



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE DERECHO

**“ANÁLISIS JURÍDICO DE LA OBRA
CINEMATOGRAFICA EN LA LEY FEDERAL DE
DERECHOS DE AUTOR VIGENTE Y SU PARECIDO
CON EL SISTEMA DE COPYRIGHT”**

**TESIS
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DERECHO
PRESENTA:
EDGAR ALEJANDRO ROMERO NAVARRO**



CIUDAD UNIVERSITARIA

2008



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A MIS PADRES, ya que gracias a ellos, hoy logro una meta más en mi vida, por su apoyo incondicional y respeto hacia todos los proyectos que he emprendido, a mi papá el licenciado JUAN ROMERO NAVA, por inculcarme su compromiso social y crítico con el mundo; a mi mamá la maestra CONCEPCIÓN NAVARRO CEDILLO por creer en mi, y enseñarme con su ejemplo, valores tan hermosos como la bondad, el sacrificio, la amistad y el amor.

A MI QUERIDISIMA HERMANA Sandy, por brindarme su amistad y escucharme cuando lo necesito, y sobre todo por ser como es y estar conmigo tanto en los momentos más felices de mi vida como en los no tan buenos.

A LETY por darme su amor, amistad, compañerismo, por impulsarme y darme ánimos para seguir adelante con mis sueños, gracias por los momentos gratos que me has dado.

AL DOCTOR CÉSAR BENEDICTO CALLEJAS HERNÁNDEZ, por su apoyo, disposición y orientación para que hoy logre una meta más, pero sobre todo le agradezco por las estupendas, divertidas y amenas platicas informales que en varias ocasiones sostuvimos, sobre cine, literatura y demás, mi infinito agradecimiento.

A LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MÉXICO por permitirme ser parte de una de las mejores instituciones educativas, culturales y científicas del país y Latinoamérica, dándome una educación integral, crítica y social, para contribuir mejor con mi país, larga vida a la UNAM!

**TEMA “ANÁLISIS JURÍDICO DE LA OBRA CINEMATÓGRAFICA EN LA
LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR VIGENTE Y SU PARECIDO CON
EL SISTEMA COPYRIGHT”**

Introducción	6
CAPÍTULO I	
a. Antecedentes.	
a. ¿Qué es el Derecho de autor?	10
b. Historia del Derecho Intelectual	23
c. Sistema Copyright	19
d. Sistema Mexicano	24
CAPITULO II	
Obra Cinematográfica	
a. Concepto de obra cinematográfica en la Ley Federal de Derechos de Autor y las Convenciones Internacionales.	27
b. Historia de la obra cinematográfica.	30
c. ¿cómo se crea una obra cinematográfica?	59
d. Naturaleza Jurídica de la obra cinematográfica.	63
e. Titulares de la obra cinematográfica.	65
CAPITULO III	
a. Ley Federal de Derechos de Autor y la obra cinematográfica.	71
b. Ley Federal del Derecho de Autor de 1956.	74
c. Reformas de 1963.	76
d. Reformas de 1982.	79
e. Reformas de 1991.	79
f. Reformas de 1993.	80
g. Nueva Ley de Derechos de Autor de 1996.	85
h. Reforma del 2003, actualmente en vigor.	91

CAPITULO IV

a. Los dos sistemas de derechos de autor, en cuatro legislaciones internaciones	
a. Autores de la Obra Cinematográfica.	102
b. ¿Cuándo se considera acabada una obra audiovisual?	106
c. Duración del Derecho de Autor.	108
d. Transmisión de los derechos de autor	110
e. Contrato de producción audiovisual	113
i. Francia	113
ii. Brasil	114
b. Diferencias y similitudes entre las legislaciones de Francia y Brasil.	115
c. Diferencias y similitudes entre las legislaciones de Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica.	118
d. Protección al autor o protección al copyright “El eterno debate”	119

CAPITULO V

a. La Obra Cinematográfica y su parecido con el Sistema de Copyright en México.	121
a. Existencia o inexistencia de derechos morales.	123
b. Naturaleza jurídica de la obra cinematográfica.	124
c. Titulares de la obra cinematográfica.	125
d. Disposiciones a favor del director o realizador, y los demás coautores.	127
e. Disposiciones a favor del productor.	130
f. Contrato de producción audiovisual	131
Conclusiones	133
Bibliografía	137

Análisis de la obra cinematográfica en la Ley Federal de Derechos de Autor vigente y su parecido con el sistema de copyright.

INTRODUCCIÓN

En la actualidad, en el mundo dos grandes sistemas jurídicos definen la manera como se lleva a cabo la protección de los derechos autorales; por un lado tenemos los países con tradición jurídica angloamericana, o de common law, donde cuentan con un sistema denominado **copyright**, (derecho de copia), el cual no es mas que un concepto de tipo económico, donde la obra es únicamente un bien susceptible de comercio y, por lo tanto no reconoce los derechos morales de los autores, mientras en el otro lado tenemos a los países basados en el derecho romano-germánico o latino, quienes cuentan con el sistema de derechos de autor, el cual tiene una concepción marcadamente personalista de la materia, basado en el derecho natural que los autores adquieren respecto de sus obras, es decir el nexo indisoluble de este con su obra, sistema que protege los llamados derechos morales y patrimoniales.

México se rige bajo los principios del sistema de derechos de autor, por lo tanto tiene como principal objetivo salvaguardar los derechos de los autores, sin embargo a decir de la autora Marcela Fernández Violante, Secretaria General del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, en el artículo "El escrito de cine en México de acuerdo a la legislación autoral y laboral, publicado en el número 24 de la revista Estudios Cinematográficos, sostiene que desde la reforma realizada a la Ley Federal de Derechos de Autor en 1996 la normatividad de la obra cinematográfica, en un afán de ser compatible con el Tratado de Libre Comercio, se ha venido aproximando cada vez más al sistema de copyright,

al incorporar nuevas disposiciones que favorecen al sector empresarial, las cuales han menoscabado seriamente el ejercicio de los derechos patrimoniales y morales de los autores.

Ahora bien, derivado de dicho artículo y mi profundo interés por el medio cinematográfico, aunado al compromiso que tengo como universitario de ser crítico con el entorno que me rodea, surge en mí la necesidad de investigar a fondo dicha hipótesis, ya que de ser cierta, significaría un grave detrimento de nuestros valores sociales y el empobrecimiento de nuestra cultura.

La presente investigación, tiene como objetivo, indagar si la normatividad nacional en materia de derechos de autor, en específico lo relativo a la figura de la obra cinematográfica, tiene semejanzas con el sistema de copyright, y de ser así, establecer cuales son, para lograr mi cometido, primeramente indagare sobre el concepto de derechos de autor, y su evolución a lo largo del tiempo, tanto en el ámbito mundial como en el nacional, después estableceré las características especiales de cada uno de los sistema de derechos de autor, de acuerdo a la doctrina.

En el segundo capítulo, se analizará lo relativo a la obra cinematográfica, desde su definición en los distintos instrumentos normativos tanto nacionales como internacionales, se abordará el nacimiento del cinematógrafo y su posterior desarrollo como lenguaje artístico, hasta la actualidad, para de ahí revisar el proceso de creación de una obra cinematográfica y las distintas actividades que realizan todas las personas involucradas en su producción, una vez sentadas las anteriores bases, se

procederá a examinar su naturaleza jurídica y a qué personas se les considera titulares de los derechos autorales.

En el tercer capítulo se estudiarán todas las reformas realizadas a la ley autoral mexicana, desde su primera legislación en 1947, lo anterior con la finalidad de vislumbrar los adelantos o retrocesos que se han realizado a lo largo del tiempo, para después en el capítulo cuarto realizar un ejercicio de derecho comparado de cuatro legislaciones internacionales, dos de ellas basadas en el sistema de derechos de autor, y las otras dos en el sistema de copyright, observando sus principales semejanzas y diferencias, para de esta manera poder tener bases, para realizar una comparación entre las dos legislaciones más antagónicas, de los dos sistemas y compararlas respecto a la legislación nacional, lo cual se abordará en el quinto y último capítulo del presente trabajo de tesis.

CAPÍTULO I

a. Antecedentes.

- a. ¿Qué es el Derecho de autor?
- b. Historia del Derecho Intelectual
- c. Sistema Copyright
- d. Sistema Mexicano

CAPITULO I Antecedentes.

A. ¿Qué es el Derecho de Autor?

Desde los inicios de la humanidad el hombre se ha caracterizado por su actividad creadora, el ser humano es un ser creativo por naturaleza, el cual siempre ha tenido esa necesidad de expresarse de alguna manera, ya sea mediante el arte o la literatura y es esta actividad creadora sobre la que esta basada nuestra cultura¹, en el sentido amplio de la palabra. Es por ello que la misma sociedad ha querido reconocer y delimitar el derecho que tienen todos los creadores.

La existencia de derechos autorales en una sociedad determinada presume la existencia de un grado superior de cultura y racionalidad;² en las últimas décadas ha existido una profunda preocupación en cuanto a la regulación jurídica de los llamados derechos de autor, pero ¿qué son estos Derechos de Autor o Derechos Intelectuales?; la Ley Federal de Derechos de Autor en su artículo 11 lo define de la siguiente manera:

“El Derecho de Autor es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta ley, en virtud del cual otorga protección para que el autor goce de prerrogativas

¹ Conjunto de elementos de índole material o espiritual, organizados lógicamente y coherentemente, que incluye los conocimientos, las creencias, el arte, la moral, el derecho, los usos y costumbres, y todos los hábitos y aptitudes adquiridos por los hombres en su condición de miembros de la sociedad. DICCIONARIO ENCICLOPÉDICO ILUSTRADO, OCEANO UNO.

² SERRANO, Migallón Fernando. Nueva Ley Federal del Derecho de Autor. Ed. Porrúa, UNAM, México, 1998. p. 5

y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.”³

Dicha disposición nos remite al numeral 13 de dicha ley, en donde refiere las ramas de las obras que se protegen, las cuales son:

- I. Literaria;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Pictórica o de dibujo;
- V. Escultórica y de carácter plástico;
- VI. Caricatura e historieta;
- VII. Arquitectónica;
- VIII. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- IX. Programas de radio y televisión;
- X. Programas de cómputo;
- XI. Fotográfica;
- XII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, y
- XIII. De compilación, integrada por las colecciones de obras, tales como enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

³ Art. 11 Ley Federal de Derechos de Autor vigente

Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza.⁴

Es así que de dichas definiciones se desprende que el Derecho de Autor es un **reconocimiento que hace el Estado, a todos los creadores;** estableciendo un glosario de ramas de la creación, como fotografía, cine, etcétera, y dejando abierta dicha protección a cualquier obra que por **analogía pueda considerarse obra literaria o artística, en la rama mas afín a su naturaleza,** pero el Derecho de Autor no solo es el reconocimiento, sino que también es la protección para que el autor pueda gozar de los beneficios y privilegios derivados de su obra; por último hace una distinción entre estos privilegios, por un lado el Estado protegerá su calidad moral como autor y por otro los beneficios económicos que el autor puede percibir por su obra es decir, los derechos patrimoniales.

Herrera Meza hace énfasis precisamente en estas prerrogativas al señalar, que los Derechos de Autor son:

“El conjunto de prerrogativas **morales y pecuniarias** que poseen los creadores de una obra por el hecho mismo de haberla creado. Tales prerrogativas son generalmente reconocidas y enumeradas por las leyes, las cuales suelen clasificarlas en dos grupos: derechos morales o no patrimoniales y derechos económicos o patrimoniales de los autores”.⁵

El maestro Rangel Medina ahonda más al respecto al señalar uno de los principios del derecho de autor, el cual es, que toda obra debe ser externada mediante algún medio material, es decir que el derecho de autor no protege

⁴ Art. 13 Ley Federal de Derechos de Autor.

⁵ HERRERA Meza. Iniciación al Derecho de Autor. Ed. Limusa. México, 1992. p. 2

ideas; “bajo el nombre de derechos de autor se designa al conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales externadas mediante la escritura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, el cine fotógrafo, la radiofusión, la televisión, el disco, el casete, el video casete y por cualquier otro medio de comunicación.”⁶

Delia Lipszyc precisa aún más las características que deben tener las obras al señalar que el Derecho de Autor es “la rama del Derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad resultantes de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales”.⁷

Ahora bien analizando las definiciones anteriormente vertidas, podemos deducir las siguientes conclusiones, para poder crear una definición más sólida sobre lo que en esencia es: “el Derecho de Autor es el reconocimiento que hace el Estado, a la labor creativa de los mismos, protegiendo sus derechos subjetivos sobre las creaciones que presenten individualidad y que estén fijadas sobre algún soporte material, dichos derechos subjetivos son los derechos morales y patrimoniales que tienen por el hecho mismo de haberlas creado”.

B. Historia del Derecho Intelectual

No existe consenso sobre el origen de los derechos autorales, ya que algunos señalan que surgen después de la imprenta en el siglo XV, mientras

⁶ CARRILLO Toral, Pedro. El derecho intelectual en México. Ed. Plaza y Valdés. México. 2002. p 25. citando al maestro Rangel Medina.

⁷ LIPSZYC, Delia. Derechos de Autor y derechos conexos. Ed. UNESCO, CERLACC, ZAVALIA, Argentina, 1993.

que otros ven antecedentes más remotos en Roma y Grecia, lo que si es cierto es que la actividad creadora siempre ha estado presente en la humanidad.

En la antigüedad Atenas y Roma conocieron sin duda el derecho moral del autor o al menos trazos, de lo que hoy en día así se denomina, por la existencia de algunas prerrogativas; la personalidad del autor le permitía protestar contra lo que se denominaba plagio.⁸

Los romanos fueron los primeros en establecer ciertas normas jurídicas para proteger, la producción literaria, especialmente en la relación autor-editor, normas que por otra parte, eran muy incipientes y primitivas.

El contrato de edición esta comprobado desde los contemporáneos de Cicerón, continuado por los bibliopola durante el imperio.

El derecho romano consideraba el robo de manuscritos de manera especial y diferente a como se mandaba castigar el robo común, lo que permite ver que el manuscrito era considerado como la materialización de un tipo de propiedad especial, la que un autor posee sobre su creación.⁹

También encontramos antecedentes del contrato de representación en el teatro romano, en cuya celebración, ya se distinguía entre la propiedad del manuscrito y el derecho de representación¹⁰; en Grecia los copistas de las obras de los grandes trágicos y los autores que las representaban eran irreverentes con los textos, lo que provocó que se dictarían medidas preventivas y sancionadoras a través de una ley ateniense del año 330 a. C. que “ordenó

⁸ COLOMBET, Claude. Grandes Principios del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado. Ed. UNESCO/CINDOC. 3° ed. Madrid, 1997. trad. Petite Almeida. p. 2

⁹ Herrera, Meza ob. cit. p. 23

¹⁰ LOREDO, Hill Adolfo. Nuevo Derecho Autoral Mexicano. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2000. p. 9

que copias exactas de las obras de tres grandes clásicos fueran depositadas en los archivos del Estado”.¹¹

En la Edad Media época considerada por muchos como oscura y retrograda, las obras de producción intelectual (manuscritos, pinturas, esculturas, etc.) eran protegidas por las leyes generales de propiedad, esto es que el autor era el poseedor y propietario de un objeto que podía vender a quien quisiese, en esa época era muy difícil reproducir las obras, así que era rarísimo que alguien vendiera copias.

En 1455 el alemán Joan Gutenberg inventa la imprenta, iniciándose así una nueva época en el quehacer intelectual de la humanidad, al pasar del ejemplar único, objeto de propiedad material a las reproducciones múltiples, fuente de propiedad intelectual, aunque se refiere mas al trabajo editorial que al propio trabajo y propiedad autoral; las autoridades se vieron rápidamente obligadas a ejercer un control sobre esas producciones.

A partir de esta época la historia del derecho de autor se caracteriza por la concesión de privilegios de legisladores o reyes a determinados impresores para imprimir determinadas obras, como el que en 1545 el senado de Venecia otorga al impresor Aldo el privilegio exclusivo de imprimir las obras de Aristóteles y Luis XII autoriza al editor Verard publicar las épistolas de San Pablo y de San Bruno.¹²

En Alemania existió un precepto sajón de 1686 que reconoce explícitamente el derecho de los autores a que las obras entregadas por ellos a los impresores estén protegidas de la piratería.¹³

¹¹ SERRANO, Migallón ob.cit. p. 10

¹² HERRERA, Meza. Ob. cit. p. 24

¹³ Ibidem p. 27

En Inglaterra el 10 de Abril de 1710, el parlamento inglés dictó un Bill, el Statute of Queen Anna contra la piratería literaria, fue la primera norma legal que reconoció el copyright a favor del autor como un derecho individual al que se consideró como derecho de propiedad, esta disposición es el antecedente directo de lo que más adelante se conocería como el sistema copyright anglosajón; para 1735 el Estatuto de Ana se había ampliado para otra rama artística, la plástica, a través de la llamada Engravers Act. (Acta de los grabadores); el segundo ordenamiento inglés referente a esta materia es de 1862.

El Estatuto de la Reina Ana tiene como consecuencia dos efectos fundamentales:

a).- iniciar la etapa de los derechos de la propiedad intelectual como derechos inherentes a la persona y al patrimonio del autor, no solo como privilegio del editor o como bien patrimonial mueble.

b).- Pone en marcha la evolución de una nueva institución jurídica.¹⁴

La propiedad literaria fue luego totalmente consagrada en los países escandinavos (Dinamarca y Noruega), por una ordenanza de 1741 y en España por una ley de 1762.

A partir de la invención de la imprenta se pueden describir varias etapas de los derechos de la propiedad intelectual, el primero de ellos constituye el periodo de los privilegios a los impresores.

El segundo periodo es el de la propiedad intelectual, esta etapa caracterizada por un lento proceso de independencia del derecho público y su acercamiento hacia el derecho privado, identificándose al de la propiedad.

¹⁴ SERRANO, Migallón. Ob. cit. p. 22

Francia fue uno de los países precursores del cambio de la primera etapa, a la segunda y hubo que esperar a la Revolución Francesa para que se suprimieran los privilegios a los impresores y a la promulgación de la ley de 1791 para que surgiera el Derecho de Autor a favor de los creadores mismos y no de los explotadores de las obras.

Le Chapelier relator de esta ley, así se expresaba “La mas sagrada, la más legítima inatacable, y si puedo hablar así, la más personal de todas las propiedades, es la obra, fruto del pensamiento del escritor. Sin embargo, es una propiedad de un genero completamente diferente de las otras propiedades”.

En esta etapa se puede sentir el carácter individualista que hasta ahora prevalece en el Derecho de Autor, al menos en los sistemas de tradición romanista, y el acercamiento al derecho privado, así como su separación con la teoría de la propiedad, que era la manera como se concebía al Derecho de Autor, en relación con su obra.

Francia da una importante innovación de que la propiedad intelectual se reconocía como un derecho del hombre y del ciudadano y no como convención legal o acto generoso del gobernante.

A finales del siglo XVIII se extiende el alcance de la protección: frente a las obras literarias, incorporándose las obras musicales y las obras de arte, las leyes francesas de 1791 y 1793 reflejan muy bien esta extensión de la protección.

Mientras tanto en Estados Unidos de América, en la ley del Estado de Massachusetts del 17 de marzo de 1789 decía que “no existe propiedad más

peculiar para el ser humano que aquella que es producto del trabajo de su mente.”¹⁵

En Estados Unidos de América la primera ley sobre derechos de autor aparece en 1790. Protegía libros, mapas y cartas geográficas.

Por los inicios del S. XIX muchos estados, incluyendo algunos latinoamericanos, promulgaron leyes nacionales de derecho de Autor, reformándolas de tiempo en tiempo de acuerdo a los ajustes de las nuevas tecnologías.¹⁶

Luego se entraría en la tercera etapa que consiste en la protección de la personalidad del autor; al surgimiento de los derechos de integridad de la obra y los demás que hay coinciden con los derechos morales del autor.

A instancia de Francia, se lograron acuerdos internacionales preeliminarios en la materia y en 1886, inicia formalmente con la firma del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas.

El Convenio de Berna fue la fuente de una verdadera protección internacional del derecho de autor, ese convenio fue seguido en 1952 por la Convención Universal sobre Derechos de Autor.

La legislación francesa se mostró insuficiente frente a los progresos de la ciencia y la tecnología, sobre todo en el siglo veinte que a través de innumerables invenciones culminó en la creación de obras nuevas y en novedosas posibilidades de difundirlas: la aparición de la radio, el cine, la fotografía, la televisión, las grabadoras, los videocasetes, los aparatos de

¹⁵ HERRERA, Meza ob. cit. p. 26 Citando The ABC of Copyright, París, UNESCO p. 14 y Satanowsky. Derecho Intelectual, T. I. p. 11 y 55.

¹⁶ The A B C of Copyright. Paris. UNESCO, 1981. p. 15 “By the early nineteenth century, many states, including some in Latin America, had already enacted national copyright laws, amending them from time to time as required to adjust to new technologies”.

reprografía, lo cual hizo que surgieran numerosos problemas debido que en la ley solo se había planteado principios.

En el siglo XX, surgió la idea de que todos los auxiliares de la creación: artistas, intérpretes, productores de fonogramas o videogramas, empresas de comunicación audiovisual, debían ser protegidos, es por ello que ciertas legislaciones incorporaron, en sus normas jurídicas una protección de los llamados derechos conexos.

Es así que en la ley francesa del 20 de mayo de 1920, se reconoce a favor de los artistas un derecho sobre las ventas públicas de los objetos de arte; el 11 de marzo de 1957 la ley francesa estableció un equilibrio entre los derechos de autor y los de los explotadores indispensables de sus obras y en 1965 en la República Federal Alemana promulgó su “ley sobre el derecho de autor y derechos de protección conexos”; es notable por su claridad, sistematización y alusión precisa a los derechos de los artistas ejecutantes, de los productores de fonogramas, empresas emisoras de radio y televisión, así como sus disposiciones especiales para las obras cinematográficas.

En nuestro tiempo podemos presenciar la última etapa, basada en los convenios internacionales que tienen como telón de fondo el auge de la diplomacia a partir del Congreso de Viena e 1815.

C. Historia del Derecho Intelectual en México.

En México los antecedentes más remotos los encontramos hasta la época colonial, ya que nuestros pueblos prehispánicos, si bien es cierto que todas las creaciones que realizaron son dignas de protección hacia los autores, como sus grandiosas arquitecturas, ¿quién no se siente maravillado al ver la escultura de Tlaloc, dios de la lluvia o de la imponentes

pirámides del sol y la luna?, pero la realidad es que, como señala el jurista Serrano Migallón, para poder hablar de la existencia de derechos autorales, requieren de tres elementos:

“1. La libertad como valor en relación con la creación del ingenio y del espíritu, en un grado ya fuera mínimo, de modo que permita emancipar a la creación de su función estrictamente ritual, sagrada o mágica.

2. Que pueda hacer atribuida a una persona individual.

3. Reconocimiento de la autonomía del individuo frente a la sociedad, al menos en relación con su propia obra.”¹⁷

En las culturas prehispánicas no encontramos ninguno de esos tres elementos, ya que la función de todo lo creado era ritual o sagrada; ninguna de las creaciones puede ser atribuida a persona individual, ya que dichas obras se ven como creaciones del pueblo (mexica, olmeca, totonaca, etcétera) y por último es obvio que no existe autonomía del individuo frente a la sociedad, en relación a su obra.

Ahora bien los historiadores remiten que la primera disposición en materia autoral, se da en el siglo XVIII en la Nueva España; en 1704 el virrey Francisco Hernández de la Cueva emite una disposición aclaratoria en materia de beneficios económicos para los autores por la venta de sus obras y en 1748 el conde Revillagigedo establece, además, que deberán pactarse en cláusula los derechos que al autor corresponden por la venta de su obra.

En 1784 Don Matías Gálvez aplica las órdenes de Carlos III por las que los privilegios otorgados a los autores pasan a sus herederos.

¹⁷ SERRANO, Migallón. Ob. cit. p. 5 y 6

En la Constitución de Apatzingan de 1814, se limitó a establecer la libertad de expresión y de imprenta, en el sentido de que no se requerían ya permisos o censuras de ninguna especie para la publicación de obras, lo que no era poco para la época.

El presidente Mariano Paredes y Arrillaga en 1846 ordenó a José Mariano de Salas promulgar el reglamento de Libertad de Imprenta, que puede considerarse el primer ordenamiento legal mexicano en materia de derechos de autor; y se dispuso como derecho vitalicio de los autores la publicación de sus obras, privilegio que se extendía a los herederos hasta por 30 años.

El código civil para el Distrito Federal y Territorio de Baja California de 1870 constituye una rara mezcla de doctrinas, en lo referente a la propiedad intelectual se deja guiar por el Código Portugués, de acuerdo con el espíritu de la época, el Código Civil de 1870 asimiló la propiedad literaria a la propiedad común, su vigencia era perpetua y la obra podía enajenarse como se hacía con cualquier propiedad, se asimilaba el derecho intelectual como un derecho real.

Los creadores que fueron contemplados en este Código fueron: autores de cartas geográficas, topográficas, científicas, arquitectónicas, planos, dibujos y diseños de cualquier clase; los arquitectos, pintores, grabadores, litógrafos, fotógrafos, escultores, los músicos y los calígrafos.

Código Civil de 1884 fue el primer ordenamiento que distinguió con precisión las diferencias entre la propiedad industrial y la propiedad intelectual.

Después de la Revolución Mexicana, la cual dio como resultado la promulgación de la Constitución de 1917, inspiración de don Venustiano Carranza y realización de la Asamblea de Queretaro, en su parte dogmática,

estableció la libertad de expresión y la libertad de imprenta, en sus artículos 6 y 7 respectivamente.

“Artículo 6.- La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa...¹⁸”

“Artículo 7.- Es inviolable la libertad de escribir y publicar escritos sobre cualquier materia. Ninguna ley ni autoridad puede establecer la previa censura, ni exigir fianza a los autores o impresores, ni coartar la libertad de imprenta...¹⁹”

Aunque no refiere acerca de beneficios o protección a los autores, al menos da algunas garantías para que puedan desempeñar su trabajo sin represarías y sin censura.

El fundamento constitucional del Derecho Intelectual lo encontramos en el artículo 28 de nuestra constitución:

“Artículo 28 En los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los monopolios, las prácticas monopólicas, los estancos y las exenciones de impuestos en los términos y condiciones que fijan las leyes...

Tampoco constituyen **monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras** y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna manera”²⁰

En este artículo se les da pleno reconocimiento y protección a los autores para explotar la producción de sus obras, dándoles una protección constitucional.

En 1928 el presidente Plutarco Elías Calles, promulgó el Código Civil, que en su libro II, Título VIII regula la materia de propiedad intelectual y autoral;

¹⁸ Artículo 6 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

¹⁹ Idem. Artículo 7

²⁰ Artículo 28 párrafo 9º de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos

se prohibió que el gobierno adquiriera derechos de autor y consideró que podrían adquirirse por prescripción los derechos autorales cuando aquel que los detentará, sin que fueran propios, los adquiriera por cinco años de posesión.

El Código Civil de 1928 mantiene el movimiento iniciado por la Constitución de 1917 que consiste en su fuerte acento social; preceptos como la protección a los artistas interpretes, desde el punto de vista de trabajadores intelectuales.

La exposición de motivos señalaba la evolución que en su concepto habían tenido los derechos autorales hasta la mitad del presente siglo:

“El desarrollo de la cultura ha permitido una vasta producción de obras literarias, científicas y artísticas y por la otra se han acrecentado y perfeccionado una serie de problemas entre los autores y los usuarios de las obras que no resuelve satisfactoriamente nuestro Código Civil vigente que es el que regula la materia, por lo que ambos sectores han venido pidiendo la expedición de una nueva ley que ponga fin a sus diferencias”²¹.

A fines de 1945 Jaime Torres Bodet propuso que los derechos de autor fuesen de competencia federal. México había suscrito la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor, celebrada en Washington en junio de 1946 y la necesidad de ajustar nuestra ley a los términos de dicha Convención condujo a que México emitiera en diciembre de 1947 la primera ley autónoma que había de regir los Derechos de Autor; bajo el nombre Ley Federal de Derechos de Autor, que reproduce el contenido del Código Civil de 1928 con algunas novedades referentes al contrato de edición.

²¹ Diario de Debates de la Cámara de Diputados del 27 de diciembre de 1947.

El 31 de Diciembre de 1956, se expidió una nueva Ley Federal de Derechos de Autor, que se basó en lo establecido por la Convención Universal sobre el Derecho de Autor; esta ley se distingue por su carácter internacionalista, ya que reconoce a las obras que edite la Organización de Naciones Unidas, las organizaciones especializadas ligadas a ella y la Organización de los Estados Americanos.

El 9 de julio de 1991 la ley fue objeto de reformas para adaptarla a la normatividad contenida en el TLCAN.

El 22 de diciembre de 1993 varias disposiciones fueron cambiadas, entre las novedades de esta ley se encuentra la regulación a las bases de datos y programas de computo, nuevas reformas y adiciones el 25 de marzo de 1997, en donde se aumenta la protección a 75 años después de fallecido el autor, por último tenemos la ley vigente que rige a partir del 23 de julio de 2003 en donde aumenta la protección a 100 años, regula las regalías, contratos y la obra pictórica.

D. SISTEMA DE DERECHOS DE AUTOR Y SISTEMA COPYRIGHT

En el mundo existen tres sistemas de derechos de autor²², pero son dos los sistemas más predominantes, debido a la protección de los sujetos; primero, contamos con el sistema latino de “derecho de autor” y por otra parte en la mayoría de los países de origen sajón predomina el sistema denominado copyright literalmente derecho de copia; aunque algunos autores afirman la

²² El sistema comunista se basa en la idea de los derechos, no individuales de autor, algunos países que adoptaron este sistema son: Cuba, Albania, China, Corea del Norte, Bulgaria.

existencia de un tercer sistema, el sistema de derechos de autor de los sistemas socialistas.²³

La diferencia radica principalmente en que el copyright viene de la tradición jurídica del Common law y no es más que un concepto de tipo económico, en el cual la obra es un bien sujeto al comercio y, por tanto, no reconoce los derechos morales del autor;²⁴ mientras que los llamados “derechos de autor” están basados en el Derecho romano o romano-germánica, en los que se tiene una concepción marcadamente personalista de la materia, se ha acuñado la expresión *droit d’auteur* (derecho de autor) que alude al sujeto del Derecho, al creador y en su conjunto, a las facultades que se le reconocen.²⁵

Se dice que el copyright angloamericano de orientación comercial nace del Estatuto de la Reina Ana y del primitivo *droit d’auteur*, del cual toma cierta orientación individualista.²⁶

Según el jurista Miguel Ángel Emery en el Derecho de Autor la obra es una creación intelectual del autor persona física, único titular original del derecho de autor, mientras que el copyright protege otros objetos además de las creaciones en que el autor deje su impronta personal, como los fonogramas.²⁷

Por lo tanto, si bien se puede hablar de derechos de autor y derechos conexos o afines, no corresponde referirse a *copyright* y derechos conexos, porque éste se extiende a los derechos de los interpretes, de los productores

²³ Vease The A B C of Copyright. Ob. Cit. p. 18 “There are various systems of national copyright law – national law reflecting the Roman legal tradition, national law reflecting the Anglo-Saxon legal and national law reflecting **social systems.**”

²⁴ Revista: Estudios cinematográficos N° 24 p. 77

²⁵ LIPSYC, Delia. Ob. cit. 18

²⁶ SERRANO, Migallón. Ob. cit. p. 28

²⁷ EMERY, Miguel Angel. Propiedad Intelectual ley 11.723. ed. Astrea. Buenos Aires, 2001. p. 7

de fonogramas y de los organismos de radiodifusión, los que juntamente con los filmes cinematográficos, las emisiones de cable y los formatos tipográficos, son conocidos como *entrepreneurial copyright*, o sea, *copyrights* empresarios.²⁸

La diferencia sustancial entre los dos sistemas no se encuentra tanto en lo relativo a la transferencia de los derechos patrimoniales sino respecto del **derecho moral**, que en los países del sistema del derecho de autor no se transmite al productor, aunque se somete a algunas restricciones.²⁹

El copyright es un privilegio sometido a formalidades precisas, para estimular la creación y favorecer a las ciencias y a las artes, con marcado espíritu mercantilista;³⁰ cuyo punto de vista se funda en los intereses de usuarios y editores de obras de espíritu y del ingenio humano.³¹

Resulta evidente que dependiendo del sistema que se adopte se derivan importantes consecuencias para el autor y, también por supuesto para el tratamiento que se le otorgue a la obra.

²⁸ Ibidem

²⁹ LIPSZYC, Delia. Ob. cit. p. 140

³⁰ LOREDO, Hill. Ob. cit. p. 13

³¹ SERRANO, Migallon. Ob. cit. p. 28

CAPITULO II

Obra Cinematográfica

- a. Concepto de obra cinematográfica en la Ley Federal de Derechos de Autor y las Convenciones Internacionales.
- b. Historia de la obra cinematográfica.
- c. ¿cómo se crea una obra cinematográfica?
- d. Naturaleza Jurídica de la obra cinematográfica.
- e. Titulares de la obra cinematográfica.

CAPÍTULO II OBRA CINEMATOGRAFICA

a. CONCEPTO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA EN LA LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR Y LAS CONVENCIONES INTERNACIONALES

La Ley Federal de Derechos de Autor vigente no hace una distinción entre obra cinematográfica y obra audiovisual, definiendo en su artículo 94 como:

“las expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento”¹

Esta definición ha mi parecer es incompleta, ya que si bien es cierto que se puede aplicar a cualquier obra audiovisual, como lo es el obra fílmica, esta no contiene características especiales que deberían ser señaladas para una definición más acabada y completa sobre lo que es la obra cinematográfica, por lo tanto debería existir en la ley una separación entre obra audiovisual y obra cinematográfica, debido a que la primera es el genero próximo y la obra cinematográfica es una especie de la obra audiovisual; en la obra audiovisual no solo se incluye a la obra fílmica, sino que también entra el video-arte, los visuales, comerciales, video clips, etcétera.

Una mejor definición es la que sugiere la Ley Federal de Cinematografía que en su artículo 5 la define de la siguiente manera:

“se entiende por película a la obra cinematográfica que contenga una serie de imágenes asociadas, plasmadas en un material sensible idóneo, con o sin sonorización incorporada, con sensación de movimiento, producto de un guión y de un esfuerzo coordinado de dirección, cuyos fines primarios son de proyección en salas

¹ Ley Federal de Derechos de Autor vigente artículo 94.

cinematográficas o lugares que hagan sus veces y/o su reproducción para venta o renta. “

Esta es una definición más completa, ya que contiene ciertas características que son singulares de la obra cinematográfica, toda vez que la película no solo es una serie de imágenes asociadas, que se hacen perceptibles mediante dispositivos técnicos, en este caso como bien señala la Ley Federal de Cinematografía plasmadas en un material sensible idóneo, esto es la película virgen fotosensible, que utiliza el cinematógrafo, producto de un guión², característica casi indispensable de cualquier obra cinematográfica ya sea documental o ficción, tomando en cuenta que en la mayoría de los casos la obra fílmica parte de un guión preestablecido, cosa que no sucede en las demás especies de obras audiovisuales salvo raras excepciones, también establece que dicha obra es producto de un esfuerzo coordinado de dirección, desglosando esto, podemos concluir que esta actividad solo es posible con un equipo de personas coordinadas, cosa que no sucede por ejemplo en un video-arte que puede ser realizado individualmente por el artista, sin la necesidad de coordinar varios esfuerzos para su realización, por último esta definición establece la finalidad principal de la obra fílmica la cual es la **explotación pecuniaria** en las salas de exhibición o en su reproducción para venta o renta, lo cual no es aplicable para las demás especies de obra audiovisual, las cuales no se crean precisamente para una explotación económica.

² Supra ver titulares de la obra cinematográfica p. 65

b) HISTORIA DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA (CINE)

1) SUS ANTECEDENTES

Desde los comienzos de la humanidad, el hombre motivado por sus sueños a querido dominar su entorno y realizar lo que aparentemente parecía irrealizable, es así que Icaro al tratar de huir de Creta, fabricó unas grandes alas con cera y plumas de ave, para surcar los cielos, pagando con la muerte, tal osadía hacia los dioses, pero esta bella leyenda griega explica muy bien, ese carácter del hombre por dominar su entorno, el cine se deriva precisamente de un sueño que tuvo el hombre de captar la “realidad”, de aprehenderla.

El cine se deriva de la fotografía, y de una tesis que presentó el médico inglés Meter Mark Roget en 1824, llamada la persistencia retiniana, la ilusión de movimiento del cine se basa, en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla no se borren instantáneamente de la retina. De este modo una rápida sucesión de fotos inmóviles, proyectadas discontinuamente son percibidas por el espectador como un movimiento continuado.³

Regresando al invento de la fotografía es sabido que, hacia 1816, el francés Joseph-Nicéphore Niepce (1765-1833), tratando de perfeccionar el invento de la litografía consiguió fijar químicamente las imágenes reflejadas en



el interior de una cámara oscura.

Niepce se encerró en su finca absorto en sus experimentos, llegando a obtener su primera fotografía

³ ROMAN, Gubert. Historia del cine vol. 1 Ed. Lumen 3º ed. Barcelona 1982. p. 20

de un paisaje en 1826, empleando una exposición de ocho horas, poco antes de su muerte Niepce se asoció con el decorador Louis-Jacques Mandé Daguerre (1787-1851), que consiguió reducir el tiempo de exposición a media hora y heredó para sí la gloria del invento, al que denominó daguerrotipo.⁴

El progreso de la fotografía⁵, a la búsqueda de preparados fotosensibles más rápidos, fue de la mano con el espectacular avance de la ciencia química; y la fotografía además de progresar como técnica, se perfeccionó como arte.

El cine se deriva de dos presupuestos físicos: la fotografía, que es como su materia prima, y el principio de la persistencia retiniana, que permite crear la ilusión de movimiento, de dicha combinación surgiría el cine.

En un afán de conquistar el movimiento, la fotografía no tardó en convertirse en cronofotografía⁶, primero gracias al revólver astronómico (1874) de Janssen, que utilizó para registrar el movimiento de los planetas, y después merced a los trabajos del fisiólogo francés Etienne-Jules Marey (1830-1904), que con su fusil fotográfico estudió primero el galope de los caballos, descompuesto en una serie de fotografías, y luego los movimientos de otros animales y del hombre. Este rifle incruento y pintoresco, cazador de imágenes, obtenía con el disparo de un gatillo series de doce fotografías sucesivas con exposición 1/720 de segundo (cronofotografías) sobre un soporte circular que giraba, como el tambor de un revólver, ante el cañón-objetivo.

⁴ Idem p. 19

⁵ Fijación química, mediante un mosaico irregular de partículas de plata, y sobre una superficie soporte, de signos icónicos estáticos, que reproducen en escala, perspectiva y variedad cromática variables, apariencias ópticas o cognoscitivas de índole óptica, contenidas en los espacios encuadrados por la superficie soporte, a través o no del objetivo de una cámara y desde el punto de vista de esa superficie, y mientras dura la incidencia de la fuente lumínica sobre dicha superficie soporte. SANCHEZ NORIEGA, José Luís. Historia del cine. Teoría y géneros cinematográficos, fotografía y televisión. Alianza Editorial. Madrid, 2002. p. 574

⁶ Forma de captar el movimiento en fases sucesivas, nace antes que el rollo fotográfico y es el antecedente del cinematógrafo. JURADO, Carlos. El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio. UNAM. Difusión Cultural. México p. 59



El inglés Eadweard Muybridge, en los Estados Unidos, a lo largo de una pista de carreras instaló veinticuatro cámaras fotográficas, con su correspondiente operador cada una, que cuidaban de la preparación de las placas sensibles de colodión húmedo de corta vida. Veinticuatro hilos se extendían a lo ancho de la pista, conectados cada uno de ellos al disparador de una cámara. De este modo en su carrera, el caballo rompía los hilos, disparando sucesivamente una cámara tras otra y obteniendo la impresión de cada fase de su movimiento. Con este avance de Muybridge ya estaba la primera etapa del cine, la descomposición fotográfica del movimiento, faltaba tan solo conseguir la segunda: la síntesis del movimiento, mediante la proyección sucesiva de dichas fotografías sobre una pantalla; a ello se aplicó Charles Emile Reynaud (1844-1918), que perfeccionó el zootropo⁷ mediante el empleo de un tambor de espejos (praxinoscopio) y, tras sucesivas mejoras, consiguió proyectar sus imágenes, por reflexión sobre una pantalla.

Reynaud había introducido la pantalla, al norteamericano Thomas Alva Edison (1847-1931) le cupo el honor de introducir la película de celuloide con perfecciones para su arrastre, soporte de treinta y cinco milímetros de anchura que reunía los requisitos de ser flexible, resistente y transparente. Esta película recubierta por la emulsión fotosensible, fue suministrada a partir de 1889 a Edison, por encargo, por la casa Eastman Kodak de Rochester. El formato utilizado por la película de Edison para sus experiencias cronofotográficas será el que el cine adoptará universalmente como formato Standard. A Edison

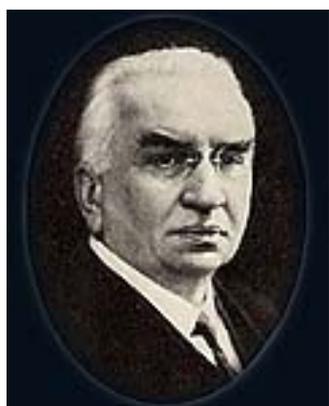
⁷ Cilindro con hendiduras a través de las cuales se veía la cara interna y opuesta donde se sucedían imágenes que reconstruían un movimiento. SANCHEZ NORIEGA Ob. Cit. p. 329

también se debe el invento del fonógrafo, la bombilla de luz y del kinetoscopio⁸, entre otros cientos de patentes.

El problema que quedaba por resolver era relativamente simple. Se debía combinar el principio de la linterna mágica con un dispositivo de arrastre intermitente de la película, que la desplazase entre una fuente de luz y el objetivo de proyección. Así se obtendría la proyección sucesiva de fotografías en la pantalla y la persistencia retiniana haría el resto en los ojos del espectador.

2. NACE UN INVENTO

Mientras Edison en Estados Unidos perfeccionaba su kinetoscopio, del otro lado del mundo, en Francia, los hermanos Louis y Auguste Lumiere creaban y patentaban el cinematógrafo⁹ (del griego kinoki movimiento, y grafos, escribir) el 13 de febrero de 1895.



El aparato de los hermanos Lumiere era el más simple y perfecto de los contruidos hasta la fecha: servía indistintamente de toma vistas, de proyector y para tirar copias. Funcionaba accionado por una manivela que arrastraba la película (fabricada por Lumiere con el mismo formato de Edison), a la cadencia de 16 imágenes por segundo (esta cadencia no se estabilizó hasta después de 1920, con la incorporación de motores a las cámaras, para alcanzar las 24 imágenes por segundo al llegar al cine sonoro).

⁸ Aparato que solo permite la visión individual: había que inclinarse ante él para advertir unas figuras animadas, filmadas en estudio, que representaban por lo general breves proezas de bailarinas, cirqueros, boxeadores y luchadores. GARCIA RIERA, Emilio. Historia del cine mexicano. SEP, México, 1985 p. 15

⁹ Es una cámara y un sistema de proyección en pantalla de una película de 35 mm a una velocidad aproximada de 16 fotogramas por segundo. SANCHEZ NORIEGA, José. Ob. cit.

Los Lumiere una vez que vieron materializado su sueño, buscaron un lugar para la exhibición de sus vistas, y es así que consiguieron un pequeño café llamado el *Grand Café*, en el número 14 del *Boulevard des Capuchines*, a la orilla del Sena y los inventores eligieron para la presentación del Cinematógrafo la semana de navidad; se estableció que el precio de entrada sería de un franco y las exhibiciones cada media hora.

La fecha elegida para la presentación de dicho invento fue el 28 de diciembre de 1895, la recaudación fue muy modesta, ascendió a 35 francos, las vistas que se presentaron fueron diez y mostraban imágenes absolutamente vulgares e inocentes: la salida de los obreros de la fábrica Lumiere (*Sortie des usines Lumiere, a Lyon*), Riña de niños (*Querelle de bebés*), los fosos de las Tullerías (*Bassin des Tuileries*), La llegada del tren (*L'arrivée d'un train en gare de la Ciotat*), El regimiento (*Le régiment*), El herrero (*Le maréchal ferrant*), Partida de naipes (*Partie d'écarte*), Destrucción de las malas hierbas (*Mauvaises herbes*), La demolición de un muro (*La démolition d'un mur*), El mar (*La mer*), etc. El impacto que causaron dichas películitas en el ánimo de los espectadores fue tan grande que al día siguiente los diarios parisinos se deshacían en elogios ante aquel invento y un cronista, víctima de una alucinación, elogiaba la autenticidad de los colores de las imágenes.

Los Lumiere pese al éxito obtenido en el café de los *Capuchines* y que miles de Parisinos hacían enormes filas para presenciar tan vistoso fenómeno, creían que el Cinematógrafo no pasaba de ser una novedad, una curiosidad física, en pocas palabras un juguete, que una vez pasado el furor causado, sería obsoleto, es por ello que quisieron exprimirlo a como diera lugar y Louis

Lumiere convocó a un grupo de trotamundos para que consiguieran vistas de todo el mundo.

El cinematógrafo llegó a México, en tiempos de don Porfirio Díaz, en agosto de 1896.¹⁰ Entre 1896 Y 1904, llegaron a diversos países enviados de los Lumiere con proyectores, aparatos tomavistas, cintas filmadas y película virgen. C. J. Bernard y Gabriel Vayre fueron los enviados a México, único país latinoamericano en el que los operadores de Lumiere realizaron una serie de películas, lo mismo que en Francia, Argelia, Túnez, Alemania, Inglaterra, España, Austria-Hungría, Italia, Rusia, Suiza, Estados Unidos, Egipto, Turquía, Bélgica, Suecia y Japón. La primera de esas películas hechas en México fue, El presidente Porfirio Díaz montado a caballo por el bosque de Chapultepec.¹¹

3. ESCUELA DE BRIGHTON

Mientras tanto en Inglaterra, en la región de Brighton (lugar de veraneo en Sussex) se gestó la primera generación de cineastas, se conoce como Escuela de Brighton a los cineastas pioneros James Williamson, George Albert Smith, A. Esmé Collings y Alfred Darling, que ruedan en exteriores con un estilo realista y a quienes les interesa la temática social.

¹⁰ GARCIA RIERA. Op cit. p. 15

¹¹ Idem p. 17

4. EL MAGO DEL CINE

Después del *boom* que tuvo el cine en sus comienzos, una vez que las personas se familiarizaron con él, empezaron a interesarles cada vez menos las vistas de los hermanos Lumiere, las cuales eran bastante simplonas, fue entonces que tuvo que venir un mago, para devolverle la magia al cine, su nombre George Melies, hijo de un fabricante de botas, Melies rehusó seguir los pasos de su padre, para seguir su vocación de mago e ilusionista; Melies fue uno de los asistentes a la histórica primera función del cinematógrafo y, según el relato de Louis Lumiere, quiso comprar el cinematógrafo, pero Antoine rehusó: “Jovencito, agradézcamelos. Mi invento no está en venta, pero para usted significaría la ruina. Podría explotarse durante algún tiempo como curiosidad científica pero no puede tener ningún futuro comercial”, así que Melies construyó su propia cámara, al principio rodó vistas al estilo Lumiere o Edison, para después empezar a rodar su repertorio de teatro al cine, ya que era el dueño del teatro Houdini; la contribución de Melies al cine fue combinar



su experiencia como mago y hombre de teatro, para presentar espectáculos que no era posible ver en vivo. Creó y mejoró multitud de efectos especiales, como el truco de paro, las exposiciones múltiples, el uso de maquetas, la creación de escenarios espectaculares y gigantes mecánicos, el uso de explosivos, etcétera; pero la principal aportación de Melies al cine fue el crear

el cine de ficción, por primera vez alguien se atrevía a contar una historia por medio del cinematógrafo, no solo eso Melies se atrevió a contar historias

fantásticas, como su Viaje a la Luna (*Le voyage dans la Lune*, 1902) , Melies sin duda fue otro gran soñador, un sol que fue eclipsado, por los cimientos de lo que pronto serían las industrias de cine más importantes del mundo, la francesa y la estadounidense, las cuales utilizaron ilegalmente copias de sus películas, sin que Melies percibiera nada, muriendo pobre y olvidado.

5. EL PRIMER IMPERIO DEL CELULOIDE

El invento de Lumiere, que Méliès convirtió en espectáculo, se hace industria en manos de Edison y, sobre todo, de los pioneros franceses Pathé y Gaumont.

Pathe era una de esas personas emprendedoras, que antes de tener el éxito económico que tuvo, vivió muchas penurias, se fue de inmigrante al Nuevo Mundo, contrayendo la fiebre amarilla en Brasil, para regresar a Francia donde al ver un fonógrafo, pensó que podía ser un buen negocio, así que pidió prestados setecientos francos y compró uno de aquellos aparatos, convirtiéndose en un feriante nómada, obteniendo gran éxito, interesándose pronto en el kinetoscopio de Edison y el cinematógrafo de los Lumiere, creando su propia maquina toma vistas iniciando así su producción.

Pathe era un hombre de negocios, así que necesitaba una alma creativa, mientras el se dedicaba a distribuir y vender sus películas, dicha persona fue Ferdinand Zecca; Zecca aborda el cine de fantasía, aunque introduciendo como nota original una tendencia realista.

Zecca artísticamente hablando es un hijo de Méliès y de la Escuela de Brighton que conoce bien los gustos del público.

Por otro lado Gaumont fue el más ferviente competidor de Pathé, Gaumont durante algún tiempo se dedico a la fabricación y venta de

cinematógrafos, hasta que las exigencias del mercado lo encaminaran hacia la producción de películas.

6. GUERRA DE PATENTES

En América el cine iba caer presa de una vasta organización monopolista encabezada por Edison, el cual creó una verdadera era de terror, destruyendo de la manera más vil, cualquier intento de competencia, alegando que el era creador del cine; fue así que cualquier otra persona que quisiera competir con Edison, arriesgaba su vida, los rodajes se realizaban en lugares clandestinos, si la gente de Edison los descubría arrasaba con todos los aparatos destruyéndolos y golpeando tanto a técnicos como actores, esta guerra de patentes no terminó hasta el 15 de diciembre de 1908 con un banquete en el cual se creaba un Trust Internacional, y la Biograph tuvo que pagar la suma de 500 000 dólares, para producir con tranquilidad, y todos los que quisieran producir debían de pagarle un porcentaje por el hecho de estar usando un invento suyo.

En estos años borrascosos en los que las artimañas y zancadillas estaban a la orden del día, las leyes del copyright eran impotentes para preservar los derechos de los autores cinematográficos.

Durante esta época de tumultos en los estudios de Edison comenzó a trabajar un talentoso joven Edwin S. Porter el cual después de ver VIAJE A LA LUNA, de Melies quedo maravillado, viéndola una y otra vez, estudiándola concienzudamente fue así que en 1903 crea Asalto de un tren (The Great Train Robbery), considerada como la primera película narrativa propiamente dicha.

Mientras tanto en Francia el cine empezó a atraer a los intelectuales, los cuales despreciaban el cine de Méliès y Zecca el cual les parecía vulgar y

populachero, fue por ello que como una reacción ante dicho cine, crearon el “*film d’art*”, el cual se caracterizó por llevar a la pantalla las grandes obras de la literatura al cine, aquí presenciamos una triste regresión al teatro filmado, donde la cámara tenía poca movilidad y las actuaciones eran exageradas como en el teatro.

7. LA GUERRA DEL TRUST Y LA FUNDACIÓN DE HOLLYWOOD

Edison seguía ejerciendo un gran poder sobre toda la producción en Estados Unidos, y no quería que nadie recibiera ni una migaja de las cuantiosas ganancias de la industria del cine, más que sus asociados, pero un grupo de emprendedores judíos harían cambiar la situación.

Estos judíos llamados los independientes, se opondrían a Edison, y no pagaban impuestos al trust, resistiendo la guerra que les había declarado Edison, agrupándose en la *Independent Motion Picture Distributing and Sales*, precedida por Carl Lámele, y la *Greater New York Film Company*, fundada por William Fox.

Sometido a un intenso fuego cruzado por parte de inventores, abogados y ligas puritanas, el cine americano crecía con las máximas dificultades. Sólo gentes con el temple de los independientes eran capaces de salvarlo de aquella jungla de intereses y prejuicios.

Adolf Zukor judío húngaro que desembarcó en Nueva York, será el padre de la *Paramount*, Carl Lámele, judío alemán, será el padre de la *Universal*, Wilhelm Fuchs, judío húngaro, más conocido como William Fox, patriarca de la Fox, los hermanos Warner (Harry, Jack, Albert y Sam), judíos polacos, son los creadores de la Warner BROS, Marcus Loew hijo de judíos

alemanes, creará con el judío polaco Samuel Goldfish más conocido como Samuel Goldwyn, crearon la famosa *Metro-Goldwyn-Mayer*.

Estos hombres de origen humilde fueron quienes libraron la gran batalla contra el trust de Edison, arrebatándoles a sus principales estrellas, mientras ellos explotaban los inicios del *star system*; con el continuo acoso de Edison, los independientes poco a poco comenzaron a alejarse de las grandes ciudades del este para buscar refugio en las regiones menos pobladas del oeste.

El productor que inauguró esta ruta fue el llamado coronel Selig, que en busca de clima apropiado se desplazó a Los Angeles para rodar los exteriores de "El conde de Montecristo", el lugar elegido por Selig reunía condiciones óptimas para el rodaje de exteriores: variedad de paisajes y un cielo luminoso caso todo el año.

El ejemplo de Selig no tardó en ser imitado por otros productores, que se fueron cobijando en los suburbios de Los Angeles, especialmente en uno llamado "*Hollywood*".

8. LA MADUREZ DEL RELATO FILMICO

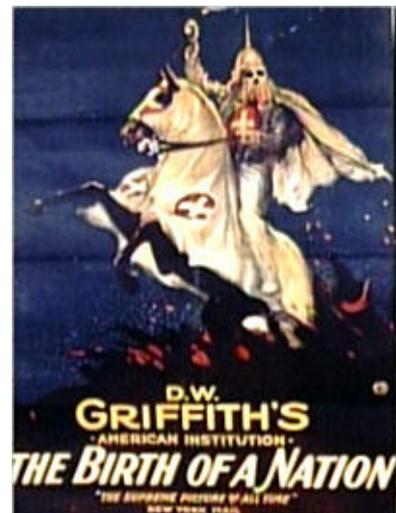
Uno de los principales elementos del cine, es el montaje o la edición del material filmado, el montaje es la manera en que esta estructurada una película, entre una secuencia y otra, dicho montaje marcará el ritmo de la película, y facilitará la narración de la historia.

A David Wark Griffith es considerado el creador del lenguaje cinematográfico propiamente dicho, a él le debemos los cimientos sobre la teoría del montaje, fue el primero en emplear el montaje paralelo, emplea la profundidad del campo y la iluminación naturalista y establece la causalidad

entre los planos mediante el punto de vista, fundidos en negro, uso de iris y mascararas, movimientos de cámara, variedad de tamaño de los planos, etcétera.

En el panorama de la reestructuración de la industria cinematográfica a raíz del ascenso de los independientes, Griffith crea con Thomas Ince y Mack Senté la “*Triangle Film Corporation*”, donde cada uno se especializa en la producción de un tipo de películas: Ince en filmes de acción y westerns, Sentté (director que descubrió a Charles Chaplin) en comedias y Griffith en melodramas y grandes espectáculos.

Griffith es considerado el primer gran director del cine clásico americano; su obra maestra el “Nacimiento de una Nación”, fue una de las primeras grandes producciones hollywoodense, y de las que más dinero recaudó en esa época, bastante polémica también, narrando el fin de la guerra de secesión norteamericana y el nacimiento del Ku Kux Klan, enalteciendo la supremacía blanca.



Hollywood consolidaba su imperio, en base al Star System y a una producción basada en ciertas formulas bastante rentables, dentro de los géneros que más popularidad tenían se encontraban el western, la comedia y el drama; en la comedia encontramos a varios personajes que se ganaron los corazones del publico, dentro de los más destacados encontramos al gordo y el flaco, Buster Keaton, Harold Lloyd y Charles Chaplin; este último procedente de una familia de artistas que vivió mil penurias desde niño, en los barrios bajos de Inglaterra, llego a Estados Unidos para probar suerte en Hollywood, y

simplemente cautivo a un pueblo, con su ya legendario personaje de Charlot, un vagando pícaro, tierno y pillo, el cual junto a su bastón y su sombrero de bombín, vivió miles de aventuras.



Charles Chaplin fue otro de los genios inmigrantes que pisó y conquistó Hollywood, no solo como actor, sino también como director de cine, en su cine se puede observar cierta crítica social que siempre molesto a la sociedad americana, y también era famoso por sus escándalos amorosos, tenía una personalidad impetuosa y una capacidad creativa incansable, el dirigía, actuaba, musicalizaba y producía sus propios filmes; dentro de su extensa filmografía destacan *The kid* (El chico), *la Quimera de Oro*, *Tiempos Modernos* y *El Gran Dictador*.

9. LAS VANGUARDIAS

Mientras Hollywood se consolida como la gran industria mundial de cine, en Europa, los cineastas influenciados por ciertas corrientes artísticas experimentaban con el nuevo arte, se llama cine de vanguardia o cine artístico al que se sitúa al margen de los estándares de cine comercial y se emparenta con las bellas artes.

También resultan diversos los intereses y el marco cultural y expresivo de las prácticas fílmicas, el cine impresionista y surrealista está realizado por cineastas, en el futurista y en el abstracto participan artistas plásticos que llegan al cine como resultado de sus exploraciones, uno de los rasgos más característicos de la vanguardia es la utilización del ritmo visual como recurso expresivo.

Se han reconocido tres vanguardias en el cine:

1. El cine impresionista, representado a grandes rasgos, por obras de Abel Gance, René Clair, Henri Chomette, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac y Jean Epstein;
2. El cine surrealista y dadaísta francés y el cine abstracto alemán; y
3. Tercera vanguardia o cine independiente o documental.¹²

9.1 CINE IMPRESIONISTA

Valoran el naturalismo, el estilo directo y un cine popular; la autonomía estética del cine también la buscan en un cine fotogénico; este cine manipula el tiempo y la subjetividad del argumento mediante el recurso a flash-backs, los iris, sobreimpresiones y plantillas, el montaje subjetivo con planos desenfocados y puntos de vista subjetivos, el ritmo de la película en función de los estados de ánimo, etc.

9.2 EL CINE ABSTRACTO Y CUBISTA

No son los cineastas de vanguardia quienes se decantan por el cine abstracto, sino los pintores que niegan la representación y la narración e indagan en un cine entendido al margen de la cualidad fotográfica. A estos pintores-cineastas les interesa un "cine como creación pura": la emoción provocada por las imágenes en movimiento, la animación de las formas y colores.

Prácticamente la única obra que puede considerarse como cine cubista es "Le ballet mécanique" es una experiencia visual que explícitamente rechaza la narrativa y experimenta con el ritmo y la propia representación.

¹² Esta clasificación según la obra de SANCHEZ NORIEGA. Ob. cit., ya que en la obra VANGUARDIAS CINEMATOGRAFICAS el autor señala también como vanguardias al expresionismo alemán, así como el Formalismo Ruso, en especial la obra de Einsentain.

9.3 EL CINE DADAÍSTA Y SURREALISTA

Los orígenes, dadaísmo y surrealismo van de la mano, el dadaísmo fue una corriente artística de ruptura, contestataria e irónica, iba en contra de la razón y de todo lo establecido, mientras que el surrealismo se presenta a sí mismo no como una nueva estética o una propuesta literaria, sino nada menos que como un medio de liberación total del espíritu.

Influenciados por el psicoanálisis freudiano, el surrealismo es el “automatismo psíquico puro por el cual nos proponemos expresar, sea verbalmente, sea por escrito o de cualquier otra manera, el funcionamiento real del pensamiento.



Es difícil hablar de un cine surrealista, ya que el surrealismo se deriva de un automatismo psíquico, automatismo que no es posible en el cine debido a que el cine es una de las artes rigurosamente planeadas, aunque dos películas si lograron plasmar esta irrupción surrealista, se trata de un “Perro Andaluz” y “la edad de oro” ambos dirigidos por el entonces joven cineasta Luís Buñuel con guión realizado por el propio cineasta y el pintor surrealista Salvador Dalí.

“Un Perro Andaluz” surge a partir de dos sueños, Buñuel soñó que le cortaba los ojos a alguien y Dalí con hormigas en la mano, el sistema de creación del guión seguía los principios básicos del surrealismo dejando fluir los primeros impulsos del subconsciente sin tener una base lógica o argumento lineal, la película fue estrenada el 6 de julio de 1929 en París con gran éxito.

Buñuel se había llenado los bolsillos de guijarros para apedrear a todo aquel que protestará, pero hubo de dejarlas en el suelo discretamente ante los aplausos de la más distinguida concurrencia: Picasso, Le Corbusier, Max Ernst, Cocteau, Bretón, Éluard, Magritte, Aragon, Man Ray, Tzara, Tanguy, Arp, Unik, René Char... Tras su proyección él y Dalí fueron admitidos en el grupo surrealista.¹³

Buñuel después de estas dos películas, nunca volvió a hacer una película surrealista, aunque toda su filmografía esta llena de referencias de dicha corriente.

9.4 EL EXPRESIONISMO ALEMAN

Mientras Estados Unidos maduraba en su lenguaje cinematográfico y los franceses experimentaban con el cinematógrafo como un medio para llegar al arte; los alemanes por su parte abatidos por la derrota de la primera guerra mundial, con un ambiente muy pesimista, crearon una de las primeras grandes corrientes cinematográficas de todos los tiempos “el expresionismo alemán”.

El expresionismo era el estilo que buscaba la expresión de los sentimientos y las emociones por encima de la representación de la realidad objetiva, para lo que se valía de la deformación de las cosas.

Fue una película la que inicio toda una corriente “El gabinete del Doctor Caligari” (*Das Kabinett des Dr. Caligari*, 1919), de Robert Wiene y fue gracias al argumento del poeta checo Hans Janowitz y por el austríaco Carl Mayer, ambos artistas expresionistas, en donde la escenografía juega un papel importantísimo.

¹³ SANCHEZ, Vidal, Agustín. Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, Ed. Planeta, España, 1998. p. 285.



Los elementos fantásticos y góticos, las pesadillas y visiones, se interpretaron como síntomas psicológicos de las predisposiciones colectivas que darían lugar al nazismo.

Se trata de una especie de pintura en movimiento, de formas y perspectiva distorsionadas (líneas oblicuas, figuras de rombos y trapecios), vestuario extravagante, mobiliario entre exótico y vanguardista, espacios simbólicos y teatralizantes, con personajes muy maquillados y movimientos coreográficos o espasmódicos.

Los principales exponentes de esta corriente son F. W. Murnau con *Nosferatu*, el vampiro (*Nosferatu, eine Synphonie des*



Grauens, 1922) y Fritz Lang con *Metropolis*, 1927 (considerada patrimonio de la humanidad por la O.N.U., junto con *Los Olvidados* de Luís Buñuel).

10. LOS FORMALISTAS RUSOS

El cine ruso tuvo un lento progreso, que empezó a desarrollarse después de la Revolución de Octubre de 1917, cuando los bolcheviques conquistaron el poder; Rusia fue el primer país en darse en cuenta del poder político y de propaganda que podría ser el cine, así que no es de extrañarse las palabras que pronunciaba Lenin respecto al cine: “El Cine es el más importante de todas las artes y puede y debe desempeñarse un gran papel en la revolución cultural como medio de educación generalizada y de propaganda comunista, para la

organización y adoctrinamiento de las masas en torno a las consignas y tareas del Partido, para su educación artística y para su sana diversión y entretenimiento”.¹⁴

En una población donde las dos terceras partes eran analfabetas, el cine podría ser un instrumento importantísimo para el adoctrinamiento y la enseñanza de la Revolución.



Uno de los grandes exponentes del cine ruso, fue sin duda el documentalista Dziga Vertov, el cual fundó en 1922 y dirigió el noticiario *Kino-Pravda* (Cine-verdad), con un gran sentido ideológico; Vertov teoriza sobre el cine-ojo (*Kinoglaz*).

El cine-ojo constituye una estética realista, una nueva objetividad, al servicio del mensaje militante, cuya meta era la de desembarazar a la captación de imágenes de todos sus artificios para conseguir una inalcanzable objetividad integral, que creía posible debido a la inhumana impasibilidad de la pupila de cristal de la cámara; el cine-ojo es la cámara y, al mismo tiempo, el montaje por los cuales la realidad se compone y organiza, dota de sentido al referente más allá de la mera representación o del repudiable arte.

Vertov a menudo refería que: “Lo fundamental: usar la cámara como un ojo fílmico más perfecto que el ojo humano para explorar el caos de los fenómenos visuales que llenan el universo”.

¹⁴ SANCHEZ NORIEGA, José. Ob. cit.

El estado Soviético estatizó al cine, creando la Escuela de Cine, en donde Lev Kulechov crea en ella el Laboratorio Experimental de Cine; la importancia de Kulechow está más en sus teorías recopiladas en El arte cinematográfico (1929) y en su enseñanza que en sus películas.

Es famoso el efecto Kulechow por su capacidad para expresar el potencial expresivo del montaje; Kulechow utilizó el mismo primer plano del rostro del actor Iván Muzzuchin para crear tres secuencias, uniéndolo, respectivamente, a un plato de sopa, una mujer muerta y un niño jugando, causando así en el espectador las ideas de hambre, dolor y ternura.

Pero sin duda uno de los grandes cineastas del cine ruso y del cine mundial, fue SERGUEI MIJALOVICH EISENTEIN,



tanto por su aportación teórica, plasmada en sus escritos: Teoría y técnica cinematográfica, La forma en el cine, Reflexiones de un cineasta, El sentido del cine, Cinematismo y la realización cinematográfica, como por su estupendo trabajo en la dirección de películas, entre las que destacan La Huelga (*Stactka*, 1924), Alexander Nevski (1938), Iván el terrible (Ivan Groznyj, 1943), pero su obra maestra el Acorazado de Potemkin (Bronenossec Potemkin, 1925), es considerada una joya del cine mundial, por su magnifico montaje, en el que se ve una madurez en cuanto al lenguaje cinematográfico.

Dentro de la filmografía de Einsentein encontramos una obra inconclusa llamada "Viva México", esta película fue un proyecto que nunca se concluyó, y solo se tiene lo grabado por Einsentein durante su estancia en México, el filme

pretendía ser un documental bastante folklórico sobre nuestro México, en la actualidad solo se puede conseguir versiones de “Viva México”, pero editadas por otras personas, hasta ahora nadie a logrado descifrar cual era la estructura que el cineasta quería dar al filme.

11. LA LLEGADA DEL CINE SONORO

Aunque Hollywood satisfacía la demanda del público; el cine mudo había alcanzado su madurez como lenguaje, pero fue la necesidad de los hermanos Warner, que pasaban por una mala racha, acercándolos a la bancarrota y pensaron que con la novedad del cine sonoro, revivirían su compañía, fue así que en 1907 el Ingeniero Lee de Forest había inventado su válvula amplificadora tríodo, de modo que el problema de la amplificación del sonido a los niveles exigidos por una sala de grandes dimensiones había sido resuelto y finalmente en 1927 con la película El cantante de jazz “*The jazz singer*” , se inauguró el periodo del cine sonoro, que pronto desplazaría totalmente el cine mudo.

La implantación del cine sonoro duplicó en poco tiempo el número de espectadores cinematográficos e introdujo cambios revolucionarios en la técnica y en la expresión cinematográfica; la llegada del cine sonoro coincidió con la época de la gran depresión económica de norteamericana pero la industria cinematográfica fue de las pocas industrias que no se vieron afectadas por la depresión y que inclusive multiplicaron sus ganancias, ya que los espectadores veían en el cine una vía de escape para sus problemas económicos.

Uno de los géneros que tuvo muchísimo auge en la primera época del cine sonoro, fueron los musicales, con grandes coreografías, y canciones cada cinco minutos, los musicales cautivaron al público.

Hollywood se consolidó como la industria cinematográfica mas grande del mundo, con grandes directores, actores y un sistema de géneros que cubrían la demanda mundial de espectadores; los directores mantenían un trabajo estándar y solo hubo algunas singularidades como es el caso de Orson Welles un joven genio y emprendedor que llego al cine por un escándalo provocado en la radio al realizar la adaptación de la celebre novela de ciencia ficción “La guerra de los mundos”, de H. G. Wells, la cual paralizó a la ciudad de Nueva York, al creer que eran invadidos por extraterrestres.

Orson Welles a la corta edad de veintiséis años filma otra de las grandes películas de todos los tiempos, El ciudadano Kane (Citizen Kane, 1941), la cual sorprende por su manera de contar y por algunos encuadres, y por su cuidadoso trabajo de continuidad, pero Hollywood no es lugar para genios, ni singularidades así que sus películas tuvieron poco éxito



comercial, lo cual no demerita para nada su gran aporte al arte cinematográfico.

12. NEORREALISMO ITALIANO

Al término de la segunda guerra mundial un intenso movimiento tuvo lugar en el cine italiano: el neorrealismo, los cineastas fundadores de ese movimiento en un corto periodo que va de 1946 a 1950, acumulan títulos que representan una toma de conciencia sobre la realidad social de unos pocos años de la vida italiana.¹⁵

El neorrealismo es el movimiento que tiene lugar en el cine italiano que se caracteriza por un nuevo lenguaje, nuevos modos de producción y nuevas relaciones entre artistas y sociedad.¹⁶

Se consideran cuatro directores más representativos del neorrealismo: Roberto Rossellini con *Roma città aoerta* (1945), *Paisa* (1946) y *Germania, anno zero* (1947); Vittorio de Sica y Cesare Zavattini hacen un cine más humanista en *El limpiabotas* (*Sciuscia*, 1948), ladrón de bicicletas (*Ladri di bicicleta*, 1949), Milagro en Milán (1951) y Humberto D. (1952); Luchino Visconti representa la vertiente



más esteticista con *La terra trema* (1948); y Giuseppe de Santis, representa al neorrealismo más comprometido políticamente como *Caccia tragica* (1948),

¹⁵ Neorrealismo Italiano, Cuadernos de la Cineteca Nacional / Clásicos del cine, CONACULTA, 1999.p.1

¹⁶ SANCHEZ NORIEGA, ob. cit. p. 248

Arroz amargo (*Riso amaro*, 1949), *Non c'è pace tra gli ulivi* (1950) y *Roma ore undici* (1952).

Los rasgos estéticos que caracterizan las películas neorrealistas son:

1. Modo de producción austero, en condiciones precarias;
2. Rodaje en exteriores, en barrios populares;
3. Cine comprometido socialmente en la mirada hacia la realidad;
4. Actores poco conocidos y no profesionales; rechazo de cualquier estrellato;
5. Atención prioritaria a los temas de trabajo, modos de vida, situaciones cotidianas;
6. Cualquiera que sea el género de las películas, hay un talante de crónica, de documento de la situación social del momento; y
7. Combinación de drama y hasta tragedia con elementos humorísticos.

Dentro del neorrealismo italiano existió un dato curioso, la guapísima Ingrid Bergman, una de las máximas estrellas de Hollywood, después del éxito de *Casablanca*, escribió una carta a Roberto Rosellini, diciéndole lo mucho que lo admiraba y cuanto deseaba trabajar con él, es así que en 1950 realizan "*Stromboli*.", existiendo entre ellos un amor a primera vista, Bergman fue muy criticada debido a que lo dejó todo para irse con el afamado director italiano con quien tuvo tres hijos, con él colaboró en cinco películas, donde Rosellini logra explorar la intimidad del personaje interpretado por Bergman.

13. LA NUEVA OLA FRANCESA

De los cimientos de la revista Cahiers du Cinéma (fundada en 1951), cuyo principal mentor fue Andre Bazin¹⁷, nacerá lo que pronto se dará a conocer en todo el mundo como la Nueva Ola Francesa, los cineastas representativos de dicha corriente surgieron de las filas de la mencionada revista cuando trabajaban como críticos de cine.

Los jóvenes críticos exaltan a los “primitivos” americanos y defienden con furor su cine “anti-intelectual”, poniendo en el candilero a Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford, se entusiasman con los westerns y las comedias musicales, se llaman asimismos Hitchcock-Hawksianos.

Dichos jóvenes formados de la asistencia regular a la cinemateca



francesa y de la crítica cinematográfica y no en las escuelas de cine, pronto conmocionarían al mundo con películas de bajo presupuesto, pero que reinventaban el lenguaje cinematográfico,

rompiendo todas las reglas clásicas del cine, con temáticas sobre la condición humana, contemplada en su sentido más individualista, influenciadas por el existencialismo¹⁸ y con un planteamiento nuevo de los métodos de producción de películas (muchas de las películas se hicieron con dinero de parientes,

¹⁷ Uno de los principales críticos de cine de todo el mundo, cuya concepción del cine influyo de manera determinante en todos los cineastas de la nueva ola francesa, algunos de sus libros más importantes son: La maravillas del cine y ¿qué es el cine?

¹⁸ Corriente filosófica de mediados del siglo XX, que tiene como eje de estudio al ser y la nada; sus temas centrales son: la libertad, la angustia, el amoralismo y la elección; su principal exponente fue Jean Paul Sastre.

formando cooperativas o dinero propio), sea a dicho que la Nueva Ola es para el cine, lo que el cubismo para la pintura.

El cine de la Nueva Ola es ferozmente individualista, teñido con frecuencia de un cinismo agridulce, alejado de los grandes problemas colectivos y obsesionados por los problemas de pareja.

Se habla del Festival de Cannes de 1959, como la fecha inaugural del movimiento, a Orfeo Negro (*Orfeo noir*, 1959) de Marcel Camus se le concede la Palma de Oro y a su realizador se le incluye abusivamente en el estante de la Nueva Ola; el premio a mejor Dirección va a parar a Truffaut por Los cuatrocientos golpes (*Les 400 coups*, 1959) y, fuera de concurso, se proyecta con gran éxito Hiroshima, mi amor (*Hiroshima, mon amour*, 1959) de Alain Resnais.

Sus principales exponentes fueron Claude Chabrol, Jean Luc-Godard, Jacques Rivette, Eric Rohmer y Francois Truffaut; la aportación de la Nueva Ola ha servido para reafirmar la noción de cine de autor, para introducir una inyección de inventiva en los métodos de trabajo con medios escasos, sacando provecho de las novedades técnicas (cámaras ligeras, emulsiones hipersensibles, lámparas sobrevoltadas, iluminación por reflexión), enriqueciendo las posibilidades expresivas del lenguaje cinematográfico, su influencia, se demostrará enorme en el cine de los años sesenta.

14. LA MODERNIDAD CINEMATOGRAFICA

Después de la conmoción que causo en todo el mundo la Nueva Ola, vemos en todo el mundo una renovación del cine, como resultado de circunstancias históricas, renovación generacional, transformaciones

socioeconómicas, nuevos públicos, evolución tecnológica, que se caracterizó por:

1. Renovación generacional. Las nuevas generaciones de cineastas son la mayoría surgidos de las escuelas de cine, con un bagaje cultural bastante amplio y una cultura cinematográfica depurada.
2. Independencia industrial. Hay una variedad notable en los modos de producción de los nuevos cines (mecenazgo, cooperativas, subvenciones, cumplimiento de cuotas de pantalla, nuevos productores, etc.), pero todos tienen en común el objetivo de lograr una cierta independencia respecto al entramado industrial-comercial.
3. La película como obra abierta. Se considera que el filme, más que contar una historia o representar una realidad, ha de proponer una experiencia al espectador, ha de ser una obra abierta a la interpretación que, simultáneamente, se presenta como tal.
4. Reinvidicación del director como autor frente al guionista o al productor. En este cine en primera persona, el cineasta-autor trata de plasmas sus preocupaciones, intereses, mundo interior, opciones éticas... en definitiva su concepción del mundo.
5. Ideología y moral. En los nuevos cines hay un rechazo del didactismo ideológico propio del cine que expone metáforas políticas o plasma héroes positivos; pero ello es compatible con el compromiso ideológico y el cine militante de signo anticapitalista y liberador-izquierdista.

6. Nuevas tecnología. Un factor importante en el surgimiento de los nuevos cines es la evolución de la tecnología con las cámaras ligeras y la toma de sonido directo.¹⁹

15. TEMATICAS DE LOS NUEVOS CINES DE LOS SESENTA

Junto a la renovación formal que supone la mencionada Modernidad Cinematográfica, los nuevos cines llevan a cabo una renovación temática que José Enrique Monteverde categoriza del siguiente modo:

1. Temática personal-individual. Hay una tendencia hacia el relato biográfico, protagonizado frecuentemente por anti-héroes y seres más o menos marginados en busca de su identidad.
2. La infancia. Hay abundantes recreaciones de la infancia como etapa que marca el posterior desarrollo biográfico y en la que se encuentran claves de la identidad del sujeto.
3. Mitología sobre la juventud. La incorporación de la juventud a la vida social, laboral y de consumo en el marco del desarrollismo de los años sesenta y la existencia de una cultura juvenil conllevan la aparición de las temáticas propias de la juventud.
4. Cuestionamiento de la familia. Los relatos sobre la infancia, la adolescencia y la etapa juvenil suelen narrar episodios donde se cuestiona la familia o se aprecian como problemáticas las relaciones familiares.
5. Instituciones educativas. Ligado a la infancia y juventud abundan, relativamente, las películas sobre colegios, internados o reformatorios que subrayan el autoritarismo, la represión y la

¹⁹ SANCHEZ NORIEGA, ob. cit. pp. 264-265

ausencia de una educación sentimental, lo que propicia diversos modos de rebelión.

6. Aprendizaje sentimental y sexual. Los relatos biográficos y juveniles suelen hacer hincapié en las dificultades para la expresión de los sentimientos, en el desequilibrio afectivo y en la iniciación sexual. Comportamientos tradicionalmente marginales como la prostitución o la homosexualidad adquieren cierto protagonismo.
7. Relaciones de pareja. Las relaciones de pareja aparecen sometidas a múltiples dificultades, desde las diferencias de clase o de cultura que las hacen imposibles al cuestionamiento radical del matrimonio como institución.²⁰

16. EL CINE DE LA POSMODERNIDAD

En los años ochenta, lo que se conoce como posmodernidad engloba un discurso polifacético (filosófico, político, cultural), las características más significativas de esta posmodernidad estarían:

1. Nihilismo y pensamiento débil.
2. Fin de la historia. Pérdida del sentido emancipador de la Historia, de la fe en el progreso y en cualquier utopía que aliente la construcción de un mundo más humano.
3. Fragmentos de inmediatez, eclecticismo, perspectivismo relativista.
4. Estatización de la vida. Se buscan los valores estéticos ante la carencia de los éticos.

²⁰ SANCHEZ NORIEGA. Ob. cit. pp. 268-269.

5. Mirada irónica y descreída sobre toda realidad.

17. DOGMA 95

La última corriente estética en el cine, la encontramos en Dinamarca donde en 1995, Lars Von Thier y Thomas Vinterberg firman su voto de castidad, también llamado DOGMA, en donde se comprometen a seguir diez mandamientos, donde proponen que las películas se rueden en escenarios naturales, sin accesorios ni decorados artificiales, en color y con luz natural, no contengan añadidos de música ni trucajes, el sonido sea el propio de la acción,



realizar la filmación cámara en mano, que el relato tenga unidad de espacio y tiempo, no se pueden hacer películas de género, es obligado el formato de 35 mm y el director no puede ser acreditado.

Dogma 95 surge como una reacción contra el cine industrial-comercial, donde se revaloriza lo más importante en el cine que es contar una historia, dándole más importancia al guión, al relato y la actuación; en contra de los grandes efectos especiales, del cine ilusorio, por un cine que retrate la realidad tal como es.

En la actualidad se siguen haciendo películas Dogma, aunque sus dos principales fundadores, ya han roto con la mayoría de sus principios, es que a opinión de este autor, si el cine te ofrece la posibilidad de combinar varias artes (fotografía, música, arquitectura, etc.), por que no hacerlo en aras de darle mayor intención y contundencia a la historia que uno quiere contar.

18. PANORAMA ACTUAL

En la actualidad dos vertientes son las que dominan en todo el mundo, ellas son el cine comercial y el cine de autor, aunque muchas veces se ha

demostrado que dichas vertientes no están peleadas y se puede combinar una historia comprometida artísticamente y que guste a las masas, y por lo tanto sea comercial (El señor de los anillos (Lord of the rings, Peter Jackson), El cadáver de la novia (The corpse of the bride, Tim Burton, 2005), etc.).

La evolución del cine actual, tiene que ver con la tecnología que permite realizar historias más verídicas o historias fantásticas de un realismo magnifico, los directores de esta época son personas muy influenciadas visualmente por la televisión y los video clips, por lo tanto sus montajes son muy dinámicos, con muchos movimientos de cámara y de un ritmo vertiginoso, con temáticas muy diversas y desafiante ante el tratamiento de cualquier temática.

c) ¿CÓMO SE CREA UNA OBRA CINEMATOGRAFICA?

La obra cinematográfica es un proceso complejo, que requiere para su realización la colaboración de muchas personas, y de una previa planeación; las etapas para la creación de una película son tres:

- **PREPRODUCCIÓN.** Es la etapa previa al rodaje o filmación y va desde la concepción de una idea o argumento, la realización de un guión, y todos los demás preparativos para poder filmar, en el que se incluyen la elección de los actores, el personal técnico, los escenarios, etc.

El primer paso para elaborar una película es tener un argumento esto es la idea general sobre la cual va versar el filme, realizado esto se elabora una sinopsis, el cual es un resumen del contenido; una nota breve basada en datos concretos que expliquen el alcance y la esencia del asunto a tratar en el filme.

Una vez realizado la sinopsis, se procede a desarrollar el guión el cual es la preparación literaria de la obra audiovisual, el guión debe ser

descriptivo y sintético, sin rebuscamientos literarios, exponiendo acciones, acciones que remitan imágenes, una vez desarrollada la historia, existen dos tipos de guión el literario y el técnico, el primero se limita a narrar los hechos, distribuidos en secuencias, con indicación del tiempo y el lugar, y a transcribir los diálogos, mientras que el guión técnico es la creación imaginativa de un filme, especifica y describe todas y cada una de las tomas que se deben filmar, no es otra cosa sino plasmar en un papel la película, con todos sus encuadres, movimientos de cámara, etcétera.

En la medida que un guión es un film en su fase primitiva de realización y previa a la filmación, debe contener toda clase de información que pueda requerirse durante el rodaje mismo, como:

- ❖ Número de toma
- ❖ Lugar y hora donde se desarrolla la acción.
- ❖ Detalles que abarcará la visión de la cámara.
- ❖ Sonido-dialogo, sonido y música que acompañe la escena.
- ❖ Dirección que tendrán las acciones.
- ❖ Acción que contendrá la imagen.

Con el guión hecho se procede realizar el story board, el cual es un conjunto de viñetas donde se dibuja cada plano de la película y se reproducen los diálogos, de modo que da una idea precisa del resultado final, es algo muy parecido al comic.

Terminado el guión, comienza la planeación definitiva de la filmación y realización total del film; a partir del guión se deben analizar los elementos que se requieran para la filmación: equipo, actores, vestuario,

utilería, escenografía y material. A este proceso de desglose de necesidades y requerimientos del guión se le llama “*break-down*”.

La preparación del rodaje exige una cuidadosa selección de locaciones (exteriores e interiores naturales), construcción de decorados en estudio, creación de vestuario y útiles necesarios.²¹

Es conveniente que las personas que van a realizar la filmación conozcan y comprendan el guión técnico. Para ello resulta eficaz una reunión previa a la filmación, en que el director, su ayudante, camarógrafo, fotógrafo y todos los elementos del equipo humano se enteren del plan general, de sus funciones específicas y que puedan, al mismo tiempo, expresar sus opiniones y sugerencias que podrán ser discutidas y anexadas al guión técnico, si así conviene para la mejor realización.

- **PRODUCCIÓN:** Es la etapa del rodaje o filmación, y varía de acuerdo a la longitud de la película y las complicaciones que pudieran suscitarse, se realiza un plan de trabajo para economizar lo más que se puede tiempo y dinero, no se filma en forma lineal, quiere decir que no se filma de acuerdo a como están organizadas las tomas, si no de acuerdo a los requerimientos propios del rodaje, es decir tal vez primero se filmen todas las escenas de exteriores y posteriormente las de interiores.

Las semanas de duración de rodaje varían en un cortometraje de una semana a dos y en un largometraje de cinco semanas a quince, cada día de terminación de rodaje, si hay el suficiente presupuesto se hace una revisión del trabajo filmado, los trozos de película se envían para ser

²¹ SANCHEZ NORIEGA. Ob. cit. p. 292

revelados, y se ven esos trozos en una sesión privada en donde generalmente solo están el director, director de fotografía y los productores, a la presentación de dichos trozos de película se le conoce como “*rushes*”, una vez terminada la etapa del rodaje o filmación, se manda a revelar todos los trozos de película, el revelado o procesado del material filmado se debe realizar lo más pronto posible, ya que los retardos pueden alterar la calidad de la imagen, especialmente si se trata de material a color.

Cuando ya se tiene todo el material revelado, inicia ahí la última etapa para la creación de una película la cual es la:

- **POSPRODUCCIÓN:** Tercera y última etapa antes de tener el trabajo final, que es el filme como se presentará en las salas de exhibición, en esta etapa juega un papel sumamente importante el editor²², que generalmente junto con el director encausan y unen los trozos para que se logre una totalidad coherente y organizada, de acuerdo a las exigencias y gustos del director, es muy común que durante el rodaje algunos diálogos no se oigan adecuadamente, es en esta etapa el director vuelve a llamar a los actores, para sincronizar sus voces con la imagen, en aquellos fragmentos en donde el sonido fue deficiente.

También en esta etapa es donde se agrega la banda sonora, en aquellos momentos climax, o que el director piense que se necesitan, muchos de los efectos especiales se realizan durante la posproducción como los fundidos, fade in o fade out, intersecciones, etcétera.

²² Supra ver el apartado “TITULARES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA”

En muchas de las grandes producciones de Hollywood, la posproducción juega un papel importantísimo, incluso más importante que el rodaje, por la gran cantidad de efectos especiales que tienen, y con ayuda de las nuevas tecnologías, la computadora puede ayudar a crear mundos fantásticos e imaginarios o a reconstruir un pasado ya extinto (ejemplos. *Jurasik Park, Star Wars, Lord of the Rings, King Kong*).

Una vez teniendo la película terminada, se procede a su distribución y exhibición; los productores han de buscar distribuidora y exhibidores interesados y, una vez conseguidos, llegar al público potencial a través de los medios de comunicación o, directamente con la publicidad.

Las películas se venden a empresas de distribución (por un número de copias, un espacio geográfico y un período de tiempo), que las revenden a los exhibidores, con quienes contratan fechas y lugares de estreno con una fuerte inversión publicitaria en otros medios, además de la presencia del equipo artístico y del director.

La explotación de una película incluye la exhibición comercial en salas de cine, la exhibición en televisión tanto abierta como de paga, la renta en video centros y la venta de DVD's.

d) NATURALEZA JURÍDICA DE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA

La naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, en general de la obra audiovisual, ha ido cambiando en el transcurso del tiempo, en un inicio se consideraba a la obra cinematográfica como una obra colectiva, pero tal afirmación resultaba falsa, ya que la obra colectiva es una especie de obra anónima, y en la obra cinematográfica, todas las personas que colaboran mantienen sus derechos morales, esto es el reconocimiento por su trabajo,

mismo que puede ser visto en los créditos finales y en los rótulos de los promocionales; una segunda corriente principalmente impulsada por los productores de las películas, los cuales querían adjudicarse la titularidad de la obra fílmica, argumentaban que era una obra por encargo y por lo tanto, ellos debían tener todos los derechos para su explotación, pero en las obras por encargo los creadores deben aceptar permanecer en el anonimato, cosa que no sucede en la creación de filmes, por lo tanto tampoco puede considerarse a la obra cinematográfica una obra por encargo.

La obra fílmica debe considerarse una obra en colaboración, ya que es creada por dos o mas personas que trabajan juntas o al menos tienen mutuamente en cuenta sus contribuciones y bajo una inspiración común.²³

La inspiración común implica un intercambio de ideas y de críticas, una adaptación recíproca de cada una de las atribuciones a la otra y el conocimiento de los esfuerzos creadores con vistas a la realización de una obra del espíritu.²⁴

La obra en colaboración en sentido estricto, solo existe cuando los coautores han trabajado juntos con un grado de compenetración y en forma tal que, una vez concluida la obra, resulta imposible determinar cual es la parte atribuible a cada uno de ellos, por ejemplo en la creación de un guión entre dos personas, es imposible determinar cual parte del guión es de uno o de otro.

En una concepción amplia, también se consideran como obras en colaboración, aquellas en las cuales si bien las contribuciones de los diferentes creadores son individualizables entre ellos ha habido acuerdo respecto de la

²³ LIPSZYC, ob. cit. p.130

²⁴ GERARD, Ob. cit. pp. 166, 167

forma en que aportarían sus partes a la obra global y estas aparecen ligadas por una comunidad de inspiración.

Ahora bien, siguiendo con este orden de ideas, como ya se dijo la obra cinematográfica requiere para su realización la colaboración de muchas personas (técnicos, artistas, staff, carpinteros), las cuales trabajan juntas y con un interés común, que es lograr la realización de un filme, sirviéndose de sus respectivos conocimientos en un determinado arte o técnica, para así lograr una obra conjunta, que no puede ser separada y para su representación pública requiere de todos los elementos que la componen (sonido, edición, actuación, fotografía, dirección, arte, vestuario, maquillaje, efectos especiales, etcétera), por todo lo anteriormente expuesto se puede concluir que la naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, es la de una obra en colaboración.

e) TITULARES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

La obra cinematográfica al ser una obra del espíritu humano, es susceptible de protección intelectual, y por lo tanto susceptible de que sus autores gocen de todas las prerrogativas, que por su calidad de autor tienen sobre la obra; en el caso de la obra fílmica, nos encontramos ante una problemática, respecto a la determinación de la titularidad de los autores, por lo tanto es necesario determinar quienes son las personas que contribuyen para la creación de una película, la cual es una obra en colaboración, dentro de las personas que colaboran para la realización de una película generalmente se encuentran los siguientes:

- **DIRECTOR.** Se encarga de coordinar a todos, su función se asemeja a la de un director de orquesta, es el encargado de llevar a la pantalla el

guión técnico, sirviéndose de su sensibilidad y personalidad, para dirigir a los actores, plantear la atmósfera que desea, emplazar la cámara, marcar las pausas, determinar que toma se imprime y cual no y planifica la unidad de la obra.

- **DIRECTOR DE FOTOGRAFIA.** Es una de la personas más importantes dentro de una película, el se encarga entre otras cosas de discutir con el director sobre los encuadres de la película, se encarga de la iluminación, tiene mucha comunicación con el director respecto a la atmósfera que quiere retratar el director, también en mucho de los casos él supervisa el proceso de revelado y los rushes (pruebas que se realizan, durante el rodaje, al final de cada día de filmación) y el director confía en su sensibilidad para mostrar estados de animo y agudizar el drama, por medio de la iluminación.
- **PRODUCTORES.** Es la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina (aporta el capital).
- **SONIDISTA.** El se encarga de todo lo relativo a la grabación de sonido, tanto de los diálogos, como los sonidos ambientales, así como lo musical.
- **CONTINUISTA.** También llamado script girl, ya que la mayoría de los continuistas son mujeres, son los que se encargan de los detalles que dan continuidad y credibilidad a la película, estos son los que se fijan, si en la escena o secuencia anterior, el personaje estaba fumando o no?, o si tenia enyesado el brazo izquierdo o el derecho, etc.

- **DIRECTOR DE ARTE.** Se encarga de todo lo relativo a la escenografía de una película, el crea los escenarios idóneos de la película o busca las locaciones, que se adapten a lo que requiere la historia, este es un trabajo importante ya que un buen escenario nos puede proporcionar información valiosa sobre un personaje, o puede ambientar bien una época.
- **EDITOR.** Se encarga de ensamblar o montar la película, para que exista una correcta progresión dramática, utilizando diversos efectos de edición.
- **GUIONISTA.** Es la persona que crea una película, por medio de palabras en papel, debe ser una persona creativa, ya que el guión tiene una técnica especial y un lenguaje propio.
- **ACTORES.** Son las personas que le dan vida a distintos personajes, por medio de su interpretación.
- **ARGUMENTISTA.** El argumentista es la persona que aporta la idea principal, sobre la cual va girar toda la película, y que el guionista irá desarrollando para darle mayor continuidad.
- **VESTUARIO.** Se encarga de la ropa que llevan los actores y si es necesario de su confeccionamiento, con el objeto de conservar la unidad psicológica y decorativa de la película.²⁵
- **MAQUILLAJE.** Se encarga de darle forma a los personajes, de acuerdo a los requerimientos de la historia, un maquillista puede darle vida desde los zombies, hasta el grinch.

²⁵ GERARD, Paul-Daniel. Los derechos de autor en la obra cinematográfica. Ed. Ariel. Trad. Parés Maicas, Manuel, Barcelona, 1958. p. 191

- JEFE DE TRAMOYA. Una película necesita de buena iluminación, y para ello son necesarias las tramoyas, que es la maquinaria que carga con enormes focos, el jefe de tramoya es que se encarga de coordinar a los demás tramoyistas sobre el manejo de la tramoya.
- JEFE ELECTRICISTA. Es un subordinado del director de fotografía, el cual le indica, cual son las luces que necesita y los focos de distintos watts, etc.
- GAFER. Es la persona que se encarga de hacer la talacha, como recoger cables, cargar cosillas, etc.

Ahora bien, al ser tantas personas las que colaboran en una película, ¿cómo determinar, cual de ellas merece llamarse titular o titulares de la misma? y ¿cual es el alcance o derecho que cada uno de los colaboradores posee?

Las soluciones legislativas existentes para resolver el problema de la titularidad de las obras audiovisuales, han dado como resultado dos tendencias, que mucho tienen que ver con el tipo de sistema de derechos de autor que cada país adopte; es así que en los países del sistema de copyright como los Estados Unidos e Inglaterra, atribuyen al productor la condición de autor o bien la titularidad originaría del derecho de autor, sin reconocer como autores de la obra audiovisual a los verdaderos autores que concurren en ella, ya que como bien señala el jurista francés Paul-Daniel Gerard:

*“el productor no puede hacerse pasar por un autor literario. El hecho de que él apruebe el argumento, lo escoja o también que “imagine o exprese las ideas primarias”, no significa que **Cree algo**, dado que no compone ni exterioriza el plan, no redacta el desarrollo del mismo ni tampoco imagina*

*los diálogo . . . si bien el productor recluta los colaboradores, estimula a unos, calma a otros, coordina el esfuerzo de todos; si sugiere, controla, vigila, crítica el guión, el dialogo, el découpage, la realización, **no tiene por todo ello derecho al título de autor.***²⁶

La otra tendencia es la de los países de tradición jurídica romano-latina o del sistema de derecho de autor, en los cuales se considera “que solamente las personas físicas que han participado en la creación de la obra audiovisual pueden ser autoras y, por consiguiente titulares originarios del derecho de autor sobre dicha obra.”²⁷

La obra en colaboración es propiedad común de los coautores, por lo tanto ellos deben ejercer sus derechos de común acuerdo.²⁸ Ahora bien en el derecho romano se reconocen los derechos morales de todos los autores de la obra cinematográfica, ahora bien, respecto, a los autores que ejercen la titularidad de la obra cinematográfica, varían de acuerdo a la legislación de cada país, en general entre los autores a los que se reconocen están:

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

Pero en la obra cinematográfica nos encontramos ante una encrucijada, respecto a quienes deben de ejercer los derechos patrimoniales, ya que la

²⁶ GERARD, Ob. cit. pp. 96, 97

²⁷ LIPSZYC, Ob. cit. p. 139

²⁸ COLOMBET, Ob. cit. p. 32

finalidad primordial de la obra fílmica es la representación pública, por medio de la exhibición en las salas cinematográficas, entre otros medios, por lo tanto generalmente los autores realizan un contrato de cesión de derechos patrimoniales al productor; aunque en las legislaciones en donde existe el sistema de copyright, es al productor al que se le considera autor de la obra cinematográfica por lo tanto el tiene todos los derechos patrimoniales para la explotación de la obra, sin ningún reconocimiento hacia los verdaderos autores.

En los países de tradición jurídica romanista, cuando los autores celebran el contrato de cesión de derechos, éste no significa una cesión ilimitada y exclusiva a favor del productor sobre los derechos patrimoniales de la obra cinematográfica; ya que los autores siguen disfrutando del derecho de edición, esto es que se pueden oponerse a la representación pública, únicamente cuando daña sus derechos morales, es decir, que exista alguna mutilación, supresión o adición sin su consentimiento o una edición diversa a la que el realizador hizo, pero únicamente cuando se demuestra que dicha supresión o adición puede dañar la reputación del director o transgrede la integridad de la obra o su esencia.

Al tenor de lo expuesto con anterioridad, considero que la titularidad de los derechos patrimoniales la deben de tener los autores de la misma, y mediante un contrato de cesión de derechos transmitir esos derechos al productor para su explotación pecuniaria, pero sin ir en perjuicio de los derechos de los autores, y estos recibiendo un porcentaje de las ganancias de la explotación de la obra, lo cual me parece justo considerando su labor creadora.

CAPITULO III

- a. Ley Federal de Derechos de Autor y la obra cinematográfica.
- b. Ley Federal del Derecho de Autor de 1956.
- c. Reformas de 1963.
- d. Reformas de 1982.
- e. Reformas de 1991.
- f. Reformas de 1993.
- g. Nueva Ley de Derechos de Autor de 1996.
- h. Reforma del 2003, actualmente en vigor.

CAPÍTULO III

a. LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR Y LA OBRA CINEMATOGRAFICA

En México, la obra cinematográfica ha estado contemplada desde la primera ley de derechos de autor de 1947, siendo una de las obras sujetas a protección, misma que se enunciaba en el artículo 4:

*“Las obras literarias, científicas y artísticas, protegidas por esta Ley, comprenden los libros escritos y folletos de todas clases, cualquiera que sea su extensión; las conferencias, discursos, lecciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza, cuando consten en versiones escritas o grabadas; las obras dramáticas o dramático-musicales, las coreográficas y las pantomímicas cuya escena sea fijada por escrito en otra forma; las composiciones musicales con o sin palabras: los dibujos, las ilustraciones, las pinturas, las esculturas, los grabados, las litografías; las obras fotográficas y **cinematográficas...**”¹*

Esta ley surge como un esfuerzo por regular los derechos autorales, en el ámbito de competencia federal, ya que México suscribió la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor, celebrada en Washington en junio de 1946. Ante la necesidad de ajustar la legislación interna a lo pactado internacionalmente se dio origen a esta ley.

Aunque la ley contenía importantes innovaciones respecto a los derechos conexos y la obra primigenia respecto a la derivada, la reserva de derechos de uso exclusivo, la creación del Departamento del Derecho de Autor, entre otras cosas, carecía de esquemas lógicos para regular cada una de las obras que protegía, en el caso de la obra cinematográfica contenía algunos artículos aislados, en donde junto a otras obras protegidas hacia algunas referencias, como otorgar a los productores de películas, el derecho exclusivo

¹ Artículo 4 de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947.

al uso de las características gráficas originales que sean distintivas de la obra o colección de obra.

Respecto al contrato de obra cinematográfica, que ni siquiera se menciona en esta ley, este se regulaba por las normas aplicables al contrato de edición de obra literaria, ya que el artículo 61 señalaba:

“La reproducción de obras por medios distintos al de la imprenta se regirá por las normas aplicables al contrato de edición, en todo aquello que no se oponga a la naturaleza del medio de reproducción de que se trate”²

En realidad no se regula el contrato de obra audiovisual o cinematográfica, ya que la naturaleza jurídica del contrato de edición de obra literaria, es totalmente distinto a la obra audiovisual, lo cual hace imposible e inoperante una regulación eficaz.

Sin embargo, de dicho capítulo podemos sacar algunas disposiciones que sí pueden aplicarse a todas las obras, como son los artículos 36 y 40, que a la letra dicen:

“Artículo 36.- El derecho de autor sobre la obra de que se trate quedará en beneficio del titular a excepción de aquellos derechos que dentro de los límites del contrato sea necesario para su cumplimiento, los cuales quedarán a favor del editor durante el tiempo que la ejecución del contrato lo exija.

Artículo 40.- Sin el consentimiento del autor, el editor no podrá publicar la obra con abreviaturas, adiciones, supresiones o modificaciones.”³

En el artículo 36, encontramos uno de los principios medulares del Derecho de Autor, el respeto a los derechos morales y derechos patrimoniales del autor, al señalar que los beneficios percibidos por la obra, le corresponderán al autor; el artículo 40, establece otro principio; el respeto a la

² Artículo 61 Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947.

³ Artículos 36 y 40. Idem.

integridad de la obra, lo cual se aplica a cualquier tipo de obra de carácter intelectual, en este caso la obra cinematográfica, esto quiere decir que la alteración de la obra sin consentimiento previo del autor, es un ataque a sus derechos morales.

b) Ley Federal del Derecho de Autor de 1956

El 31 de diciembre de 1956, se expidió una nueva Ley Federal de Derecho de Autor que se basó fundamentalmente, en lo establecido por la Convención Universal sobre el Derecho de Autor.⁴

Tratando de suplir las deficiencias de su antecesora, esta nueva ley se distingue por su carácter internacionalista, esto por cuanto reconoce la protección a las obras que edite la Organización de las Naciones Unidas, las organizaciones especializadas ligadas a ella y la Organización de los Estados Americanos, ello a fin de dar cumplimiento a lo establecido por la Convención Universal de la Propiedad Intelectual, signada en Ginebra el 6 de septiembre de 1952.⁵

Esta ley incluye la controvertida figura del dominio público pagante, causando un pago por el 2% del ingreso total, mismo que sería entregado a la Sociedad General Mexicana de Autores, para que bajo la supervisión de la Secretaría de Educación Pública lo destinara a sus fines y al fomento del bienestar de los autores mexicanos.⁶

Ahora bien, concerniente a la obra cinematográfica, no tuvo muchos cambios o incorporaciones; se siguió incluyendo dentro de las obras protegidas por esta ley, los productores tenían el derecho exclusivo al uso de las características gráficas originales que sean distintivas de la obra o colección de

⁴ SERRANO, Migallón. Ob. cit. p. 54

⁵ SERRANO MIGALLON, ob. cit. p. 55

⁶ Idem.

ellas; los distribuidores eran los encargados de los derechos de ejecución, representación, exhibición y proyección de la película u obra cinematográfica⁷; se sigue otorgando a los productores el derecho exclusivo al uso de las características gráficas originales, al respecto el artículo 22, señalaba:

*“Los editores de obras científicas, didácticas, literarias o artísticas, de periódicos o revistas y **los productores de películas** o medios de publicación semejantes, podrán obtener, sujetándose a las disposiciones de esta Ley y de su Reglamento el **derecho exclusivo al uso de las características gráficas originales** que sean distintas de la obra o colección de ellas”.*⁸

Estos artículos eran los únicos que hacían referencia directa a la obra cinematográfica, sin embargo, existían otras disposiciones de aplicación general respecto a todas las obras intelectuales, como el artículo 24, que en su primer párrafo señalaba:

*“La enajenación de una obra no incluye por sí sola, **la transmisión del derecho de autor**, salvo convenio en contrario. Tampoco lo transmite la enajenación de uno o más ejemplares de la obra.”*⁹

Por **transmisión del derecho de autor**, entendemos la transmisión tanto del derecho moral, como del derecho patrimonial, aunque el derecho moral no es transmisible por ningún medio, aquí encontramos un candado, para las personas que creían que la simple enajenación de una obra, les daba derecho a disponer sobre ella, y sacar algún provecho pecuniario, este artículo ahonda más respecto a la integridad de la obra, al señalar:

*“Ni la enajenación de la obra, ni la facultad de editarla, reproducirla, representarla, ejecutarla, **exhibirla**,*

⁷ Artículo 95 de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956.

⁸ Artículo 22 de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956.

⁹ Primer párrafo del artículo 24 de la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956.

*usarla o explotarla, dan derecho a alterar su título, forma o contenido, salvo convenio en contrario.*¹⁰

Del análisis de este párrafo, podemos dilucidar la intención del legislador por proteger al autor, de todas aquellas personas que se encargan de promocionar y mostrar la obra del autor al público, como son los editores, reproductores, ejecutantes y exhibidores, que por ese hecho, consideraban tener prerrogativas sobre la obra editada, reproducida o exhibida, en el caso de la obra cinematográfica, se protege al titular de la obra (director), respecto a los exhibidores, que muchas veces, cambiaban el título de la película o establecían una especie de censura, que incidía sobre la obra en su conjunto, recortando algunas escenas, esta disposición protegía la integridad de la obra.

c) REFORMAS DE 1963

El 21 de diciembre de 1963, fueron publicadas reformas y adiciones a la ley que establecieron conjuntamente los derechos morales y los derechos patrimoniales.¹¹

En esta reforma se establecieron reglas específicas para el funcionamiento y la administración de las sociedades de autores; amplió el catálogo de delitos en la materia y modificó el nombre de la legislación por el de Ley Federal de Derechos de Autor.

Hubo pocas modificaciones respecto a los artículos relativos a la obra cinematográfica, pero en el artículo 7, encontramos una lista más esquemática sobre las obras que la ley protege, incluyendo en la letra I), lo relativo a las obras fotográficas, **cinematográficas**, de radio y televisión.

¹⁰ Segundo párrafo del artículo 24 Idem.

¹¹ SERRANO MIGALLON. Ob. cit. p. 57

Se sigue protegiendo la integridad de la obra, al señalar que la enajenación de la obra, no da el derecho a alterar su título, forma o contenido.

El artículo 26 de dicha ley señalaba que:

*“Los editores de obras intelectuales o artísticas, los de periódicos o revistas, **los productores de películas** o publicaciones semejantes, podrán obtener la **reserva de derecho al uso exclusivo** de las características gráficas originales que sean distintivas de la obra o colección en su caso”¹²*

La reserva de derecho al uso exclusivo, definida hasta la Ley Federal del Derecho de Autor de 1997, se refiere a 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**”¹³, lo que quiere decir, que la persona que goce de los derechos al uso exclusivo, en este caso, el productor de películas, tendrá derechos sobre las características gráficas, las cuales podrán ser, por ejemplo, el cartel promocional de la película, el cual es una característica gráfica distintiva.

Esta ley regula ampliamente el contrato de edición, el cual señalaba en su artículo 60 lo siguiente:

*“El contrato de reproducción de cualquier clase de obras intelectuales o artísticas, para lo cual se empleen **medios distintos al de la imprenta**, se registrará por las normas de este capítulo en todo aquello que no se oponga a la naturaleza del medio de reproducción de que se trate.”¹⁴*

Ahora bien, siguiendo con lo señalado por el artículo 60, todos los artículos relativos al contrato de edición se pueden aplicar al de la obra

¹² Artículo 26 Ley Federal de Derechos de Autor de 1963

¹³ Artículo 173 de la Ley Federal del Derecho de Autor de 1997.

¹⁴ Artículo 60 Ley Federal del Derecho de Autor de 1963.

cinematográfica, siempre y cuando no se oponga a su propia naturaleza, por lo tanto, el artículo 41 que señala lo siguiente, es aplicable a la obra cinematográfica:

*“El contrato de edición de una obra **no implica la enajenación de los derechos patrimoniales** del titular de la misma. El editor no tendrá más derechos que aquellos que, dentro de los límites del contrato, sean conducentes a su mejor cumplimiento durante el tiempo que su ejecución lo requiera”.¹⁵*

Por lo tanto, este artículo es perfectamente aplicable, primero a la obra cinematográfica, segundo al contrato de producción de obra audiovisual, lo que se aplicaría al productor, en lo concerniente a que dicho contrato no implica la **enajenación de los derechos patrimoniales** del titular de la misma, aunque el propio artículo tiene unos señalamientos respecto a los límites del contrato para que sean conducentes al mejor cumplimiento de su ejecución, si hacemos una interpretación de este artículo para hacerlo aplicable al contrato de producción audiovisual, podríamos concluir, que ateniéndonos a la naturaleza de la obra cinematográfica, el hecho de que el productor no perciba ningún beneficio económico por la producción de la película resulta totalmente incoherente , ya que el productor, es la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina, por lo tanto resulta lógico que por ese esfuerzo el reciba los beneficios patrimoniales por esa obra, aunque yo creo que el titular más importante de la obra cinematográfica (el director), debería de recibir un porcentaje, de los beneficios patrimoniales de la explotación de su obra, por lo

¹⁵ Artículo 41 Ley Federal del Derecho de Autor de 1963.

tanto este artículo pone un candado para el productor de películas, para que no goce en su totalidad de los derechos patrimoniales.

d) REFORMAS DE 1982

El 11 de enero de 1982, fueron publicadas en el Diario Oficial de la Federación reformas y adiciones a la Ley Federal de Derechos de Autor, que incorporaron disposiciones relativas a las obras e interpretaciones utilizadas con fines publicitarios o propagandísticos, y ampliaron los términos de protección tanto para los autores como para los artistas, intérpretes y ejecutantes.¹⁶

Respecto a la obra cinematográfica no hubo ningún cambio o adición.

e) REFORMAS DE 1991

El 17 de julio de 1991, se publicaron en el Diario Oficial de la Federación nuevas reformas y adiciones a la ley en vigor desde 1957; mediante las cuales se enriqueció el catálogo de ramas de creación susceptibles de protección; se incluyó la limitación al derecho de autor respecto de las copias de respaldo de dichos programas; se otorgaron derechos a los productores de fonogramas; se amplió el catálogo de tipos delictivos en la materia; aumentaron las penalidades, y se aclararon las disposiciones relativas al recurso administrativo de reconsideración.¹⁷

En cuanto a las obras cinematográficas, en primera instancia, en el artículo 7, que es donde se señala las obras sujetas a protección, encontramos una adición, ya que aparte de la obra cinematográfica, se incluye a las obras audiovisuales, esto para proteger aquellas obras, que no podrían llamarse propiamente cinematográficas, como es el caso del video-arte y algunos otros

¹⁶ SERRANO MIGALLON, Ob. cit. p. 58

¹⁷ Idem.

medios derivados del uso de aparatos tecnológicos donde se mezcla libremente imagen con o sin sonido, pero sin una estructura narrativa como sucede en el cine, en fin se trata de dar cabida a todos aquellos artistas que usan la tecnología para crear arte.

f) REFORMAS DE 1993

El 22 de diciembre de 1993, se publican en el Diario Oficial de las Federación reformas y adiciones, aunque esta vez son mínimas, por ejemplo, aumentó la protección de los autores a setenta y cinco años después de su muerte, pero respecto a la obra cinematográfica, no hay ninguna modificación.

e) NUEVA LEY DE DERECHOS DE AUTOR DE 1996

El 24 de Diciembre de 1996, se expide una nueva ley de derechos de autor, que entró en vigor en 1997, esta es la más estructurada de todas las anteriores, y se crea para adecuarla al Tratado de Libre Comercio, que entró en vigor en 1994, una de las novedades de esta ley, es la creación del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

Esta ley a diferencia de las anteriores en las que la obra cinematográfica había sido reglamentada como una categoría especial dentro de las obras protegidas por ese derecho, será la primera que contemple a la obra cinematográfica como una especie dentro de las demás obras audiovisuales, lo cual como ya lo señale¹⁸ me parece una insensatez, debido a las diferencias sustanciales que existen entre la obra cinematográfica y las demás obras audiovisuales, simplemente por poner un ejemplo, la obra cinematográfica, persigue un fin, la exhibición masiva en salas o su reproducción para venta o

¹⁸ *Infra.* Capítulo 2, CONCEPTO DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA EN LA LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR Y LAS CONVENCIONES INTERNACIONALES p. 27

renta, mientras que otras obras audiovisuales como el video-arte, su finalidad primordial, es la expresión del artista, más no así, su explotación económica.

También, es la primera en señalar, quienes son los titulares del derecho moral sobre la obra cinematográfica, que como ya se señaló es una obra en colaboración y en el artículo 22 señala:

*“Salvo pacto en contrario entre los coautores, **el director o realizador de la obra**, tiene el ejercicio de los **derechos morales sobre la obra audiovisual** en su conjunto, sin perjuicio de los que correspondan a los demás coautores en relación a sus respectivas contribuciones, ni de los que puede ejercer el productor de conformidad con la presente Ley y de lo establecido por su artículo 99.”¹⁹*

Ahora bien, este artículo es bastante claro al señalar, que salvo pacto en contrario, se considerará al **director o realizador** de la obra cinematográfica como la persona que tiene la titularidad del derecho moral sobre la obra en su conjunto, lo cual me parece bastante acertado, ya que el director, es el principal orquestador del filme y es la persona con mayor peso creativo, por lo tanto resulta lógico, que sea a él, a quien se le otorgue la titularidad de la película en su conjunto; algo importante es que el legislador, no demerita la labor de los demás colaboradores, dejando intocado el derecho moral que pueden tener los demás coautores en relación a sus respectivas contribuciones, como por ejemplo el derecho moral que posee el fotógrafo, decorador, musicalizador, etcétera; por último protege al productor, para que realice todas las acciones necesarias para la explotación de la obra, aunque con algunas limitaciones, que el propio artículo 99 señala, mismas a las que nos avocaremos más adelante.

¹⁹ Artículo 22 de la Ley Federal del Derecho de Autor de 1997.

Analizando lo anterior, encontramos que la titularidad del derecho moral en la obra cinematográfica, la tiene el director o realizador, pero ¿qué sucede con el titular del derecho patrimonial?, el legislador por un lado, en forma genérica señaló, en el artículo 25 de la referida ley:

*“Es titular del derecho patrimonial el autor, heredero o el adquirente por cualquier título”.*²⁰

Pero que sucede en la obra cinematográfica, ¿quien es el titular del derecho patrimonial?, para resolver esa cuestión, el legislador en el artículo 97, párrafo segundo, señaló:

*“Salvo pacto en contrario, **se considera al productor como el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto**”.*²¹

Lo cual quiere decir, que el productor efectivamente, es el titular del derecho patrimonial pero únicamente de la **obra en su conjunto**, es importante remarcar esto, ya que el artículo 96, deja intocados los derechos patrimoniales de los demás colaboradores quienes pueden explotar sus respectivas aportaciones en forma aislada, como por ejemplo el musicalizador de la obra, el guionista, decorador, etcétera.

Conviene destacar además que esta ley elimina la particularidad que distinguía los derechos de un titular originario y aquellos de uno derivado, señalando como titulares del derecho patrimonial, en el mismo nivel, tanto al autor como al heredero y al adquirente por cualquier título, en este caso **el productor**.

²⁰ Artículo 25 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

²¹ Artículo 97 párrafo segundo Idem.

La consecuencia de semejante disposición es que, una vez cedidos los derechos patrimoniales, el productor tendrá exactamente el mismo tratamiento que el del propio autor.

Aunque el artículo 97 establece, al productor como el titular de los derechos patrimoniales, dicha titularidad le es conferida por medio de una cesión que realizan los demás autores de esta obra en colaboración y aunque el productor goza de los derechos patrimoniales de la obra, esto no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual, por lo tanto la cesión de los derechos patrimoniales a favor del productor, tiene algunas limitantes, las cuales son mejor dilucidadas en el Título III relativo a la “**Transmisión de los Derechos Patrimoniales**”, como ya señalamos se considera al productor de la obra audiovisual como el titular de los derechos patrimoniales, en su conjunto, aunque en realidad obtiene esta titularidad por una cesión que realiza el titular del derecho moral, cesión que podría considerarse un derecho del creador de la obra y que generalmente se realiza para una mejor explotación de la obra, por medio de una persona especializada en la explotación de la misma, como un productor de fonogramas, editor, o en este caso un productor de obras audiovisuales.

Por otro lado, esta ley, define al productor de la obra audiovisual, **como la persona física o moral que tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, o que la patrocina.**

El artículo 30 párrafo segundo, establece:

*“Toda transmisión de derechos patrimoniales de autor **será onerosa y temporal.** En ausencia de acuerdo sobre el monto de la remuneración o del procedimiento*

*para fijarla, así como sobre los términos para su pago, la determinarán los tribunales competentes.*²²

Siguiendo con lo señalado por el artículo 30, podemos deducir, que el productor debe pagarle al autor (director o realizador), por la transmisión de los derechos patrimoniales y esta transmisión será temporal, en la obra cinematográfica más que hablar de una transmisión, se realiza una cesión y esta no implica la cesión ilimitada.

Otro de los derechos que el autor obtiene por la transmisión de los derechos patrimoniales, es una participación proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, el artículo 31 de dicha ley, era claro al señalar lo siguiente:

*“Toda transmisión de derechos patrimoniales deberá prever a favor del autor o del titular del derecho patrimonial, en su caso, una participación proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, o una remuneración fija y determinada. **Este derecho es irrenunciable**”.*²³

Ahora bien haciendo un análisis esquemático de este numeral, se pueden derivar las siguientes prerrogativas, o características de la transmisión del derecho patrimonial:

1. **Toda transmisión de derechos patrimoniales** deberá contemplar para el autor (director o realizador):
 - a. Participación proporcional en los ingresos de la explotación de la obra que se trate (aplicable a la obra cinematográfica).
 - b. Remuneración fija y determinada.
2. Este derecho es **irrenunciable**.

²² Artículo 30 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

²³ Artículo 31 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

Este artículo es muy importante ya que, da al director o realizador participación en las ganancias de la obra fílmica derivada de su explotación, aparte de que tal participación, la recibe invariablemente, ya que es un **DERECHO IRRENUNCIABLE**, este precepto da un lugar preferencial al autor, quien es el creador intelectual de la obra, por lo tanto debería participar de las ganancias, que la explotación de la obra generaba.

Esta ley definió quienes eran los titulares del derecho moral (director) y patrimonial (productor), asimismo el Título III, Capítulo VI, regula por primera vez, en forma singular, el “Contrato de Producción de Obra Audiovisual” y lo define de la siguiente manera:

“Por el contrato de producción audiovisual, los autores o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual, salvo pacto en contrario. Se exceptúan de lo anterior la obras musicales.”²⁴

Al tenor de lo anterior, podemos reafirmar que aunque se considera al productor, el titular de los derechos patrimoniales, este no puede ejercer, tales derechos, si antes no realiza un contrato de producción de obra cinematográfica por medio del cual, los autores o los titulares de los derechos patrimoniales ceden en exclusiva los siguientes derechos patrimoniales:

- a. Reproducción: El productor es el encargado de realizar determinado número de copias, para su exhibición comercial en salas de cine, así como su reproducción en video y dvd.

²⁴ Artículo 68 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

- b. Distribución: El productor distribuye las distintas copias entre las compañías de exhibición comercial, y crea canales de distribución para que la película logre una exhibición mundial, o por lo menos que la película sea exhibida fuera del territorio nacional.
- c. Comunicación pública: también es el encargado de las campañas publicitarias, para darle proyección a la obra fílmica.
- d. Subtitulado. Por último, el productor se encargará de los posibles doblajes o subtitulados que la película tenga, cuando esta se exporte a países de habla distinta a la original, aunque hay legislaciones que se protegen la obra cinematográfica contra el doblaje, considerándolo un atentada contra el derecho conexo de los interpretes.

El fundamento de este artículo, según la Diputada Gloria Sánchez Hernández, es “***con el fin de salvaguardar importantes derechos morales de los creadores, el derecho a la integridad de la obra que se vulnera cotidianamente mediante doblajes abusivos y traducciones poco fieles***”.²⁵

Este capítulo, también establece que se considera terminada una obra audiovisual cuando, de acuerdo con lo pactado entre el director realizador por una parte, y el productor por la otra, se haya llegado a la versión definitiva,²⁶ por último te remite al capítulo II del contrato de edición de la obra literaria, al señalar lo siguiente:

“Son aplicables al contrato de producción audiovisual las disposiciones del contrato de edición de

²⁵ Diario de debates, 28 de Noviembre de 1996 (Opinión de la Diputada Gloria Sánchez Hernández).

²⁶ Artículo 71 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

*obra literaria en todo aquello que no se oponga a lo dispuesto en el presente capítulo*²⁷

Consecuentemente serán aplicables todas las disposiciones del contrato de edición de obra literaria, cuando no se opongan a lo ya dispuesto por el contrato de producción audiovisual, ahora bien, dentro de los artículos que integran el contrato de edición de obra literaria, encontramos un numeral, que me resulta particularmente interesante, el artículo 44 establece lo siguiente:

*“El contrato de edición de una obra **no implica la transmisión de los demás derechos patrimoniales del titular de la misma.**”*

Esta disposición establece una limitante al productor para disponer de todos los derechos patrimoniales, lo que el legislador no estableció, fue, ¿cuales son **los demás derechos patrimoniales?**, como ya señalamos, en el artículo 68, el legislador realizó una lista enumerativa de derechos patrimoniales (**reproducción, distribución, comunicación pública y subtítulo de la obra audiovisual**), por lo tanto el productor solo tiene derecho de explotar tales derechos patrimoniales, pero la pregunta sigue quedando en el aire ¿Cuáles son los demás derechos patrimoniales, a los cuales el productor ya no tendría derecho a explotar?.

Como una reiteración de lo ya expuesto el legislador en el artículo 99, relativo a la obra cinematográfica y audiovisual, señaló:

*“Salvo pacto en contrario, el contrato que se celebre entre el autor o los titulares de los derechos patrimoniales, en su caso, y el productor, **no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual**”*

En este artículo se reitera la limitación del productor para explotar los derechos patrimoniales de forma ilimitada y exclusiva, pero nuevamente el

²⁷ Artículo 72 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

legislador no establece que debemos entender por **cesión ilimitada**, por lo tanto, tales limitaciones solo quedan en letra muerta, ya que no hay aplicabilidad, resultando un absurdo utilizar términos tan ambiguos como “*transmisión de los demás derechos patrimoniales o no implica la cesión ilimitada de los derechos patrimoniales*”, ¿Cuáles son los demás derechos patrimoniales? ¿qué se considera cesión ilimitada?

Tratando de contestar a tales preguntas, el artículo 27, relativo a los derechos patrimoniales, da una lista enumerativa de derechos patrimoniales, que el titular podrá autorizar o prohibir, las cuales son grosso modo, los siguientes:

1. **Reproducción**, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea . . . audiovisual . . .
2. La **comunicación pública** de su obra . . .
3. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:
 - a. Cable;
 - b. Fibra óptica;
 - c. Microondas;
 - d. Vía satélite; o
 - e. Cualquier otro medio análogo;
4. La **distribución** de la obra . . .

Aún revisando estos derechos patrimoniales, no encuentro cuales son los “**demás derechos patrimoniales**”, en consecuencia, como ya señale

anteriormente, las limitaciones que el legislador quiso imponer a los productores, no son, más que letra muerta, **NO EXISTEN TALES LIMITACIONES**, por lo tanto concluyó que los productores tienen la total titularidad del derecho patrimonial sobre las obras cinematográficas, lo anterior obviamente en detrimento de los derechos del autor.

Ahora bien otra de las novedades incluidas en esta ley, fue regular los derechos de los productores de videogramas, estas disposiciones surgen para proteger a los productores que hacen posible la divulgación de las obras audiovisuales por medio de videogramas, aclarando que existe una diferencia sustancial entre el contrato de producción cinematográfica y los productores de videogramas, ya que los primeros únicamente realizan obras de cine, mientras que los segundos producen otro tipo de obras audiovisuales, el legislador para aclarar las posibles confusiones entre estas dos, definió a los videogramas como:

*“La fijación de imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes de una obra audiovisual o de la representación o ejecución de otra obra o de una expresión del folclor, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido”.*²⁸

Los legisladores para no variar dan una definición ambigua en varios aspectos, por otro lado es muy parecida a la definición común de obra audiovisual, dada en el artículo 96²⁹, la única diferencia consiste en las posibilidades de representación las cuales son:

1. De una representación digital de tales imágenes de una obra audiovisual

²⁸ Artículo 135 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997

²⁹ Se entiende por obra audiovisual las expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos produciendo la sensación de movimiento.

2. Representación o ejecución de otra obra o de una expresión del folclor.
3. Otras imágenes de la misma clase con o sin sonido.

Por lo tanto creo, que los legisladores se refieren a los productores de videos digitales, eso hasta cierto punto es entendible, el medio al que hace alusión es diferente del cinematógrafo, pero ¿a qué se refieren con ejecución de otra obra? ¿o de una expresión del folclor?, ¿un video sobre el ballet de Amalia Hernández, un documental sobre el tequila, una película de Pedro Infante, o de los Panchos?, asimismo, por aquello de las dudas, remata con lo siguiente: **o otras de la misma clase con o sin sonido**, alguien puede explicarme ¿a qué se refiere?, el legislador fue incapaz de hacer una definición³⁰, y prefirió utilizar la táctica de uno de los más grandes comediantes mexicanos de todos los tiempos, “cantinflear”.

Al realizar la definición de productor de videogramas, igualmente careció de técnica jurídica, definiéndolo de la siguiente manera:

*“Productor de videogramas es la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, **constituyan o no una obra audiovisual**”.*³¹

Esta definición aunque mejora bastante, tiene un grave error de lógica, ya que siguiendo el principio de contradicción “es imposible ser y no ser a la vez”, por lo tanto, o se es una obra audiovisual o no se es, como la propia ley señala en su artículo 96 y en la definición confusa de videograma, se consideraran obra audiovisuales **“las expresadas mediante una serie de**

³⁰ Proposición que expone con claridad y exactitud los caracteres esenciales de una cosa material o inmaterial. Enciclopedia Salvat tomo IV.

³¹ Artículo 136 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997

imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos produciendo la sensación de movimiento”, lo que quiere decir que cualquier obra que de la sensación de movimiento y es expresada mediante una serie de imágenes, con o sin sonido, es una obra audiovisual, careciendo de importancia lo señalado en el artículo precedente.

Los siguientes dos preceptos aluden al derecho de los productores de autorizar o prohibir su reproducción, distribución y comunicación pública, así como la temporalidad para ejercer dichos derechos, la cual será de cincuenta años a partir de la primera fijación de imágenes.

Como podemos inferir, esta ley aunque resulto bastante novedosa, pecó de ambigua en muchas disposiciones, al ser muy limitadas y en el peor de los casos únicamente enunciativas.

h) REFORMA DEL 2003, ACTUALMENTE EN VIGOR

Dentro de las reformas que se realizaron el 23 de julio de 2003, se encuentra el derecho del autor y su causahabiente a percibir una regalía por la comunicación o transmisión pública de su obra por cualquier medio y que dicha regalía será pagada directamente por quien realice la comunicación o transmisión pública de las obras directamente al autor, o a la sociedad de gestión colectiva que los represente.³²

Asimismo refiere que el importe de dichas regalías deberá convenirse directamente entre el autor, o en su caso, la Sociedad de Gestión Colectiva que corresponda y las personas que realicen la comunicación o transmisión pública de las obras, este numeral da al autor la posibilidad de recibir una percepción

³² Artículo 26 bis, de la Ley Federal del Derecho de Autor en vigor.

económica cada vez que se realice una transmisión pública de la obra, en este caso, cada vez que la televisión pública o privada, transmita alguna película deberá pagar regalías por su transmisión al autor de dicha obra, que como ya se señaló en este caso es el director o realizador de la obra.

Otra modificación que se realizó fue en el caso del numeral 78 de esta ley, en la que se indicó que las obras derivadas tales como las adaptaciones entre otras obras, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero solo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia, previo consentimiento del titular del derecho moral, aunque esta disposición pretende defender los derechos morales de los autores de las obras en las cuales se base la adaptación³³, dicha modificación no contempla algún beneficio económico para el autor de la obra primigenia, sino únicamente da su visto bueno, por así decirlo, sin ninguna ganancia derivada de la adaptación.

En cuanto a otras modificaciones se aumento la protección de los derechos autorales a cien años, se estableció que los autores de obras artes plásticas y fotográficas tendrán derecho a percibir del vendedor una participación en el precio de toda reventa que se realice de las mismas en subasta pública, en establecimiento mercantil, o con la intervención de un comerciante o agente mercantil.³⁴

Ahora bien, una vez analizadas todas las leyes autorales de México y sus reformas, lo procedente es realizar un ejercicio de derecho comparado entre dos legislaciones del sistema de derechos de autor y dos del sistema de

³³ Ya que anteriormente, el artículo 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor no contemplaba el consentimiento del titular del derecho moral, por lo que la adaptación se podía realizar libremente sin que el autor de la obra primigenia pudiera defender la integridad de su obra.

³⁴ Artículo 92 bis, de la Ley Federal del Derecho de Autor vigente.

copyright, para analizar las diferencias y semejanzas entre unas y otras, lo anterior con la finalidad de tener un panorama global de distintas legislaciones autorales, y así poder realizar un diagnóstico contundente sobre la legislación mexicana.

CAPITULO IV

- a. Los dos sistemas de derechos de autor, en cuatro legislaciones internaciones
 - a. Autores de la Obra Cinematográfica.
 - b. ¿Cuándo se considera acabada una obra audiovisual?
 - c. Duración del Derecho de Autor.
 - d. Transmisión de los derechos de autor
 - e. Contrato de producción audiovisual
 - i. Francia
 - ii. Brasil
- b. Diferencias y similitudes entre las legislaciones de Francia y Brasil.
- c. Diferencias y similitudes entre las legislaciones de Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica.
- d. Protección al autor o protección al copyright “El eterno debate”

CAPÍTULO IV

a) LOS DOS SISTEMAS DE DERECHOS DE AUTOR, EN CUATRO LEGISLACIONES INTERNACIONALES

El presente capítulo, pretende realizar un análisis de las coincidencias y diferencias existentes entre cuatro legislaciones internacionales de derechos de autor, (Francia, Estados Unidos, Brasil e Inglaterra), elegí dichas legislaciones ya que tenía la necesidad de comparar dos legislaciones basadas en el sistema de copyright (Estados Unidos e Inglaterra) y dos con el sistema de derechos de autor (Francia y Brasil).

La elección de los países la realice, en virtud de que a mi parecer, por un lado Estados Unidos e Inglaterra, son los países más representativos del sistema de copyright, mientras Francia fue uno de los pioneros, en la promoción y desarrollo de los derechos autorales, de igual manera la elección de Brasil, se debió en primer término para tener un panorama más amplio respecto a los derechos autorales en Latinoamérica, y establecer como válvula de referencia respecto de una potencia sudamericana, y en segundo término, para así poder tener un punto de referencia o comparación con México, en lo que a protección autoral de la obra cinematográfica se refiere.

Antes de iniciar con los respectivos análisis legislativos de las naciones mencionadas, es preciso realizar un breve esbozo, sobre las semejanzas y diferencias entre los dos sistemas de derechos de autor existentes, teniendo por un lado al copyright y por el otro al sistema de derechos de autor.

Es así que la doctrina de los derechos de autor, tiene su origen y fundamentación en la noción de los derechos naturales, es decir del lazo íntimo que existe y se crea entre una obra literaria o artística y la personalidad del

autor, colocando a los autores en el centro, otorgándoles por una cuestión de derecho natural, el control de todos los usos de sus obras que puedan afectar a sus intereses; basando este derecho natural en la noción del llamado derecho moral, el cual otorga a los autores el derecho de mantener el control sobre lo que crean, y de impedir que nadie cambien sus obras, de tal forma que pueda afectar su reputación artística, derecho moral que se fundamenta con los derechos patrimoniales, que son la serie de beneficios o erogaciones que el autor tiene derecho a recibir a consecuencia de la explotación económica de su obra.

Por el contrario, la cultura del copyright se centra en el cálculo estricto y utilitario que equilibra las necesidades de los productores de copyright con las de los consumidores y este cálculo parece dejar a los autores al margen de la ecuación,¹ es decir el copyright no reconoce el derecho moral de los autores, pretendiendo ser más pragmático, basándose primordialmente en el llamado uso justo, el cual es un instrumento económico afilado que eximirá el uso no autorizado de una obra protegida y lo considerará justo cada vez que resultare demasiado costoso para las partes negociar la licencia², e inclusive los doctrinarios (en su mayoría economistas) basan la existencia del copyright con bases puramente económicas; empezando con Adam Smith quien rechazó la idea de que los autores tienen un derecho natural sin límites sobre sus obras publicadas, pero no obstante creyó que algún tipo de protección legal limitada esta justificada, entendió que el copyright era un monopolio, viéndolo como un derecho de la propiedad muy restringido que se adjudicaba a las obras y las protegía frente a la competencia de otras en el mercado; mientras Jeremy

¹ GOLDSTEIN, Paul. El copyright en la sociedad de la información. Ed. Nueva York, Estados Unidos, 1999. tr. María Luisa Llobregat Hurtado. p. 153

² Ibidem, p. 154

Bentham se centró en la cuestión de los incentivos, de si ante la ausencia del copyright, los escritores escribirían y si los editores publicarían; concluyendo que en un mercado competitivo, sólo las leyes pueden disuadir tal limitación, y que de otra manera, los individuos creativos se encontrarían expulsados del mercado por los rivales que “sin ningún gasto, estarían en posesión de un descubrimiento que hubiera supuesto mucho tiempo y dinero al inventor, y podrían arrebatarse todas sus ventajas merecidas al venderlo a un precio más bajo”. En pocas palabras dicho “el que no tiene esperanzas de poder cosechar, no se molestará en sembrar”.³

Para ilustrar la visión antagónica que tienen estos dos sistemas de derechos de autor, me permito traer a colación un caso donde los dos sistemas se enfrentaron, es el caso que en marzo de mil novecientos ochenta y seis, Ted Turner compró la MetroGoldwyn Mayer al financiero Kirk Kerkorian. En tres meses Turner devolvió las operaciones de producción y distribución de la MGM a Kerkorian, quedándose únicamente con la biblioteca cinematográfica de la MGM con más de 3,600 películas incluidas las clásicas tales como Casa Blanca, Lo que el viento se llevó y el Mago de Oz. Ahora Turner y no los escritores, productores o directores y mucho menos la MGM era quien controlaba el copyright de todas estas películas.

Turner sabía que los ingenieros habían desarrollado hacía poco una técnica computarizada que convertía a las películas en blanco y negro en películas en colores vivos y se dio cuenta de que este coloreado podía dar nueva vida económica a las muchas películas en blanco y negro de la filmoteca del MGM. La idea consistía en que los espectadores de la televisión cambiaran

³ Goldstein, Paul. Ob. cit. P. 156

de canal si había una película en blanco y negro pero se quedaran a ver la película coloreada.

La decisión de Turner de colorear una de las películas de la filmoteca de MGM La Jungla de Asfalto de John Huston y de dar licencia al canal cinco (*Le cinq*) de la televisión francesa para que la emitiera, chocó con el derecho de copyright francés, según el cual la opinión básica referente a los derechos de los directores, escritores y otros artistas difiere bastante de la que prevalece en los Estados Unidos.

En los Estados Unidos con pocas probabilidades de éxito, los herederos de John Huston, junto con la guionista de la película Ben Maddow, presentaron una demanda contra la *cinq* en París, afirmando que la emisión por parte de ese canal de la versión coloreada de la Jungla de Asfalto violaría los **derechos morales** de Huston y Maddow. Antes de que el tribunal francés pudiera considerar sus reivindicaciones, primero tendría que decidir cual era el derecho sustantivo aplicable a la exhibición de una película realizada en América y proyectada en Francia. A tenor de las normas de conflicto y de elección de la legislación aplicable, los tribunales pueden juzgar un asunto escogiendo ente la Ley del País en el que se celebra el juicio o, según otra ley nacional.

Maddow y los herederos de Huston ganaron el pleito en el tribunal de primera instancia y en el de apelación francesa. Pero el 6 de junio de mil novecientos ochenta y nueve en una frase muy crítica del proceso, el tribunal de apelación de París fallo a favor de Turner y "*La cinq*", estimando que había sido el derecho americano y no el francés el que se aplicó para regular el acuerdo entre Huston y Maddow y el Estudio cinematográfico que los había contratado. Una única doctrina del derecho de copyright de los Estados Unidos

regía este contrato a tenor de la doctrina de alquiler de trabajo, el estudio por el hecho de haber contratado a Huston y a Maddow para la realización de la película, no sólo era el propietario del copyright de la misma, sino también el mismísimo autor. Cualquier derecho moral que pudiera tener el autor, no pertenecía a Huston o a Maddow sino al estudio cinematográfico.

Ejemplo que resulta bastante ilustrativo para observar las grandes diferencias existentes entre los dos sistemas de derecho de autor existentes, expuesto lo anterior, es procedente entrar al análisis de las respectivas legislaciones internacionales.

En primera instancia, lo procedente es observar como define cada país a la obra cinematográfica en lo específico y a la obra audiovisual en lo general, es así que para la legislación estadounidense, los trabajos audiovisuales, son:

“las obras que consisten en una serie de imágenes relacionadas, las cuales son mostradas mediante el uso de maquinas, o artefactos como proyectores, “viewers”, o equipo electrónico, junto con sonido, independientemente de la naturaleza de los objetos materiales, como son películas o cassetes, en donde el trabajo es embobinado.”⁴

Mientras las películas son:

“obras audiovisuales consistentes en una serie de imágenes relacionadas, que mostradas sucesivamente, dan la impresión de movimiento, con o sin sonorización incorporada.”⁵

Mientras para la legislación brasileña, las obras audiovisuales, son:

⁴ “Audiovisual works” are works that consist of a series of related images which are intrinsically intended to be shown by the use of machines, or devices such as projectors, viewers, or electronic equipment, together with accompanying sounds, if any, regardless of the nature of the material objects, such as films or tapes, in which the works are embodied. Artículo 101. Definition. US Code Collection. http://www.law.cornell.edu/uscode/17/usc_sup_01_17_10_1.html

⁵ “Motion pictures” are audiovisual works consisting of a series of related images which, when shown in succession, impart an impression of motion, together with accompanying sounds, if any. Art. 101 Definition. US Code Collection.

“Cualquier trabajo que resulte de la mezcla de imágenes, con o sin sonorización, las cuales tienen como propósito dar a su reproducción, la impresión de movimiento, independientemente del proceso usado para capturarlas, o del medio inicial o subsecuente para mezclar dichas imágenes o los medios usados para la difusión de la obra.”⁶

La legislación inglesa, únicamente define lo que se entienda por obra cinematográfica:

“obra cinematográfica, significa la grabación en cualquier medio, donde imágenes en movimiento son reproducidas”.⁷

En tanto para la legislación francesa, las obras audiovisuales y cinematográficas, son:

“Cualquier obra que integre una secuencia de imágenes animadas con o sin sonorización incorporada.”⁸

El punto en común que tienen todas las anteriores definiciones, es que consideran a la obra audiovisual como una sucesión de imágenes, que den la sensación de movimiento, siendo la legislación inglesa, la que menos elementos incorpora a su definición, simplificando al máximo su definición, limitándose únicamente a señalar que es la grabación por cualquier medio (es decir mediante el uso de maquinas, o artefactos como proyectores, “viewers”, o equipo electrónico, como bien lo señala la legislación estadounidense), donde

⁶ (j) "audiovisual work" means any work resulting from the fixing of images, with or without sound, whose purpose is to give, through their reproduction, an impression of movement, regardless of the processes used for capturing them, the medium initially or subsequently used for fixing them or the means used for disseminating the work; Title 1, Introductory Provisions. Ley número 9610 de 19, de febrero, 1998, Derechos de autor y derechos conexos.

⁷ “film” means a recording on any medium from which a moving image may by any means be produced. Artículo 5 Sound recording and films. Copyright, Designs and Patents. http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga_19880048_en_1.htm

⁸ Artículo L112-2 6° Las obras cinematográficas y cualesquiera otras obras que integren una secuencia de imágenes animadas, con o sin sonorización incorporada, denominadas en conjunto obras audiovisuales. Código de Propiedad Intelectual.

imágenes en movimiento son reproducidas, sin señalar que exista sonorización o no en las mismas.

Sin embargo, considero que el elemento básico, que hace inconfundible la naturaleza de una obra audiovisual, es precisamente la sucesión de una serie de imágenes que al reproducirlas dan la sensación de movimiento, siendo este el común denominador de cualquier obra audiovisual.

Ahora bien, atendiendo a lo expuesto en el capítulo 2, encontramos que la naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, es el de una obra en colaboración o “joint work”, siendo que las distintas legislaciones aquí estudiadas, definen a la obra en colaboración como:

- “La obra en cuya creación han participado varias personas físicas” (Francia, artículo L113-2 Código de la Propiedad Intelectual).
- “Cualquier trabajo creado conjuntamente por dos o mas autores” (Brasil, artículo 5, fracción VIII a) Ley de Derechos de Autor y derechos conexos).
- “Obras producidas por la colaboración de dos o más autores, donde la contribución de cada autor no se distingue respecto de otro u otros autores” (Inglaterra, artículo 10, “*Copyright, Design and Patents Act 1988*”).
- “Obras preparadas por dos o más autores con la intención de que sus contribuciones se fusionen en inseparables o interdependientes partes de un todo unitario” (Estados Unidos de Norteamérica, artículo 101 Definitions, US Code Collection).

Teniendo como punto en común en todas las legislaciones, la circunstancia de que son obras creadas por dos o más autores (o personas físicas como lo establece la legislación de Francia), por lo cual no existe duda alguna de que la obra cinematográfica sea una obra en colaboración, aunque

en la legislación de los Estados Unidos de Norteamérica, también puede ser una obra por encargo, como lo analizare con posterioridad.

Sin embargo, la legislación francesa, aparte de la definición, expone que la obra en colaboración será propiedad común de los coautores, asimismo que los coautores ejercerán sus derechos de común acuerdo y en caso de algún desacuerdo, la jurisdicción civil resolverá lo conducente y que cuando la participación de cada uno de los coautores sea un género diferente, cada uno de ellos podrá, salvo acuerdo en contrario, explotar por separado su contribución personal, siempre que no se llegue a perjudicar la explotación de la obra en común,⁹ disposiciones que establecen el derecho a la explotación por separado de aquellas contribuciones que por su naturaleza sean susceptibles de explotarse sin afectar la obra en su conjunto, esto es, dan la facilidad de que el autor de la banda sonora de una película, pueda explotar por separado su obra musical.

Una vez que hemos visto las distintas definiciones de obra audiovisual, así como lo que entiende cada legislación respecto a las obras en colaboración, lo procedente será analizar quien es considerado el autor de una obra cinematográfica, y quien es el que tiene la titularidad respecto de dicha obra.

a-a) AUTORES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

En el caso de Francia, “tendrán la calidad de autor de una obra audiovisual la o las personas física que efectúan la **creación intelectual** de dicha obra”¹⁰ (lo marcado es propio), llama la atención, el hecho de que únicamente consideran autores a los creadores intelectuales de la obra,

⁹ Artículo L113-3 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

¹⁰ Artículo L113-7 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

señalando como coautores de la obra audiovisual 1) al autor del guión, 2) de la adaptación, 3) de los diálogos, 4) de las composiciones musicales con o sin letra especialmente realizadas para la obra y 5) al realizador¹¹, dejando fuera a un colaborador que yo consideró indispensable en la creación de una obra cinematográfica, que es el director de fotografía, ya que aunque directamente no interviene como creador intelectual, es indudable su gran colaboración artística y creativa en la realización del filme, ya que el es el encargado de darle una interpretación a la historia y los personajes por medio de la luz y el color, lo cual también representa una aportación intelectual.

En cuanto a la legislación Brasileña los coautores de una obra audiovisual serán específicamente los autores del escenario o el guión, el autor de la música y el director, también se consideraran coautores a los dibujantes en películas animadas¹², como se puede observar existe uniformidad, entre estas legislaciones con respecto a su visión de quienes son los autores de la obra cinematográfica, que en esencia en palabras de la legislación francesa, son los coautores intelectuales de la obra cinematografía; sin embargo, en las legislaciones inglesa y estadounidense no sucede lo mismo, ya que para los ingleses, el autor en relación con su obra es la persona quien crea la obra, pero cuando se refieren a los autores del filme, el numeral 9 inciso 2) del “Copyright, Design and Patens Act de Inglaterra, señala que:

“Esa persona será:
en el caso de un filme, la persona quien realiza los arreglos necesarios para que la realización de un filme sea posible.”¹³

¹¹ Idem.

¹² Artículo 16 del capítulo II Autoría de las obras intelectuales. Ley número 9610 de 19, de febrero, 1998, Derechos de autor y derechos conexos de Brasil.

¹³ (2) That person shall be taken to be—(a) in the case of a sound recording or film, the person by whom the arrangements necessary for the making of the recording or film are undertaken.

A decir de la descripción dada por los ingleses, el autor de la obra cinematográfica no es ninguno de los autores intelectuales, sino el productor de la misma y por exclusión no reconoce a ninguna otra persona involucrada en la creación del filme como coautor.

Ahora bien, en el caso de la legislación estadounidense, ni siquiera a los productores se les reconoce como autores, ya que para ellos, los únicos autores que cuentan con derechos sobre las atribuciones e integridad de la obra que crean (es decir, los derechos morales) son los autores de obras de arte visual, como tiene a bien señalar el numeral 106-A del U.S. Code Collection¹⁴, e inclusive enfatiza aún más al señalar en la sección 3 (B) (b) del mismo ordenamiento legal que:

“Ámbito y ejercicio de los derechos. **Únicamente** los autores de una obra de arte visual tienen los derechos conferidos en la subsección (a) en esa obra, **de todos modos** el autor es el dueño del copyright”¹⁵ (lo sombreado es propio).

Aunque debe destacarse que tanto la legislación estadounidense como la inglesa, establecen que el primer dueño del derecho de copia (copyright), lo constituye el autor de la obra e inclusive en Estados Unidos se reconoce como coautores de una obra en colaboración a los autores de la misma, sin embargo,

¹⁴ the author of a work of visual art—

(1) shall have the right—

(A) to claim authorship of that work, and

(B) to prevent the use of his or her name as the author of any work of visual art which he or she did not create;

(2) shall have the right to prevent the use of his or her name as the author of the work of visual art in the event of a distortion, mutilation, or other modification of the work which would be prejudicial to his or her honor or reputation; and

(3) subject to the limitations set forth in section [113 \(d\)](#), shall have the right—

(A) to prevent any intentional distortion, mutilation, or other modification of that work which would be prejudicial to his or her honor or reputation, and any intentional distortion, mutilation, or modification of that work is a violation of that right, and

(B) to prevent any destruction of a work of recognized stature, and any intentional or grossly negligent destruction of that work is a violation of that right.

¹⁵ **b) Scope and Exercise of Rights.**— Only the author of a work of visual art has the rights conferred by subsection (a) in that work, whether or not the author is the copyright owner.

como se ha dejado entrever lo que realmente protegen estas legislaciones es el derecho a la reproducción de la obra, y por lo tanto quien tiene tal derecho, también decide sobre cualquier modificación, supresión o cambio de la misma, sin que los autores materiales es decir los creadores intelectuales puedan oponerse de alguna manera, es por ello que en términos reales, estas legislaciones consideran como los verdaderos autores, en el caso de Inglaterra al productor de la película, a quien se puede considerar el primer dueño del copyright, mientras Estados Unidos no es claro sobre quien sería el primer dueño del copyright en una obra audiovisual, aunque es una práctica común y conocida que las grandes productoras estadounidenses, son las que tienen los derechos de copyright, lo anterior derivado a que en muchos casos, los productores de este monstruo industrial llamado "Hollywood" (a excepción de los productores independientes) realizan las películas bajo encargo, es decir, para lograr sus propósitos, los productores establecen relaciones laborales en lugar de ámbitos de cooperación, y basándose en este tipo de producción, contratan a todo el personal, desde el maquillista hasta el director, y de esta manera no sólo obtienen mayor control creativo sobre todos los autores, (y de paso frenan o asfixian la creatividad de los realizadores) sino también obtienen la calidad de autor, a los ojos de la ley, por lo tanto, los productores son susceptibles de considerarse los primeros dueños del derecho de copia (copyright).

Es precisamente en el tema de la autoría, donde se encuentran las principales diferencias entre la concepción de los sistemas del derecho de autor y del copyright, ya que mientras las legislaciones de Francia y Brasil, quienes provienen de una tradición romanista del derecho y que han adoptado

el sistema de derechos de autor, en sus respectivas legislaciones, consideran en primera instancia que al ser la obra cinematográfica una obra en colaboración, lo lógico es que existan varios coautores, sin embargo únicamente consideran como coautores a los **autores intelectuales** de la misma, por lo que respecta a las legislaciones de Inglaterra y Estados Unidos de Norteamérica, quienes provienen de la tradición del Common Law, y por lo tanto adoptaron el sistema de copyright, el tema de la autoría en la obra cinematográfica, fue resuelto de forma diferente, ya que para los Ingleses el autor de la obra cinematográfica, es el productor de la misma, mientras los estadounidenses consideran que el autor de la obra cinematográfica es el dueño del derecho de copia (copyright), es decir para los Estados Unidos de Norteamérica, la persona quien tiene los derechos de copia, es el autor de la obra cinematográfica sin importar el medio como los obtuvo, y aún sin siquiera haber colaborado directa o indirectamente con la creación de la obra.

Esta gran diferencia, que en esencia consiste en que por un lado, las legislaciones de Francia y Brasil reconocen en el autor dos derechos, sus derechos morales y los económicos o patrimoniales, mientras en las legislaciones de Inglaterra y Estados Unidos únicamente reconocen los derechos de copia que posee el dueño del copyright, sin prestarle importancia a los derechos morales de los autores de las obras, derivada de esta diferencia devienen muchas otras.

a-b) ¿Cuándo se considera acabada una obra audiovisual?

En Francia la obra audiovisual se considerará acabada cuando haya sido elaborada la versión definitiva de común acuerdo entre, por una parte, el realizador o eventualmente los coautores y, por otra parte, el productor.

Mientras la legislación de Inglaterra considera realizada la obra cinematográfica, cuando se realice la primera exhibición en público; las otras legislaciones aquí estudiadas son omisas respecto a lo anterior.

La legislación francesa, asimismo prohíbe la destrucción de la matriz de la versión terminada. Toda modificación por adición, supresión o cambio de un elemento cualquiera requerirá la conformidad de las personas mencionadas en el apartado primero. Toda transferencia de la obra audiovisual a otro tipo de soporte con vistas a otro modo de explotación deberá ser objeto de una consulta previa al realizador.¹⁶

Como se puede apreciar, la legislación Francesa cuida la integridad de esa obra terminada, al prohibir la destrucción de la matriz de la misma, de la cual derivaran las demás copias, aunque dicha disposición también puede entenderse como una medida de conservación de la riqueza cultural cinematográfica de su país, y sirve de freno a la censura estatal, que muchas veces, como ha sucedido en nuestro país destruía las matrices de películas incómodas a su régimen.

Asimismo defiende cualquier tipo de modificación, supresión sin el consentimiento de los coautores y del productor, y señala que antes de realizar cualquier tipo de transferencia a otro soporte, deberá consultarse al realizador de la obra fílmica, circunstancia que le da al realizador la **facultad exclusiva** de decidir sobre la integridad de su obra; asimismo esta disposición protectora, La legislación carioca, en primer lugar, da al director o realizador de la obra cinematográfica el ejercicio de los derechos morales sobre la obra audiovisual creada, dentro de los derechos morales con los que cuentan los autores en la

¹⁶ Artículo L121-5 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

legislación brasileña, se encuentran entre otras cosas, “el asegurar la integridad de la obra, oponiéndose a cualquier modificación o cualquier acto susceptible de afectar de cualquier manera su obra o de perjudicar la reputación u honor como autor.”¹⁷

Como se observa ambas legislaciones (Francia y Brasil) respetan el derecho moral del autor a la integridad de su obra, aunque en cada legislación varia el grado de protección y de derechos alcanzados por los autores de la obra cinematográfica, es así que en Francia, el derecho de explotación perteneciente al autor conlleva el derecho de representación y el derecho de reproducción, ampliando así sus facultades y derechos respecto de la obra, por lo que cualquier representación o reproducción integral o parcial realizada sin el consentimiento del autor es ilícita.¹⁸

a-c) DURACIÓN DEL DERECHO DE AUTOR

El duración que tiene el autor de la obra, para ejercer los derechos derivados de la explotación de la misma, es decir los derechos patrimoniales, varia de acuerdo a cada país, es así que para la legislación francesa, el autor gozará toda su vida del derecho exclusivo de explotar su obra en cualquier forma que sea y de obtener de ella un beneficio pecuniario y al fallecer, este derecho persistirá en beneficio de sus derechohabientes durante el año natural y durante los sesenta años siguientes¹⁹, en el caso de las obras realizadas en colaboración, (como es el caso de la obra cinematográfica) el año natural que se considerará será el fallecimiento del último coautor superviviente, sin embargo por lo que respecta a las obras audiovisuales, el año natural que se

¹⁷ Art. 24, fracción IV de la Ley número 9610 de 19, de febrero, 1998, Derechos de autor y derechos conexos de Brasil.

¹⁸ Art. L122-4 del Códigode la Propiedad Intelectual de Francia.

¹⁹ Art. L123-1. Idem.

considerará será el del fallecimiento del último de los colaboradores siguientes: el autor del guión, el autor de los diálogos, el autor de las composiciones musicales con o sin letra especialmente realizadas para la obra, el realizador principal.²⁰

Mientras la legislación brasileña precisa que los derechos económicos o patrimoniales en las obras audiovisuales serán protegidos por un periodo de setenta años contados a partir de enero del año siguiente de su proyección.

En cuanto a la legislación inglesa, está estima que el derecho de copia dado a una película expira al finalizar un periodo de cincuenta años después de realizado y como ya señale los ingleses consideran terminado un filme, cuando se exhibe por primera en público; en el caso de Estados Unidos de Norteamérica, el derecho de copia subsiste durante la vida del autor, más setenta años después de su muerte, especificando que en el caso de las obras en colaboración, el derecho de copia perdura hasta que muera el último coautor, más setenta años después de su muerte.

Es importante destacar que mientras en los países con un sistema de derechos de autor, este beneficio es dado a los autores de la obra, en los países regidos por el copyright, este derecho se da a los propietarios del derecho de copia de la obra, independientemente de que estos sean los autores materiales de la obra o no, por eso, aunque aparentemente los Estados Unidos de Norteamérica concedan un término igual de protección (setenta años) para la explotación de los derechos patrimoniales, lo cierto es que este derecho lo concede pero al propietario del copyright, quien puede ser un segundo o tercer propietario.

²⁰ Art. L123-2 del Códigode la Propiedad Intelectual de Francia.

a-d) TRANSMISIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR

La transmisión de los derechos de autor, en las cuatro legislaciones esta permitida, sin embargo cada una establece ciertas formalidades y limitantes, es así que la legislación brasileña establece que se podrán ceder todos los derechos conferidos a un autor, con excepción de sus derechos morales y los expresamente señalados en esa ley, reiterando de esta manera la visión que tienen los países con tradición romanista, sobre los derechos morales los cuales son inalienables e imprescriptibles; también señala que la total y final cesión de los derechos únicamente tendrá efectos, si existe una disposición contractual, en ausencia de una provisión contractual por escrito, el periodo máximo de transferencia de los derechos será de cinco años, y que cualquier cesión de derechos únicamente tendrá efectos en el país donde se haya firmado el contrato.

La cesión será válida únicamente por los modos de explotación descritos en la fecha del contrato y cuando se omita especificarlos, el contrato se interpretará restrictivamente, entendiéndose que se limitará a los medios de explotación indispensables para el cumplimiento del contrato.

Respecto a la cesión de derechos en las obras futuras señala que dichas cesiones no excederán de cinco años.

En cambio, en Francia, la transmisión o cesión de los derechos de autor, estará subordinada a un requisito formal, esto es que cada uno de los derechos cedidos será objeto de una mención por separado en el contrato de cesión y que el ámbito de explotación de los derechos cedidos quede delimitado en cuanto a su alcance y su destino, así como cuanto al lugar y a la duración²¹.

²¹ Artículo L131-3 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

Lo anterior establece un importante candado a los beneficiarios de dichas cesiones, ya que en el contrato de cesión, se especifica perfectamente tanto el ámbito de aplicación y de duración de los derechos cedidos, circunstancia que impide a los beneficiarios realizar cualquier otro acto, no contemplado en el contrato.

Ahora bien, para iniciar el análisis de la figura de la cesión de derechos realizados tanto en los Estados Unidos de Norteamérica como en Inglaterra, es necesario antes hacer una precisión, para ambas legislaciones el derecho de copia (copyright) es un derecho de propiedad, por lo tanto es susceptible de venta como cualquier otro objeto mueble o inmueble, y como anteriormente se señaló el primer propietario de dicho derecho es el autor de la obra, que en el caso de Inglaterra, se considera al productor del filme, sin embargo el propietario del copyright, a su vez puede otorgar licencias para explotar derechos específicos, sin que por ese hecho, el propietario del copyright este otorgando todos sus derechos de explotación.

En el caso de Inglaterra, el copyright es transmisible por asignación, por disposición testamentaria o por una operación jurídica personal o de bienes muebles;²² la asignación del copyright será parcial, esto es, limitada a la aplicación de uno o más pero no a todos los derechos que el propietario del copyright tiene el exclusivo derecho de hacer, la asignación del derecho de copia, no se hace efectivo hasta en tanto no se estampe la firma del cesionario o de su representante, en un documento por escrito; la licencia otorgada por el propietario del copyright, es obligatoria en cada sucesión, en la legislación

²² Art. 90, capítulo V del Copyright, Designs and Patents. (1) Copyright is transmissible by assignment, by testamentary disposition or by operation of law, as personal or moveable property.

Inglesa es permitido el uso de “licencias exclusivas”, las cuales tendrán como consecuencia que una persona física o moral, sea la única persona que podrá explotar determinado derecho, en exclusión de cualquier otra persona, incluyendo el propietario del copyright, por otra parte la legislación inglesa, expresamente señala que los derechos morales son **intransferibles**, lo cual a mi parecer constituye un avance en la protección de los derechos de autor, en esa legislación, ya que en primera instancia reconoce los derechos morales de los autores, tan es así que dichos derechos no son transferibles.

Por cuanto hace a la legislación estadounidense, el copyright es susceptible de venta, como cualquier otro bien, y puede ser transferido en su totalidad o en parte mediante una operación jurídica, y puede llegar a ser parte del patrimonio de cualquier persona, aplicando las previsiones jurídicas de la sucesión intestamentaria; los propietarios de cualquier derecho exclusivo de copyright, tendrán el derecho a disfrutar de los mismos derechos conferidos por dicha ley a los propietario del copyright; la transferencia de la propiedad del copyright sobre una obra, no será válida a menos que dicha transacción se encuentre respaldada por escrito y con la firma del cesionario o de su representante, cuando se termine el periodo de explotación de alguna cesión, tendrá como consecuencia que dicho derecho regrese al dueño del copyright.

La legislación de los Estados Unidos de Norteamérica, hace la precisión de que no es lo mismo la compra del copyright de una obra, que comprar el objeto material, es decir, que por el hecho de que una persona compre una obra escultórica, fotográfica o una pintura, dicha adquisición no le da el derecho de copia.

a-e) CONTRATO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

El contrato de producción audiovisual, es una figura jurídica en la que los autores intelectuales de una obra cinematográfica, mediante una cesión de derechos, dan su consentimiento para que el productor pueda explotarla económicamente, generalmente cediendo los derechos de representación y reproducción de la obra, dicho contrato únicamente se encuentra regulado en las legislaciones de Francia y Brasil.

a-e-i) FRANCIA

La legislación francesa, en primera instancia define la figura del productor, señalando que es la persona física o jurídica que toma la iniciativa y la responsabilidad de la realización de la obra,²³ asimismo refiere que dicho contrato vincula al producto con los autores de una obra audiovisual, excluyendo al autor de una composición musical con o sin letra, quien puede explotar de manera individual la contribución realizada a la película, en relación con los demás autores intelectuales, implicaría una cesión a favor del productor de los derechos de explotación de la obra audiovisual, sin embargo dicha cesión no incluye la cesión al productor de los derechos gráficos y teatrales de la obra.

El Código de la Propiedad Intelectual Francés, siguiendo con su tradición de proteger al autor, señala que todo modo de explotación de una obra deberá ser objeto de una remuneración a su autor, y dicha remuneración será proporcional al precio que paga el público para recibir la comunicación de la obra, es decir, que el autor recibirá una remuneración por concepto de los ingresos obtenidos en taquilla, así como cuando su obra se transmita en televisión pública o privada, y establece como una obligación del productor el

²³ Artículo L132-23 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

abonar dicha remuneración a los autores, para hacer valido este derecho, el productor hará entrega al autor y a los coautores, como mínimo una vez al año, de un certificado de los ingresos producidos por la explotación de la obra según cada forma de explotación,²⁴ entendiéndose como formas de explotación las distintas etapas en la que una obra cinematográfica es explotada (corrida comercial, exhibición en televisión pública o privada, la llegada a los videocentros y su venta al público en DVD), asimismo refiere que cuando los autores intelectuales lo soliciten, el productor tiene la obligación de entregar todos los justificantes oportunos para establecer la exactitud de las cuentas, especialmente cede a los terceros todo o parte de los derechos cuya facultad detenta,²⁵ lo cual no sólo demuestra, la disposición que tiene el gobierno francés de que el autor de la obra cinematográfica recoja los frutos de su obra, sino que mediante este artículo, el autor hace valer su derecho a la información y existe una transparencia total, sobre los ingresos obtenidos en una obra cinematográfica.

Aunado a lo anterior, refiere que cada uno de los coautores de la obra fílmica, podrá disponer libremente de la parte de la obra que integra su contribución personal con vistas a su explotación en un género diferente, siempre y cuando no afecte la totalidad de la obra; este principio es importante, ya que permite que los autores intelectuales otras formas de explotación económica, aparte de la cinematográfica.

a-e-ii) BRASIL.

La legislación brasileña, establece por principio de cuentas una serie de obligaciones para el productor, (mismas que se realizan en cualquier obra

²⁴ Artículo L132-28 Idem.

²⁵ Artículo L132-28 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

cinematográfica del mundo) ya que el productor deberá hacer mención en cada copia de la película, del título de la obra audiovisual, el nombre o seudónimo del director y de los otros coautores, el título de la obra adaptada, así como el autor primigenio de la misma, el nombre de los ejecutantes (autores), el año de producción, el nombre o denominación social de los productores o casa productora.

También establece que el contrato de producción audiovisual debe especificar el monto pagable a cada uno de los coautores e interpretes que colaboren para la realización de la obra fílmica, así como la fecha, lugar y manera de pago, el periodo dado para la conclusión de la obra, las responsabilidades de los productores frente a los coautores e interpretes en caso de coproducciones.²⁶

Y al igual que la legislación francesa señala que los coautores de la obra fílmica, podrá disponer libremente de la parte de la obra que integra su contribución personal con vistas a su explotación en un género diferente, siempre y cuando no afecte la totalidad de la obra.

Como se ha podido apreciar a lo largo del presente estudio comparativo, existen diferencias sustanciales entre los dos sistemas de derechos de autor, sin embargo aún entre dos legislaciones del mismo sistema existen diferencias, como a continuación se analizará.

b) DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LAS LEGISLACIONES DE FRANCIA Y BRASIL

Dentro de las similitudes existentes entre ambas legislaciones encontramos que reconocen los derechos morales de los autores y derivado de

²⁶ Artículo 82 de la Ley número 9610 de 19, de febrero, 1998, Derechos de autor y derechos conexos de Brasil.

dicho reconocimiento, defienden la integridad artística del autor, para oponerse a cualquier modificación, supresión o cambio en su obra sin su consentimiento, asimismo señalan que los derechos morales son intransferibles; ambas legislaciones establecen el derecho a la cesión parcial de los derechos patrimoniales, también señalan que cuando alguien adquiriera el original o una copia de alguna obra, dicha adquisición no le confiere el disfrute de alguno de los derechos económicos del autor de la obra.

Ahora bien, las diferencias existentes entre las legislaciones de Francia y Brasil se derivan, en primera instancia debido a que Francia cuenta con un marco legal, bastante proteccionista respecto del autor, en comparación con la mayoría de las legislaciones en el mundo, lo cual creo yo, alienta la producción creativa de los autores, y en el marco de la obra cinematográfica no es la excepción; mientras en el caso de la legislación brasileña se puede observar que al igual que México²⁷, su estructura normativa, se está acercando cada vez más al sistema de copyright, que al de derechos de autor, lo anterior es fácil de advertir ante los escasos derechos dados a los autores y la débil protección de los mismos; circunstancia que no resulta nada alentadora, ya que si dos potencias latinoamericanas como a menudo se les suele considerar, y que cuentan con sociedades más activas políticamente hablando, han sucumbido ante la visión mercantilista del arte, que tienen los países que han adoptado el copyright como su sistema, tal vez indique que dicho fenómeno sea una tendencia generalizada entre los demás países latinoamericanos.

Por lo anteriormente expresado encontramos que en Francia se encuentran mayores prerrogativas a los autores, como el hecho de que

²⁷ De hecho la legislación Brasileña, cuenta con menos derechos concedidos al autor que en México.

derivado del derecho que tiene cualquier autor a la explotación de su obra surgen dos más, el derecho a la representación y a la reproducción de la obra²⁸, estos últimos derechos podrán ser objeto de cesión a título gratuito o a título oneroso, cesión que regularmente es dada al productor de la obra fílmica, sin embargo la cesión del derecho de representación no implicará la del derecho de reproducción y viceversa.

Y continuando con la serie de disposiciones a favor del autor, el Código de la Propiedad de Francia, en su numeral L131-4, **obliga** al beneficiario de la cesión, a incorporar en beneficio del autor la participación proporcional a los ingresos por la venta o la explotación de la obra.

Asimismo establece disposiciones para proteger al autor de una obra primigenia, cuando se elabore el contrato de cesión de derechos para su adaptación audiovisual, estableciendo al igual que las demás cesiones, la formalidad de que dicho contrato sea por escrito y en un documento diferente del contrato relativo a la edición propiamente dicha de la obra impresa y también dispone como obligación el abonar al autor de la obra primigenia, una remuneración proporcional a los ingresos recaudados.

Es importante señalar, que para hacer cumplir las anteriores disposiciones, Francia ha incorporado a su legislación las llamadas Sociedades de recaudación y de reparto de los derechos de autor, quienes han ejercido fuertes presiones a los beneficiarios de las cesiones para otorgar los beneficios económicos que los autores tienen derecho a percibir respecto de la explotación comercial de sus obras, y han servido como interlocutores entre los

²⁸ Entendiendo como reproducción, la fijación material de la obra mediante cualquier tipo de procedimiento que permita comunicarla al público de una forma indirecta.

cesionarios y los autores, demostrando que unidos pueden servir de contrapeso para obtener cada vez mejores beneficios.

Otra diferencia consiste, en que para Brasil, el director o realizador de la obra cinematográfica se considerara el titular de los derechos morales, mientras la legislación francesa es omisa en señalar a quien se considera el titular de los derechos morales en una obra cinematográfica.

c) DIFERENCIAS Y SIMILITUDES ENTRE LAS LEGISLACIONES DE INGLATERRA Y ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMERICA

Aunque ambas legislaciones, tienen como punto medular, la protección del derecho de copia, sobre los derechos de autor, ya que el enfoque dado es totalmente mercantilista, entre ambas legislaciones existen algunas divergencias, como por ejemplo, la legislación inglesa, sí reconoce algunos derechos morales de los autores, como el derecho a ser reconocido como director de una obra cinematográfica, y que se le reconozca como realizador cada vez que su obra se muestre en público y en cada una de las copias realizadas a la película; la legislación inglesa a diferencia de la estadounidense, si protege la integridad de la obra fílmica creada por el realizador, de cualquier cambio, mutilación, supresión o que el trato dado a la obra cause desprestigio al realizador y esta protección se extiende a cualquier medio de representación de la obra, ya sea en cines comerciales, o en transmisiones por televisión pública o privada, sin embargo la referida ley, a su vez, establece una excepción para el disfrute de dicho derecho, al señalar que cuando se trate de una obra por encargo, donde el realizador se considera un trabajador más, no gozará de este derecho.

Otra diferencia consiste en la duración del copyright, es así que para los ingleses, el propietario del copyright gozará del derecho de explotación de una obra cinematográfica por cincuenta años, contados a partir de la primera proyección pública de la película, mientras que para los Estados Unidos de Norteamérica, el propietario del copyright gozará de todos los derechos de copia, por setenta años.

Respecto a las similitudes que existen entre las legislaciones a estudio, tenemos que aunque Inglaterra reconoce expresamente al productor del filme, como el primer propietario del copyright, los Estados Unidos de forma indirecta también reconocen al productor como el primer propietario, ya que como lo señale anteriormente, es una practica común, que al realizar películas las realicen como encargados y por lo tanto todos los colaboradores de la obra cinematográfica, son considerados empleados, considerando al productor o casa productora, como el primer propietario del copyright.

En cuanto a la cesión de los derechos de copia, ambas legislaciones lo permiten, sin embargo en el caso de Estados Unidos dicha cesión puede ser parcial o total, mientras Inglaterra, excluye de dicha cesión a los derechos morales.

d) PROTECCIÓN AL AUTOR O PROTECCIÓN AL COPYRIGHT “EL ETERNO DEBATE”

Como se esbozo a lo largo de este capítulo, existen enormes diferencias entre el sistema de derechos de autor y el de copyright, y sin embargo la línea que divide uno de otro, en algunas legislaciones es casi imperceptible, es así que por ejemplo un país como Inglaterra, quien tiene como eje de protección el copyright, actualmente reconoce derechos morales a los autores, mientras un

país como Brasil de tradición romanista, no ofrece instrumentos jurídicos sólidos para que los autores intelectuales pueden reclamar efectivamente todos sus derechos.

Y como legislaciones antagónicas, y cada una abanderando el sistema adoptado, se encuentran Francia y Estados Unidos, la legislación francesa como una férrea defensora de los derechos de autor, y quien considera que es justo que los autores reciban tanto el reconocimiento moral como económico respecto de su obra, y que ven en el arte y la ciencia, dos factores de grandeza humana; mientras por otro lado la legislación estadounidense, quien antepone el libre mercado a todo lo demás, inclusive sobre las misma humanidad (autores en este caso) y tiene la visión que el arte, como cualquier cosa material, también es susceptible de venta.

Ahora bien, la pregunta se encuentra en el aire, ¿la regulación del derecho de autor en México, se esta pareciendo cada vez más al sistema de copyright?, tal cuestionamiento será resuelto en el siguiente capítulo, donde se establecerán diferencias y similitudes entre lo aquí analizado, para así poder hacer un diagnostico de la legislación mexicana.

CAPITULO V

- a. La Obra Cinematográfica y su parecido con el Sistema de Copyright en México.
 - a. Existencia o inexistencia de derechos morales.
 - b. Naturaleza jurídica de la obra cinematográfica.
 - c. Titulares de la obra cinematográfica.
 - d. Disposiciones a favor del director o realizador, y los demás coautores.
 - e. Disposiciones a favor del productor.
 - f. Contrato de producción audiovisual

CAPÍTULO V

a) LA OBRA CINEMATOGRAFICA Y SU PARECIDO CON EL SISTEMA DE COPYRIGHT EN MÉXICO

En este capítulo se realizara un análisis, entre legislaciones estudiadas en el capítulo anterior, con la legislación autoral mexicana vigente para posteriormente realizar un diagnostico y ver si la hipótesis aquí formulada se cumple o no.

Para el efecto de facilitar el presente estudio, se tomaran como legislaciones modelo de cada uno de los sistemas de derechos de autor, las legislaciones de Estados Unidos de Norteamérica (sistema de copyright) y Francia (sistema de derechos de autor), así mismo se analizaran los siguientes tópicos:

- Existencia o inexistencia de derechos morales,
- Naturaleza jurídica de la obra cinematográfica,
- Titulares de la obra cinematográfica,
- Disposiciones a favor del director o realizador y demás coautores,
- Disposiciones a favor del productor,
- Contrato de producción audiovisual.

Lo anterior para el efecto de poder dar un diagnostico detallado de la legislación mexicana vigente, en cuanto a la obra cinematográfica se refiere y al final poder realizar un balance de dichos tópicos para observar hasta que punto la normatividad nacional se parece o no al sistema de copyright.

a-a) EXISTENCIA O INEXISTENCIA DE DERECHOS MORALES.

Como se señaló en el capítulo precedente, en el sistema de derechos de autor, se reconocen dos derechos esenciales a los autores, que son el derecho moral y patrimonial, lo anterior en virtud de que Francia, quien adopta la teoría del derecho natural, ve un vínculo indisoluble entre el autor y su creación, generando así los llamados derechos morales, los cuales son inalienables e imprescriptibles, y le reconocen al autor de la obra, en primer lugar su autoría en la obra, protegen la integridad de la obra de cualquier modificación o supresión no autorizada por el autor, entre otras atribuciones.

Mientras en el sistema de copyright, como el adoptado por la legislación Estadounidense, no existe este vínculo entre el autor y su obra, sino únicamente regula el derecho de copia, el cual es un concepto de tipo económico y únicamente considera al autor de la misma, como el primer titular de los derechos de copia.

Ahora bien, por lo que hace a la legislación mexicana, ésta sí reconoce los derechos morales de los autores, y dentro de las prerrogativas que estos tienen, el numeral 21 de la legislación intelectual, señala:

- I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;
- II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él Creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;
- III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;
- IV. Modificar su obra;
- V. Retirar su obra del Comercio, y
- VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquiera persona a quien se pretenda

atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.

Los herederos sólo podrán ejercer las facultades establecidas en las fracciones I, II, III y VI del presente artículo y el Estado, en su caso, sólo podrá hacerlo respecto de las establecidas en las fracciones III y VI del presente artículo.¹

Por lo tanto, en ese aspecto la legislación mexicana se parece al sistema de derechos de autor.

a-b) NATURALEZA JURÍDICA DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA

En este tópico encontramos que en el sistema de derechos de autor, como en el de Francia, la obra cinematográfica se considera una obra en colaboración, mientras en el sistema de copyright, también se considera como una obra en colaboración, sin embargo, en la práctica común suele ser catalogada como una obra por encargo, esto es que una persona (productor) encarga la elaboración de una obra cinematográfica a un conjunto de personas, consideradas únicamente como empleados (coautores) quienes la realizan por encargo del productor, teniendo como efectos que el productor sea considerado el autor de la obra fílmica en su conjunto y por lo tanto el primer titular de los derechos de copia.

En México, la naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, es la de una obra en colaboración, ya que como lo señala el numeral 4, inciso D, fracción II, de la ley autoral vigente, se consideran obras en colaboración, las que han sido creadas por varios autores, artículo que

¹ Artículo 21 de la Ley Federal del Derecho de Autor vigente en México.

se concatena con lo señalado por el ordinal 97 de la ley de referencia, el cual refiere que son autores de las obras audiovisuales:

- I. El director realizador;
- II. Los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo;
- III. Los autores de las composiciones musicales;
- IV. El fotógrafo, y
- V. Los autores de las caricaturas y de los dibujos animados²

Por lo que la legislación mexicana al establecer que la obra cinematográfica requiere para su realización de varios coautores, se entiende que la naturaleza jurídica de la obra fílmica, es la de una obra en colaboración, figura jurídica que es acorde con la visión que se tiene en un sistema de derechos de autor.

a-c) TITULARES DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA.

La legislación francesa, como ya se señaló en el capítulo que antecede, considera como titulares de la obra cinematográfica a todos los autores intelectuales, siendo estos, el autor del guión, de la adaptación, de los diálogos, de las composiciones musicales con o sin letra especialmente realizadas para la obra y al realizador, los cuales tienen la facultad de ejercer tanto sus derechos morales como los patrimoniales, mientras en la legislación estadounidense el titular de la obra fílmica es el productor de la misma, quien se considera el primer propietario del derecho de copia, y quien tendrá el derecho de explotarla económicamente, así como de realizar cualquier modificación o supresión que considera conveniente, incluso contra la voluntad de los creadores de la obra, quienes son considerados en la mayoría de los casos únicamente como trabajadores por encargo.

² Artículo 97 de la Ley Federal del Derecho de Autor vigente en México.

México da la titularidad de los derechos morales sobre la obra cinematográfica en su conjunto al director o realizador de la misma, y expresamente señala como titular de los derechos patrimoniales al productor; sin embargo en este aspecto, es donde surgen grandes diferencias entre la legislación francesa y la mexicana, ya que Francia por principio de cuentas no otorga a priori la titularidad de los derechos patrimoniales al productor, sino que considera a los coautores de la obra fílmica como titulares originarios de sus derechos patrimoniales, los cuales son cedidos al productor, (quien sería considerado como un titular derivado) mediante un contrato de producción audiovisual, dicho contrato implica una cesión a favor del productor de los derechos de explotación de la obra audiovisual, sin embargo dicha cesión no incluye la cesión al productor de los derechos gráficos y teatrales de la obra, ni es una transmisión total de los derechos patrimoniales al productor, ya que cada uno de los derechos cedidos será objeto de una mención por separado en el contrato de cesión, donde se especificará el ámbito de explotación de cada uno de los derechos cedidos para que queden perfectamente delimitados en cuanto a su alcance, lugar y duración de los mismos.

En México, la titularidad de los derechos patrimoniales concedida al productor le es conferida formalmente por medio de una cesión que realizan los coautores de la obra al productor; y aunque el productor goza de los derechos patrimoniales de la obra, esto a decir de la legislación vigente, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de éste de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual, sin embargo como ampliamente ya se esbozo y se comprobó en el tercer capítulo³, dicha disposición es únicamente enunciativa,

³ INFRA capítulo tercero, en el apartado de Nueva ley de derechos de autor de 1996.

ya que en la realidad los productores son titulares de todos los derechos patrimoniales.

Atendiendo a lo anterior, y aunque en apariencia el tratamiento dado a los titulares de la obra cinematográfica en México, tenga parecidos con el sistema de derechos de autor, en realidad, el tratamiento dado a los titulares de la obra cinematográfica tiene una mezcla de ambos sistemas, ya que por un lado reconoce el derecho moral de los coautores de la obra fílmica y otorga al realizador o director la titularidad de la obra en conjunto, sin embargo concede a priori la titularidad de los derechos patrimoniales a los productores, circunstancia que encuadra más un sistema de copyright, donde se reconoce al productor como el primer propietario de los derechos de copia, es decir los derechos patrimoniales.

a-d) DISPOSICIONES A FAVOR DEL DIRECTOR o REALIZADOR, Y LOS DEMÁS COAUTORES

En la legislación francesa los coautores de la obra cinematográfica gozaran toda su vida del derecho exclusivo de explotar su obra en cualquier forma que sea y de obtener un beneficio pecuniario, al fallecimiento del último de los colaboradores siguientes: el autor del guión, el autor de los diálogos, el autor de las composiciones musicales con o sin letra especialmente realizadas para la obra, el realizador principal, éste derecho persistirá en beneficio de sus derechohabientes durante el año natural y durante los sesenta años siguientes.

En el sistema de copyright (Estados Unidos) derecho de copia se otorgara, a quien sea el propietario del mismo, y si llega a morir el propietario, sus causahabientes tendrá el derecho de copia por setenta años más.

De igual manera la legislación francesa establece que el derecho de explotación conlleva otros dos derechos que son el de representación y el de

reproducción de la obra, derechos que generalmente son cedidos por los autores de la obra cinematográfica al productor mediante un contrato de cesión.

Aunado a todo lo anterior, la legislación francesa, da importantes beneficios a los coautores intelectuales de la obra cinematográfica, como son: el de recibir una remuneración por cualquier modo de explotación, la cual será proporcional al precio que paga el público para recibir la comunicación de la obra es decir, que el autor recibirá una remuneración por concepto de los ingresos obtenidos en taquilla, así como cuando su obra se transmita en televisión pública o privada, y para hacer valido este derecho, el productor hará entrega al autor y a los coautores, como mínimo una vez al año, de un certificado de los ingresos producidos por la explotación de la obra según cada forma de explotación.

En México, se señala que toda transmisión de derechos patrimoniales será onerosa y temporal y establece que en ausencia de acuerdo sobre el monto de la remuneración o del procedimiento para fijarla, así como sobre los términos para su pago, la determinarán los tribunales competentes, lo anterior siempre y cuando los autores hagan valer este derecho ante los tribunales que competan, cuando debería ser una obligación que al momento de realizarse la cesión, se señalen el monto, los términos de pago y la temporalidad en la que explotaran la obra, sin embargo el productor obtiene la titularidad indefinidamente, asimismo el numeral 31 de la ley autoral vigente, establece que:

“Toda transmisión de derechos patrimoniales deberá prever a favor del autor o del titular del derecho patrimonial, en su caso, una participación proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, o una

remuneración fija y determinada. Este derecho es irrenunciable".⁴

Otra de las disposiciones favorables al autor de la obra fílmica en la legislación mexicana, es que al igual que la ley autoral francesa, cuenta con el principio de medios, lo que significa que la cesión a favor del productor se debe entender únicamente para la explotación de la película en su medio natural, es decir, en las salas de cine, y que cualquier explotación que se lleve a cabo a través de otros medios o ventanas se deberá sujetar a un nuevo contrato y remuneración.

Otra de las disposiciones que la legislación de Francia, estipula a favor de los autores, es el hecho de que el productor tiene la obligación de entregar todos los justificantes oportunos para establecer la exactitud de las cuentas, especialmente cede a los terceros todo o parte de los derechos cuya facultad detenta,⁵ mediante esta disposición el autor hace valer su derecho a la información y existe una transparencia total, sobre los ingresos obtenidos en una obra cinematográfica, cosa que en México ni siquiera se vislumbra.

Otra disposición benéfica para el autor en México, es el derecho que tiene el autor al pago de regalías, la cual será pagada directamente por quien realice la comunicación o transmisión pública de las obras directamente al autor, o a la sociedad de gestión colectiva que los represente.

En el caso del sistema de copyright, la legislación Estadounidense no establece ningún beneficio para el realizador, más que el reconocimiento de su creación, sin embargo no puede opinar en caso de algún cambio o supresión a su trabajo.

⁴ Artículo 31 de la Ley Federal de Derecho de Autor de 1997.

⁵ Artículo L132-28 del Código de la Propiedad Intelectual de Francia.

Por lo tanto, encontramos que en México, aunque existen varias disposiciones a favor del realizador y en general de los coautores de la obra cinematográfica, aún no existen medios eficaces para ejercer esos derechos, aunado a lo anterior, el productor aún no cuenta con la obligación de indicar cual fue el total de las cuentas obtenidas por concepto de la explotación económica de la obra, de igual manera en los contratos de cesión de derechos no se ha establecido como obligación que se determine los alcances, así como la duración de dicha explotación.

Por lo tanto, se puede decir que la legislación mexicana es acorde con el sistema de derechos de autor, sin embargo, es ineficaz para que los autores pueden ejercer dichos derechos, por lo tanto es indispensable que los legisladores en una posterior reforma, puedan hacer cumplir las prerrogativas ya concedidas y ampliarlas.

a-e) DISPOSICIONES A FAVOR DEL PRODUCTOR

En Francia más que beneficios a favor del productor se establecen obligaciones y ciertas restricciones para una explotación de la obra audiovisual conforme a los usos habituales de la profesión, por lo que la única disposición a favor del productor consiste en la cesión que realizan los autores intelectuales de la obra de los derechos de explotación de la obra audiovisual.

En el caso del copyright ejercido por los Estados Unidos de Norteamérica encontramos que al considerar al productor como el propietario originario del copyright, la legislación le otorga las siguientes prerrogativas como lo son el otorgarle el derecho exclusivo de realizar las copias derivadas de la película, de preparar obras derivadas de la original, de elaborar la

publicidad para la explotación comercial de la obra, asimismo el productor tiene el control total de los derechos gráficos y teatrales de la obra.

En México, encontramos por principio de cuentas, que se le ha otorgado a priori al productor, los derechos patrimoniales de la obra cinematográfica, como si fuera un derecho natural emanado del productor, circunstancia que es contrario a los principios rectores de los derechos de autor, y que incide sobre uno de los derechos consagrados a los autores, que es el derecho patrimonial, es decir el derecho a percibir un beneficio económico por concepto de su creación, y únicamente obliga al productor a realizar un pago inicial a los autores, con la obligación de volver a realizar otro pago, cada vez que se explote la obra fílmica por cualquier otro medio distinto al de su medio natural (salas cinematográficas), por lo tanto en este aspecto, nuestro sistema jurídico se acerca más al sistema del copyright, que al del sistema de derechos de autor.

f) CONTRATO DE PRODUCCIÓN AUDIOVISUAL

Este contrato únicamente existe en el sistema de derechos de autor, siendo una figura omisa en los sistemas de copyright, en México dicha figura jurídica se encuentra regulada en el Título III, Capítulo VI, y es el contrato por medio del cual los autores intelectuales de una obra cinematográfica, realizan una cesión de derechos, al productor para que éste pueda explotarla económicamente, generalmente cediendo los derechos de representación y reproducción de la obra; por lo tanto en este aspecto nuestro sistema normativo es acorde con el sistema de derechos de autor.

DIAGNOSTICO

Partiendo de un análisis integral de los aspectos anteriormente revisados tenemos que la legislación autoral mexicana, cuenta con elementos tanto del sistema de derechos de autor, como del sistema de copyright, dentro de las características del primero de los sistemas encontramos la existencia de derechos morales, la naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, el cual es de una obra en colaboración y dentro de los titulares de la obra cinematográfica, tenemos a el director realizador, los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo, los autores de las composiciones musicales, el fotógrafo, los autores de las caricaturas y de los dibujos animados, así como el contrato de producción audiovisual, circunstancias que son acordes con dicho sistema.

Ahora bien, en cuanto a las disposiciones a favor del director o realizador y demás coautores, encontramos que aunque en términos generales dichas prerrogativas son acordes con el sistema de derechos de autor, aún no existen medios eficaces para ejercer esos derechos, lo cual dificulta de sobremanera una correcta aplicación de esas prerrogativas.

Finalmente, dentro de las disposiciones que son más acordes con el sistema de copyright encontramos una que lesiona uno de los principios rectores del derecho de autor que es la concesión a priori de los derechos patrimoniales al productor, circunstancia que a todas luces resulta más acorde con el sistema de copyright.

CONCLUSIONES

1. Los dos principales sistemas de derechos de autor, en el mundo son el sistema de derechos de autor y el sistema de copyright, en el primero se cree que existe un nexo indisoluble entre el autor y su obra, derivado del derecho natural que de este emana respecto de su creación, surgiendo dos derechos primordiales para el autor, los derechos morales (reconocimiento del carácter de autor frente a su obra) y los patrimoniales (derecho cualquier percepción económica derivada de la explotación de la obra); mientras el sistema de copyright, se encargara de regular únicamente el derecho de copia que de una obra emane, es un concepto de tipo económico, donde las obras producto del intelecto, se convierten en bienes susceptibles de ser comerciales, por lo tanto, no reconoce los derechos morales de sus creadores.
2. La obra cinematográfica, es definida por la Ley Federal de Derechos de Autor vigente, como *“las expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles, mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento”*, concepto que define tanto a las obras audiovisuales como a las cinematográficas, sin embargo dicho concepto es incompleto en lo referente a una obra fílmica, estableciendo una definición más acorde con su naturaleza, la Ley Federal de Cinematografía que en su artículo 5 la define de la siguiente manera: *“se entiende por película a la obra cinematográfica que contenga una serie de imágenes asociadas, plasmadas en un material sensible idóneo, con o sin sonorización incorporada, con sensación de movimiento, producto de un guión y de*

un esfuerzo coordinado de dirección, cuyos fines primarios son de proyección en salas cinematográficas o lugares que hagan sus veces y/o su reproducción para venta o renta”.

3. La naturaleza jurídica de la obra cinematográfica, es el de una obra en colaboración, ya que es creada por dos o más personas que trabajan juntas o al menos tienen mutuamente en cuenta sus contribuciones y bajo una inspiración común, sin embargo en el sistema de copyright a menudo se considera una obra por encargo, rebajando la categoría de los autores intelectuales de la obra a meros trabajadores.
4. En el sistema de derechos de autor, se considera como titulares de los derechos morales y patrimoniales de la obra cinematográfica, a los autores intelectuales de la obra, es decir al director, guionista, adaptador, musicalizador y fotógrafo, los cuales mediante un contrato de cesión otorgan al productor, sus derechos patrimoniales, para que explote la obra económicamente; contrato que deberá ser expresado por escrito, especificando los derechos cedidos.
5. En el sistema de copyright, al no existir la figura jurídica de los derechos morales, se establece que los creadores de la obra serán considerados los primeros propietarios del derecho de copia, sin embargo en lo que concierne a la obra cinematográfica, se considera como el creador de la obra al productor de la misma, por lo tanto, es el productor a quien se considera como el primer propietario de los derechos de copia.
6. En el sistema de derechos de autor, existe la figura del contrato de producción audiovisual en la cual los autores intelectuales de la misma ceden en exclusiva al productor los derechos patrimoniales de

reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual.

7. En el sistema de copyright no existe el contrato de producción audiovisual.
8. La legislación mexicana cuenta con un sistema de derechos de autor, donde la figura jurídica de la obra cinematográfica, tiene las siguientes características, a) respecto a su naturaleza jurídica es una obra en colaboración, ya que para su creación intervienen varias personas, quienes trabajan conjuntamente bajo una inspiración común; b) se consideran como creadores intelectuales al director realizador; a los autores del argumento, adaptación, guión o diálogo; a los autores de las composiciones musicales; al fotógrafo, y los autores de las caricaturas y de los dibujos animados, considerando al director o realizador como el titular de los derechos morales de la obra en su conjunto, mientras el productor tiene la titularidad de los derechos patrimoniales c) se encuentra regulado el contrato de producción audiovisual.
9. Dentro de las anteriores características, existe primordialmente una que, resulta más acorde con el sistema de copyright, que es el hecho de que se considera a priori la titularidad del derecho patrimonial al productor de la obra cinematográfica, cuando en un sistema de derechos de autor, dicha titularidad sería una titularidad derivada de los autores intelectuales, y no una titularidad originaria como se establece en nuestra legislación, ya que el productor no realiza ningún acto de creación, por lo tanto no puede emanar, como un derecho natural, el que sea titular de los derechos patrimoniales de la obra.

10. Aunado a lo anterior, la ley en vigor es ineficaz para que los autores intelectuales de la obra cinematográfica puedan ejercer los derechos concedidos, como el pago de regalías, la repartición proporcional de los ingresos derivados de la explotación patrimonial realizada por el productor, por lo tanto es indispensable que los legisladores en una posterior reforma, puedan hacer cumplir las prerrogativas ya concedidas y ampliarlas.
11. Otra de las observaciones realizadas en la presente tesis, es el hecho de que derivado de las ambiguas definiciones y disposiciones normativas relativas a establecer los límites de los derechos patrimoniales a los productores actualmente en vigor, no es posible establecer limitantes reales, por lo tanto concluyó que los productores tienen la total titularidad del derecho patrimonial sobre las obras cinematográficas, lo anterior obviamente en detrimento de los derechos del autor.

BIBLIOGRAFÍA

CARRILLO Toral, Pedro. El derecho intelectual en México. Ed. Plaza y Valdés, México, 2002.

LIPSZYC, Delia. Derechos de Autor y derechos conexos. Ed. UNESCO, CERLACC, ZAVALIA, Argentina. 1993.

COLOMBET, Claude. Grandes principios del Derecho de Autor y los Derechos Conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado. Ed. UNESCO/CINDOC. 3° ed. Madrid, 1997. trad. Petite Almeida.

SATANOWSKY, Isidro. La obra cinematográfica frente al Derecho, Buenos Aires: Guillermo Kraft, 1948.

GOLDSTEIN, Paul. Internacional Copyright. Principles, law and practice. Ed. Oxford University, 2001.

SERRANO, Migallon, Fernando. Nueva Ley Federal de Derecho de Autor, FCE. México.

LOREDO GIL, Adolfo. Derecho Autoral Mexicano, 2° ed., México: Jus, 1990.

VILLAMATA, Paschkes, Carlos. La propiedad Intelectual, México: Trillas, 1998.

RANGEL, Medina David. Derecho Intelectual. México, UNAM, Mc Graw Hill, 1998

The A B C of Copyright. Paris. UNESCO, 1981.

ROQUE DIAZ, José Rodrigo. "Análisis Comparativo: Evolución del Derecho de Autor en México", en: Simposio Mundial sobre los Derechos de Autor y la Infraestructura Global de la Información, México, SEP, 1995.

LOVEDO HILL, Adolfo. Nuevo Derecho Autoral Mexicano, FCE, México.

EMERY, Miguel Angel. Propiedad Intelectual ley 11.723. ed. Astrea. Buenos Aires, 2001.

GAXIOLA y Lago, Eduardo. "La obra audiovisual y el derecho de autor" VI Congreso Internacional sobre la protección de los derechos intelectuales, Secretaría de Educación Pública, Organización Mundial De Propiedad Intelectual, Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAE, México, 1991.

Diario de Debates de la Cámara de Diputados del 27 de diciembre de 1947
SADOUL, Georges. Las maravillas del cine. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, Distrito Federal, 1985.

SADOUL, Georges. Historia del cine mundial.

ROMAN, Gubert. Historia del cine vol. 1 Ed. Lumen 3° ed. Barcelona 1982

GOMEZ Jara, Francisco A. y Selene de Dios, Delia. Sociología del cine. Ed. SEP/DIANA, México, Distrito Federal, 1981.

JURADO, Carlos. El arte de la aprehensión de las imágenes y el unicornio. UNAM. Difusión Cultural

GARCIA RIERA, Emilio. Historia del cine mexicano. SEP, México, 1985.

SANCHEZ, Vidal, Agustín. Buñuel, Lorca, Dalí: el enigma sin fin, Ed. Planeta, España, 1998.

GERARD, Paul-Daniel. Los derechos de autor en la obra cinematográfica. Ed. Ariel. Trad. Parés Maicas, Manuel, Barcelona, 1958.

GOLDSTEIN, Paul. El copyright en la sociedad de la información. Ed. Nueva York, Estados Unidos, 1999. tr. María Luisa Llobregat Hurtado.

ENCICLOPEDIAS

DICCIONARIO ENCICLOPEDICO ILUSTRADO, OCEANO UNO.

REVISTAS

Estudios cinematográficos N° 24, Documental: memoria y realidad, diciembre 2003- febrero 2004, CUEC, UNAM,

Neorrealismo Italiano, Cuadernos de la Cineteca Nacional / Clásicos del cine, CONACULTA, 1999.

LEGISLACIÓN

Ley de Obra Cinematográfica.

Ley Federal del Derecho de Autor de 1956.

Reformas de 1963.

Reformas de 1982.

Reformas de 1991.

Reformas de 1993.

Nueva Ley de Derechos de Autor de 1996.

LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR vigente a partir del 23 de julio de 2003

ORGANIZACIÓN MUNDIAL DE PROPIEDAD INTELECTUAL (OMPI)

TRATADO SOBRE EL REGISTRO INTERNACIONAL DE OBRAS
AUDIOVISUALES

US Code Collection

Copyright, Designs and Patents, Inglaterra

Código de Propiedad Intelectual de Francia

Ley número 9610 de 19, de febrero, 1998, Derechos de autor y derechos
conexos de Brasil.

PAGÍNAS DE INTERNET CONSULTADAS

[http://www.law.cornell.edu/uscode/17/usc sup 01 17 10 1.html](http://www.law.cornell.edu/uscode/17/usc_sup_01_17_10_1.html)

[http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga_19880048 en 1.htm](http://www.opsi.gov.uk/acts/acts1988/Ukpga_19880048_en_1.htm)