todo o, en parte, los derechos transmitidos por el contrato.

5.ª El autor, bajo pena de caducidad, se obliga a poner en conocimiento del productor, con dos meses de anticipación, cualquier reclamación judicial contra el mismo.

6.ª La compensación que corresponde al autor por los derechos cedidos se fijará en (precio alzado) y se satisfecerá en dos partes: una en el acto y otra al obtener la autorización para el rodaje de la película.

7.ª El autor no tendrá derecho a compensación porcentual en razón de los ingresos obtenidos por la explotación del «film».

b) Contrato con el autor del argumento.

Las principales cláusulas del contrato son las antes expuestas, sin más modificaciones que la relativa al objeto de la cesión, aquí el argumento, en vez de la autorización para adaptar la obra original.

c) Contrato con el autor del guión.

Las principales cláusulas del contrato continúan siendo iguales, con idéntica salvedad respecto al objeto de la cesión, aquí el guión.

d) Contrato con el autor de la música.

Las principales cláusulas del contrato continúan siendo las mismas, con dos salvedades: primera, la derivada del objeto de la cesión; segunda, se pide también al autor la renuncia al derecho de percibir directamente de quienes proyectan la obra una compensación separada, cláusula sorprendente, porque tal derecho se haya establecido por norma que no admite estipulación en contrario.

e) Contrato con el director artístico.

Las principales cláusulas son:

1.ª El director artístico se obliga a realizar en un idioma determinado un «film» sonoro, cuyo título provisional y argumento se expresa en la cláusula. A tal fin debe asumir personalmente

la dirección artística y todas las operaciones conexas, hasta la entrega de la copia «standard» sonorizada.

2.^a Las prestaciones del director artístico comienzan con la firma del contrato, expresándose la fecha aproximada del comienzo del rodaje y la duración total del convenio, que termina con la entrega de la copia «standard».

3.^a La compensación de las prestaciones y derechos del director artístico se fija en un precio alzado, determinando la suma máxima que le correspondería percibir, en su caso, por los riesgos eventuales que son detalladamente tarifados.

4.^a La compensación pactada implica la renuncia a la compensación porcentual, por razón de los ingresos obtenidos por la explotación del «film».

5.^a El productor adquiere, mediante la compensación global expresada, el derecho a explotar la obra en las utilizaciones posibles de la misma, aunque no tengan carácter cinematográfico.

6.^a El productor se reserva el derecho exclusivo de usar para la publicidad del «film» los retratos y reseñas de las actividades del director artístico, y éste no podrá utilizar fotografías del «film», sin el consentimiento por escrito del productor.

7.^a En el caso de incumplimiento del contrato por parte del director artístico, éste debe satisfacer al productor la indemnización que con carácter provisional se fija en el contrato, no obstante poder reclamarse otra mayor atendida la cuantía del perjuicio, y si temporalmente el director artístico no cumple sus obligaciones, el productor podrá nombrar quien le sustituya, utilizando la parte de la obra realizada y aprobada con anterioridad.

8.^a Cuando por hecho o culpa del productor el contrato se rescinda, el director artístico tendrá derecho a percibir una indemnización, cuya cuantía se fija en el contrato.

9.^a El director artístico se obliga a comunicar al productor por escrito su domicilio, así como a formular también por escrito sus informes y advertencias.

10.^a El director artístico se obliga a no consumir mayor número de metros de película negativa que los fijados, a este efecto, en el contrato.

f) Contrato de distribución de la obra cinematográfica. No obstante, la larga práctica no existe contrato-tipo y las relaciones contractuales entre productor y distribuidor asumen diversas formas: contrato de mandato, de empresa y de agencia, regulados por el Código civil y el llamado de licencia.

g) Contrato entre el distribuidor y el exhibidor. GIANNINI expone con detalle las cláusulas de este contrato-tipo, pero a los fines de esta crónica no interesa examinar más que las siguientes:

1.^a El productor y el distribuidor liberan al exhibidor de toda obligación del pago de los derechos de autor, salvo que la Ley lo imponga, y, aun en este caso, asumen la carga mediante descuento en la liquidación correspondiente.

2.^a El precio que debe satisfacer el exhibidor tiene que ajustarse a las normas dictadas anualmente por el Presidente del Consejo de Ministros. Puede revestir tres modalidades: precio alzado, precio alzado con suplemento y porcentaje fijo.

3.^a Se determinan en el contrato los gastos e ingresos computables, y el control de los ingresos computables se especifica extensa y minuciosamente.

En Francia, LYON-CAEN y LAVIGNY (8) y SARRAUTE, y GORLINE (9) estudian los contratos entre productor y distribuidor y entre éste y el exhibidor.

LYON-CAEN y LAVIGNY (10) se lamentan de que todos los proyectos de contratos-tipo entre autores y productores han fracasado como consecuencia de los puntos de vista contrapuestos de los representantes de ambos grupos de intereses.

Sólo se pueden exponer las principales cláusulas de los contratos-tipo entre productor y distribuidor y entre éste y el exhibidor.

a) Contratos entre productor y distribuidor. La práctica comercial se ha consolidada admitiendo dos variedades muy diferentes de estos contratos: el de cesión de derechos de representación y el mandato de distribución.

(8) LYON-CAEN y LAVIGNY, Ob. cit., tomo II, pág. 138.

(9) SARANTE Y GORLINE, Ob. cit., pág. 241.

(10) LYON-CAEN y LAVIGNY, Ob. cit., tomo I, pág. 306.

El rasgo esencial del primero consiste en que el cesionario obra por su propia cuenta y no por la del cedente, asumiendo los riesgos de la operación. Es adoptado para la exportación de «films» franceses al extranjero. Es, generalmente, redactado, utilizando un formulario impreso y, por tanto, puede calificarse como una variedad de los contratos-tipo.

El Sindicato de productores de «films» y el Sindicato de exportación del «film» francés han establecido, de común acuerdo, las «condiciones generales para la cesión de los derechos de representación de los 'films' en el extranjero», a las que se remiten las partes en el formulario impreso.

En cuanto al precio convenido, debe satisfacerlo el cesionario en los plazos pactados, sin que tenga obligación de rendir cuenta al cedente de los resultados de la explotación.

Por el contrato de mandato de distribución, el productor concede al distribuidor la exclusiva, en una zona determinada, para consentir, por cuenta del productor, el arrendamiento de un «film» a los exhibidores. También es, generalmente, redactado, utilizando formularios impresos, que, asimismo, se remiten a las «condiciones generales para la cesión de los derechos de representación de los 'films' en el extranjero», no obstante la diferencia esencial de la naturaleza jurídica de ambos contratos.

Respecto al precio, la formula impresa, redactada en forma de carta, dice: después de la autorización de los gastos enumerados en el párrafo 8, los ingresos brutos de la explotación del «film» serán repartidos en la forma siguiente: ... por 100 para nosotros y ... por 100 para usted.

Se entiende por ingresos brutos, la cantidad recibida del exhibidor.

La comisión del distribuidor varía entre el 25 y el 40 por 100 de dichos ingresos.

b) Contrato entre el distribuidor y el exhibidor. Las «condiciones generales de arrendamiento de films» fueron establecidas por un acuerdo entre la Cámara Sindical de Distribuidores de «Films» y el Sindicato Francés de Directores de Cinematógrafo.

En su forma actual entraron en vigor el 1. de julio de 1935.

El artículo 1.º de dichas condiciones define el término «arrendamiento de films» como cesión del derecho de proyectar en público una obra filmada por un tiempo y en un lugar determinado.

Según el artículo 8.º, el precio del arrendamiento de «films» puede fijarse: por precio alzado, por porcentaje y por porcentaje con un mínimo garantizado.

A los efectos de determinación de bases para el porcentaje se entenderá por ingreso bruto el precio global percibido por las entradas, comprendidos los arrendamientos de plazas, y por ingreso neto, dicha cantidad disminuida en el importe de los derechos para los pobres, la tasa del Estado, la tasa municipal y, salvo pacto en contrario, los derechos de autor satisfechos a la S. A. C. E. M.

En Francia, como en Italia, interviene el Estado, dictando normas sobre el precio en estos contratos.

El artículo 3.º del Decreto de 21 de agosto de 1953 define el ingreso neto como el ingreso bruto, disminuido en el importe del derecho de timbre, de la tasa de la producción, de la tasa de espectáculos y de lo satisfecho por derechos de autor.

La decisión reglamentaria del Centro Nacional de Cinematografía de 7 de octubre de 1948 dispuso que la tasa del porcentaje será libremente pactada entre un 25 y 50 por 100, pudiendo reducirse a un 20 por 100 como mínimo y un 40 por 100 como máximo.

c) Negociaciones entre autores y productores de la obra cinematográfica.

La causa de la inexistencia de contratos-tipo entre autores y productores era la divergencia entre ambos grupos de intereses respecto a la pretensión de los autores de percibir directamente de los exhibidores un porcentaje de los ingresos como retribución del derecho de autor de la obra cinematográfica.

Para resolver el problema se reunió en 1955 una comisión mixta, en la que estaban representados autores y productores. LYON-CAEN y LAVIGNY (11) refieren los puntos esenciales de la discusión.

Los productores afirmaron que estaban completamente de

(11) LYON-CAEN y LAVIGNY, Ob. cit., tomo I, pág. 307.

acuerdo sobre el principio de percepción de los autores directamente de los exhibidores sus derechos de autor.

El autor se obligaría a no poner obstáculo a la proyección de la obra cinematográfica, si los exhibidores habían suscrito un contrato con su mandatario—la Sociedad de percepción—y el productor no autorizaría la utilización del «film» a todo exhibidor que no fuera titular de un contrato con el autor o su mandatario.

Establecidas estas bases del acuerdo, surgió una nueva dificultad. Los autores pretendían que el porcentaje correspondiente al autor se percibiese sobre el ingreso bruto, deducidas exclusivamente las tasas, régimen que se aplica en las representaciones teatrales y en los cinematógrafos respecto a los compositores. Los productores deseaban revisar el sistema vigente en cuanto a los autores de la música, y propusieron tomar, en todo caso, como base del cálculo del porcentaje, sólo la parte de los ingresos que percibían los productores-distribuidores. No se llegó a un acuerdo.

Se estimó que el porcentaje debía fijarse de común acuerdo, según la media aritmética del precio alzado que actualmente pagan los productores a los autores del guión, de la adaptación y del texto hablado y al realizador.

Resultó evidente que la percepción del porcentaje a convenir no debía resolverse en una retribución suplementaria para los autores y en una nueva carga para los productores, ya que era equitativo el precio alzado que como retribución única se abonaba a los autores.

4. El director del B. I. R. P. I., en su carta circular de 26 de julio de 1964, consultó a la Unión Europea de Radiodifusión sobre las propuestas presentadas por el grupo de estudio sueco—B. I. R. P. I.—relativas a la revisión de la Convención de Berna. La *Revue de l'UER* (12) publicó el texto que le había sido remitido y en el que figuraban las alternativas A y B, referentes al artículo 14 de la Convención de Berna.

(12) *Revue de l'UER*, núm. 91 B, mayo 1965, pág. 54.

Alternativa A.

4) Salvo estipulación en contrario, la autorización de realizar la adaptación y la reproducción cinematográfica de una obra literaria, científica o artística implica, en provecho del productor, la autorización de reproducir, poner en circulación, de representar, de ejecutar o de transmitir públicamente, de refundir y de traducir la obra así adaptada o reproducida.

5) Salvo estipulación en contrario, la obligación de aportar contribuciones literarias o artísticas, en la realización de la obra cinematográfica, implica, en provecho del productor de esta obra, la autorización de reproducir, de poner en circulación, de representar, de ejecutar o de transmitir públicamente, de radio-difundir y de traducir la obra cinematográfica.

6) La legislación de los países de la Unión tiene la facultad de disponer, en provecho de los autores de las obras a que se refieren los anteriores apartado 4) y 5), una participación en los ingresos provenientes de la explotación de dicha obra.

7) A menos que la legislación nacional decida en contrario, las disposiciones de los anteriores apartado 4) y 5) no se aplica:

a) A las obras o contribuciones que no se fijan a un soporte material, con el consentimiento de los autores.

b) Al derecho de representación, de ejecución o de transmisión pública o al derecho de radiodifusión de obras musicales, con o sin texto, utilizadas en la obra cinematográfica.

8) Cada país de la Unión, cuya legislación nacional aplicable en el momento de la entrada en vigor de la presente Convención confiera al productor el derecho de autor sobre la obra cinematográfica, podrá, en el momento de la entrada en vigor de la presente Convención, o de su adhesión a ella, notificar por escrito a que entiende mantener tal disposición, en vez de las previstas en el anterior apartado 5).

9) Cada país de la Unión, cuya legislación nacional aplicable en el momento de la entrada en vigor de la presente Convención, disponga, en provecho del productor, una cesión legal

de los derechos previstos en los anteriores apartados 4) y 5), podrá, en el momento de la ratificación o de su adhesión a ella, notificar por escrito a que entiende mantener tal disposición, en lugar de las previstas en los apartados 4) y 5).

10) Todas las notificaciones hechas a, conforme a las disposiciones de los apartados 8) y 9) de este artículo, serán comunicadas por aquél a todos los países de la Unión.

11) Corresponde a la legislación de los países de la Unión dictar las disposiciones propias para resolver equitativamente los conflictos de intereses susceptibles de producirse entre autores y productores en cuanto al ejercicio del derecho previsto en el artículo 6 bis.

Alternativa B.

4) El acuerdo entre el productor de una obra cinematográfica y las personas que se obligan a aportar contribuciones literarias o artísticas a la realización de esta obra, implica, en provecho del productor, salvo estipulación contraria o particular, la autorización de explotar la obra.

Por estipulación contraria debe entenderse toda condición restrictiva entre el productor y las personas mencionadas.

5) No son afectadas por las disposiciones del apartado 4), a menos que la legislación nacional decida en contrario:

a) Las obras que no estén fijadas a un soporte material, con el consentimiento de los autores.

b) Los derechos de autores de obras literarias, científicas o artísticas, de las que ha sido derivada la obra cinematográfica y los de obras musicales, con o sin texto, utilizadas en la obra cinematográfica.

6) Cada país de la Unión, cuya legislación nacional aplicable en el momento de la entrada en vigor de la presente Convención confiera al productor el derecho de autor sobre la obra cinematográfica, podrá, en el momento de la ratificación de la presente Convención o de su adhesión a ella, notificar por es-

crítico, a que entiende mantener tal disposición, en lugar de las previstas en el anterior apartado 4).

Los países extraños a la Unión, que accedan por vía de adhesión a la presente Convención y cuya legislación nacional aplicable en el momento de la adhesión confiera al productor el derecho de autor sobre la obra cinematográfica, tendrán la facultad de notificar por escrito a que entiende mantener tal disposición, en lugar de las previstas en el anterior apartado 4).

7) Cada país de la Unión, cuya legislación aplicable en el momento de la entrada en vigor de la presente Convención disponga, en provecho del productor, una cesión legal del derecho de explotación previsto en el anterior apartado 4), podrá, en el momento de la ratificación de la presente Convención o de su adhesión a ella, notificar por escrito a que entiende mantener tal disposición, en lugar de las previstas en el apartado 4).

8) Todas las notificaciones hechas a, conforme a las disposiciones de los apartados 6) y 7) del presente artículo, serán comunicadas por aquél a todos los países de la Unión.

9) Corresponde a las legislaciones de los países de la Unión dictar las disposiciones propias para resolver equitativamente los conflictos de intereses susceptibles de producirse entre autores y productores en cuanto al ejercicio del derecho previsto en el artículo 6 bis.

Ambas alternativas corresponden a la misma finalidad: encontrar un compromiso aceptable para todos los países de la Unión, teniendo en cuenta los derechos nacionales en vigor. Esta es, según BOLLA (13), la misión del legislador internacional.

Pero claramente se advierte en ellas una escala de preferencias y su reverso de hostilidades, según se ajusten o se aparten los diferentes sistemas de la concepción de los derechos de autor de la Unión de Berna y que no es otra, para ULMER (14), que la de otorgar al autor de la creación intelectual una protección de elevado nivel y que en este nivel se sitúen no solamente las normas sobre los derechos patrimoniales y el derecho moral, sino también el principio básico en que se fundan.

(13) P. BOLLA, en *Melanges Marcel Plaisant*. París, 1960, pág. 209.

(14) E. ULMER, en *Melanges Marcel Plaisant*, pág. 185.

Que el derecho de autor nace en la persona misma del creador intelectual.

La escala de preferencias a que antes se alude viene establecida en las alternativas—y en esto no se diferencian en nada—, según que el sistema elegido respete más o menos la autonomía contractual, reflejo inmediato del derecho discrecional y exclusivo conferido al autor y que requiere un extremo cuidado al establecer y dosificar normas imperativas que lo limiten.

El sistema más satisfactorio, afectado por las dos propuestas, sin restricción alguna respecto a su implantación, es el de la cesión de los derechos del autor al productor, salvo estipulación en contrario [apartados 4) y 5) de la propuesta A y 4) de la B]. En él, el derecho de autor solo se limita en la medida estrictamente necesaria para la explotación de la obra cinematográfica.

El sistema del productor-autor [apartado 8) de la propuesta A y 6) de la B] rige, como es notorio, en los países anglosajones. En realidad, sólo confiere al productor un derecho conexo—*ancillary rights* lo denomina la doctrina inglesa—y en él se respetan, más de lo que se piensa, los derechos de los creadores intelectuales de la música, del argumento y del guión, a quienes se confieren los derechos de autor de obra original. Ambas propuestas se aceptan sólo en favor de los países de la Unión que lo tuvieran establecido en el momento de la entrada en vigor de la Convención, lo que implica que los demás países de la Unión no podrán implantarlo. Ahora bien, también se admite en favor de los países no pertenecientes a la Unión, si lo tienen establecido en el momento de adherirse a la Convención.

El sistema de la cesión legal, en el que no se admite la salvedad de la estipulación, en contrario [apartado 9] de la propuesta A y 7) de la B] y en que la autonomía contractual es restringida de un modo incompatible con el nivel que debe alcanzar el derecho del autor, sólo se acepta en favor de los países de la Unión que lo tengan establecido en el momento de entrada en vigor de la Convención; pero como signo indiscutible de la hostilidad al sistema, no se permitirá adherirse a la Convención a ningún país que lo tenga establecido, o, lo que es lo mismo, previamente dicho país tendrá que derogar el sistema en vi-

gor y aceptar el de cesión, con la salvedad de la estipulación en contrario.

Estas preferencias escalonadas y claras hostilidades sirven para la interpretación del alcance de las competencias atribuidas a la legislación de los países de la Unión respecto al régimen especial de las obras musicales, con o sin texto [letra b) del apartado 7) de la propuesta A y letra b) del apartado 5) de la B], y respecto a la facultad de disponer, en provecho de los autores, una participación de los ingresos provenientes de la explotación de la obra cinematográfica [apartado 6) de la propuesta A]. Las normas dictadas, al amparo de dichas competencias, no podrán, en caso alguno, lesionar la autonomía contractual de los autores.

El apartado 11) de la propuesta A y el 9) de la B, obedecen a la necesidad de resolver los conflictos de intereses que puedan producirse entre autores y productores en cuanto al ejercicio del derecho moral. Para determinar su alcance es necesario recoger lo dispuesto en el artículo 15 de la Ley francesa de 11 de marzo de 1957, los artículos 14 y 93 de la Ley alemana de 9 de septiembre de 1963 y el 47 de la Ley italiana de 1941.

Dispone la Ley francesa que si uno de los autores se niega a terminar su contribución a la obra cinematográfica, no podrá oponerse a la utilización, con vistas a la terminación de la obra, de la parte ya realizada de la contribución.

Ordena la Ley alemana, que en lo que concierne a la producción y explotación de la obra cinematográfica, los autores no pueden prohibir más que las deformaciones «groseras» u otras mutilaciones groseras de sus obras.

Preceptúa la Ley italiana, que el productor podrá introducir en las obras utilizadas en la producción cinematográfica aquellas modificaciones necesarias para su adaptación a la misma. La necesidad de introducir o no las modificaciones hechas o que hayan de hacerse en la obra cinematográfica, cuando no haya acuerdo entre el productor y uno o más de los autores, lo decidirá un grupo o comisión de técnicos, nombrada por el Ministro de Cultura Popular, con arreglo a las normas fijadas por el Reglamento. Las decisiones del grupo o comisión tendrán carácter definitivo.

no 5. Se seleccionan para una sumaria descripción las legislaciones de los países representativos de los tres sistemas a que se hace referencia en el número anterior.

Francia y Alemania, que admiten la salvedad de la estipulación en contrario.

Los países anglosajones, en que rige la concepción del productor-autor.

Italia, como exponente del sistema de la cesión legal.

a) *Francia.*

Regulan los derechos del autor de la obra cinematográfica los artículos 14 al 17 de la Ley de 11 de marzo de 1957.

Se ajustan estos preceptos a los clásicos principios de la Unión de Berna.

Todos los aspectos del problema han sido objeto de metódico estudio, y en los términos empleados se ha buscado una rigurosa precisión técnica, para que dichos principios se adapten a esa compleja realidad, que es la producción y explotación de un «film». No tiene el carácter innovador de la Ley alemana, y la finalidad única ha sido lograr una perfecta congruencia con los derechos reconocidos al autor en otras manifestaciones de la creación intelectual, al propio tiempo que se tenían en cuenta los rasgos peculiares que, para su regulación jurídica, presenta la obra cinematográfica.

Se parte de la situación de hecho surgida como consecuencia de los pactos normales, limitándose a ratificarlos en la Ley.

El autor de la música, se puede decir que, sin excepción, en el contrato con el productor, se ha reservado siempre el derecho a percibir una retribución por la proyección del «film», y los demás autores han cedido al productor sus derechos patrimoniales por un precio alzado. Es legítimo deducir, en uno y otro caso, que los autores de la música se han reservado el derecho de proyección y los otros no. Y ésta es la norma interpretativa del punto 3.º del artículo 17. No hay más. Si el autor de la obra musical conviene con el productor cederle el derecho

de proyección, la estipulación es lícita, si los demás autores, mediante pacto individual o contrato-tipo, acuerdan recibir una retribución proporcional a los ingresos de la explotación del «film» directamente o a través de Sociedades de percepción, habrá que atenerse a lo estipulado, y aun en el caso de que, en virtud de norma imperativa, los autores no estuvieran comprendidos en las excepciones del artículo 35, y, por tanto, tuvieran derecho a percibir una cantidad proporcional de los ingresos, la fijación de su cuantía y de su modo de percepción tendría que hacerse por contrato individual o contrato-tipo. Las tarifas de las Sociedades de percepción, en todas sus modalidades, tienen que acordarse entre los representantes de los grupos interesados, sin intervención alguna gubernamental.

Las normas imperativas sólo restringen el derecho del autor, en los casos y en la medida que es indispensable, y en otros más bien la amplían.

Así, los derechos morales durante el rodaje del «film» son objeto de una mínima restricción, la impuesta en el artículo 15, y en ella no hay nada que implique la intervención gubernamental. El texto del citado artículo se ha recogido en el número anterior de esta crónica.

La enumeración de los autores del artículo 14, que no es limitativa, se atiene a la doctrina admitida, después de amplias discusiones y sólo contiene, en su último párrafo, una auténtica ampliación de los derechos de autor al otorgar al de la obra original la condición de coautor de la obra cinematográfica. Esto se aparta de la norma general establecida para las relaciones de incorporación (15), pero lo explica DESBOIS, citado por LE TARNEC (16), diciendo que con ello se ha pretendido dar a los autores de la obra adaptada medios de acción enérgicos, tanto en el curso de la elaboración como en la proyección del «film»; sus intereses patrimoniales y morales estarán mejor defendidos cuando si se les concede, al precio de un artificio, la cualidad de coautores.

(15) HUGUET, *L'Ordre public et les contrats d'exploitation du Droit d'Auteur*. París, 1962, pág. 97.

(16) LE TARNEC, *Manuel de la propriété littéraire et artistique*. París, 1966, página 256.

b) *Alemania.*

Regulan los derechos de autor de la obra cinematográfica los artículos 88 al 95 de la Ley de 9 de septiembre de 1965.

La Ley alemana, la más moderna y original, parte, como la francesa, de la situación de hecho, con vigencia normal en la práctica: los autores ceden al productor, por vía contractual, sus derechos de autor en la medida indispensable para la explotación de la obra cinematográfica. Para sancionar esta práctica, para simplificar la formación del contrato y para evitar disputas en torno al contenido del mismo, la Ley establece una disposición interpretativa de los pactos entre autores y productores. En caso de duda, se entiende que al productor se le han cedido, con el derecho de producción cinematográfica, los derechos de utilización exclusiva de reproducción, de poner en circulación, de representación pública y de traducciones y adaptaciones de la obra cinematográfica.

El productor no necesita de autorización del autor para ceder los derechos de utilización a terceros, ni para otorgar derechos de utilización exclusivos y no está sujeto a las disposiciones de carácter general relativas a la renovación por no ejercicio de los derechos de utilización o por cambio de opinión del autor.

Lo que se refiere al derecho moral, ya fué expuesto en el número anterior de esta crónica.

La originalidad de la Ley alemana se acusa: primero, en el establecimiento de dos grupos diferenciados de autores de la obra cinematográfica; segundo, en la concesión al productor de un derecho conexo; tercero, en las disposiciones relativas a la participación de los autores en los provechos obtenidos por los productores, y cuarto, el haber sometido al autor de la música al régimen establecido para los demás autores.

La Ley distingue entre los autores de obras independientes, utilizadas para la producción de la obra cinematográfica, tales como el autor del argumento, del guión y de la música del «film»—autores de obras preexistentes—, y los autores de la obra cinematográfica propiamente dicha, que comprende las contribuciones creadoras del director artístico y otras personas que participen en la producción con aportaciones de la misma calidad.

Unos y otros quedan sometidos al mismo régimen, con la única diferencia de que sólo se concede el derecho a participar en los provechos del productor a los autores de las obras preexistentes.

Este último derecho lo establece la Ley en forma de derecho legal inalienable en caso de desproporción manifiesta entre la remuneración pactada con el autor y los beneficios obtenidos por la obra.

Teniendo en cuenta que la producción del «film» constituye en todos los casos un arriesgado negocio desde el punto de vista de la organización y de la capacidad financiera, la Ley concede al productor un derecho conexo. Este derecho recae exclusivamente sobre la película o banda magnética en la cual la obra cinematográfica ha sido registrada, pero no sobre la obra misma. Comprende el derecho de reproducción, de poner en circulación y el de explotación por representaciones públicas y por emisiones de radiodifusión, y alcanza también a una protección contra las deformaciones o cortes de la película. El plazo de duración de este derecho conexo es de veinticinco años.

Como puede comprobarse por lo expuesto, la Ley alemana, con su norma interpretativa, no limita en absoluto la autonomía contractual de los autores.

El derecho legal inalienable, que les confiere de participar en los beneficios producidos por el «film», se refiere a un hecho futuro que no puede ser previsto al formalizarse el contrato, no está sometido a tarifas oficiales ni a ninguna intervención gubernamental y, por tanto, tampoco lesiona la libertad contractual del autor.

La percepción de los derechos de autor de la música por la G. E. M. A. podrá continuar como actualmente, amparándose en la libertad contractual, pero dicha sociedad de percepción no podrá acogerse a la presunción de que el autor se ha reservado, en favor de la misma, el derecho de proyección y tendrá que hacerse constar así en el contrato.

c) *Reino Unido y USA.*

Regulan los derechos de autor: en el Reino Unido, los artículos 2, 13 y 48 de la Ley de 5 de noviembre de 1956, y en los Estados Unidos de Norteamérica, el artículo 5.º de la Ley codificada en 30 de julio de 1947, y los artículos 202-7, 202-8 y 202-15 del Reglamento de 8 de agosto de 1956.

Observa ULMER (17), que, según el artículo 14 de la Ley francesa, tendrán la calidad de autores de una obra cinematográfica la persona o personas naturales que realicen la creación de dicha obra y que el *copyright act* atribuye los derechos de autor al productor.

Ahora bien, añade, estas concepciones parecen diametralmente opuestas, pero no se hace justicia, al valor de las dos reglamentaciones, si se considera exclusivamente esta oposición.

La ciencia del derecho comparado está expuesta fácilmente al peligro de contentarse con confrontaciones esquemáticas y sólo es realmente fecunda cuando penetra en el fondo de las cosas.

El *copyright* no trata de los «films» en el título I, que se ocupa de las obras originales, sino en el título II, que trata de los fonogramas, de los «films» cinematográficos, de las radioemisiones, etc. Las normas sobre los «films» se aproximan esencialmente a las que rigen los fonogramas. No se trata de un verdadero derecho de autor, sino de un derecho conexo, que se consigna en una sección particular de la Ley, y que queda sometido a disposiciones especiales. En la doctrina se habla de *ancillary right* y corresponde a la análoga distinción continental entre derecho de autor y derecho conexo.

Así, no es ello lo que diferencia la doctrina inglesa de la continental. Lo que, en realidad, las separa es la concepción de la obra cinematográfica.

La doctrina y la Ley inglesa consideran que el autor del argumento, del guión y de la composición musical no son autores de la creación cinematográfica, sino de obras preexistentes, objeto de derechos de autor particulares, y, por tanto,

(17) E. ULMER, Ob. cit., pág. 181.

dichos derechos no son, en forma alguna, restringidos por la concesión de un derecho conexo a los productores de los «films».

La concepción francesa es diferente: las obras cinematográficas son verdaderas obras espirituales—la creación cinematográfica no comienza con el rodaje—. Al contrario, el autor del argumento, del guión y de la música son creadores de la obra cinematográfica, fijada en una pantalla existente en su imaginación, aunque dicha creación encuentra su efectividad solamente al rodarla, bajo la dirección del realizador, quien entra por este motivo en el círculo de los autores.

Estas apreciaciones de ULMER muestran cómo la doctrina del productor-autor anglosajona respeta la libertad contractual del autor y no se aleja, en la medida que habitualmente se piensa, de las tradiciones de la Unión de Berna.

Basta lo expuesto para el tema de esta crónica. Sólo resta recoger el régimen que se aplica en la USA a los autores de la música.

LYON-CAEN y LAVIGNY (18) citan una sentencia del Tribunal del distrito de New York de 19 de julio de 1948 prohibiendo a la Sociedad de percepción A. S. C. A. P. percibir derecho alguno por la ejecución pública de las composiciones musicales sincronizadas en los «films». Estas medidas, después reiteradas, tuvieron su origen en la aplicación de las Leyes «antitrust», y, por tanto, carecen de directa conexión con la cuestión que se examina.

d) *Italia.*

Regulan los derechos de autor de la obra cinematográfica los artículos 44 al 50 de la Ley de 22 de abril de 1941.

El artículo 45 establece el sistema de la cesión legal; el 46, párrafo 3.º, dice que los autores de la música, composiciones musicales y letra de las mismas tendrán derecho a percibir directamente, de quienes proyectan públicamente la obra, una compensación especial por tal proyección, fijándose la misma, a falta de acuerdo entre las partes, con arreglo a las normas del Reglamento.

(18) LYON-CAEN y LAVIGNY, Ob. cit., tomo I, pág. 374.

Lo dispuesto en el artículo 47 sobre el derecho moral se expuso en el número anterior de esta crónica.

El reflejo de este sistema en los contratos-tipo y la valoración del mismo por el grupo de estudio sueco—B. I. R. P. I.—hacen innecesario nuevo comentario en relación con la materia que se examina.

6. La discusión en las Cortes versó sobre el carácter divisible o indivisible de los derechos de reproducción y representación de los autores de obra cinematográfica, y fundándose en la tesis de la divisibilidad y en que a cada uno de los derechos corresponde una retribución de carácter distinto, se cambió la naturaleza de las disposiciones interpretativas propuestas por el Gobierno, convirtiéndolas en normas de orden público.

7. A efectos de la Ley, tendrán la consideración de autores de la obra cinematográfica: 1.º, quienes lo fueran del argumento, adaptación, guión, diálogos o comentarios; 2.º, los autores de las composiciones musicales y, en su caso, de la letra; 3.º, el director-realizador.

También podrán gozar de esa consideración las restantes personas naturales que mediante una actividad de creación intelectual participen en la realización de la obra.

Los autores de la obra cinematográfica, con independencia de los pactos que hayan estipulado con los productores, tendrán, en todo caso, los siguientes derechos de carácter irrenunciable:

1.º A percibir, de quienes exhiban públicamente la obra cinematográfica, un porcentaje de los ingresos procedentes de dicha exhibición pública, descontados los tributos que graven específicamente la misma.

2.º A que su aportación se haga constar en la película y en cuantos actos de reproducción se lleven a cabo de la parte o actuación que les corresponda.

3.º A exigir, tanto en la realización como en la exhibición, el respeto de su aportación, pudiendo perseguir las alteraciones sustanciales que se lleven a cabo sin su autorización, así como los demás actos que atenten contra su derecho moral de autor.

4.º A disponer de su aportación en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de la película.

Además, se dispone que la cesión global de las obras futuras será nulo de pleno derecho, y que el autor y sus cesionarios y causahabientes tienen la facultad de pedir el depósito del producto de las entradas en defensa de sus derechos patrimoniales de propiedad intelectual.

Los autores de obras de ingenio que se utilicen o incorporen a la película tienen el derecho exclusivo de autorizar dicha utilización o incorporación. El mismo derecho corresponde a sus cesionarios o causahabientes.

Cuando el titular de los derechos de autor sea el mismo productor, el porcentaje por exhibición se entenderá incluido en la cantidad que por aquélla deba percibir por el arrendamiento de la misma.

8. Se entiende por productor de la obra cinematográfica la persona natural o jurídica que tenga la iniciativa y asuma la responsabilidad de la realización de aquélla. Se presume como tal el titular del permiso de rodaje.

Corresponde al productor o a sus cesionarios o a sus causahabientes el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación económica de la obra cinematográfica. El ejercicio de estos derechos incluye la facultad de reproducir la película en cuantas copias sean convenientes para su explotación, así como la de proyectar públicamente dichas copias en las salas destinadas al efecto, sin ninguna restricción o limitación.

El productor, sus cesionarios o causahabientes serán los únicos titulares legitimados para hacer efectivas las facultades establecidas en los párrafos 2.º y 3.º del artículo 49 de la ley de propiedad intelectual de 10 de enero de 1879.

9. Los exhibidores satisfarán el porcentaje establecido con carácter general, pudiendo deducirlo de lo que deban abonar a los cedentes de la película.

Las cantidades satisfechas que no tengan titular en el extranjero recibirán el destino de interés social en beneficio de los

autores cinematográficos españoles, que señale el Gobierno en la reglamentación de la Ley.

10. Los derechos de autor por la proyección de película extranjera se devengarán únicamente en el caso de que se hallen reconocidos en las Leyes de las naciones respectivas y ateniéndose al principio de reciprocidad, tanto en cuanto al reconocimiento del derecho como en cuanto a las personas a quienes se reconozca. Todo ello sin menoscabo de los compromisos que se deriven de los convenios y tratados internacionales sobre la materia, ratificados por España.

11. La obra cinematográfica y los derechos de sus autores se inscribirán en el Registro de la Propiedad Intelectual en la forma y con los requisitos que se establezcan en la reglamentación de la Ley.

12. La Ley contiene tres disposiciones transitorias:

1.^a Si en el plazo de treinta días, a partir de la publicación de la Ley, no hubiesen llegado a un acuerdo los representantes de los grupos afectados, conforme al orden jurídico vigente, acerca de la fijación de porcentaje de los ingresos que corresponde percibir a los autores por la exhibición pública de la obra cinematográfica, la representación de cualquiera de dichos grupos podrá pedir la fijación de los referidos porcentajes, lo que se realizará por el Gobierno, a la vista de las propuestas, informes y audiencias que determina la Ley.

2.^a La compensación de los autores cinematográficos por el periodo comprendido, desde el 1 de febrero de 1965, hasta la fecha de aplicación de la Ley será objeto de convenio entre las partes o, en su defecto, del acuerdo del Gobierno a que se refiere la anterior disposición transitoria.

3.^a La repercusión de lo satisfecho por los exhibidores respecto a los cedentes de la película no tendrá vigencia para los contratos entre dichas personas celebrados con anterioridad a la vigencia de esta Ley.

FRANCISCO DE COSSÍO CORRAL.