

INTERTEXTUALIDAD DRAMÁTICA Y DERECHOS DE AUTOR

DRAMATIC INTERTEXTUALITY AND COPYRIGHT

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ

Doctor por la Universidad Nacional de Educación a Distancia.
Departamento de Ingeniería Eléctrica, electrónica y control, dentro del
Programa Derecho de las Nuevas Tecnologías de la Información y las
Comunicaciones.

Doctor por la Universidad de Alcalá. Departamento de Filología, dentro
del Programa Teoría, Historia y Práctica del Teatro.

Profesor Universidad San Jorge. Zaragoza.

Centro de Estudios Superiores Universitarios de Galicia (CESUGA)

Resumen: El actor teatral, con su interpretación creativa, original y vivencial, realiza su propia creación, en la que se refleja peculiarmente su personalidad, lo que delimita claramente los requisitos de creatividad personal, originalidad y exteriorización que señala como fundamentales para la autoría la Ley de Propiedad Intelectual.

De este modo, es coherente que los creadores se centren, hoy en día, en la adopción de medidas que consoliden los derechos que se les niegan de forma definitiva, aunque se les reconozcan de manera afín.

Más importantes que las diferencias son las coincidencias que se observan en las diversas constituciones, tratados internacionales y normas de derechos humanos con respecto a la propiedad intelectual y su tutela jurídica como aspecto fundamental del progreso y la cultura, y sobre todo del derecho de autoría, más específicamente el de los actores intérpretes.

En este sentido, el interés de la sociedad conlleva una solución jurídica, ya que la dificultad estriba en el interés económico de los sujetos que incorporan una nueva industria, la cual lleva a regular los intereses de los autores para obtener unos beneficios económicos en detrimento de los sociales y patrimoniales que les corresponden.

Abstract: The theatrical actor, with his creative, original and experiential interpretation, realizes his own creation, in which his personality is reflected peculiarly, which clearly delimits the requirements of personal creativity, originality and exteriorisation that indicates as fundamental for the authorship the Law of Intellectual property.

In this way, it is coherent that creators nowadays focus on adopting measures that consolidate the rights that are definitively denied, even though they are recognized in a related way.

More important than the differences are the coincidences that are observed in the various constitutions, international treaties and human rights standards with respect to intellectual property and its legal protection as a fundamental aspect of progress and culture, and especially the right of authorship, More specifically that of the interpreters.

In this sense the interest of society entails a legal solution, since the difficulty lies in the economic interest of the subjects that incorporate a new industry, which leads to regulate the interests of the authors, to obtain economic benefits to the detriment of the social and patrimonial that correspond to them.

Palabras claves: Actor. Tutela. Intertextualidad. Creatividad. Cuerpo. Autoría. Propiedad Intelectual.

Key Words: Actor. Guardianship. Intertextuality. Creativity. Body. Authorship. Intellectual property.

Recepción original: 20/02/2017

Aceptación original: 29/03/2017

Sumario: I. Introducción. II. Procedimiento. III. Corrientes doctrinales sobre la interpretación. *III.1 La Intertextualidad dramática y el derecho.* IV. Conclusiones.

I. INTRODUCCIÓN

La tutela jurídica de la propiedad intelectual en relación con la armonización de determinados aspectos de los derechos de autor y derechos afines en la sociedad de la información preocupa actualmente al mundo de los actores en general y a los de teatro en particular.

La manifestación de su creatividad personal, su capacidad y el deseo de originalidad son los atributos de los que emana la libertad de creación y, por lo tanto, el derecho de autor.

El derecho de autoría absoluta del actor teatral desde el contexto histórico y su dimensión constitucional, en cuanto al derecho a crear, es lo que conduce el sentido de este empeño.

Percibido su «status» legislativo, es preciso exponer las concepciones sobre el actor y el cuerpo interpretativo en su dimensión esencial dentro del marco de las diferentes corriente doctrinales para llegar al fundamento de la autoría, sin olvidar las tipologías y sus vinculaciones con otros géneros y, actualmente, con el teatro virtual.

Sobre la base de estas ideas, el objetivo general consistiría en analizar los factores diferenciales y sus repercusiones entre los derechos de Propiedad Intelectual y el reconocimiento de autor a los actores de teatro, en su esencia.

Atendiendo a estas consideraciones y en relación con sus implicaciones, habría que significar como objetivos específicos:

1. Considerar el marco normativo de los derechos de autor en el contexto histórico y la LPI.
2. Relatar los cambios de la ley, en cuanto a la modificación para incorporar la directiva 2001/29/ CE.
3. Valorar y comparar la propuesta, estimando las repercusiones que corresponden en cada título, capítulo y artículo afectado.
4. Analizar las características que reúne la interpretación del actor como elementos suficientes para el reconocimiento de la calificación de autor.

El derecho de autor como fundamental está llamado a la consecución de valores constitucionales unívocos. La manifestación de su creatividad personal, su capacidad y el deseo de originalidad son los atributos en los que se encastra la libertad de creación y, por lo tanto, el derecho de autor.

De acuerdo con el profesor Davara Rodríguez, los derechos de Propiedad Intelectual «protegen todas aquellas creaciones del ser humano con un carácter literario, científico o artístico, expresados en un soporte tangible o intangible y son de carácter moral o patrimonial»¹.

¹ DAVARA RODRÍGUEZ, M. A. «*Derecho Informático*», Editorial Aranzadi, Pamplona, 1994, pág. 73.

En el ámbito sociocultural de toda sociedad moderna, el respeto a la propiedad intelectual y la tutela jurídica del mismo aparecen reflejados en las Constituciones de los diferentes países, convenios internacionales, directivas y Derechos Humanos, protegiendo al autor propietario de su obra, el cual es el único en decidir sobre sus derechos morales y patrimoniales.

Los ciudadanos deben respetar y los gobiernos proteger el resultado de un proceso de investigación y creación, que no es nada más y nada menos que una obra sobre la que asisten derechos morales y patrimoniales y su respeto contribuye al progreso socioeconómico que también favorecerá esa creación en todos los niveles, permitiendo la concienciación por parte de todos los ciudadanos.

Es preciso ser claro. Si existe censura, existe intervención en la creación intelectual y en la capacidad de expresión de un creador. La censura directa e indirecta, ejercida en cualquier época, es una vulneración de los derechos morales del autor, del editor y del actor. Esta intervención por parte de los poderes del Estado, unas veces claros y otras poco transparentes, se dejan notar en mayor o menor cualificación a lo largo de la historia teatral en concreto y del espectáculo o las artes cinematográficas en particular.

Algunos estudiosos sitúan la tutela de la propiedad intelectual en el artículo 33 CE, como una propiedad privada; pero también son notorios los que la albergan al amparo del artículo 20. 1. b) CE como rector de dichos derechos de propiedad intelectual. Hay quienes sostienen que la tutela moral radica en el artículo 20, 1.b) CE y que el derecho patrimonial reside en el artículo 33 CE.

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

Sobre este particular, el profesor Plaza describe:

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

Máxime si se piensa que el contenido patrimonial del derecho de autor aparece modulado por la función social, fundamento principal de su formulación legal así como de los llamados «límites del derecho de autor»².

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

Este reconocimiento del Tribunal Constitucional debe entenderse igualmente en su comportamiento moral, como señala el profesor Plaza:

Se inicia pues un estudio del llamado derecho moral, y de los distintos derechos que lo integra, con vistas a poder determinar si este derecho, en bloque, forma parte del contenido del derecho a la creación y producción intelectual del artículo 20.1, b) CE, o si únicamente integran dicho contenido alguna de esas facultades en atención al contenido propio del derecho a crear y producir obras descrito en el epígrafe anterior. El derecho moral de autor es un derecho que, en su formulación moderna, se fue gestando en la doctrina y jurisprudencia europea durante el siglo pasado, y durante este siglo se ha ido reconociendo específicamente se reguló por primera vez en la Ley de Propiedad Intelectual de 11 de noviembre de 1987; regulación que se ha mantenido sin alteraciones en el Texto Refundido de 1996. Por tanto, a dicha normativa hay que remitirse para determinar cuál es el contenido y alcance del derecho de autor.» O en el patrimonial, dentro del artículo 20 de la CE y por consiguiente como un derecho fundamental 14: «El Tribunal Constitucional se ha referido a la naturaleza de las libertades contenidas en esa norma, indicando su condición de derechos fundamentales: «Según reiterada doctrina de este Tribunal, en el conflicto entre las libertades reconocidas en el artículo 20 CE y otros derechos y bienes jurídicamente protegidos, no cabe considerar que sean absolutos los derechos y libertades contenidos en la Constitución, pero tampoco puede atribuirse ese carácter absoluto a las limitaciones a que han de someterse esos derechos y libertades (por todas, STC 179/ 1986), si bien ha de considerarse que las libertades del artículo 20 de la Constitución no sólo son derechos fundamentales de cada ciudadano, sino también condición de existencia de la opinión pública libre, indisolublemente unida al pluralismo político, que es su valor fundamental y requisito de funcionamiento del Estado democrático, que, por lo mismo, trascienden el significado común y propio de los demás derechos fundamentales. (...). No obstante lo dicho, el valor preponderante de las libertades del artículo 20 de la Constitución sólo puede ser apreciado y protegido cuando aquéllas se ejerciten en conexión con asuntos que son de interés general, por las materias a que se refieren y por las personas que en ellos intervienen, y contribuyan, en consecuencia, a la

² PLAZA PENEDÉS, J., *El derecho de autor y su protección el artículo 20.1 b. CE*. Editorial Tirant le Blanch, Valencia, 1977, pág. 275.

*formación de la opinión pública, alcanzando entonces un máximo nivel de eficacia justificada frente a los derechos garantizados por el artículo 18. 1 CE, en los que no concurre esa dimensión de garantía de la opinión pública libre y del principio de legitimidad democrática*³.

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

En conclusión, el derecho a la creación y producción literaria, artística y científica es un derecho similar pero distinto del derecho a la libertad de expresión, ya que este último tiene por objeto la libre manifestación de ideas y opiniones, mientras que aquel tiene por objeto el reconocimiento y la protección de la concreta forma que una persona ha decidido darle a su creación literaria, artística y científica. Reconocimiento y protección que exigen tutelar a la persona tanto en la fase de creación como en un momento posterior; una vez la obra ha sido creada.

II. PROCEDIMIENTO

El actor, al interpretar, trabaja con el cuerpo, el movimiento y la acción. Su propia personalidad se compromete en la acción a través del gesto, la actitud, la mímica, el contacto y toda una comunicación, no verbal, como un lenguaje creativo de una relación directa y auténtica.

Es preciso conocer de qué cuerpo se habla, porque existen diferentes concepciones del cuerpo que corresponden, por lo tanto, a distintas formas de actuar. El cuerpo proporciona satisfacciones y es un lugar de placer, pero también de disgustos. La satisfacción del movimiento y la insatisfacción de la fatiga, el gusto o el disgusto de la percepción del calor, la inmovilidad, el aire, el contacto con las diferentes materias. Estas relaciones vividas en el cuerpo y a través del cuerpo, relaciones afectivas y emocionales (alegría, enfado, tristeza, amargura, amor, temor, dulzura, etc.) estarán expresamente unidas a las tensiones musculares tónicas involuntarias y alguna vez inconscientes, que las acompañarán y sin las cuales no pueden existir.

La contracción dinámica será el medio de actuar en el mundo y la contracción tónica, el medio de sentir el mundo, siendo tan importante una como la otra y, consecuentemente, el cuerpo vivido.

El conocimiento racional no puede realmente integrarse si no se adquiere en condiciones de tensión emocional positiva, es decir, aso-

³ *Ibidem*, pág. 379-380.

ciadas a tensiones emocionales de placer: deseo de aprender, conocer, tensión de la búsqueda, placer del descubrimiento.

El *cuerpo solo*, separado de la afectividad y de la inteligencia, será una abstracción, un pensamiento vacío, un espectro intelectual. En este sentido, todo movimiento y actitud es necesariamente la expresión del ser entero, el resultado de un pensamiento, consciente o inconsciente, o los dos a la vez.

El cuerpo es el primer medio de percepción y de expresión, el primer medio de comunicación con otro ser humano, el que prepara y precede otras formas de comunicación, particularmente el lenguaje. El cuerpo es el medio de comunicación más auténtico y profundo; pero, para que esto suceda, hay que dejarle la posibilidad de expresarse para que pueda establecerse la comunicación.

La creación humana implica una idea de descubrimiento, en el sentido de que en el beneficio resultante del acto creador podrían descubrirse datos no previstos en el proyecto de la creación. Por ello, la creación implica un descubrimiento, una puesta de manifiesto de algo que ontológicamente estaba presente en la realidad.

La inteligencia humana se coloca ante las cosas y descubre lo que es común, de lo que participan las especies. Entonces, la *quiddidad* (la esencia conocida por el entendimiento) referida a las especies tiene un carácter general y se dice que es la *esencia* abstracta.

El profesor Zubiri afirmaba:

*La esencia es algo individual, no es un concepto, no es una idea, es algo real. El mundo está integrado por unas esencias constitutivas básicas, que nacen, se repiten, se extinguen, originan otros entes iguales y engendran otras especies nuevas por evolución*⁴

Asimismo, continuaba señalando:

*No es que la esencia además de ser específica sea individual sino justamente al revés: la esencia además de ser individual es específica. La esencia además de ser tal individuo de la realidad es tal individuo de una especie*⁵.

El mismo profesor Zubiri, sobre la existencia, tomó una postura de acuerdo con el P. Suárez y el suarismo:

Toda cosa real puede ser concebida desde dos puntos de vista distintos, o bien diciendo de ella qué es o bien diciendo que es eso que ella es; es

⁴ ZUBIRI, X., *Sobre la esencia*, Sociedad de Estudios y Publicaciones, Madrid, 1967, pág. 370.

⁵ *Ibidem*, pág. 371.

una realidad existente». Puedo entender lo que una cosa es con entera abstracción de que tenga o no existencia, y puedo entender el hecho de su existencia actual sin la intelección por lo menos precisa de lo que ella es⁶.

Solo un falso conceptismo conduce a convertir estos aspectos conceptivos de la realidad en dos momentos físicamente distintos de ella.

III. CORRIENTES DOCTRINALES SOBRE LA INTERPRETACIÓN

La personalidad innata de cada ser humano conlleva de forma implícita que cualquier acto realizado sea exclusivo y forme parte de uno mismo. Esto confirma que, cuando el actor interpreta vivencialmente, está creando y, por lo tanto, está siendo original, siendo él solo el autor de esa interpretación, diferente a la que pudiese realizar cualquier otro ser humano y él mismo en otro instante diferente.

Sobre el hecho de creación del intérprete en cuanto él es el autor de su actuación, hay otra corriente que sostiene la peculiar forma de expresión al realizar la interpretación, como creación propia⁷. Si la obra tiene autor, el actor al interpretar es creador; aunque la obra en la que fundamenta su creación ya tenga su autor, teniendo por lo tanto una consideración superior. La forma personal de comunicación al público de una obra escrita, es una creación por parte del actor cuando es diferenciable claramente.

El artículo 105 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual deja clara la posición legal sobre el intérprete y su creación, reconociéndole sus derechos en el título primero del Libro Segundo del Texto Refundido de la LPI y, así mismo, el Libro Segundo concede a los intérpretes derechos de contenido patrimonial.

Sobre la explotación económica de sus interpretaciones y siguiendo la taxonomía efectuada por Martín Villarejo, podemos clasificarlos así: 1) Derechos exclusivos de explotación: autorizar la fi-

⁶ *Ibidem*, pág. 371.

⁷ «Los rasgos o caracteres comunes hacen referencia a la aportación individual que ambos «autores» hacen a la obra. En tanto que el creador la configura y la engendra, el otro «autor» la conforma e interpreta de una manera personal e individual que la hace diferente a la concepción o interpretación que otra persona puede hacer de ella. Y es esa aportación diferenciada la que el Ordenamiento jurídico quiere proteger. Frente a la creación original, el intérprete aporta su impronta personal, distinta y diferenciada de la otra que puede hacer que una obra tenga una mayor o menor calidad y, por consiguiente, una mayor o menor valoración absoluta. El creador es un autor originario, el intérprete es un autor derivativo». Véase VEGA VEGA, J. A., *Protección de la propiedad intelectual*, Reus, Madrid, 2002, pág. 172.

jación de sus actuaciones, la reproducción directa o indirecta de las fijaciones de sus actuaciones, la distribución de la fijación de sus actuaciones y la comunicación pública de sus actuaciones. 2) Derechos de remuneración por comunicación pública, a satisfacer por los usuarios de las grabaciones audiovisuales y por alquiler, a satisfacer por quienes lleven a efecto las operaciones de alquiler al público de los fonogramas o grabaciones audiovisuales. Y 3) Derecho compensatorio por copia privada, a satisfacer por los fabricantes de equipos, aparatos y materiales que permitan la reproducción de los soportes materiales⁸.

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

Con esta concepción tenemos dos posiciones doctrinales:

1. Doctrina de la autoría en la interpretación

La actividad del intérprete es un acto de creación de obra nueva; por lo mismo, equiparable a la creación del autor. Por otra parte, el profesor Martín Villarejo considera que los intérpretes tienen una «actividad creativa» que no está limitada por el texto escrito por el autor sino que recibe el sello de su personalidad creando una nueva realidad que le concede la condición de autor.

Cualquier acto de nuestra vida es algo original y exclusivo de nuestra propia personalidad como algo innato; por lo cual, es lógico deducir que, en el teatro, las interpretaciones han de ser una creación original y única, perteneciente a una sola persona que la ha realizado y en quien recae la paternidad, consecuencia de una personalidad irrepetible.

El actor es autor de la obra que crea, al incorporar su propia personalidad en la realización intelectual irrepetible, con su peculiar forma de expresión. El sentido del teatro, como sucede en la visión existencialista de Sartre, consiste en presentar el mundo con un distanciamiento que se origina en el espectador como un coto cerrado que debe asumirse y expresarse en toda su pureza en la interpretación del actor, sabiendo de la participación anímica y emocional del espectador en el transcurso de la acción.

En la concepción del teatro de situaciones, su objetivo es explorar aquellas que son más comunes a la experiencia humana. Las situacio-

⁸ MARTÍN VILLAREJO, A., «La gestión colectiva de los derechos de propiedad intelectual sobre las creaciones audiovisuales», *Creaciones audiovisuales y propiedad intelectual. Cuestiones puntuales*, coordinado por C. Rogel Vide, Madrid, 2001, pág. 215 y ss.; en concreto, págs. 219 y 220.

nes límite en las cuales la libertad se revela de la forma más significativa. El personaje es libre porque el hombre elige ser libre en una situación dada, no de forma abstracta sino como consolidación de esa elección. Este se constituye por medio de sus actos y estos son una entidad libre con sus propios fines que se intentan cumplir haciendo del teatro un conflicto de derechos, dado que no se sabe lo que pasa en las conciencias de los personajes, pero sí cuáles son los derechos que se enfrentan.

Azorín, en su artículo sobre teatro «El arte del actor», refiriéndose a Don Julián Romea, nos muestra cómo este ve en los actores, que su arte es natural, verdadero y es lo que toma personalmente como fórmula suprema⁹. Para Romea, la razón tiene una lógica igualmente que la realidad; pero el sentimiento también tiene su lógica especial. El arte del actor es cálculo, inspiración e intuición para Diderot en su *Paradoja del comediante*; pero Romea formula definitivamente:

Los cálculos fríos de la razón lógica, ¿podrán nunca suplir los arranques de la pasión y el sentimiento, que tienen a su vez razón y su lógica propias y especiales? Yo creo que no. La razón y la lógica, para el estudio detenido del gabinete, para buscar todos los medios de hacer nuestro el personaje, encarnándonos en él; poseído ya, y una vez sobre la escena, que de la abundancia del corazón hable la lengua. Y en escena, estudiando minuciosamente el papel, la inspiración del momento dictará su expresión al actor. Y las manos, por ejemplo, no serán las que menos hablen. Elocuentemente llama Romea al lenguaje de las manos. Y añade: Lenguaje que, dicho sea de paso, desconoce la generalidad de los actores, ignorando hasta donde llega su inmenso poder. Poder inmenso del idioma y de todo el cuerpo del actor que se inspira y crea¹⁰.

2. Doctrina de la «no autoría».

Esta doctrina considera que la existencia de los derechos conexos reconocidos a los intérpretes hace innecesario reconocerles los propios del autor. La reflexión final lleva a concebir que no exista una concepción general positiva o negativa. Cuando existe originalidad y creatividad en la actividad interpretativa hay autoría. Si se contempla nuestro ordenamiento jurídico, puede decirse que no hay obra derivada ni autoría en la interpretación, aunque excepcionalmente pudiese haberla. Por regla general, no son autores, aunque sí lo son en aque-

⁹ «es cálculo, estudio, paciencia [...], pero es, al mismo tiempo, inspiración, intuición [...] Y en escena, estudiando minuciosamente el papel, la inspiración del momento dictará su expresión al actor. Y las manos, por ejemplo, no serán las que menos hablen [...] Poder inmenso del idioma de las manos; poder inmenso de toda la persona del actor, si el actor estudia [...] y tiene inspiración». Véase AZORÍN, A., «El arte del actor», *Obras escogidas II: Ensayos*, Espasa Calpe, Madrid, 1998, pág. 903.

¹⁰ DIDEROT, D. *La paradoja del comediante*, Ediciones del Dragón, Madrid, 1986.

llos casos en que concurren ciertos requisitos y en que la ley puede cambiar en este aspecto.

Existen posiciones que admiten que el intérprete es autor de obra derivada y quienes dicen que les corresponden sólo derechos afines o conexos. En estos planteamientos hay calificaciones abstractas, dogmatismo generalista y falta de realismo concreto.

Atendiendo a lo que decía D. Levardant:

Para poder saber si el arte cumple dignamente su deber, su papel de iniciador, si el artista está verdaderamente en vanguardia, es absolutamente indispensable el saber hacia donde se dirige la humanidad...»; es necesario considerar que la creación escénica o literaria supone un conocimiento perfecto del espíritu de nuestros tiempos¹¹.

Para el creador, esto representa una obligación, un deber. Dentro de los límites de este conocimiento, cualquier investigación, cualquier expresión puede ser creadora.

Admitidas estas características, la pregunta a formularse podría ser: ¿Puede considerarse el trabajo del actor teatral como un derecho de autor en esencia?

Los actos humanos en los que la creación está implicada se pueden catalogar en: artísticos: (musical, literario, **escénico**, coreográfico, cinematográfico, etc.) y científicos.

Se pueden realizar distintas clasificaciones según los criterios que deseemos aplicar, como las modificaciones sobre algo ya existente y se modifica como consecuencia de la elaboración por parte del creador. Es posible decir lo mismo de otros actos de creación cuyo significado no se extingue en su sustrato natural ya que provoca significados que ostentan un espacio abstracto e inmaterial.

Al comparar estas evidencias, la diferenciación entre creaciones coligadas al cambio de existencias físicas o artísticas (representaciones teatrales, musicales cinematográficas, etc.) y creaciones asociadas entre conceptos lingüísticos u obras literarias con alcance artístico, no sea del todo válida, ubicándonos en una panorámica desde la que toda creación, en tanto obra del quehacer humano, está asociada a un cosmos de significados que trasciende la materia que soporta, con lo que no puede agotarse en ella.

Lo que queda claro desde el punto de vista trascendental, es cierta transformación en las elaboraciones de nuestros actos creadores, es

¹¹ LEVARDANT, *De la misión del arte y del papel del artista*, [s.n.], París, 1845.

decir, aquellas pautas que utilizamos consciente o inconscientemente cuando proyectamos una obra artística.

Un producto de nuestra creación se transforma en un hecho más del mundo que posee cierta configuración materialmente registrable y como tal es objetivo, en la medida en que subsiste por sí mismo con independencia de su creador. Cuando el artista muestra su obra para recibir la mirada de un tercero, se establece un diálogo cuyo medio de comunicación es la exposición de lo creado. Algunas veces sucede que el creador realiza su trabajo en equipo con intereses variados pero complementarios, como sucede con la música, la escena y la danza, sumergidos en una notable complicidad.

Al respecto, decía Oskar Shelemmer, en 1929:

No hay nada más fascinante, para el hombre de imaginación, que una hoja en blanco, que un papel virgen; para el pintor más maravilloso que una superficie mural vacía o un lienzo en blanco y, para el hombre de teatro, para el director de una obra teatral, nada más estimulante que un escenario vacío. ¡La hora que precede a la creación! ¡Nada es todavía y todo puede empezar! ¡El escenario vacío! –ya saben con qué impaciencia se espera lo que va a suceder. La mínima cosa, un punto, un ruido...

La historia del teatro es la del cambio de la silueta del ser humano: el ser humano actor de acontecimientos corporales y psicológicos que van de la ingenuidad a la reflexión, de lo natural a la afección. La forma y el color, recursos del pintor y del artista plástico, son aditivos a la transformación de la silueta. El lugar es la estructura constructiva del espacio y de la arquitectura-obra de arquitectura. Por ello mismo el papel del artista plástico debe sintetizar estos elementos en el espacio del escenario¹².

Walter Gropius, voz de la escuela Bauhaus, sobre el teatro adopta la siguiente posición diciendo:

La obra de arte teatral es como una unidad orquestal muy próxima a la obra de arquitectura; las dos se fecundan mutuamente. Tal y como sucede en la arquitectura en que todas las partes artísticas abandonan su propia personalidad a favor de una razón común mucho más importante que la obra total, en la obra teatral se reúnen igualmente una multitud de problemas artísticos según las leyes superiores para crear una nueva y mayor unidad. En su origen, el teatro nace de una nostalgia metafísica, sirve pues a la realización de una idea abstracta. La fuerza de su influencia sobre las almas del espectador y del auditor depende del logro de una transposición de la idea en un espacio perceptible y comprensible óptica y acústicamente¹³.

¹² SHELEMMER, O., «Arte moderno y escenografía», *El arte en escena*, Ayuntamiento de A Coruña, A Coruña, 1998.

¹³ GROPIUS, W., «La alquimia de la sabiduría», *Arte en escena*, Ayuntamiento de A Coruña, A Coruña, 1998.

Adolphe Appia en 1920 concebía la idea de que:

El actor, como es justo, ocupará la primera fila. Después de él vendrá la plantation, es decir, la disposición general del escenario de la que el rango implica que se dirige solamente al actor, a sus dimensiones, a su movilidad (...) ¡No! Al teatro se viene a asistir a una acción dramática; es la presencia de los personajes en el escenario lo que motiva la acción. Es decir debe desarrollarse una historia, con un principio y un final¹⁴.

Estas concepciones sobre el cuerpo del actor y el acto de creación interpretativa lo podemos reflejar en una visión analítica y sintetizada de algunas representaciones teatrales significativas de la escena española. La vivencia del personaje en toda su extensión corporal, anímica y oral, por parte del actor, después de haber vivenciado todo lo anterior, será lo que magnifique su creación y, por tanto, su autoría interpretativa exclusiva, como fruto no solo de una preparación técnica sino de un espíritu creador que nace de la vivencia personal¹⁵.

III.1 La intertextualidad dramática y el derecho

La respuesta a las necesidades artísticas y culturales, en la actualidad, deben residir en la consideración, aparte mercantilismo, del derecho de autor como un derecho humano. El problema para considerar su carácter social estriba en deslindar su consideración como derecho civil de la concepción de derecho fundamental reconocido constitucionalmente y originado en un derecho de la personalidad.

Las características formales para que se pueda considerar un derecho fundamental las podemos observar en la descripción que sobre este particular realiza el profesor Peces-Barba:

1. Que una norma jurídica, generalmente con rango constitucional, las reconozca.
2. Que dicha norma derive la posibilidad para los sujetos de derecho de atribuirse como facultad, como derecho subjetivo, ese derecho fundamental.
3. Que las infracciones de esas normas, por lo tanto el desconocimiento de los derechos subjetivos que derivan de ellas, legitime a los titulares ofendidos para pretender de los tribunales de justicia el restablecimiento de la situación y la protección del

¹⁴ APPIA, A., *¡Abajo los pintores!, El arte en escena*, Ayuntamiento de A Coruña, A Coruña, 1998.

¹⁵ ESPRIU, S., *Ronda de muerte en Sinera*, Alianza Editorial, Madrid, 1974. pág. 104.

derecho subjetivo, utilizando si fuese necesario para ello el aparato coactivo del Estado.

4. Cuando la autoría real sobre un derecho moral, hablamos de derechos de la personalidad que tienen características propias y necesarias, por lo cual el derecho de autor pudo tener su origen en un derecho a la personalidad como expresión del discurso del autor¹⁶.

Se reconoce un atributo humano como creador de una obra intelectual en la que se manifiesta su creatividad personal, su capacidad intelectual, espiritual y el interés en personalizar la originalidad del texto. Estas cualidades positivarán como derecho humano en condición de fundamental.

La protección de la libertad de creación genera un margen de protección que facilita la libertad de concepción del objeto intelectual, por lo tanto le corresponde este derecho de autor, a todos los seres humanos, inherente a su condición potencial de generar obras. No es solo un derecho (aspecto objetivo) de los autores teatrales, sino que se trata de un derecho que protege al sujeto (aspecto subjetivo) en el ámbito de la libertad de creación.

Toda creación implica un descubrimiento para lo cual es necesario diferenciar entre los distintos actos humanos, si en la interpretación del actor, se debe dar esta característica fundamentalmente, para adquirir rango de autoría la antedicha interpretación. Al decir descubrimiento damos por hecho que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido y por lo tanto dicha existencia es previa e independiente del acto. Aceptando esto como característica de todo proceso de descubrimiento podemos decir que en la interpretación escénica, se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

Una parte de nuestro *yo*, entendido en sentido psicológico o subjetivo, o trascendental a la usanza de Kant, se manifiesta en el producto creado, y adquieren un grado mayor de presencia cuando se trata de una interpretación artística y mínima cuando nos acercamos al campo de la lógica en la cual el término creación suele reemplazarse por el de descubrimiento, ya que el producto al que se llegó evidentemente estaba allí, independientemente de nuestro acto de descubrirlo.

¹⁶ PECES-BARBA, G., *Derechos Fundamentales*, 4.^a edición, Servicio de Publicaciones de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1986, pág. 63.

Si la creatividad es una de las características fundamentales de la autoría, la cuestión está en delimitar y contrastar qué se entiende por creatividad y que estas características se den en el actor teatral. En la creatividad influyen factores endógenos y exógenos que conllevan una herencia etnológica que junto con las vivencias personales, la libertad y el ambiente confluyen en un desarrollo fisiológico y psicológico de la persona, causa y origen de la creatividad.

Se considera a la creatividad como una característica de la persona, como un proceso; pero fundamentalmente es una capacidad de resolución. Las personas creativas llegan a ello a través de procesos influenciados en su actuación por características de la personalidad y las vivencias. La fluidez, flexibilidad, vivencia, inteligencia selectiva, elaboración y originalidad son elementos indispensables de la personalidad creativa.

Solo se transmite bien lo que uno vivencia. Ante esto se puede objetar que no hay coherencia; pero hace mucho tiempo que las ciencias experimentales renunciaron a la coherencia y según las circunstancias, adoptar la teoría corpuscular de la luz o la vibratoria, sabiendo que son contradictorias. Las teorías científicas son modelos pegados sobre una realidad desconocida, la evolución se realiza por medio del cambio que nos acerque cada vez más a la realidad. Un hecho objetivado por un determinado comportamiento es una vivencia, por lo tanto es posible ver la misma interpretación de forma diferente por distintos observadores según su escuela de pensamiento.

Lo fundamental consiste en la dinámica evolutiva de una comunicación. El arte estriba en el mantenimiento de esta dinámica, esto dependerá de la capacidad y disponibilidad del actor para captar lo que está haciendo y adaptarse a ello como una dialéctica entre el pensamiento y la acción.

En este sentido, será una comunicación abstracta, por medio de la simbología, que desembocará en el lenguaje y todos los otros medios abstractos de comunicación, hasta el movimiento o la inmovilidad vivenciada en la relación con los demás y la búsqueda, a través de los mensajes tónicos intercambiados aumentando la distancia, sin romper la comunicación. Este contraste mantiene la tensión emocional, y la alegría del movimiento, que son símbolos de vida.

A partir del momento en que la persona se decide por la dialéctica motriz con el objeto se convierte en actor al liberar el gesto, explorar el movimiento en extensión y proyectarlo en el espacio, lo que va del placer primitivo de actuar al deseo de actuar, generando la inten-

ción y el proyecto propio, fase fundamental del nacimiento de la inteligencia.

La dimensión esencial de la vivencia es la espontaneidad y la emoción. La prolongación de todo esto es lo que permite pasar de la creatividad a la creación, a la fijación de una estructura, aunque sea provisional. La actividad vivenciada en el presente de forma evolutiva y que cambia constantemente por medio de una continuidad de presentes es la base de la creatividad, de la búsqueda continua en donde nada es fijo ni se repite.

Crear es responder a un deseo de supervivencia. En el actor se transforma en un medio de comunicación, que cuando se socializa transforma el deseo de crear propio en un deseo de crear para el otro. El actor en su creación manifiesta un interés por su obra en tanto la vive en el presente y la proyecta hacia el futuro. En el lenguaje del actor hay algo más que significantes verbales, existen modulaciones llenas de afectividad que transportan un mensaje suficientemente distanciado de los codificados.

En toda expresión hablada hay elementos de comunicación auténticos, relacionados afectiva y emocionalmente de forma íntima con las tensiones tónicas del cuerpo integralmente. Es posible acceder al conocimiento mediante lo intuitivo, como dejarnos seducir e impulsar cualquier eventualidad del conocimiento asumiendo nuevas formas plásticas y experimentando en torno a la naturaleza del actor; igualmente que un artista no debe resistirse a todas las posibilidades que se le puedan presentar en su proceso de creación.

El actor no se puede permitir conceptualizar, antes del acto creador. Tiene que reconocer cuáles son sus límites instintivos cuando organiza intelectualmente las figuras del actuar, de la alocución interpretativa, del descubrir que configuran su instinto creador. La técnica con la que ha llegado a expresarse y que necesita organizarse para definir todo lo que hace, estéticamente, transformando su creación en un proceso sensual, es algo que el actor conoce desde su metodología de ejecución.

Los recursos de los actores se pueden comprender desde el simbolismo como interpretación de la realidad, como descripción de las condiciones determinantes del momento de la actuación.

La expresión de un conjunto de imágenes con el cuerpo, en el encuentro con la palabra por parte del actor, procura un espacio distante del yo vivencial, no trasladamos la realidad sin el placer creado por la acción, sino que construimos nuevas realidades con nuevos signifi-

cados, por lo cual la acción está dada por la imagen del texto, lo que constituye un principio de comunicación, para lo cual es suficiente con un lector y no con un actor.

En el momento de la puesta en escena, el actor con su interpretación traslada al personaje cargado de todo su contenido a un espacio y tiempo real por medio de una relación de los sentidos y una plástica semántica. Cada actor tiene posibilidades interpretativas a nivel de cuerpo que actúa, se expresa y transfiere la palabra en acción que de forma consciente o inconsciente estuvieron en su imagen. El signo y su forma de descifrarlo por medio de diálogos es lo que hace el dramaturgo para dirigirlo a la comprensión del actor.

El autor teatral define la puesta en escena de su obra; pero quien enriquece el texto con sus creaciones personales y expresiones inéditas, es el actor. La intertextualidad propia del teatro, concibe la búsqueda de identidad expresiva en el actor.

IV. CONCLUSIONES

La realidad escénica en la que se intercambian distintas formas de significación, le otorga a la actuación el afecto necesario a la imagen referido al proceso de creación del actor-autor. Cuando el actor muestra su obra se establece un diálogo cuyo medio de comunicación es la exposición de lo creado, aunque el creador haga el trabajo en equipo con intereses variados inmersos en una gran complicidad. El actor teatral como sujeto de su interpretación vivencial es el único propietario de la totalidad de sus derechos intelectuales.

En conclusión, el derecho a la creación y producción literaria, artística y científica es un derecho similar pero distinto del derecho a la libertad de expresión, ya que este último tiene por objeto la libre manifestación de ideas y opiniones, mientras que aquel tiene por objeto el reconocimiento y la protección de la concreta forma que una persona ha decidido darle a su creación literaria, artística y científica. Reconocimiento y protección que exigen tutelar a la persona tanto en la fase de creación como en un momento posterior, una vez la obra ha sido creada.

A la vista de todo lo expuesto, el actor teatral con su interpretación creativa original y vivencial realiza su propia creación, en la que se refleja peculiarmente su personalidad, lo que delimita claramente los requisitos de creatividad personal, originalidad y exteriorización que señala como fundamentales para la autoría la Ley de Propiedad Intelectual.

En efecto, existe una correlación significativa entre estos factores característicos y fundamentales para sus derechos y la dimensión esencial del actor desde la perspectiva teatral. El actor al interpretar, lo hace con sus gestos y sus silencios, que dan origen a la palabra dramática, lo que con el movimiento en el espacio escénico le concede (otorga) el ser al personaje. Así pues la creación es el título de atribución de la titularidad originaria de los derechos morales y patrimoniales del autor, porque la creatividad surge de la necesidad de cambio y su contexto y la capacidad para llevarlo a cabo en un proceso de distanciamiento de la realidad en la reflexión, para de este modo mostrar la obra dramática como una reacción natural del proceso creativo de lo nuevo junto a lo valioso que debe comunicarse como esencia de esa creación que el actor vivencia en cada una de sus interpretaciones.

Por tanto, aun sabiendo que toda creatividad conlleva una titularidad, es preciso aclarar que autoría y titularidad no tienen necesariamente que coincidir, puesto que la obra puede ser creada por un sujeto y la titularidad del resultado recaer sobre el autor. Por consiguiente, los actores de teatro, como intérpretes que son de la obra dramática y al mismo tiempo sujeto de su creación, promueven sus derechos de autoría a tenor de su interpretación.

Planteadas y reconocidas las características de creatividad y titularidad en el actor, se sugiere, como objeto ontológico, a la creatividad del actor en lo que hace a su esencia, y desde esta perspectiva se clasifican los actos humanos en los que se implica la creación, clasificada en artística y científica.

No obstante, toda creación implica un descubrimiento, que en la interpretación del actor se da para adquirir rango de autoría. Al decir descubrimiento, damos por hecho que lo descubierto posee existencia *per se* y no porque nosotros se la hayamos concedido.

Por lo tanto, dicha existencia es previa e independiente del acto. Así, aceptando esto como característica de todo proceso de descubrimiento, podemos decir que en la interpretación escénica se dan estos aspectos presentes en la realidad como consecuencia de un acto de creación.

A este respecto, al sumergirse dentro de lo vivo del sujeto, es decir, el actor, lo vinculado a las relaciones entre la palabra y el cuerpo vivido, se encuentra la forma de mantener el vínculo entre la palabra como algo que surge y la experiencia vivida como lo que permanece sumergido y de donde emerge. Consecuentemente, de todos es conocido que ciertos estilos de expresión y ciertas formas de lenguaje provienen de la experiencia vivida.

Por estas razones, en el lenguaje del actor es evidente que hay algo más que significantes verbales, existe también un mensaje distanciado de los codificados y relacionado con las tensiones del cuerpo, que el actor en el momento de la escenificación traslada al personaje cargado de todo su contenido.

De esta manera, el mensaje se concibe en un espacio y un tiempo real, por medio de la relación entre los sentidos y la semántica, en una intertextualidad propia del teatro en la que el actor vive sus propios fantasmas corporales para no devolver al espectador una imagen deformada.

En todo caso, el efecto que se produce en el espectador, activamente predisposto para presenciar el desarrollo dramático y otorgar significaciones a su propia experiencia perceptiva, sería la ficción teatral.

Como función del actor que presenta los elementos imaginarios de un texto que a los ojos del espectador configuran una nueva realidad, una ficción teatral, en la que se distingue lo producido en sí por los artistas teatrales de la producción. Vinculado al concepto, el producto inmanente, obra de los distintos creadores teatrales, entre los que destacan fundamentalmente los actores, constituye dispositivos ficcionales.

Por tanto, las imágenes o ideas que dieron origen al texto literario dramático, permiten distinguir en la puesta en escena la aparición de una realidad espacio-temporal que tiene una estructura distinta a la de su punto de partida.

Así, las ideas, las sensaciones y las emociones conforman con su integración, una vivencia estética en el espectador y en el actor, como efecto cognitivo-afectivo del teatro, y desde esta posición la interpretación del actor ha de ser una vivencia positiva, que tiene lugar en la ficción.

Por su parte, el espectador percibe a través de la creación del actor, con su propio cuerpo, vivencias humanas imaginarias.

En definitiva, el reconocimiento del derecho de autoría moral y personal en su totalidad que le corresponde a los actores teatrales por su creatividad y vivencia es acertada, porque permite:

1. El establecimiento del proceso de creación en el actor, desde los niveles de creatividad que le corresponden en cada una de sus interpretaciones.

2. Analizar la esencia de la titularidad del actor, en una manifestación emocional y creadora constantes, que se desprende del cuerpo expresivo en movimiento, por medio de una búsqueda constante de relación con los demás y el entorno, como razón de ser y finalidad de una evolución fluida y permanente de su trabajo.
3. La confirmación del actor como intérprete, a través de la vivencia del trabajo de su cuerpo, el movimiento y la acción, comprometiendo su personalidad en un lenguaje y un proceso creativo que configura su obra teatral como obra originaria
4. La demostración de que la ficción teatral y el diálogo que se mantiene entre el actor y el espectador como función actoral forman parte de la creatividad dramática.

Esto se produce cuando el actor, colocado frente al personaje, sale de sí mismo, y con la ayuda de ese otro personaje comienza a estudiar la vida de quienes le rodean para intentar conocer la propia vida interna, sacando fuera el personaje que somos, para así poder crear la vida de los demás en la escena teatral.

A la vista de esto, el proceso de creación se da por acumulación de vivencias en el mundo interior del actor, en donde se desarrolló la vida afectiva de los personajes y de la obra.

Por tanto, es en este momento cuando se establece el intercambio entre los demás actores, así como el proceso de comunicación y la encarnación de la vida en la vida.

5. La definición y el establecimiento de las líneas básicas que el actor en su interpretación teatral necesita para que sea reconocida su autoría total según señala la LPI, diferenciable de otras manifestaciones artísticas, como así se desprende de la interpretación de los artículos: 1, 5, 10, 105 y 113 de la Ley de Propiedad Intelectual 23/2006, de los artículos 428 y 429 del Código Civil aún vigentes, y de la consideración particular de los artículos 33 y 20,1.b) de la Constitución Española de 1978.

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

Si bien el estudio histórico muestra que la concesión de derechos morales aparece como el resultado de una justicia material, como reconocimiento del hecho creador, la concesión de los derechos patrimoniales estuvo siempre relacionada con la función de ser instrumento de incentivación y promoción de actividades teatrales.

Consecuentemente, la interpretación única es merecedora de protección en el ordenamiento jurídico, y de esta forma se justifica la concesión de derechos morales al actor, por ser el creador de su interpretación en la que plasma su impronta personal. Así pues el reconocimiento de los derechos morales, están justificados plenamente en relación al artículo 1, por la imagen artística que da en la ejecución de su interpretación, y también en la característica esencial de exteriorización por cualquier medio que contempla el artículo 10.1 del TRLPI y que es a todas luces evidente.

En la concepción de *prestación artística*, al ejecutar una obra bella que no sólo actualiza las orientaciones del autor, el actor imprime un carácter propio y personal por medio de sus vivencias, expresadas con gestos, tonos y actitudes que dan lugar a una nueva creación.

Por estas razones, el actor, al interpretar la obra del dramaturgo, adquiere, según la LPI, derechos patrimoniales y morales. Los primeros referidos a su explotación, reproducción, comunicación, distribución o ejecución de sus interpretaciones, y los segundos a la protección de su identidad y la integridad de su obra.

A la vista de todo lo expuesto el actor teatral con su interpretación creativa original y vivencial realiza su propia creación, en la que se refleja peculiarmente su personalidad, lo que delimita claramente los requisitos de creatividad personal, originalidad y exteriorización que señala como fundamentales para la autoría la Ley de Propiedad Intelectual.

De lo antedicho se infiere que existe una correlación significativa entre estos factores característicos y fundamentales para sus derechos y la dimensión esencial del actor desde la perspectiva teatral.

