



Universidad de Chile
Facultad de Derecho
Departamento de Derecho Comercial

**Estudio comparado del régimen de protección de las obras
cinematográficas en Chile y Estados Unidos**

Tesis para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales

Antonia Paredes Tocornal

Profesor Guía: Santiago Schuster Vergara

Santiago de Chile, 2023

A mi familia, amigos, Mathias y Ramona.

“It’s not where you take things from – it’s where you take them to”.

– Jean-Luc Godard

Tabla de contenido

<i>Introducción</i>	6
<i>Capítulo I. Sistemas legales de protección a la Propiedad Intelectual.</i>	8
1. Sistema de Tradición <i>Copyright</i>.	9
2. Sistema de Tradición Derechos de Autor.	11
3. Diferencias generales entre ambos sistemas.	13
3.1. Diferencias conceptuales en el Ámbito de la Propiedad Intelectual.	14
3.2. Análisis comparativo general	15
<i>Capítulo II: Marco Normativo de las Obras Cinematográficas</i>	18
1. Conceptualización del objeto de estudio: la Obra Cinematográfica.	18
1.1. Definición de Obra Cinematográfica en la legislación chilena	18
1.2. Definición de Obra Cinematográfica en la legislación estadounidense.	19
1.3. Definición de Obra Cinematográfica en el Derecho Internacional.	20
1.4. La solución “puente” del Convenio de Berna para integrar la protección de la obra cinematográfica en los sistemas normativos de derechos de autor y de <i>copyright</i> .	21
2. Naturaleza jurídica de la Obra Cinematográfica.	23
2.1. Clasificación de obras intelectuales según su cantidad de participantes y relevancia de esto para las obras cinematográficas.	24
2.2. Clasificación de la obra cinematográfica que se adopta en Chile y Estados Unidos.	26
<i>Capítulo III: Análisis comparativo de la regulación de la obra cinematográfica en el sistema de tradición <i>copyright</i> y en el de derecho de autor.</i>	28
1. Plazo de protección.	28
2. Originalidad	30
3. Titularidad y Autoría.	33
4. Derechos Morales.	36
5. Derechos Patrimoniales.	43
5.1. Derecho de Reproducción.	45
5.2. Derecho de Distribución.	46

5.3.	Derecho de Comunicación Pública.	47
5.4.	Derecho de Transformación.	50
6.	Excepciones al Derecho de Autor.	52
7.	Formalidades.	55
<i>Capítulo IV: Consecuencias de las diferencias en la regulación jurídica de la obra cinematográfica en base a los distintos sistemas existentes.</i>		59
1.	Reconocimiento de Derechos Morales.	59
1.1.	Gilliam v. American Broadcasting Corporation Inc.	64
1.2.	Dastar Corp v. Twentieth Century Fox.	66
2.	Ámbito de las excepciones e incidencia en la explotación de las obras cinematográficas.	69
2.1.	Fair Use.	70
2.1.1.	Paramount Pictures v. Axanar Productions Inc.	71
2.1.2.	Brown v. Netflix Inc.	73
2.2.	Fair Use vs. 71 B.	75
3.	Participación en los resultados económicos de la explotación.	76
3.1.	Huelga WGA (<i>Writers Guild of America</i>) y huelga SAG-AFTRA (<i>Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists</i>)	80
3.2.	Ley N 20.959 – Ley Ricardo Larraín.	81
<i>Conclusión</i>		84
<i>Bibliografía</i>		88

Introducción

El objetivo de esta tesis es entender cómo la obra cinematográfica regulada en un sistema de tradición *Copyright* o Derecho de Autor, que tienen una diferente caracterización, recibe diversos impactos para los autores y titulares de las obras, según sea el sistema bajo el que se publica la obra, en una búsqueda de razones que podrían implicar más (o menos) beneficios para esos titulares. La respuesta se pretende alcanzar mediante un análisis de parámetros que pueden considerarse relevantes, reconociendo que este análisis tiene un rasgo eminentemente práctico que puede reducirse a la opción de un coautor cinematográfico, sea director, guionista, compositor, fotógrafo, para optar por un sistema u otro, si tal opción fuese posible.

Las películas son parte sustancial de nuestra cultura, ayudan en su formación, difunden temas atinentes y controversiales, demuestran y evidencian realidades para muchos desconocidas, en fin, son un elemento que nos enriquece día a día, mediante la formación de diálogos, de críticas, de realizaciones, etc.

Con la importancia que han adquirido las obras cinematográficas a través de la historia, su protección legal es una materia de especial relevancia para los Estados, en particular para aquellos que cuentan con una gran industria cinematográfica, como es el caso de Estados Unidos, cuyo referente será empleado en este estudio con relación a nuestro país.

Como en todo el derecho, existen ámbitos variables y cambiantes entre diferentes jurisdicciones, y la propiedad intelectual naturalmente también es parte de este fenómeno, quizás con mayor fuerza por el uso transfronterizo de las obras, que tiene un impacto superlativo en las obras cinematográficas y audiovisuales en general. De esta forma, dos grandes tradiciones doctrinarias y legislativas se presentan en el espacio de la propiedad intelectual, por un lado, el sistema de *Copyright*, de raíz anglosajona y por el otro, el sistema de Derecho de Autor, de origen europeo continental.

Como el resto de la realidad jurídica, el sistema que siga cada país va a depender de su tradición, de si históricamente su derecho se ha basado en el common law o en el derecho continental, si

sus orígenes se remontan a países alguna vez hegemónicos como Inglaterra o bien como Francia. Con el tiempo, ambos sistemas, que alguna vez distaron en sus objetivos, se han ido acercando y armonizando, hecho que resulta eficiente teniendo en consideración el mundo globalizado en el que nos insertamos. Así, mediante distintas acuerdos y tratados internacionales, ambos sistemas han alcanzado una gran similitud, logrando proteger la seguridad jurídica de los autores, las industrias y los intermediarios.

En este estudio se revisarán diversos parámetros de la propiedad intelectual, países han tenido que ceder en sus tradiciones y adecuarse a lo más conveniente para la sociedad. La protección ha tenido que estar a la altura de los grandes avances tecnológicos, que en esta área son de particular importancia, y con ello adecuar las normas que regulan el ámbito. Las obras cinematográficas han experimentado en primera instancia muchos de estos cambios, implicando cambios en la forma de explotación hasta llegar al auge de plataformas de *streaming*, o mediante medios ilícitos de explotación que han advertido una gran tarea para el legislador.

Esta tarea no tiene una solución específica, y tendrá variaciones dependiendo del ordenamiento al que los distintos países adhieran. Estas diferentes formas de concebir los derechos de propiedad intelectual sobre las obras cinematográficas y su protección, observando las diferencias.

Capítulo I. Sistemas legales de protección a la Propiedad Intelectual.

La propiedad intelectual comprende los derechos relativos: a las obras literarias, artísticas y científicas, a las interpretaciones de los artistas intérpretes y a las ejecuciones de los artistas ejecutantes, a los fonogramas y a las emisiones de radiodifusión, a las invenciones en todos los campos de la actividad humana, a los descubrimientos científicos, a los dibujos y modelos industriales, a las marcas de fábrica, de comercio y de servicio, así como a los nombres y denominaciones comerciales, a la protección contra la competencia desleal, y todos los demás derechos relativos a la actividad intelectual en los terrenos industrial, científico, literario y artístico. Así define el artículo 2 del Convenio que Crea la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI)¹, el amplio ámbito de la propiedad intelectual, institución de la que Chile y Estados Unidos forman parte desde 1975 y 1970, respectivamente.

No obstante, según las denominaciones que emplea nuestro ordenamiento jurídico se puede dividir en dos ámbitos generales. Primero, está la propiedad intelectual vista de forma restringida, que es aquella que interesa en este trabajo, que se refiere a los derechos de autor y derechos conexos. En segundo lugar, está la propiedad industrial, que se encarga de proteger otros ámbitos, como patentes de invención o marcas, por ejemplo. La propiedad intelectual en sentido amplio es la que emplea OMPI, y es el término que se utiliza en aquellos países de tradición anglosajona, como Estados Unidos, que emplean el término *intellectual property* no solo para referirse a derechos de autor, sino que también a las patentes de invenciones, las marcas comerciales y todo lo que nosotros relacionamos con el concepto de propiedad industrial.

En este estudio, nos enfocamos en el ámbito restringido de la propiedad intelectual, denominación que emplea la Ley N° 17.336, sobre protección de obras intelectuales, y dentro de ellas, las cinematográficas, que dependiendo de la jurisdicción en que se desarrollen pueden

¹ *Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual* (Genève, Switzerland: Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), 1984).

ser protegidas por sistemas normativos de diferente tradición jurídica, que la doctrina clasifica como **Sistema de *Copyright* y Sistema de Derecho de autor**.

El primero es característico de la tradición anglosajona, que siguen países como Estados Unidos, Reino Unido e India y el segundo, que rige en países de Europa Continental y en América Latina.

Estos dos sistemas legales, aunque similares en muchas aristas, difieren en algunas formas de protección específica, que serán analizadas en esta investigación. Aun así, es importante tener claro que el hecho de que ciertos países sean regidos ya sea por el sistema de derecho de autor o *copyright*, no implica que sus legislaciones sean iguales, sino que aplican los pilares fundamentales de cada uno de estos, pero lo adecuan a su propio contexto nacional, por lo que, si dos países se rigen por *copyright*, su normativa igual puede tener alcances diferentes.

1. Sistema de Tradición *Copyright*.

En general, al hablar de la protección a obras como películas o libros, el común de la gente lo asocia con el *copyright*, sin entender la real trascendencia de esta determinación. Esto deriva de que países como Estados Unidos o Inglaterra son regidos por este sistema legal, y coinciden con ser de los países con mayor influencia en la industria cinematográfica, por lo que ver el signo © dispuesto en distintos medios llega a ser algo común y corriente.

El concepto como tal nace en el siglo XVIII con el Estatuto de la Reina Ana de 1710, en Inglaterra, que se caracterizó por ser una de las primeras aproximaciones a una regulación consistente del *copyright*. Este les otorgaba a los autores de las obras la titularidad sobre los derechos, además, buscaba prevenir la explotación de obras sin el consentimiento del autor y con ello fomentar la creación de obras intelectuales², ya que así, los únicos que ganan con la creación son los mismos autores. De esta forma, se da cuenta que incluso desde sus inicios, el *copyright* centraba sus disposiciones en la explotación comercial y con ello generaba

² Elisa Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*, Segunda (Thomson Reuters, 2020). P. 14.

directamente un incentivo a los autores para que compusieran obras para el público, es decir, contempla un sentido utilitario³.

Hoy en día, podemos definir el concepto como “una forma de protección otorgada por las leyes de Estados Unidos para las ‘obras originales de autor’, incluyendo obras literarias, dramáticas, musicales, arquitectónicas, cartográficas, coreográficas, pantomimas, pictóricas, gráficas, esculturas y creaciones audiovisuales”⁴, definición que otorga la U.S Copyright Office, institución encargada en Norteamérica de conceder o rechazar registro a las obras artísticas, además de informar acerca de las leyes de *copyright* y promover la creatividad y libre expresión. En Chile, podría decirse que su equivalente es el Departamento de Derechos Intelectuales, encargado de los registros relacionados con derechos de autor y conexos.

Por otro lado, el diccionario de la Universidad de Oxford define el *copyright* como “el derecho legal exclusivo y asignable, entregado al titular original por determinada cantidad de años, para imprimir, publicar, ejecutar, filmar o grabar materiales musicales, literarios o artísticos”⁵.

“*Copyright*” traducido literalmente, significa derecho de copia, pero tradicionalmente se ha entendido como un grupo de derechos exclusivos y excluyentes que se le concede a quienes la ley determina como titulares de ellos. En general es el creador de la obra quien goza de estos, siempre y cuando se determine que la obra es original (no copiada de ningún trabajo anterior) y exteriorizada en un medio tangible.

The Copyright Society of USA señala que este grupo de derechos que incluye el *copyright*, son: la distribución de la obra, la reproducción de la obra (hacer copias), exhibición de la obra (por ejemplo, una pintura que se quiere mostrar en un museo), interpretación de la obra y la creación de obras derivadas de la obra original⁶.

³ Dário Moura, «Principios Sobre Conflictos de Leyes en Materia de Propiedad Intelectual.» 3 (marzo de 2011): 5-23.

⁴ U.S Copyright Office, «U.S. Copyright Office Definitions», accedido 8 de mayo de 2021, <https://www.copyright.gov/help/faq/definitions.html>.

⁵ Oxford English and Spanish Dictionary, Synonyms, and Spanish to English Translator. s. v. «copyright» <https://www.lexico.com/definition/copyright> (accedido el 8 de mayo de 2021).

⁶ The Copyright Society of the USA. Copyright Terms and Definitions. <https://www.csusa.org/page/Definitions#copyright> (accedido el 8 de mayo de 2021).

2. Sistema de Tradición Derechos de Autor.

Los orígenes de este derecho se remontan a la Europa Continental, específicamente a Francia en el siglo XVIII. Al igual que la situación en Inglaterra con el *copyright*, en aquella época, la regulación de los derechos de autor estaba recién en sus primeras etapas. Antes de existir una legítima regulación, la Corona era encargada de la industria de la edición, muchas veces utilizando su competencia como forma de censura. Fue en 1791, con la Revolución Francesa que este ordenamiento cambió y se empezó a consolidar en lo que hoy conocemos como derecho de autor (*droit d'auteur*). A pesar de esto, no fue hasta 1957 en que Francia reguló en un solo cuerpo normativo todo lo relacionado a esta rama del derecho, consolidando todos los decretos y jurisprudencia que tuvieron lugar entre aquellos años⁷.

En lo que a nuestro país concierne, la Corona española controlaba gran parte de la vida en las Colonias, controlando los trabajos, el comercio e incluso ámbitos culturales. En este sentido, se estableció un monopolio virtual donde las colonias eran sujetas a la censura de la Iglesia Católica y de la Corona, permitiendo vagamente la impresión de textos mayoritariamente religiosos, y con ello impidiendo el acceso de la sociedad a textos de otra naturaleza⁸.

Al momento de la independencia y de la creación de una normativa propia, los legisladores de la época escogieron adherirse al modelo francés por sobre el estadounidense, donde reconocieron los derechos de autor, pero de manera vaga e imprecisa, ya que, en la época, la propiedad raíz se posicionaba como la prioridad para los juristas. Desde ese periodo se ha mejorado la regulación en la materia, regulándose constitucionalmente desde 1833⁹, constitución a la que se le sumo casi de inmediato una ley específica sobre la materia, la Ley de Propiedad Literaria y Artística de 1834¹⁰.

⁷ Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*. P. 16.

⁸ Alberto J. Cerda Silva, «Evolución histórica del Derecho de Autor en América Latina», *Revista Ius Et Praxis* 22, n.º 1 (2016): 19-58. P. 22.

⁹ Art. 152 CPR 1833.

¹⁰ Alberto J. Cerda Silva, «Evolución histórica del Derecho de Autor en América Latina». P. 23.

El derecho de autor actualmente se puede conceptualizar como aquel que “protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión”. Esta es la definición que ha otorgado la Ley de Propiedad Intelectual que rige en nuestro territorio, pero la doctrina también ha definido el concepto como “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”¹¹.

A su vez, la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) expresa que “en la terminología jurídica, la expresión ‘derecho de autor’ se utiliza para describir los derechos de los creadores sobre sus obras literarias y artísticas. Las obras que se prestan a la protección por derecho de autor van desde los libros, la música, la pintura, la escultura y las películas hasta los programas informáticos, las bases de datos, los anuncios publicitarios, los mapas y los dibujos técnicos”¹².

Siguiendo las definiciones que se le han otorgado al derecho de autor en la tradición continental se infiere que es una concepción personalista, por lo tanto, se ubica en contraposición a la concepción utilitarista del derecho de copia, o *copyright*. Se enfatiza en que el derecho nace de un hecho, que sería la creación de la obra, y no de la ley¹³. Las implicancias que nacen de esto radican principalmente en que el derecho de autor se centra en el autor, valga la redundancia, en la persona que crea y los derechos que por ello ostenta, mientras que el *copyright* entiende que la creación de la obra tiene fines lucrativos, por lo que centra su regulación en ámbitos comerciales.

Tener claras estas diferentes concepciones es relevante ya que en lo que sigue de este trabajo se analizarán las diferencias principales de ambos sistemas y cuáles son sus consecuencias

¹¹ Delia Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos* (Bogotá, Colombia: CERLALC, 2017).

¹² Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, «Derecho de autor ¿Qué es el derecho de autor?», accedido 11 de mayo de 2021, <https://www.wipo.int/copyright/es/>.

¹³ Moura, «Principios Sobre Conflictos de Leyes en Materia de Propiedad Intelectual.»

específicamente para las obras cinematográficas. Este análisis solo se puede realizar comprendiendo la fuente de estas normativas y las circunstancias que las influenciaron.

3. Diferencias generales entre ambos sistemas.

Ambos sistemas legales, arraigados en contextos sociales y culturales diversos, comparten el objetivo fundamental de preservar la creatividad e innovación. Sin embargo, sus enfoques clave difieren significativamente. En Estados Unidos, el derecho de autor se percibe no como un derecho natural, a diferencia de países influenciados por la tradición francesa del *droit d'auteur*, sino como un derecho exclusivo otorgado por la ley y su ejercicio está sujeto a las disposiciones legislativas¹⁴.

Es esencial conceptualizar de manera independiente estos sistemas legales, a pesar de compartir definiciones en gran medida, ya que presentan diferencias sustanciales. A lo largo de la historia, las tradiciones anglosajona y continental han mostrado enfoques distintos en la protección de obras intelectuales, aunque las diferencias se han reducido con el tiempo, en parte gracias a tratados internacionales, persistiendo algunas de ellas hasta hoy.

En el ámbito de las obras cinematográficas, tanto en el derecho chileno como en el estadounidense, se aplica una regulación distinta en comparación con otras obras. Las características particulares de las películas generan distinciones notables, tanto en los sistemas legales como en comparación con otras formas de expresión artística.

Aunque ambos países y sistemas legales coinciden en establecer una regulación diferenciada para las obras cinematográficas, las diferencias persisten en cada jurisdicción. Estas variaciones, específicas de cada territorio, pueden influir en la decisión de proteger una película bajo uno u otro sistema legal, marcando la conveniencia de elegir entre las regulaciones específicas de cada jurisdicción.

¹⁴ Moura. p. 7.

3.1. Diferencias conceptuales en el Ámbito de la Propiedad Intelectual.

En primer lugar, es necesario hacer énfasis en el problema conceptual que se da respecto a los significados de “propiedad intelectual”, “derechos de autor”, y “*copyright*” alrededor del mundo. En párrafos anteriores se menciona que en este trabajo se entenderá la propiedad intelectual de una forma restringida, y eso significa que solo se contempla en su definición a los derechos de autor y los derechos conexos. Esta conceptualización cambia cuando se busca el término *intellectual property* en legislaciones como la estadounidense. Las naciones con raíces anglosajonas comprenden que este término abarca no solo los derechos de autor, sino también el derecho marcario, las patentes de invención, entre otros. En otras palabras, amalgaman lo que comúnmente concebimos como propiedad intelectual y propiedad industrial en un único concepto.

Cuando la legislación chilena se refiere al concepto de derechos de autor, se está refiriendo específicamente a lo que en Estados Unidos se conoce como *copyright*, que traducido en nuestro idioma se leería como “derecho de copia”, haciendo alusión a una de las acciones que se otorga a los titulares del derecho, que en alguna época se limitaba solo a aquel que consistía en copiar la obra¹⁵. En nuestra legislación, propiedad intelectual y derechos de autor son sinónimos, lo que se da cuenta, por ejemplo, leyendo la ley N° 17.366 que solo hace referencia a esta rama del derecho. Por otro lado, la ley N° 19.039 sobre Propiedad Industrial, da cuenta que es un concepto ajeno al anterior.

La OMPI, por su parte, señala que la propiedad intelectual tiene dos vertientes; por un lado, la propiedad industrial y por el otro los derechos de autor (donde también incluye a los derechos conexos)¹⁶, siguiendo más bien la tradición anglosajona que la continental.

En este contexto, es relevante destacar que las obras amparadas por *copyright* a menudo llevan consigo el símbolo ©; sin embargo, su uso no se limita a las creaciones protegidas en países

¹⁵ Jornadas sobre la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor/a, Rafael García Pérez, y Marcos A López Suárez, eds., *Nuevos retos para la propiedad intelectual* (A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2008). P. 188.

¹⁶ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, «¿Qué es la propiedad intelectual?», accedido 18 de mayo de 2021, <https://www.wipo.int/about-ip/es/>.

anglosajones. También se emplea en la tradición continental como una señal para informar a los usuarios que la obra está protegida por derechos de autor. Aunque el Convenio de Berna establece que su uso no es obligatorio, ya que la obra automáticamente obtiene protección al ser creada, utilizar este símbolo se convierte en una herramienta útil para comunicar al público que la obra cuenta con respaldo legal. De todas formas, en Estados Unidos la ley dispone que en caso de que una obra que sea copiada conteniendo el símbolo en cuestión, implica que en la defensa del infractor no podrá hacer valer la figura de infracción inocente, es decir, haber infringido los derechos del autor sin tener conocimiento de que era una obra protegida, ya que se asume que, teniendo el símbolo a la vista, no ignora la protección que le corresponde¹⁷.

En este apartado, es pertinente realizar una distinción general entre ambos sistemas, permitiéndonos así identificar los puntos de convergencia y divergencia. Para una exploración más detallada sobre este tema, se remite al Capítulo III de este trabajo.

3.2. Análisis comparativo general

En el sistema de tradición *copyright*, la propiedad intelectual se asocia estrechamente con la noción de derechos exclusivos para la explotación comercial de obras. La perspectiva estadounidense destaca la importancia de garantizar incentivos económicos para los creadores. En contraste, el sistema de tradición derechos de autor, especialmente en el contexto chileno, tiende a adoptar un enfoque más amplio. Además de la dimensión económica, se enfatiza la protección de los derechos morales y la promoción de la cultura.

En cuanto a la originalidad, en el sistema *copyright*, esta puede evaluarse bajo un estándar más laxo, centrado en la creación de valor comercial para proteger la inversión realizada en la producción de obras. Por otro lado, el sistema de derechos de autor, al valorar la originalidad desde una perspectiva más intrínseca, destaca la conexión íntima entre la obra y su creador, buscando preservar la autenticidad y singularidad de la expresión creativa.

¹⁷ Copyright Law of 2021. 17. U.S.C. § 401.

En relación con la titularidad y autoría, en el marco *copyright*, la titularidad tiende a recaer en la entidad o individuo que financia y coordina la producción, lo que a veces puede alejarse del creador original. En contraste, el sistema de derechos de autor suele otorgar la titularidad al autor o a aquellos que contribuyan significativamente a la creación, destacando la importancia de reconocer la autoría individual.

En cuanto a los plazos de protección, estos varían, siendo el sistema *copyright* generalmente más extenso en comparación con el de derechos de autor. Esta diferencia refleja la orientación económica del primero, donde se busca recompensar y mantener la inversión a lo largo del tiempo.

En lo que respecta a los derechos morales y patrimoniales, en el sistema *copyright*, los derechos morales pueden ser limitados, priorizando la explotación comercial. Por el contrario, el sistema de derechos de autor otorga mayor énfasis y protección a los derechos morales, preservando la integridad y la autoría de la obra. Los derechos patrimoniales, que abarcan la explotación comercial de la obra, también pueden diferir en su alcance y duración entre ambos sistemas, impactando directamente en la compensación y control del creador sobre su obra.

En cuanto a las limitaciones al derecho de autor, el sistema *copyright* tiende a ser más permisivo en la aplicación de excepciones y limitaciones, buscando un equilibrio entre los intereses de los titulares de derechos y el acceso público a las obras. En cambio, el sistema de derechos de autor puede adoptar un enfoque más restrictivo, buscando proteger de manera más rigurosa los derechos del autor.

En relación con las formalidades, las requeridas para la protección de derechos de autor pueden variar, siendo el sistema *copyright*, en ocasiones, más flexible en este aspecto. El cumplimiento de formalidades, como avisos de derechos de autor, puede tener implicaciones diferentes en la validez y aplicación de los derechos.

Estas divergencias conceptuales constituyen elementos esenciales que se analizarán detenidamente en secciones posteriores, permitiendo así una comprensión más profunda de las complejidades inherentes a la propiedad intelectual en ambos sistemas.

Capítulo II: Marco Normativo de las Obras Cinematográficas

1. Conceptualización del objeto de estudio: la Obra Cinematográfica.

En este trabajo se entenderá por “obra cinematográfica” aquella manifestación artística que mediante la presentación de imágenes y sonidos logra transmitir una historia o determinados acontecimientos a un público. Esta se construye en base a diferentes contribuciones que la forman, dígase el guion, la dirección, la actuación, la fotografía, la puesta en escena, el vestuario, entre otros.

En coherencia con el propósito comparativo de esta investigación, en lo que sigue se abordará el significado que, en dos sistemas de diferente tradición legislativa, como es el de Chile y el de Estados Unidos, se trata la obra cinematográfica o, en sentido más amplio, obra audiovisual.

1.1. Definición de Obra Cinematográfica en la legislación chilena

Si bien la obra cinematográfica no se encuentra definida en la legislación nacional, ello no implica su falta de protección. Es más, el artículo 3 de la Ley de Propiedad Intelectual, al enumerar las obras que son objetos de protección, incluye expresamente a la obra cinematográfica.

La ley N° 19.981 sobre Fomento Audiovisual, de 2004, se ocupa de definir la obra audiovisual como “toda creación expresada mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización, incorporadas, fijadas o grabadas en cualquier soporte, que esté destinada a ser mostrada a través de aparatos de proyección o cualquier otro medio de comunicación o de difusión de la imagen y del sonido, se comercialice o no”¹⁸. Este concepto, enmarcado bajo el enunciado funcional “para la presente ley”, es decir, una ley de fomento ha sido adoptado por la doctrina interpretando de manera sistemática, que es posible aplicar a los términos que se

¹⁸ Ley N° 19.981. 10 de noviembre 2004. Artículo 3.

emplean en la normativa general sobre propiedad intelectual¹⁹, lo que ayuda a mantener la integridad del ordenamiento jurídico. También ha sido definida como la “manifestación intelectual que, de acuerdo a las características del caso concreto, tendrá elementos literarios (argumento, guion, diálogos), artísticos (decorado, coreografía, fotografía, dirección) o, incluso, contenido científico, tal el caso de un documental relativo a cualquier rama de las ciencias”²⁰. Esta conceptualización es de interés porque incorpora y enfatiza en las diferentes partes que en conjunto forman la obra, a diferencia de las definiciones anteriores que son más limitadas. Esta diferenciación podría dar pie a la discusión sobre la protección de cada una de las partes que conforma una obra cinematográfica o audiovisual, independiente de la protección que se le otorga como un todo, situación que se analizará en este trabajo.

En el género obra audiovisual puede incluirse la obra cinematográfica, los materiales audiovisuales y a todas las creaciones que se expresan mediante la sucesión de imágenes asociadas²¹. En consecuencia, para los efectos de esta investigación se empleará la definición legal de obra audiovisual referida, como aplicable a la obra cinematográfica.

1.2. Definición de Obra Cinematográfica en la legislación estadounidense.

El Copyright Act de Estados Unidos²², define obra audiovisual (*audiovisual works*) como “obras que consisten en una serie de imágenes relacionadas que están intrínsecamente intencionadas para ser exhibidas por el uso de máquinas o aparatos tales como proyectores, visualizadores, u otro equipamiento electrónico, junto con el acompañamiento de sonidos, si hubiere, independiente de la naturaleza de los objetos materiales como filmes o cintas, donde las obras están materializadas²³”. Esta definición incluye a las obras cinematográficas (*motion pictures*).

¹⁹ Carlos Urquieta Salazar, «La Obra Audiovisual: Autoría y Titularidad a la Luz de la Ley de Propiedad Intelectual y la Ley de Fomento Audiovisual.», 2007, s. f., 201-18.

²⁰ Ricardo Antequera Parilli, *Manual para la enseñanza virtual del derecho de autor y los derechos conexos* (Santo Domingo, R.D.: Escuela Nacional de la Judicatura : Instituto Dominicano de las Telecomunicaciones, INDOTEL, 2001).

²¹ Lipszyc, *Derecho de autor y derechos conexos*.

²² Copyright Law of the United States.

²³ Copyright Law of 2021. 17. U.S.C. § 101. [Traducción personal].

A diferencia de lo que sucede en nuestro país, la legislación norteamericana si se ocupa de definir la obra cinematográfica (*motion picture*) específicamente, como aquella “obra audiovisual consistente en una serie de imágenes relacionadas, que, al ser mostradas sucesivamente, importan una impresión de movimiento, junto con la existencia de sonidos, en su caso”²⁴. Se da cuenta de que la obra cinematográfica consiste en una forma de obra audiovisual con una característica especial: que implica necesariamente la consecución de imágenes que formen movimiento.

1.3. Definición de Obra Cinematográfica en el Derecho Internacional.

Es menester resaltar la existencia e importancia de los tratados internacionales en esta materia. Las obras protegidas son, en general, objetos cuya explotación trascienden las fronteras de los países y, con ello, la legislación de su país de origen, por lo que ha sido necesario a través del tiempo establecer una regulación internacional que permita garantizar mínimos de protección a escala global.

Si bien existen notorias diferencias entre las legislaciones sobre la materia alrededor del mundo, con el tiempo ha existido una tendencia a acercarlas, haciendo de la propiedad intelectual un ámbito legal que va más allá de cada jurisdicción. En ese marco, variados países, entre ellos Chile y Estados Unidos forman parte de Tratados Internacionales a los que deben ajustarse sus ordenamientos jurídicos internos.

Entre los principales, se encuentra el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, de 1886, conocido en general, y para efectos de este trabajo simplemente como Convenio de Berna. Este convenio representa los inicios de la protección de las obras artísticas, que ha sido objeto de diversas revisiones a lo largo de su historia. Fue ratificado por Chile en 1975 mediante el Decreto Supremo N° 266. El tratado es importante no solo por ser el punto de partida de esta área específica del derecho, sino también porque determina los parámetros mínimos de protección a los que deben sujetarse los países miembros. Además,

²⁴ Copyright Law of 2021. 17. U.S.C. § 101

dispone principios bases para la protección internacional de los derechos de autor; la protección automática, el principio del trato nacional y la independencia de la protección²⁵²⁶.

1.4. La solución “puente” del Convenio de Berna para integrar la protección de la obra cinematográfica en los sistemas normativos de derechos de autor y de *copyright*.

El Glosario de la Organización Mundial de Propiedad Intelectual, define a la obra audiovisual como “una obra perceptible a la vez por el oído y por la vista, y que consta de una serie de imágenes relacionadas y de sonidos concomitantes, grabados sobre un material adecuado, para ser ejecutada mediante la utilización de mecanismos idóneos”²⁷. Además, continúa señalando que en esta se encuentra comprendida la obra cinematográfica, siendo esta un ejemplo de la audiovisual. Sumado a esto, en el mismo documento define obra cinematográfica como “toda secuencia de imágenes impresionadas de manera sucesiva sobre un material sensible idóneo, casi siempre acompañadas de sonido, para fines de proyección como filme en movimiento”²⁸. Viendo ambos conceptos a la vez, es posible notar que son similares, por lo que caer en confusión es un problema común. A pesar de esto, la última definición tiene un alcance más específico, ya que menciona un filme en movimiento, a diferencia de lo que podría ser una simple fotografía o secuencias de ellas. Para que caiga en esta definición es necesario que las imágenes en su conjunto formen un movimiento, ya que es esto lo que caracteriza a la obra cinematográfica y la diferencia de otras obras audiovisuales.

La definición anterior no presenta dificultades para la regulación internacional de la obra audiovisual, sin embargo, esta conformidad conceptual en su reconocimiento generalizado no tiene la misma recepción en cuanto a la titularidad. En el caso particular de la obra cinematográfica el Convenio de Berna evita referirse al “autor” de la obra, como la hace en las diferentes disposiciones que tratan de las obras artísticas, literarias, musicales, y emplea la

²⁵ Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*.

²⁶ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, «Reseña del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886)», accedido 6 de abril de 2022, https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html.

²⁷ World Intellectual Property Organization, *WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights*. P. 16

²⁸ World Intellectual Property Organization. P. 35.

expresión genérica de “titular del derecho”, dejando a las legislaciones de los países miembros del Convenio la determinación de la titularidad del derecho de autor, siendo cada país libre de elegir el que se adecúe de mejor manera a su contexto y legislación.

“Artículo 14 bis, párrafo 2) a) Determinación de los titulares del derecho de autor”.

“2) a) La determinación de los titulares del derecho de autor sobre la obra cinematográfica queda reservada a la legislación del país en que la protección se reclame.”

A su vez, el artículo 14 bis, declara una legitimación en favor del productor para la explotación de estas obras, en particular en aquellos países que no siguen el sistema de *film copyright*.

La Guía del Convenio de Berna sistematiza los diferentes estatutos de titularidad, que encuentran cabida en las disposiciones del artículo 14, de acuerdo a la siguiente clasificación:

1. *Film copyright*: en este se considera al productor de la obra cinematográfica como titular originario de la misma²⁹.
2. Obra en colaboración: en esta figura se consideran los aportes de diferentes creadores, autores de su respectivo aporte, que dependiendo del país pueden estar o no señalados en la ley. En estos casos, el productor debe realizar contratos de cesión de derechos con estos partícipes para la utilización de sus aportes y la consecuente explotación de la película.
3. Cesión legal: Bajo este sistema, también se entiende a la obra cinematográfica como una obra en colaboración. Sin embargo, a diferencia de la anterior, es la ley la que presume la cesión de los derechos del aportante al productor en su respectivo contrato, lo que le basta para hacer explotación de ella.

²⁹ Sydney Borjas, *Los derechos de autor en la obra audiovisual* (Universitat Oberta de Catalunya, 2013). P. 29.

Esta flexibilidad del Convenio de Berna es un reconocimiento a la extendida aplicación del sistema *film copyright* en las legislaciones de los países miembros del Convenio, incluso en aquellos de tradición de Derecho de Autor.

2. Naturaleza jurídica de la Obra Cinematográfica.

Luego de haber definido la obra cinematográfica de forma específica, es posible darse cuenta de que, a diferencia de otras obras que son protegidas por la propiedad intelectual, esta suele ser fruto de un trabajo en conjunto, pues son muchos los creadores que contribuyen a su realización.

Es probable que un mero espectador pase por alto la cantidad de trabajos creativos que le dan forma a estas obras. Una película es una fuente creativa en su máximo esplendor, aspecto que se vislumbra al conocer la gran cantidad de artistas y dedicación que hay por detrás. Obras como guiones, música, cinematografía, dirección, edición, son finalmente las que le dan relevancia e integridad a la obra cinematográfica.

Sabemos que de no existir una obra cinematográfica que envuelva estas otras obras, gozarían de protección por ser reconocidas como obras creativas, tanto por las normativas chilenas como por las estadounidenses, por ejemplo, una canción, una fotografía, un libro, una escultura, etc. La Ley de Propiedad Intelectual protege a todas las obras recién mencionadas y más, en su artículo 3.

Pero en cuanto a la obra cinematográfica se da un caso especial, ya que su protección no se iguala a la del resto de las obras. A modo de ejemplo, el titular de los derechos de la obra no será cada uno de los partícipes en la creación de esta, sino que es el productor, es decir, aquella persona que se ocupa de tomar todas las decisiones importantes que rodean la creación de la película y que afectarán a cómo esta resultará, incluyendo todos estos “sub-trabajos” que le dan forma ³⁰.

³⁰ Como se mencionará en lo que sigue, es importante tener en consideración la diferencia que existe entre la autoría de la obra y la titularidad de los derechos, ya que los autores de la obra cinematográfica siguen siendo los mismos que han trabajado para su creación, pero no se puede decir lo mismo del titular de los derechos, ya que este es quien suele ser el productor.

Por otro lado, podemos mencionar también que se diferencia del resto de las obras en cuanto al plazo de protección que se le otorga. En general, este plazo consiste en el periodo en que viva el autor más 50 o 70 años después de su muerte (50 es el mínimo que establece el Convenio de Berna, pero muchas legislaciones, entre ellas la chilena, han optado por otorgar un periodo de 70 años de protección). Para la obra cinematográfica este plazo es diferente, el artículo 7 párrafo 2 del Convenio de Berna dispone una excepción con relación a estas obras, señalando que los países parte de la Unión, tienen la facultad de establecer un plazo de protección de 50 años contados desde que la obra haya sido hecha accesible al público con el consentimiento del autor.

La intención de la reglamentación especial para este tipo de obra se sustenta en que, habiendo más de un autor en la mayoría de la creación de estas, en la práctica resultaría difícil seguir la lógica general del plazo de protección, ya que habría que considerar la muerte del último de los autores. Incluso podría desaparecer la persona jurídica titular de los derechos de la película en un periodo menor a 50 años, dejándola desprovista de protección³¹.

Teniendo claro que la obra cinematográfica es compuesta por un grupo de otras obras creativas, se entiende que, en la mayoría de los casos, la obra en general tendrá una pluralidad de participantes. Por esta razón, es necesario precisar cómo es catalogada en la ley.

2.1. Clasificación de obras intelectuales según su cantidad de participantes y relevancia de esto para las obras cinematográficas.

En general existen 3 formas de clasificar una obra según la Ley N° 17.336, y estas se encuentran en el artículo 5:

- a. Obra individual es “la que es producida por una sola persona natural”. Se podría decir que es la obra más común, algunos ejemplos de esta serían determinados libros, esculturas u obras de arte, creadas exclusivamente por una persona sin aportes de otras.

³¹ Arpad Bogsch y Weltorganisation für Geistiges Eigentum, *Guía del convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas (Acta de París, 1971)*, 1978. P. 54.

- b. Obra en colaboración es “la que sea producida, conjuntamente por dos o más personas naturales cuyos aportes no pueden ser separados”. Es el caso típico de la coautoría, es importante que cada una de las partes aportadas por los distintos autores es importante en sí misma y también para dar sentido a la obra en creación, se puede relacionar con una horizontalidad en las relaciones de los participantes.
- c. Obra colectiva es “la que sea producida por un grupo de autores, por iniciativa y bajo la orientación de una persona natural o jurídica, que la coordine, divulgue y publique a su nombre”. A diferencia de la obra en colaboración, en este caso hay una relación vertical entre los participantes, además, no resulta necesario que todos realicen aportes para la creación de la obra.

Como la obra cinematográfica tiene pluralidad de participantes, es necesario catalogarla dentro de alguno de los conceptos recién mencionados, ya que esta determinación acarrea diferentes consecuencias jurídicas que serán analizadas con posterioridad.

El proceso creativo que existe para formar una película implica la igualdad en las condiciones de todos los que son parte de él, en este sentido, cada una de las obras que se crean en su favor deben convivir de forma conjunta para que la obra cinematográfica exista. Pero, aun así, cada una de estas obras es distinguible y separable de la otra. Así, podemos distinguir el guion de la cinematografía, por ejemplo, y, además, cada uno de estos trabajos es merecedor de protección de derecho de autor por sí mismo, independiente de la obra final.

Esta situación no existe en el caso de las obras colectivas, ya que no existe igualdad de condiciones, sino que es un escenario donde una persona particular guía el trabajo de otros a su gusto y conformidad, depende de la voluntad de una persona que la obra exista³². Además, cada aporte que hagan aquellos que la desarrollan, no será distinguible del aporte que realice otro participante. En este tipo de obras, la titularidad de los derechos corresponde a la persona que

³² Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*. P. 92.

se preocupó de editar el trabajo, o de coordinar su procedimiento para darle vida a la obra. Es una sola creación compuesta por muchas aportaciones³³.

2.2. Clasificación de la obra cinematográfica que se adopta en Chile y Estados Unidos.

La determinación de la obra cinematográfica dentro de alguna de las categorías de obra recién mencionadas no es un tema pacífico. En base a los diferentes países y sistemas legales que adopten, es posible que la caracterización de la obra varíe, lo que va a depender principalmente de la concepción que sigan.

En este sentido, es certero decir que, en Chile, así como en el resto del derecho continental, se ha entendido que la obra cinematográfica es una obra en colaboración. Así han señalado diversos autores, por ejemplo, Sydney Borjas, en su texto sobre los derechos de autor en la obra audiovisual³⁴, o también Alonso Palma, en su libro “Propiedad Intelectual y Derecho Audiovisual”³⁵.

Mientras que en Estados Unidos y los países seguidores de la tradición anglosajona la obra cinematográfica se caracteriza por ser la mayoría del tiempo lo que ellos llaman *work made for hire*, que traducido a nuestro idioma significa “obra por encargo”³⁶.

Esta diferenciación recién mencionada se relaciona directamente con el tema tratado en párrafos anteriores, respecto de que ambos sistemas enfatizan en diferentes cosas. El derecho de autor por un lado da mayor relevancia a la persona creadora de la obra, mientras que el *copyright* se acerca más a una perspectiva económica o comercial que puede existir en el uso de la obra. De esta forma se explica que para el derecho de autor la obra cinematográfica sea considerada como obra en colaboración, ya que es en esta donde cada obra que aporta a la obra final es considerada

³³ Salvador Esteban, «Las Obras Colectivas: qué son y de quién son.», *Centro Español de Derechos Reprográficos*. (blog), marzo de 2020, <https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2020/03/24/obras-colectivas-que-son-y-de-quien-son>.

³⁴ Borjas, *Los derechos de autor en la obra audiovisual*.

³⁵ Ángel Luis Alonso Palma y Centro de Estudios Financieros, *Propiedad intelectual y derecho audiovisual* (Madrid: Centro de Estudios Financieros, 2015). P 20.

³⁶ Jane C. Ginsburg, «A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America» 64, n.º 5 (mayo de 1990): 991-1031. <https://scholarship.law.columbia.edu/faculty_scholarship/620>

relevante por sí misma. Por su lado, en el sistema de *copyright* rige la idea de que las películas sean obras hechas por encargo, lo que implica que tanto la titularidad y autoría de la obra no correspondan a quienes hacen directamente los aportes del trabajo, sino que a quien ordena y organiza el mismo, esto sigue el razonamiento mencionado ya que finalmente lo importante no es la obra en sí misma, sino que el producto que surge de las mismas. Cuando existe una sola persona que coordina y emana todos los derechos de la obra, su comercialización se facilita, cumpliendo el fin del *copyright*.

En Chile se habla de una confusión del legislador. La doctrina es conteste en que considera la obra cinematográfica como obra en colaboración, principalmente bajo el argumento de que el artículo 27 de la ley, dispone que “se presumen coautores de una obra cinematográfica **hecha en colaboración** [...]”. Ahora bien, resulta confuso la forma de determinar esta clasificación, considerando que la ley chilena otorga la titularidad de los derechos al productor, según el artículo 26, a pesar de ser una obra en colaboración, pero se ahondará en esta problemática al tratar específicamente a la titularidad y autoría de los derechos en los distintos sistemas legales.

Capítulo III: Análisis comparativo de la regulación de la obra cinematográfica en el sistema de tradición *copyright* y en el de derecho de autor.

1. Plazo de protección.

Los derechos patrimoniales tienen límite temporal, pero este no es uniforme dentro de los países que componen a la Unión, y se pueden visualizar diferencias de incluso 50 años entre un país y otro. El Convenio de Berna se ocupa de sentar un piso mínimo, que corresponde a toda la vida del autor y 50 años después de su muerte, según dispone el artículo 7 número 1.

Chile en el artículo 10, inciso primero de la Ley de Propiedad Intelectual dispone que la protección de las obras dura toda la vida del autor y 70 años después de su muerte, mientras que en Estados Unidos esta misma protección se mantiene por la misma cantidad de años, según dice el Copyright Act en su párrafo 302.

Ahora, la obra cinematográfica consta de características que problematizan esta forma de contabilizar los años de protección, principalmente en lo referente a la cantidad de personas que son parte del proceso creativo de la obra ¿Cómo se podría aplicar el plazo de 70 o 50 años después de la muerte del autor cuando existe más de uno?

La Ley de Propiedad Intelectual chilena en el artículo 12 señala que, en caso de las obras en colaboración, el plazo se computa desde la muerte del último coautor, por lo que, en principio, esta sería la normativa aplicable al caso de las obras cinematográficas en nuestro país.

El Convenio de Berna se ocupa de esta problemática y en el numeral 2 del artículo 7 hace mención específica a las obras cinematográficas. Así, dispone que “para las obras cinematográficas, los países de la Unión tienen la facultad de establecer que el plazo de protección expire cincuenta años después que la obra haya sido hecha accesible al público con

el consentimiento del autor, o que, si tal hecho no ocurre durante los cincuenta años siguientes a la realización de la obra, la protección expire al término de esos cincuenta años”.

La Guía del Convenio de Berna señala que esta distinción se hace porque las películas pueden conservar un valor importante por periodos de tiempo bastante largos, por lo que merecen ser protegidas tanto tiempo como la generalidad de las obras (ya que antes de la revisión de París de 1971 los países de la Unión podían determinar la duración de la protección libremente). Por otro lado, para ahorrarse la complicación relativa a desde cuándo se debe iniciar el conteo del plazo de los 50 años, se determina que este comienza una vez que la obra haya sido hecha accesible al público³⁷.

La Unión Europea en artículo 2 número 2 de la Directiva 2006/116/CE del Parlamento Europeo y del Consejo sobre plazo de protección del derecho de autor y de determinados derechos afines, establece que “plazo de protección de una obra cinematográfica o audiovisual expirará setenta años después de la muerte de la última de las siguientes personas que hayan sobrevivido, tanto si han sido designados coautores como si no: el director principal, el autor del guion, el autor de los diálogos y el compositor de la banda sonora específicamente compuesta para la obra cinematográfica o audiovisual”. De esta forma, independiente de quienes gozan de autoría y titularidad, se determina una forma concreta para contabilizar el plazo de protección para la obra cinematográfica y que resulta eficaz para su fin.

En Estados Unidos, el Copyright Act dispone que toda obra audiovisual creada después de 1978 gozará de un periodo de protección de 95 años desde que ha sido publicada, en caso de corresponder a un *work made for hire*. En caso de no ser catalogada como tal y ser más bien una obra en colaboración, esta será protegida por 70 años luego de la muerte del último coautor, como pasa también en Chile³⁸. Es importante la distinción porque el periodo de protección varía.

³⁷ Para que una obra sea considerada como hecha accesible al público requiere que haya sido proyectada para el público general, no basta con que las películas se encuentren disponibles para los distribuidores. Además, se requiere el consentimiento del autor.

³⁸ 17 U.S. Code § 302.

La mayoría de las obras cinematográficas en EE. UU corresponden a la primera figura mencionada, ya que en general los creadores son empleados³⁹.

2. Originalidad

La originalidad es uno de los dos requisitos fundamentales para dar pie a la protección de una obra intelectual. Se refiere a la originalidad en la **forma de expresión** de la obra, uno podría bien tener un guion imaginado para una película, y toda una idea innovadora, pero esto no la dotará de protección sino cuando esta idea sea plasmada en una película, es decir, exteriorizada.

Es inevitable que surja la duda sobre cómo determinar cuándo una obra cuenta con el requisito o carece de él. Para solucionar este aspecto, la doctrina ha determinado unánimemente ciertos criterios que ahora se entienden imprescindibles para la protección⁴⁰.

Las características necesarias de una obra para cubrir el concepto de originalidad se reducen a cuatro:

1. Debe ser distinguible de cualquier otra obra del mismo género, lo que sea necesario para calificar a la obra como una realización única. Esto no implica que no pueda tener semejanzas con otras obras, de hecho, existen películas que tienen tramas similares, a modo de ejemplo, EMMA. (2019) y Orgullo y Prejuicio (2005), o que incluso son basadas en el mismo libro, como Dune (1984) y Dune (2021), pero todas tienen características especiales que las diferencian entre sí y respecto de otras.
2. Se puede considerar una obra como original cuando se distingue la personalidad del autor. En este sentido, podemos nombrar directores o directoras de cine que con el paso del tiempo y una marcada historia en la industria han logrado hacer un nombre de sí mismos y han plasmado una convergencia de aspectos en sus películas que las hacen reconocibles. Christopher Nolan, por ejemplo, director con gran trayectoria que se distingue por hacer películas de ciencia ficción, cuyos sellos característicos incluyen guiones relacionados con la percepción del tiempo, música excepcional, tomas amplias

³⁹ Jane C. Ginsburg, «Duration of Copyright in Audiovisual Works under US Copyright Law», *IRIS PLUS* 31, n.º 2 (2012).

⁴⁰ I. Satanowsky, *Derecho intelectual* (Tipográfica Editora Argentina, 1954).

con paletas de colores sombrías, y también la falta de mujeres en la composición de sus elencos. A pesar de ser parte de los muchos expositores en este género cinematográfico, sus obras son siempre reconocibles dados los toques personales que invoca en ellas.

3. Se contempla también, que la obra no sea de aquellas que surge de la mera aplicación mecánica de los conocimientos. Dicho de otra forma, no se protege aquella obra que procede de la simple técnica, que solo requiere habilidad manual en la ejecución⁴¹.
4. Como último presupuesto, la obra no debe ser una copia. Siguiendo la definición de la Real Academia Española, una copia corresponde a la imitación de una obra ajena, con la pretensión de que parezca original.

Parece importante añadir que la originalidad no atiende a la *novedad* de una obra intelectual, sino más bien a la *individualidad* de esta. Es por esto que, para que cumpla con este requisito se hace indispensable que concurren las características recién enumeradas. Cabe mencionar, que esta característica corresponde también a una de las principales diferencias entre propiedad intelectual y propiedad industrial. Esta última, dentro de los requisitos con que deben contar las invenciones, contempla a la novedad, junto con la exigencia de nivel inventivo y la susceptibilidad de tener aplicación industrial, según se expone en los artículos 33 y siguientes de la Ley N° 19.039 de Propiedad Industrial.

De todas formas, la OMPI ha definido originalidad como un aspecto que se satisface plenamente cuando la obra en cuestión refleja de cualquier modo la personalidad del autor, por contener la forma de expresión que éste ha elegido. El requisito de originalidad se cumple igualmente por el hecho de que la obra en cuestión no sea copia de otra preexistente.

En cuanto a la normativa estadounidense, se establece que para la protección de una obra debe contar ser un “*original work of authorship*”, es decir, una obra original. Para que esta originalidad sea suficiente, se dispone que la obra debe ser creada por su autor de forma

⁴¹ Ricardo Antequera Parilli. *Las obras literarias y artísticas como objeto del derecho de autor y su relación con las prestaciones protegidas por los derechos conexos*. p. 8.

independiente⁴² y debe poseer un grado mínimo de creatividad. Respecto a las obras cinematográficas en específico, esta se considerará original cuando contenga “una cantidad suficiente de expresión creativa en la forma de una serie de imágenes consecuenciales que transmitan movimiento”⁴³.

En este contexto, ambas legislaciones se aproximan considerablemente a lo que se considera bajo el criterio de originalidad. Sin embargo, resulta importante resaltar que la legislación estadounidense explícitamente requiere un nivel mínimo de creatividad. Esto podría facilitar una protección legal más accesible y menos complicada, ya que, como se ha mencionado previamente, el enfoque principal del país es generar incentivos económicos más que salvaguardar el esfuerzo y la dedicación del autor. Incluso se ha dicho que una pequeña cantidad de creatividad será suficiente, la gran mayoría de los casos logran este mínimo independiente de lo humilde, incompleta o inédita que pueda parecer la obra en cuestión. De todas formas, se ha hecho presente, al igual que en nuestro derecho, que, si bien no se necesita innovación, la obra no puede ser producto de un procedimiento mecánico, no puede ser un trabajo completamente típico o desprovisto de los más mínimos rastros de creatividad⁴⁴.

El derecho de autor solía ser más rígido en este ámbito, alejándose un poco de la flexibilidad que supone la legislación anglosajona. Nuestro derecho y nuestra tradición continental, como ya ha sido estudiado, está marcado por la importancia que le otorga al autor de la obra y a su personalidad, a diferencia del derecho anglosajón, es por esto por lo que el hecho de amortiguar este requisito implica desplazar un poco nuestra concepción del requisito, para llegar a integridad normativa universalizada⁴⁵.

⁴² Se asimila a que la obra no debe haber sido creada en base a una copia de otra, según consta en la sentencia de la Corte Suprema de Estados Unidos de *Feist Publications, Inc. v. Rural Telephone Service Co., Inc.*, 499 U.S. 340, (1991).

⁴³ U.S. Copyright Office, Compendium of U.S. Copyright Office, Practices § 300. 2021. <https://www.copyright.gov/comp3/chap300/ch300-copyrightable-authorship.pdf> p. 101.

⁴⁴ U.S. Copyright Office, Compendium of U.S. Copyright Office, Practices § 300. 2021. <https://www.copyright.gov/comp3/chap300/ch300-copyrightable-authorship.pdf> p. 9.

⁴⁵ Raquel Xalabarder, «Copyright y derecho de autor: ¿convergencia internacional en un mundo digital?», *IDP Revista de Internet, Derecho y Política*, n.º 1 (2005): 2-6.

La originalidad es transversalmente el requisito más importante para la protección de una obra, independiente del país donde se busque la protección. Esta característica no pierde importancia al tratarse de las obras cinematográficas, es más, pareciera ser un punto de inflexión para el éxito y relevancia de estas, es por esto que resulta imprescindible contemplar su regulación.

La originalidad en las películas ha dado paso a que directores se hayan constituido como personas de culto, como el estadounidense Wes Anderson, quien, tras más de 20 años de trabajo en el rubro, hoy es fácilmente uno de los directores con obras más reconocibles alrededor del mundo. Esto se debe a la singularidad de sus películas y a su papel como un innovador del cine tal como se conocía antes de su llegada.

3. Titularidad y Autoría.

Este tema ha sido la principal controversia al momento de buscar una integración entre ambos sistemas. Hasta el día de hoy sigue siendo la arista que presenta una mayor disimilitud entre ellos.

Su principal importancia radica en que quien sea considerado el titular de la obra es quien podrá hacer valer los derechos patrimoniales y morales que la ley y los tratados internacionales le otorgan.

Primero hay que distinguir entre titularidad y autoría, que, si bien son conceptos que van muchas veces de la mano y que recaen en la misma persona, pueden también variar.

Nuestra Ley de Propiedad Intelectual establece en el artículo 6 que el titular originario del derecho de autor es el autor de la obra, pero no establece una conceptualización de “autor”. Elisa Walker lo ha definido como “la persona natural que crea la obra literaria, artística o científica que es objeto de protección legal”⁴⁶.

⁴⁶ Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*. P. 96.

La titularidad se refiere al ejercicio de los derechos patrimoniales, quién sea titular de una obra podrá cederla, licenciarla y disponer de ella en general. Por otro lado, autor es quién se vincula personalmente con la obra debido a que fue su creador. Cuando una persona escribe un libro, es autora de este y además titular originario, pero si ese autor cede los derechos del libro, se mantendrá como autor, pero dejará de ser titular, y pasará a serlo a quién se cedieron los derechos.

Aunque esa es la norma general, hay situaciones excepcionales que merecen destacarse. Por ejemplo, en el ámbito de los programas computacionales, la ley otorga la titularidad al empleador de la persona que crea el programa durante el ejercicio de sus funciones laborales, a menos que exista un acuerdo diferente. Otro caso es el de las obras producidas por funcionarios en el cumplimiento de sus responsabilidades, donde el Estado, los municipios, las corporaciones oficiales, las instituciones semifiscales o autónomas, y otras entidades jurídicas estatales son consideradas titulares de los derechos de autor, a menos que haya una resolución que libere la obra⁴⁷.

Asimismo, las creaciones cinematográficas constituyen una excepción a la norma, donde el titular de los derechos es el productor, según lo dispuesto en los artículos 25 y 29 de la Ley 17.336. El primero especifica que los derechos de autor de una obra cinematográfica pertenecen al productor, mientras que el segundo establece que el contrato entre los autores de la obra y el productor implica la cesión de todos los derechos a favor de este último, otorgándole la facultad de proyectarla en público, presentarla en televisión, reproducirla en copias, arrendarla y transferirla, es decir, ejercer derechos patrimoniales.

Según el artículo 26 de la Ley de Propiedad Intelectual, el productor es la “persona natural o jurídica que toma la iniciativa y la responsabilidad de realizar una obra cinematográfica”, por otro lado, la Ley de Fomento Audiovisual amplía la definición en los siguientes términos “Productor audiovisual es la persona natural o jurídica o la empresa que asume la responsabilidad de los recursos jurídicos, financieros, técnicos, materiales y humanos, que

⁴⁷ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, «Guía de Derechos de Autor. La Protección de la Creación.», s. f.

permiten la realización de la obra audiovisual, y que es titular de los derechos de propiedad intelectual de esa producción particular”. De la lectura anterior se extrae que la obra cinematográfica es una excepción a la regla general no solo por radicar los derechos en una persona diferente a la del autor, pero también por permitir que radiquen en una persona jurídica o empresa.

No obstante, se garantiza la protección de los derechos de los autores de la obra cinematográfica. Por ejemplo, la legislación específicamente salvaguarda los derechos morales de todos los creadores. El artículo 30 establece la obligación del productor de incluir en la película, para su proyección, su propio nombre o razón social, así como los nombres del director, de los autores de la escenificación, de la obra original, de la adaptación, del guion, de la música y de la letra de las canciones, y de los principales intérpretes y ejecutantes.

Además, el artículo 31 continúa señalando que los autores del argumento, de la música, de la letra de las canciones, del doblaje y de la obra que, eventualmente, hubiese sido objeto de adaptación cinematográfica, conservan el derecho de utilizar, por separado, sus respectivas contribuciones, siempre que no hayan convenido su uso exclusivo para la producción cinematográfica.

En Estados Unidos, la situación general es diferente. En primer lugar, se distingue de nuestra legislación en que el titular de los derechos de autor siempre puede ser una persona jurídica no solo en casos excepcionales como en Chile, ampliando así el espectro. Pero también señala la ley que personas jurídicas pueden ser autoras de las obras cinematográficas. Esto implica que las grandes empresas pueden ser tanto autoras como titulares de los derechos de autor de obras, evidente en el caso de las películas, cuyos propietarios son grandes estudios como Warner Bros., Metro–Goldwyn–Mayer (MGM), Paramount Pictures, Universal Pictures, entre otros, todos con gran renombre y notoriedad.

Esto se asocia a los orígenes ya mencionados de cada uno de los sistemas legales. Resulta lógico que, debido al énfasis que le otorga el derecho continental a la personalidad del autor, limite la autoría a una persona natural, de modo que se mantenga el vínculo existente entre la obra y la

persona, vínculo que finalmente le da a la obra su carácter especial y distintivo. Mientras que el *copyright*, bajo su pensamiento más práctico y económico, cumple su propósito con permitir que personas jurídicas también sean autores.

Un impacto significativo de lo mencionado se refleja en el plazo de protección de la película, ya que no se sigue el conteo tradicional de 70 años después de la muerte del último coautor. En cambio, se establece que, si el titular de los derechos de autor es una entidad jurídica, cuya extinción no es definitiva, el periodo de protección es de 95 años desde la publicación o 120 desde la creación, dependiendo de lo que ocurra primero.

En Estados Unidos, las obras cinematográficas suelen clasificarse como *work made for hire*⁴⁸, una categoría que abarca tanto a empleados que crean obras bajo supervisión como a colaboradores independientes que han acordado que sus contribuciones se consideren obras por encargo⁴⁹. De acuerdo con la legislación estadounidense, la obra por encargo puede ser (a) una creación realizada por un empleado bajo la supervisión de su empleador, o (b) una obra especialmente encargada para su uso en diversos formatos, incluyendo la película cinematográfica⁵⁰. En este contexto, el titular de los derechos de autor será la entidad que solicitó la creación de la obra, ya sea una persona natural o jurídica, y la autoría estará vinculada a esta entidad. Esta situación contrasta con la concepción chilena, donde la identificación de los roles de productor y autor puede ser divergente debido a prácticas comunes en el país.

4. Derechos Morales.

En el ámbito de la propiedad intelectual, es fundamental entender la dualidad de derechos para los autores: los derechos patrimoniales, vinculados a la explotación económica de la obra, y los derechos morales, que protegen aspectos personales del creador y son inalienables e irrenunciables. Esta dualidad distingue el derecho de autor de la noción común de propiedad.

⁴⁸ F. Jay Dougherty, «Not a Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures Under U.S. Copyright Law», *UCLA Public Law Research Paper*, n.º 17 (2001). P. 81.

⁴⁹ Jane C. Ginsburg, «Duration of Copyright in Audiovisual Works under US Copyright Law».

⁵⁰ 17 U.S Code § 101.

El derecho moral se entiende como “el conjunto de facultades inalienables, imprescriptibles e irrenunciables, integrantes del derecho de autor que vienen a proteger los intereses personales de quien crea una obra original por el simple hecho de la creación”⁵¹.

Explorar a fondo la dualidad de derechos en el contexto del derecho de autor es esencial, ya que esta dualidad parece distanciarse de la concepción convencional de propiedad. Díez Picazo y Gullón, al respecto, proponen dos perspectivas para comprender el derecho de autor. Por un lado, se podría concebir como un derecho patrimonial de índole absoluta, similar o igual al derecho de dominio, con la particularidad de ser un derecho de propiedad sobre bienes inmateriales. Por otro lado, se podría definir como un derecho de propiedad de naturaleza especial⁵². En el Código Civil chileno, se establece en el artículo 583 que existe una "especie de propiedad" sobre cosas incorpóreas, para luego afirmar en el artículo siguiente que las creaciones del talento o ingenio son propiedad de sus autores. De este modo, se deduce que ambas legislaciones comparten una perspectiva similar.

Carlos Rogel, autor español, aporta a esta discusión al señalar que el derecho de dominio se centra exclusivamente en lo económico, mientras que el derecho de autor, además de abarcar el ámbito económico, se distingue por la presencia de un valor espiritual innegable adquirido por el autor simplemente mediante la creación, del que no puede ser despojado⁵³. En consecuencia, sería demasiado simplista limitarse únicamente a la referencia que realiza el Código Civil sobre la propiedad intelectual; es imperativo comprender que el derecho de autor va más allá de ser simplemente un aspecto económico.

Aunque el derecho moral se compone de facultades intrínsecamente ligadas a la persona y derivadas de la creación de la obra, no debe confundirse con derechos que surgen simplemente por la cualidad de ser una persona, conocidos como derechos de la personalidad. La titularidad

⁵¹ Alfonso González Gozalo, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, Colección Estudios de derecho privado 23 (Granada: Editorial Comares, 2001). P. 222.

⁵² Luis Díez-Picazo y Antonio Gullón, *Sistema de derecho civil*, 2019.

⁵³ Carlos Rogel Vide, *Estudios completos de propiedad intelectual*, Colección de propiedad intelectual (Madrid: Reus: AISGE, 2003). P. 54.

del derecho de autor no proviene de un atributo inherente a la persona en sí misma, sino que se origina mediante la creación externa de una obra⁵⁴.

En el ámbito legislativo, ya sea en Chile o en Estados Unidos, se reconoce la relevancia de los derechos morales del autor. Sin embargo, estas legislaciones difieren en su orientación y extensión de protección. Mientras que, en el derecho continental, como se observa en Chile, la atención se centra en la salvaguarda del autor, valorando la conexión personal entre el creador y la obra, en la tradición anglosajona, como es el caso de Estados Unidos, se aprecia una perspectiva que se explorará con mayor detalle en el análisis posterior.

El Convenio de Berna señala en su artículo 6 bis que, independientemente de los derechos patrimoniales de los que goce el autor sobre su creación, e incluso habiéndolos cedido, este conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier mutilación u otra modificación de esta o a cualquier atentado de la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación. Además, señala que estos derechos se mantienen después de su muerte, siendo adquiridos por los herederos o a quienes reconozca la legislación competente.

En general, las legislaciones reconocen los siguientes derechos morales:

1. Derecho de paternidad. Se basa en la intrínseca relación entre el autor y la obra, donde esta última debe siempre llevar la individualización del autor, ya sea con su propio nombre o un seudónimo⁵⁵. A su vez, implica que se debe reconocer claramente la autoría de la creación intelectual o se debe respetar la decisión de publicar la obra de manera anónima o bajo seudónimo.
2. Derecho de integridad de la obra. Consiste en velar por el contenido de la obra y que cualquier modificación, deformación o transformación a la misma debe ser solo realizada con el consentimiento del autor. Sumado a esto, este derecho implica la facultad del autor de exigirle a terceras personas que mantengan la integridad de la

⁵⁴ González Gozalo, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. P. 223.

⁵⁵ Juan Pablo Canaval Palacios, *Manual de propiedad intelectual*, 1. ed, Colección Lecciones de jurisprudencia (Bogotá, D.C: Universidad del Rosario, 2008). P. 51.

obra⁵⁶, como también su derecho a prevenir el uso de su nombre en una obra que no implicó su intervención⁵⁷.

3. Derecho de divulgación. Se refiere a que es solamente el autor el que puede decir cuando hacer pública una obra o no hacerlo. Este derecho se relaciona con el derecho al inédito, ya que son conceptos opuestos con la divulgación, así, el autor tiene derecho a mantener su obra inédita y reservada solo para sí, o en caso contrario, de divulgarla, situación en donde tendrá plenitud de decisión respecto de cómo y cuándo hacerlo. Para que se considere la obra divulgada bastará con que se haga accesible al público por primera vez y en cualquier forma⁵⁸.
4. Derecho de arrepentimiento, retracto o retiro. A pesar de haber divulgado y publicado la obra, el autor mantiene el derecho de retirarla de circulación o hacerle cambios. Esto podría resultar en un perjuicio para quienes a la hayan adquirido, por lo tanto, se estima que, en caso de proceder de esta forma, el autor debe indemnizar a los perjudicados, que en general serán personas con quienes se celebraron contratos de edición u otro tipo de negocio jurídico que ponga en disposición del público la obra. Esta consecuencia resulta lógica ya que se estaría entendiendo que se está terminando unilateralmente un contrato⁵⁹.

En Chile el legislador plasmó los derechos morales en forma general en el artículo primero, señalando que el derecho de autor comprende los derechos patrimoniales y morales. Luego, el capítulo IV se encarga específicamente de estos derechos. En el artículo 14 se enumeran 5 facultades relativas a sus derechos morales con que cuenta el autor de una obra: la paternidad de la obra, oponerse a toda forma de modificación sin su consentimiento, mantener la obra inédita, autorizar a terceros a terminar la obra inconclusa y exigir que se respete la voluntad de mantener la obra anónima o bajo un seudónimo.

⁵⁶ Canaval Palacios. P. 51.

⁵⁷ Kimberly Y. W. Holst, «A Case of Bad Credit: The United States and the Protection of Moral Rights in Intellectual Property Law», *Buffalo Intellectual Property Law Journal* 3, n.º 2 (2006): 105-34. P. 108.

⁵⁸ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Secretaría General de la Comunidad Andina, y República de Colombia, «SEMINARIO DE LA OMPI PARA LOS PAÍSES ANDINOS SOBRE LA OBSERVANCIA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN FRONTERA», julio de 2002, https://www.wipo.int/edocs/mdocs/lac/es/ompi_pi_sem_bog_02/ompi_pi_sem_bog_02_1.pdf.

⁵⁹ Canaval Palacios, *Manual de propiedad intelectual*. P. 52.

La situación en Estados Unidos es diferente. Como se ha mencionado, el *copyright* pone su énfasis en el lazo económico que une al autor y a la obra creativa, y no a la relación personal del creador y la obra. Es por esto, que, en materia de derechos morales de propiedad intelectual el país carece de gran regulación y ha optado por atenerse a lo mínimo que exigen los parámetros internacionales.

Francia dio paso a la consagración legal de los derechos morales en el año 1957, aunque desde años anteriores se venía desarrollando mediante jurisprudencia y doctrina del país⁶⁰. Esto da paso a que los países regidos por el sistema de derecho de autor se vean fuertemente influenciados respecto de los derechos morales, a diferencia del sistema anglosajón.

Estados Unidos consiguió la consagración legal de los derechos morales en 1990 mediante la publicación del "Visual Artists Rights Act" (VARA) como parte de su incorporación al Convenio de Berna, hecho que se vio reflejado mediante la incorporación de la sección 106 A al U.S.C título 17. Aunque históricamente el *copyright* ha estado distante de esta área de propiedad intelectual, la presión internacional condujo a una reconsideración. Sin embargo, la legislación estadounidense se ha enfocado más en la comercialización de obras, favoreciendo al explotador sobre el autor⁶¹ y dejando a este último más vulnerable en términos de derechos morales.

Actualmente en Estados Unidos, la protección de los derechos morales se logra principalmente a través del VARA y leyes federales estatales. Sin embargo, el VARA no incluye obras cinematográficas y tiene limitaciones, como la exclusión de la protección después de la muerte del autor y la no transferencia de derechos a los herederos. Uno de los razonamientos tras esta exclusión consiste en que la obra cinematográfica es en general, una obra colaborativa, por lo que otorgarle derechos morales a toda persona que se considera autor de la obra no parece algo eficaz⁶². Por otro lado, también se ha dicho que la obra cinematográfica implica la creación de

⁶⁰ Pascal Kamina, *Film copyright in the European Union*, Cambridge studies in intellectual property rights (Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2002). P. 285.

⁶¹ Kamina. P. 289.

⁶² Stuart K. Kauffman. P. 753.

múltiples copias, idénticas entre ellas, hechas a partir del máster original de la película por lo que la exclusión de la lista de obras protegidas parece lógica⁶³.

La jurisprudencia⁶⁴ y la libertad de contratación son fundamentales para garantizar estos derechos en obras cinematográficas, siendo los contratos la forma más común de protección. Además, se han utilizado recursos legales como el Lanham Act para proteger obras modificadas sin el consentimiento del autor, que, a pesar de ser un cuerpo legal relativo a las marcas, ha sido utilizado en repetidas ocasiones para proteger especialmente aquellas obras que han sido modificadas sin consentimiento del autor y que no gozan de ningún tipo de protección fuera de lo económico⁶⁵⁶⁶.

Con el transcurso del tiempo, ha habido una presión para que los sistemas de *copyright* implementen legislación más rigurosa en relación con los derechos morales, buscando una mayor afinidad con lo estipulado en el Convenio de Berna. Sin embargo, hasta el momento, Estados Unidos mantiene una regulación más limitada en este aspecto. En este contexto, el VARA aborda únicamente el derecho de paternidad e integridad, aplicándose exclusivamente a las artes visuales. Además, la legislación estadounidense permite que el autor renuncie a los derechos morales, y estos cesan con la muerte del autor, a diferencia de nuestra normativa, donde los derechos son inalienables y se transmiten a los herederos, permitiendo su reclamación incluso después del fallecimiento del autor⁶⁷.

La relevancia de los derechos morales en las obras cinematográficas radica en su naturaleza colaborativa, involucrando diversas contribuciones de autores con derechos morales sobre partes específicas. Además, es crucial considerar los derechos una vez finalizada la obra, ya que

⁶³Brian Angelo Lee, «Making Sense of Moral Rights in Intellectual Property», *Temple Law Review* 84, n.º 1 (2011): 71-118; P. 113.

⁶⁴Laura A. Pitta, «Economic and Moral Rights under U.S. Copyright Law - Protecting Authors and Producers in the Motion Picture Industry», *Entertainment and Sports Lawyer* 12, n.º 4 (1995): 3-25.

⁶⁵Matthew J. McDonough, «Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain», *Suffolk University Law Review* 31, n.º 2 (1997): 455-80.

⁶⁶Por ejemplo, en el caso estadounidense *Gilliam v. American Broadcasting*, la parte demandante, creadora de un programa de comedia, reclamaba que en el momento de transmitirlo el trabajo fue excesivamente editado, de manera tal que lo habían mutilado. La Corte se basó en el Lanham Act aduciendo que la edición de ABC alteró la naturaleza y contenido del programa original.

⁶⁷Walker Echenique, *Manual de Propiedad Intelectual*.

esto podría obstaculizar su realización y explotación. En varios países bajo el derecho de autor, como Francia e Italia, se han establecido disposiciones que permiten a los productores restringir los derechos de los colaboradores para facilitar la ejecución del proyecto⁶⁸.

La cuestión no está explícitamente abordada en el Convenio de Berna debido a su alta especificidad, por lo que se ha determinado que cada país puede establecer sus propias regulaciones al respecto. Se han propuesto diversas opciones para abordar este tema, como aceptar que los autores solo puedan ejercitar sus derechos morales teniendo en cuenta los intereses de los demás autores, o la opción de que los autores no puedan objetar modificaciones necesarias para la explotación de la obra⁶⁹.

En este sentido, Estados Unidos se ha limitado a proteger los dos derechos que menciona expresamente el Convenio de Berna, a diferencia de Chile, que protege esos y más. El proceso para que estos derechos fueran protegidos no fue expedito, es más, el país hasta antes que la protección fuera obligatoria optó por no considerar estos derechos para el autor de la obra, solo podían ser asegurados mediante una cláusula contractual⁷⁰.

En España hace años que se han contemplado los derechos morales que recaen sobre la obra cinematográfica. La Ley 17/1966 incluyó los derechos irrenunciables de paternidad e integridad de los autores dando paso a que las normativas posteriores también lo consideraran. Actualmente la Ley de Propiedad Intelectual española contempla estos derechos de forma que, por ejemplo, el artículo 88 dispone el requerimiento del consentimiento de todos los autores de la obra cinematográfica para proceder a la divulgación de esta, pero se limita el derecho moral en cuanto hubiera desacuerdo, la decisión de si divulgar la obra o no, la tomará el juez. Sumado a esto, la legislación establece en el artículo 91 que el productor tiene la facultad de utilizar la obra incompleta de un autor cuando no haya sido terminada por este ya sea por su propia decisión o por fuerza mayor, de todas formas, pueden aplicarse indemnizaciones.

⁶⁸ González Gozalo, *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. P. 240.

⁶⁹ González Gozalo. P. 245.

⁷⁰ Stuart K. Kauffman, «Motion Pictures, Moral Rights, and the Incentive Theory of Copyright: The Independent Film Producer as Author», *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 17, n.º 3 (1999).

En Chile, a pesar de tener una regulación menos detallada que la española, la legislación también aborda este asunto. Se establece que los autores de la obra cinematográfica (los mencionados en el artículo 27 de la LPI) pueden ejercer sus derechos morales sobre sus contribuciones, aunque con ciertas restricciones. En primer lugar, el artículo 28 guarda similitudes importantes con el artículo 91 de la legislación española, al indicar que, si uno de los autores deja de participar, aunque no pierde sus derechos sobre la obra, no puede oponerse al uso de su contribución para la finalización de la obra. Por otro lado, el artículo 30 hace referencia al derecho de paternidad, señalando que el productor cinematográfico se encuentra en la obligación de consignar en la película los nombres de determinados autores de esta. Por último, y respecto al derecho de integridad de la obra, el artículo 32 dice que el productor tiene la facultad de modificar las obras que utilice en la producción cinematográfica, en la medida de que esto sea requerido para su concreción.

5. Derechos Patrimoniales.

En Estados Unidos y otros países de Common Law, prevalece el sistema de *film copyright*, que confiere la explotación de los derechos a una sola entidad: el productor. Aunque esto facilita la gestión de los derechos, surge un problema en cuanto al reconocimiento y explotación individual de las contribuciones de cada autor⁷¹. En este contexto, se asume que los autores ceden sus derechos al productor, limitando su capacidad para disponer de sus aportes creativos.

En contraste, en países regidos por el derecho de autor, se tiende a considerar como coautores a todos los participantes o a algunos específicamente designados. Esto permite clasificar la obra como una colaboración, requiriendo que el productor obtenga la cesión de derechos de cada participante. Aunque esto brinda una protección más eficaz de los derechos individuales de los autores en comparación con el sistema anglosajón, donde se presume que deben otorgar un consentimiento expreso para el uso de sus obras, también puede generar complicaciones. La

⁷¹ F. Jay Dougherty, «Not a Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures Under U.S. Copyright Law». P. 314.

necesidad de obtener cesiones de derechos individuales podría obstaculizar la explotación final de la película, y es por esto que existen presunciones de cesión en estas situaciones.

En la práctica, a pesar de la presunta mayor protección para los autores bajo el sistema de derecho de autor en comparación con el limitado derecho que tienen aquellos que trabajan bajo el *film copyright*, comúnmente se presume la cesión de derechos. Esto significa que, en última instancia, los autores pueden no disponer plenamente de sus obras, ya que estas se crean con la expectativa de ser explotadas en el futuro a nombre del productor.

En el caso específico de Chile, se trata de una cesión legal de derechos según lo establecido en el artículo 29 de la Ley de Propiedad Intelectual, que establece que "el contrato entre los autores de la obra cinematográfica y el productor implica la cesión a favor de este último de todos los derechos sobre aquella [...], sin perjuicio de los derechos que esta ley reconoce a los autores de las obras utilizadas y demás colaboradores". En consecuencia, a pesar de considerar como autores a aquellos que contribuyen con su intelecto a la creación de la obra, se comprende que cualquier derecho que pudieran tener en otra situación sobre dicha creación se cede al productor de la película, quien en última instancia detenta todos los derechos patrimoniales sobre la obra cinematográfica.

En el contexto del artículo mencionado, la última frase puede parecer confusa al indicar que se ceden los derechos al productor, pero se aclara que esto no afecta los derechos reconocidos por la ley a los autores. La distinción entre derechos morales y patrimoniales permite entender esta afirmación, ya que la cesión al productor abarca los derechos patrimoniales, como la comunicación pública, reproducción, transformación y distribución. Por el contrario, los derechos morales del autor sobre su creación intelectual son inalienables y no pueden cederse al productor ni a otros participantes.

El ámbito patrimonial de los derechos es menos conflictivo que el de los derechos morales, ya que ambos ordenamientos lo consideran y regulan profundamente. Estados Unidos enfatiza en la protección económica de los derechos del titular, favoreciendo a los empleadores en la mayoría de las disyuntivas.

En Chile, la Ley de Propiedad Intelectual contempla los derechos patrimoniales de los autores en el primer párrafo del Capítulo V, y menciona los derechos de reproducción, de distribución, de comunicación pública y de transformación. La titularidad y el ejercicio de estos derechos corresponden al productor de la película, como se desprende de los artículos 25 y 29 de la ley, previamente mencionados. En Estados Unidos se regulan en el Copyright Act sección 106, dentro de las cuales se contemplan derechos de reproducción, transformación, distribución, comunicación pública.

5.1. Derecho de Reproducción.

El Convenio de Berna en su artículo 9.1 señala que el autor tiene el derecho exclusivo de autorizar la reproducción de su obra bajo cualquier procedimiento y en cualquier forma, concepto muy general que da paso a que se comprendan variados mecanismos de reproducción. Para que una obra sea considerada reproducida basta con que se fije en un soporte material empleando para ello métodos inventados a tal fin, según dispone la Guía del Convenio de Berna⁷². Es importante mencionar que el párrafo 3 del mismo artículo menciona que toda grabación sonora o visual, será considerada como una reproducción en el sentido del Convenio.

En general, este derecho es reconocido alrededor del mundo de manera muy similar a como lo expone el Convenio de Berna. En Chile, el artículo 18 letra b de la LPI dispone que el titular del derecho de autor tiene la facultad de utilizar la obra mediante la reproducción por cualquier procedimiento, para complementar esto, el derecho español dispone una definición más específica de reproducción en el artículo 18 de su propia Ley de Propiedad Intelectual, señalando que es “la fijación de la obra en un medio que permita su comunicación y obtención de copias de toda o parte de ella”. Esta última definición reúne los elementos esenciales del concepto; la fijación en cualquier medio y el hecho de que esto permita la obtención de copias⁷³.

⁷² Bogsch y Weltorganisation für Geistiges Eigentum, *Guía del convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas (Acta de París, 1971)*. P. 61.

⁷³ Romina Sarti Tirado, «Las obras cinematográficas en la ley sobre propiedad intelectual. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales dirigida por profesor Santiago Schuster Vergara» (Santiago, Chile, Universidad de Chile, 2003). P. 35.

Mientras, el Copyright Act de Estados Unidos concede “*the exclusive right to reproduce copyrighted work in copies or phonorecords*”. A su vez, define “copias” como objetos materiales donde la obra es fijada por un método que permite que esta sea percibida, reproducida y comunicada de forma directa o a través de algún dispositivo.

Respecto de las obras cinematográficas, el derecho de reproducción se muestra expresamente cuando la ley chilena le otorga al productor, en el artículo 29, la facultad de proyectar la obra en público, presentarla por televisión, **reproducirla en copias**, entre otras. Al decir que se puede reproducir en copias le otorga este derecho patrimonial de forma específica. En Estados Unidos este derecho lo ostenta el productor cinematográfico, al igual que en Chile, pero no solo en calidad de titular, sino que también como autor originario de la obra.

5.2. Derecho de Distribución.

Un segundo derecho patrimonial que protege la propiedad intelectual en general es el derecho de distribución. Este consiste en el derecho exclusivo que posee el autor para autorizar o prohibir la distribución pública de ejemplares de su obra mediante venta o arriendo⁷⁴. El artículo 5, letra q de la LPI lo define de forma general como “la puesta a disposición del público del original o copias tangibles de la obra mediante su venta o de cualquier otra forma de transferencia de la propiedad o posesión del original o de la copia”. También se puede visualizar en el artículo 18 letra e, que dispone la facultad del autor de realizar “la distribución al público mediante venta, o cualquier otra transferencia de propiedad del original o de los ejemplares de su obra que no hayan sido objeto de una venta u otra transferencia de propiedad autorizada por él o de conformidad con esta ley”.

Cabe mencionar que el mismo artículo 18, en su inciso final establece el agotamiento del derecho de distribución. Esto implica que una vez que la obra ha sido distribuida por primera vez, ya sea en Chile o en el extranjero, el autor pierde la facultad de disponer sobre la distribución de las siguientes copias.

⁷⁴ Antequera Parilli, *Manual para la enseñanza virtual del derecho de autor y los derechos conexos*. P. 162.

La asociación con la obra cinematográfica es posible realizarla tomando en cuenta el artículo 29 de la ley, que menciona las facultades del productor como titular de los derechos de autor de la película. El artículo en su última frase hace directa alusión al *arriendo y transferencia* de los derechos sobre ella. Si bien menciona estas dos formas de cesión de derechos, no significa que se limite a estos, es más, se entiende que el productor tiene las más amplias facultades de distribución por lo que se podría también considerar otras situaciones, como lo hace la legislación estadounidense, por ejemplo.

El Copyright Act de Estados Unidos en el párrafo 106 número 3 otorga el derecho exclusivo de distribuir copias o [*phonorecords*] de la obra intelectual al público mediante la venta u otro tipo de transferencia de titularidad (*ownership*), o bien mediante arriendo, *leasing*, o préstamo. Su definición está muy acorde a la chilena, y en general se puede ir viendo que en cuanto a los derechos patrimoniales las diferencias no son mayores.

La distribución en las películas cumple un papel primordial para que estas puedan finalmente exhibirse, ya que con la venta de estos derechos patrimoniales es posible gran parte de su financiamiento. Al vender estos derechos a una empresa distribuidora, el productor está aceptando que la película se muestre en salas de cine, cadenas de televisión, festivales de cine, o incluso que se distribuya mediante DVD⁷⁵.

5.3. Derecho de Comunicación Pública.

El derecho de comunicación pública, como el resto de los derechos patrimoniales, en Chile se regula en el artículo 18 de la LPI, en la letra a y en la letra d que disponen que el titular de derecho de autor tiene la facultad de disponer de la obra de las siguientes formas, “publicarla mediante su edición, grabación, emisión radiofónica o de televisión, representación, ejecución, lectura, recitación, exhibición, y, en general, cualquier otro medio de **comunicación al público**, actualmente conocido o que se conozca en el futuro” y “ejecutarla públicamente mediante la emisión por radio o televisión, discos fonográficos, películas cinematográficas, cintas

⁷⁵ World Intellectual Property Organization, «From Script to Screen. The Importance of Copyright in the Distribution of Films.», *Creative Industries*, agosto de 2011.

magnetofónicas u otro soporte material apto para ser utilizados en aparatos reproductores de sonido y voces, con o sin imágenes, o por cualquier otro medio” respectivamente.

La LPI en su artículo 5 letra v se ocupa de definir el concepto y determina que este derecho patrimonial consiste en “todo acto ejecutado por cualquier medio o procedimiento que sirva para difundir los signos, las palabras, los sonidos o las imágenes, actualmente conocido o que se conozca en el futuro, por el cual una pluralidad de personas, reunidas o no en el mismo lugar pueda tener acceso a la obra sin distribución previa de ejemplares de cada una de ellas, incluyendo la puesta a disposición de la obra al público, de forma tal que los miembros del público puedan acceder a ella desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija”. Esta definición fue incluida en la legislación chilena recién en el año 2003⁷⁶, lo que dio paso a una regulación más integral de los derechos patrimoniales de los titulares de derechos de autor.

Su relevancia en el ámbito cinematográfico se evidencia en la frecuencia con la que estas obras se presentan y la oportunidad de experimentar el producto final a través de la comunicación pública, especialmente en salas de cine. Así, es posible ver la obra sin antes haber adquirido una copia, ya que, en ese caso estaríamos refiriéndonos a derecho de reproducción y distribución. Actualmente, las copias han sido desplazadas por la comunicación pública, principalmente gracias a las nuevas tecnologías como las plataformas de streaming, lo que ha permitido una forma más sencilla y económica de acceder a estas obras⁷⁷.

Además, la LPI en el artículo 29 ya mencionado hace referencia a los derechos que posee el productor sobre la obra, incluyendo dentro de ellos la facultad de proyectar la obra en público y presentarla por televisión.

Diversos interrogantes pueden surgir en la relación entre el derecho de comunicación pública y las obras cinematográficas. Por ejemplo, la definición menciona una pluralidad de personas, lo que plantea preguntas sobre situaciones como cuando una sola persona visualiza una película en una plataforma de *streaming*. En este caso, es fundamental tener en cuenta las limitaciones

⁷⁶ A través de la ley N° 19.912 publicada en el Diario Oficial el 04 de noviembre de 2003.

⁷⁷ 17 U.S. Code § 106.

dispuestas por la LPI en el artículo 71 letra N, que establece que la utilización de la obra en el núcleo familiar, en establecimientos educacionales, de beneficencia, bibliotecas, archivos, museos y siempre que no sea con fines de lucro, no requerirá la autorización expresa del autor.

Respecto de las plataformas de *streaming*, la obra cinematográfica está siendo puesta a disposición del público, y esta es una forma de comunicación pública, por lo que el espectador, al adquirir una suscripción a la plataforma, está adquiriendo los derechos para poder reproducir el contenido en la situación y momento que prefiera. En este sentido, basta que el público *pueda* acceder a la obra, no es necesario que todo el tiempo haya algún individuo haciendo uso de la facultad, por ejemplo, si nadie está viendo una película dispuesta en una plataforma no significa que no haya comunicación pública, ya que en cualquier momento la situación podría cambiar y comenzar a recibir la información⁷⁸. Además, se entiende que visualizar la obra en estas plataformas no implica que se descargue una existencia de la misma en el dispositivo personal del público, por lo que no se podría considerar reproducción⁷⁹.

Sumado a lo anterior, el artículo 8 del Tratado de la OMPI sobre Derechos de Autor dispone que “los autores de obras literarias y artísticas gozarán del derecho exclusivo de autorizar cualquier comunicación al público de sus obras por medios alámbricos o inalámbricos, comprendida la *puesta a disposición del público* de sus obras, de tal forma que los miembros del público puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija”.

El artículo 14 N° 1 (ii) del Convenio de Berna da a los autores de obras literarias y artísticas en general, el derecho exclusivo de autorizar la representación, ejecución pública y la transmisión por hilo al público de las obras así adaptadas o reproducidas. El artículo 14 bis sobre disposiciones especiales de la obra cinematográfica en su N° 1 extiende el derecho recién mencionado a los titulares de derechos sobre obras cinematográficas.

⁷⁸ Antequera Parilli, *Manual para la enseñanza virtual del derecho de autor y los derechos conexos*. P. 166.

⁷⁹ United States Copyright Office, «The Making Available Right in the United States», febrero de 2016. P. 37.

Alrededor del mundo la legislación respecto a la comunicación pública no es unánime, pero si consta de las mismas bases que otorga el Convenio de Berna, en este sentido, hay países que optan por considerar a la comunicación pública dentro del derecho de reproducción⁸⁰, mientras que hay otros, como Chile, que lo tratan como un derecho patrimonial específico, dispuesto de manera horizontal respecto del resto de los ya mencionados.

Estados Unidos en la sección 106 del Copyright Act, opta por enumerar los derechos de adaptación, distribución y reproducción en los primeros 3 numerales, y luego separar el derecho de comunicación pública en los 3 numerales siguientes. El numeral 4, dispone que el titular del *copyright* tiene el derecho exclusivo de hacer y autorizar la ejecución pública de las obras literarias, musicales, coreográficas, pantomimas, cinematográficas, y otras obras audiovisuales⁸¹.

Por otro lado, el numeral 5 del mencionado artículo del Copyright Act, autoriza al titular del derecho a exhibir la obra protegida, enumerando determinadas obras y concluyendo con la inclusión de las obras cinematográficas y audiovisual e incluso imágenes de estas.

5.4. Derecho de Transformación.

Derecho de transformación es el último que contempla nuestra LPI en el artículo 18 sobre los derechos patrimoniales del autor en una obra creativa, y dispone en su letra c, que la facultad consiste en adaptar la obra a otro género, utilizarla de cualquier forma que implique variación, adaptación o transformación de la obra originaria, incluida la traducción. Sumado a esto, el artículo 5 letra w define transformación como “todo acto de modificación de la obra,

⁸⁰ Por ejemplo, Francia en el artículo L122-1 del Código de Propiedad Intelectual señala que “el derecho de explotación que corresponde al autor comprende el derecho de reproducción y el de *performance*”. El siguiente artículo continúa señalando que *performance* consiste en la comunicación de la obra al público mediante cualquier proceso.

⁸¹ Ejecución pública se traduce al idioma original de la norma como “*perform*”, lo que es definido por el mismo código como “*to recite, render, play, dance, or act it, either directly or by means of any device or process or, in the case of a motion picture or other audiovisual work, to show its images in any sequence or to make the sounds accompanying it audible*”, es posible asimilar esta definición a lo que en nuestro ordenamiento se considera en el artículo 18 letra a de la LPI.

comprendida su traducción, adaptación y cualquier otra variación en su forma de la que se derive una obra diferente”.

Esto concuerda con los artículos 8 y 12 del Convenio de Berna que disponen que los autores gozan del derecho exclusivo de hacer o autorizar traducciones, adaptaciones, arreglos y otras transformaciones de sus obras⁸². Estos artículos se consideran como un mínimo que deben contener las regulaciones en los distintos países parte de la Unión. Respecto de la traducción, se justifica que existen una gran variedad de idiomas entre los países que forman parte de la Convención⁸³.

Además, el artículo 14 N° 1 (i) del mismo cuerpo normativo, señala respecto de los derechos cinematográficos y conexos que “los autores de obras literarias o artísticas tendrán el derecho exclusivo de autorizar la adaptación y la reproducción cinematográficas de estas obras y la distribución de las obras así adaptadas o reproducidas”. En el siguiente numeral dispone que la adaptación de la obra cinematográfica (obra también adaptada para estos efectos) queda sometida tanto a la autorización del titular de los derechos de esta última y del de la obra originalmente adaptada. Aun así, el Convenio especifica que la obra cinematográfica se protege como obra original.

El Copyright Act en el párrafo sobre de los derechos patrimoniales⁸⁴ (o económicos, según su traducción literal) incluye este derecho en su segundo numeral y lo asocia directamente con las obras derivadas, dándole la facultad al titular de los derechos de la obra de preparar obras derivadas basadas en su obra. Finalmente, lo que está permitiendo el legislador es que la obra pueda ser modificada, porque se entiende que al suceder esto, se está creando una nueva obra, que deriva de la que se protege inicialmente, y que también puede contar con protección⁸⁵.

⁸² La doctrina ha señalado que cuando el Convenio hace alusión a “adaptar” se está refiriendo a que el formato de una obra sea cambiado, por ejemplo, de libro a obra dramática, mientras que al referirse a “arreglos”, no implica un cambio tan radical en la obra sino más bien una modificación dentro del mismo formato.

⁸³ Paul Goldstein, *International copyright: principles, law, and practice* (Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001). P. 252

⁸⁴ U.S. 1976 Copyright Act. § 106.

⁸⁵ En este sentido, cabe mencionar que el Copyright Act en el párrafo 101, define obra derivada como una obra basada en una o más obras preexistentes, como una traducción, arreglo musical, dramatización, adaptación cinematográfica, grabación auditiva, reproducción artística, o cualquier otra forma en que la obra originaria sea transformada o adaptada.

Este derecho choca con el derecho moral de integridad de la obra, porque uno se podría cuestionar hasta qué límite se puede editar la obra cinematográfica para conseguir la correcta externalización de esta sin que se afecten los derechos morales de cada uno de los autores que han participado en ella. Este problema se trata en la sección de derechos morales, en cuanto existen limitaciones específicas dispuestas para estos con el fin de conseguir la obra final, entonces, se le otorga al productor la facultad de modificar las obras que utilice en la producción cinematográfica en la medida que se requiera su adaptación a ese arte.

A pesar de esto, el artículo 29 de la LPI donde se presume la cesión de los derechos patrimoniales de los autores al productor, no contempla el derecho de transformación, pero si se interpreta sistemáticamente este artículo junto con el 25, que le otorga el derecho de autor de la obra cinematográfica al productor, podemos concluir que la enumeración del artículo 29 no es taxativa y que el productor también cuenta con el derecho patrimonial de transformación. Esto es importante, ya que en el proceso de producción cinematográfica surge la necesidad de doblar las películas o de subtitarlas, lo que no podría efectuarse si consideráramos taxativo y no enunciativo el artículo 29. Esta idea se refuerza con el artículo 14 bis N° 2 letra b del Convenio de Berna que dispone que a pesar del reconocimiento de la autoría de los participantes una vez que se han comprometido a hacer la aportación no podrán oponerse a la explotación de la obra, y se menciona específicamente el subtítulo y doblaje de los textos.

6. Excepciones al Derecho de Autor.

Ambos sistemas legales, tanto el continental como el anglosajón, incorporan disposiciones para restringir el derecho de autor. En consecuencia, los derechos analizados hasta ahora cuentan con excepciones que posibilitan el uso de la obra sin necesidad del consentimiento expreso del autor o titular de los derechos.

Estas excepciones se justifican en tanto es necesaria la existencia de un equilibrio entre los derechos otorgados al autor de una obra creativa versus la utilización de la misma por los usuarios comunes, y el consiguiente enriquecimiento cultural de la sociedad⁸⁶.

El sistema de derecho de autor en Chile cuenta con 3 normas generales al respecto⁸⁷. Primero, se encuentra el artículo 19 de la LPI donde se expone la prohibición general de utilizar una obra del dominio privado. En segundo lugar, el artículo 17 dispone una norma general habilitante, que faculta al autor o al titular del derecho a utilizar la obra, transferir sus derechos sobre ella o autorizar su utilización por parte de terceros. Por último, el Título III de la Ley contempla las limitaciones y excepciones al derecho de autor y a los derechos conexos. Los artículos contenidos en esta sección implican una equivalencia a las autorizaciones que otorga el titular del derecho y legitima la utilización de la obra en determinadas ocasiones descritas taxativamente por la Ley.

La regulación en EE. UU y en los países regidos por el sistema de *copyright* es diferente, en tanto las excepciones no se exponen de forma taxativa. En el caso estadounidense se regulan las excepciones desde un punto de vista más general, que ha sido producto de larga trayectoria jurisprudencial, se le conoce comúnmente como *fair use*. Se encuentra en la sección 107 del Copyright Act y permite la utilización de la obra y especialmente el derecho de reproducción cuando el propósito es hacer una crítica, un comentario, incluirlo en noticias, utilizarlo para fines educativos o de investigación. A diferencia de la normativa chilena, no se exponen casos específicos que permiten a terceros hacer uso de la obra, sino que existen 4 parámetros que permiten la identificación de un uso ilegal o no de la obra, que se encuentran enumerados en la sección mencionada.

1. El propósito y carácter del uso, incluyendo si el uso es con fines comerciales o si es para propósitos educativos y sin fines de lucro.
2. La naturaleza de la obra.

⁸⁶ Goldstein, *International copyright*. P. 293.

⁸⁷ Santiago Schuster “Las excepciones al derecho de autor como normas permisivas. Una revisión crítica del derecho de usuario en el sistema normativo de derecho de autor”. Repositorio Universidad de Chile. 2019, págs. 151 y ss.

3. La cantidad y sustancialidad de la porción utilizada de la obra protegida en relación a la obra como un todo.
4. El efecto del uso en relación con el potencial valor de mercado que se le otorgue.

La doctrina del *fair use* se justifica en el sentido que, como condición a obtener una protección eficaz de su trabajo, debe retribuir al bienestar social mediante la utilización pública de su obra. Además, se considera que esta utilización es necesaria para el progreso de la ciencia y las artes, porque este progreso depende en cierta medida de tomar prestado conocimiento, hacerle comentarios y citarlo⁸⁸.

Esta doctrina es comúnmente usada en las defensas de demandas de infracción de *copyright* en Estados Unidos. Al existir 4 parámetros determinados que deben ser interpretados casuísticamente por los tribunales, permite a estos crear un balance entre lo que busca proteger el *copyright*, incentivar la creatividad entre los autores y también aumentar la disponibilidad de obras para el beneficio social y el ocio⁸⁹.

Es necesario dejar en claro que estas situaciones son excepcionales y que la regla general es siempre que el titular de los derechos sobre la obra debe autorizar cualquier uso o modificación de esta, por esto el autor Carlos Rogel hace hincapié en la interpretación restrictiva que debe tener lugar. Así, señala que las circunstancias legales deben ser “interpretadas restrictivamente, y cuando, aun no habiendo razón de ser, ya para la subsistencia de estos, las actuaciones de los terceros persisten, estamos en presencia de infracciones de los derechos de los autores”⁹⁰.

Los parámetros que han de tener en consideración los jueces estadounidenses al momento de determinar si el uso de la obra es acorde al *fair use* o no, son similares a las condiciones que se le otorgan al legislador chileno al momento de determinar situaciones que limitan el derecho de autor.

⁸⁸ Peter Jaszi, «Copyright, Fair Use and Motion Pictures», *Utah Law Review*, n.º 3 (2007): 715-40.

⁸⁹ Matthew J. McDonough, «Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain».

⁹⁰ Rogel Vide, *Estudios completos de propiedad intelectual*. P. 171.

El artículo 9 número 2 de la Convención de Berna dispone que se reserva a cada legislación permitir en ciertos casos la reproducción sin la autorización del autor con tal que esa reproducción no atente a la explotación normal de la obra ni cause un perjuicio injustificado a los intereses legítimos del autor. Esta es la regla que deben seguir todos los legisladores al momento de decidir sobre las autorizaciones legales de uso.

7. Formalidades.

Los derechos de autor se distinguen fundamentalmente por proporcionar protección desde el instante de la creación (siempre que se satisfagan los requisitos mencionados en el capítulo anterior), lo que constituye una de las diferencias principales con respecto a la propiedad industrial y la protección de marcas o patentes, por mencionar un ejemplo⁹¹.

Las ideas no se protegen, por lo que la mera intención de crear una película, incluso teniendo todo dispuesto para este fin, no goza de protección alguna. Es necesario que la obra cinematográfica sea exteriorizada, y esto significa que sea expresada mediante una serie de imágenes asociadas, como se señala en el capítulo anterior.

A esto se le llama principio de ausencia de formalidades o principio de la protección automática, y está consagrado en el Convenio de Berna en el artículo 5 número 2, que señala que el goce y ejercicio de los derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad. La OMPI ha determinado en la guía del convenio mencionado que “formalidad” se debe interpretar en el sentido de ser una condición cuyo cumplimiento es necesario para la validez del derecho. Entonces, para que el autor goce de todos los derechos que se han tratado hasta el momento, no necesita someter la obra a ningún tipo de registro, depósito legal u otros, tampoco es necesario que la obra contenga un símbolo ©, como se tiende a pensar, ya que anteriormente, algunos países si contemplaban la inclusión de este símbolo en sus obras como requisito para que estas gozaran de protección⁹².

⁹¹ En este último caso, para que se obtenga una efectiva protección de los derechos es necesario registrar la creación, ya sea un invento, una marca u otro, de manera que solo luego de esto, se podría reclamar la titularidad del derecho sobre el bien que se protegió.

⁹² Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, «Catalogación y registro del derecho de autor.», accedido 20 de septiembre de 2021, https://www.wipo.int/copyright/es/activities/copyright_registration/.

A pesar de lo anterior, y de que el Convenio de Berna disponga de forma literal este principio, hay países donde el registro si resulta necesario. Esta regulación está amparada en cierta forma por la Convención Universal Sobre Derecho de Autor firmada en Ginebra en 1952, la cual, en términos generales, pareciera tener un mayor acercamiento a los sistemas de *copyright*, más que a los de derecho de autor, ya que entre sus disposiciones se encuentra un menor plazo de protección de los derechos de los autores y además una protección no automática, según el artículo III⁹³. El artículo se plantea de forma diferente al del Convenio de Berna, en cuanto no se ocupa de exigir o no algo, sino que deja abierta la posibilidad de haya estados contratantes que dependiendo de su legislación interna exijan o no el cumplimiento de formalidades.

Aun cuando el principio de protección automática es prevaleciente en el mundo, la mayoría de los países cuenta con un sistema de registro y depósito que no es obligatorio, sino facultativo. Registrar la obra suele ser recomendado ya que facilita el ejercicio de los derechos y establece claramente la autoría y titularidad de la obra, estableciendo un principio de prueba en caso de eventuales conflictos. La OMPI enfatiza en los beneficios del registro, en cuanto la información que contienen los registros nacionales es valiosa para relaciones jurídicas y económicas, sirve para ver el estado de la creatividad y cultura en el país generando finalmente un patrimonio cultural de obras creativas⁹⁴. A su vez, los autores en su gran mayoría optan por llevar a cabo el registro principalmente debido a que de esta forma existe registro público de los derechos que posee sobre la obra y cuenta con un certificado de registro.

Considerando la importancia de los medios tecnológicos hoy en día y las extensas opciones de los usuarios de internet de reproducir películas ilegalmente, por ejemplo, el registro parece ser una opción acertada para los trabajos audiovisuales. Una película de gran envergadura difícilmente no contará con un registro y una clara exhibición de quiénes son los titulares de los derechos y autores de la obra, pero con producciones de menor tamaño, donde el trabajo podría ser fácilmente utilizado por alguien más, el registro no estará de más. En este sentido, registrar la obra intelectual puede servir como medio de prueba de la autoría de la misma y la titularidad

⁹³ Moura, «Principios Sobre Conflictos de Leyes en Materia de Propiedad Intelectual.» p. 13.

⁹⁴ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, «Catalogación y registro del derecho de autor.»

de tanto los derechos patrimoniales como morales, que se pueden reclamar ante un eventual conflicto.

En Chile se recoge el principio en el primer artículo de la Ley de Propiedad Intelectual que dispone que “la presente ley protege los derechos que, por el solo hecho de la creación de la obra, adquieren los autores de obras de la inteligencia en los dominios literarios, artísticos y científicos, cualquiera que sea su forma de expresión, y los derechos conexos que ella determina”. Durante nuestra historia legislativa nunca se ha exigido registro de ni un tipo para otorgar protección, a diferencia de la situación en Estados Unidos.

La legislación norteamericana sobre *copyright* actualmente, al igual que en Chile, no tiene exigencias formales, y la obra intelectual es protegida por el mero hecho de su creación. Anterior al año 1989, Estados Unidos constaba con ciertas formalidades que se habían de cumplir en orden a conseguir la protección efectiva de la obra⁹⁵, pero esto cambió una vez que el país ratificó el Convenio de Berna, lo que le significó adecuarse a sus normativas y principios, dentro de los cuales se encontraba la protección automática.

Hasta aquella fecha, Estados Unidos insistió en la necesidad de contar con formalidades para otorgar protección, entre ellas se incluían la fijación de un aviso de *copyright*, como lo es el símbolo mundialmente reconocido⁹⁶. Ahora si bien no son necesarias, se mantienen relevantes ya que existen ciertos “beneficios” para aquellos autores que optan por registrar su trabajo⁹⁷, por ejemplo, si el registro se realiza antes de los 5 años de la publicación, este certificado será considerado como indicio razonable sobre la validez del derecho reclamado y de los hechos declarados en el certificado⁹⁸. Otras consecuencias que acarrea el registro son, por ejemplo, que si no se realiza antes de la interposición de una demanda por infracción esta no podrá ser llevada

⁹⁵ Las formalidades que exigió en algún momento la normativa estadounidense consistían en requerir que una obra publicada incorporara un aviso de *copyright*, que consistía en la incorporación del símbolo ©, el año de publicación y el nombre del titular del derecho.

⁹⁶ Otras formalidades que se requerían anterior a la ratificación del Convenio de Berna incluían la fijación de un aviso de *copyright*, el depósito de copias en la *U.S Copyright Office*, y un registro de peticiones para obtener la titularidad de los derechos ante la *U.S Copyright Office*. 17 U.S. Code 1976 § 408.

⁹⁷ Goldstein, *International copyright*. P. 190.

⁹⁸ 17 U.S. Code § 410 (c).

a cabo⁹⁹, o que si el registro se hace durante los tres meses que siguen a la publicación o un mes desde que el autor supo de la infracción contra su obra, este podrá reclamar los daños estatutarios y honorarios de abogados en el proceso judicial¹⁰⁰.

⁹⁹ United States Copyright Office, «Copyright Basics», 2021. <https://www.copyright.gov/circs/circ01.pdf> (accedida el 3 de marzo de 2022).

¹⁰⁰ 17 U.S. Code § 412.

Capítulo IV: Consecuencias de las diferencias en la regulación jurídica de la obra cinematográfica en base a los distintos sistemas existentes.

Realizado un análisis sobre las diferentes características de los dos sistemas legales que priman respecto de la propiedad intelectual y habiendo analizado especialmente cada una de las aristas donde se pueden visualizar diferencias entre el uno y el otro, en este capítulo se ahondarán las consecuencias de estas disimilitudes en tres ámbitos relevantes:

1. Reconocimiento de derechos morales en el filme.
2. Ámbito de las excepciones e incidencia en la explotación de las obras cinematográficas.
3. Participación en los resultados económicos de la explotación.

1. Reconocimiento de Derechos Morales.

El ámbito de los derechos morales es claramente uno de los más conflictivos en cuanto al análisis en cuestión. Es el tema que más varía entre cada uno de los sistemas legales e incluso entre cada país, independiente de si su legislación sigue la tradición continental o anglosajona.

La legislación es especialmente vaga en Estados Unidos, y para empeorar la situación, la poca regulación que existe excluye expresamente a las obras cinematográficas, por lo tanto, se han tenido que tomar caminos alternativos para obtener su protección en caso de infracción.

Aunque existan medios alternativos de protección, otro problema que hay que tener en mente es que, incluso otorgando efectiva protección, esta beneficiará al titular del derecho y no a los autores, dejando a directores, guionistas y otros autores desprovistos de cualquier acción¹⁰¹.

En el Reino Unido, los directores, guionistas, cinematógrafos, lyricista, compositor, entre otros, tiene cierto tipo de derechos morales, por ejemplo, al director tiene el derecho de ser identificado

¹⁰¹ Matthew J. McDonough, «Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain».. P. 472.

como autor de la obra según el Copyright Design and Patent Act of 1988, aun así, estos derechos son renunciables, y no son ni perpetuos ni inalienables¹⁰².

A pesar de estas discrepancias en la regulación, existen ciertas jurisdicciones donde se podría reclamar el derecho de autor y aunque no sea reconocido en un determinado país, lo sea en otro. Por ejemplo, en el año 1950 una distribuidora quería estrenar una versión a color de la película *Asphalt Jungle* (1950) de John Huston, sus herederos ya habían perdido una demanda similar en Estados Unidos porque el país no contaba con el concepto de derecho moral, y escogieron demandar en Francia, donde la Corte Suprema determinó que la transformación de la obra implicó clara infracción a los derechos morales ostentados por Huston (*Huston's heirs v. La 5 – French Supreme Court, May 28th, 1991*)¹⁰³.

En Estados Unidos la mayoría de las obras cinematográficas son *works made hire*¹⁰⁴, esto implica que mientras no se estipule nada en contrario, la titularidad y autoría del *copyright* recaen en la productora, quien además coincide la mayoría del tiempo con ser una poderosa empresa, creando una situación de clara disparidad. Esto implica que, en caso de haber infracción al *copyright*, personas como directores u otros participantes no tendrán nada que alegar al respecto y caerá en manos de la productora la decisión de si interponer algún tipo de acción o no. El conflicto que esto atrae es que las productoras tienden a perseguir una infracción al *copyright* cuando hay grandes cantidades de dinero de por medio, dejando de lado cualquier alegación que tenga que ver con la creatividad de los participantes¹⁰⁵.

En Chile y en los países que siguen la doctrina del derecho de autor, los derechos morales son parte fundamental de la legislación y su regulación es amplia. Es por ello que en la Ley de Propiedad Intelectual podemos encontrar diferentes referencias a los derechos morales, y también en lo que concierne a las obras cinematográficas.

¹⁰² World Intellectual Property Organization, «From Script to Screen. The Importance of Copyright in the Distribution of Films.»

¹⁰³ World Intellectual Property Organization.

¹⁰⁴ Según la sección 201 del Copyright Act, el titular y el autor del *copyright*,

¹⁰⁵ Matthew J. McDonough, «Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain».P. 473.

La legislación chilena otorga al productor el derecho de autor de la obra cinematográfica, equiparándose a que la legislación estadounidense se lo otorgue a quien encomienda la obra, dado que también define al productor como aquella persona natural o jurídica que toma la iniciativa y responsabilidad de la realización de la obra. La diferencia entre ambos cuerpos normativos radica en que en nuestro país no se limitan los derechos morales de los coautores, sino que, dentro de todo, se les siguen reconociendo explícitamente. Previamente en este trabajo se trata esta diferenciación, y se expone que, si bien existen limitaciones necesarias para el ejercicio de los derechos morales de los autores de una obra cinematográfica, estos aun cuentan con la posibilidad de gozar de ellos.

Los derechos morales corresponden a un ámbito menos recurrente en la jurisprudencia estadounidense. En general su regulación es menos extensa de lo que es en países europeos o regidos según el derecho continental.

La normativa estadounidense regula los derechos morales en párrafo 106(A) del título 17, pero los limita a *works of visual arts*, que expresamente excluye a las obras cinematográficas en el párrafo 101 del mismo título. A raíz de lo anterior, las obras cinematográficas parecen quedar desprotegidas frente a una eventual infracción a los derechos morales del autor. Aun así, cada estado tiene cierta libertad para decidir si sobre la aplicación de esta regulación a las películas, aunque la regla general sigue siendo su exclusión, dos estados, Massachusetts (MASS. GEN. LAWS ANN. Ch. 231, § 85S(b)) y Nuevo México (N.M. STAT. ANN. § 13-4B-2(B)) explícitamente incluyen las obras cinematográficas, “*films*”, dentro de las obras protegidas por la normativa de derechos morales¹⁰⁶.

Como se menciona anteriormente, esta falta de regulación puede solventarse de diferentes formas, como, por ejemplo, la utilización de otros cuerpos normativas, como el Lanham Act, contratos, entre otros.

El Lanham Act en el párrafo 43(a) regula la protección a marcas no registradas y se ha usado regularmente para proteger derechos de autores en cuanto a falsa atribución e infracción a la

¹⁰⁶ Brian Angelo Lee, «Making Sense of Moral Rights in Intellectual Property».P 113.

integridad de sus obras¹⁰⁷. Su utilización ha sido muy controversial durante la historia jurisprudencial de la materia, siendo usado como argumento durante un largo periodo de tiempo, hasta que, en el año 2003, en vista de la decisión de la Corte Suprema en el caso que se revisará en lo que sigue, cesó la utilización de la norma para esta materia.

La protección por vía contractual sigue siendo la más efectiva debido a que se fomenta mucho la libertad contractual, por lo que queda a merced del autor incluir en este contrato una cláusula que contenga protección efectiva a sus derechos morales. Sin embargo, esta forma de protección tiene muchas debilidades, a modo de ejemplo, cada estado en Norteamérica tendrá un enfoque diferente en relación a la materia, lo que deja a los autores en una posición de incerteza jurídica y sumado a esto, no hay que olvidar que los contratos son privados, lo que conlleva que los tribunales muchas veces no se adentren mucho en su discusión. Todo lo anterior desencadena que los autores al momento de sopesar ente los beneficios y desventajas de interponer una acción para proteger sus derechos morales, suelen escoger no hacerlo¹⁰⁸.

Además de los contratos, en Estados Unidos se han utilizado otras formas para alcanzar una protección efectiva a los derechos morales de los autores. Uno de ellos es reclamar difamación del autor para proteger su reputación, aspecto que se corresponde con el derecho a la integridad de la obra y guarda relación con los argumentos expuestos en el caso *Gilliam v. ABC*¹⁰⁹.

The Copyright Office sostiene que el marco normativo de los derechos morales en Estados Unidos, a pesar de incluir leyes federales y estatales, y proteger de forma general a los autores, tiene un amplio margen de mejora¹¹⁰.

Entonces, los casos relativos a la materia son escasos, pero no inexistentes. Además, muchos de ellos al contar con una de las partes que suele ser considerablemente más poderosa que la otra,

¹⁰⁷ Jonathan Griffiths, «Misattribution and Misrepresentation - The Claim for Reverse Passing Off as “Paternity Right”», *Intellectual Property Quarterly*, n.º 41 (2006): 34-54.

¹⁰⁸ Kimberly Y. W. Holst, «A Case of Bad Credit: The United States and the Protection of Moral Rights in Intellectual Property Law». P. 131

¹⁰⁹ Kimberly Y. W. Holst. P. 130

¹¹⁰ U.S Copyright Office, «Authors, Attribution, and Integrity: Examining Moral Rights in the United States», accedido 30 de marzo de 2022, <https://www.copyright.gov/policy/moralrights/>.

terminan por acuerdos extrajudiciales donde la solución la trae el dinero y no la ley. La mayor discusión se da en casos de plagio como también en aquellos donde la obra original es alterada o mutilada.

Con el fin de ahondar un poco en una de las figuras mencionadas, el plagio es definido por la OMPI como el “acto de ofrecer o presentar como **propia**, en su totalidad o en parte, la obra de otra persona en una forma o contexto más o menos alterado”¹¹¹. Si bien sabemos que Estados Unidos no cuenta con una amplia normativa al respecto, sabemos que regula lo mínimo que exigen los tratados y convenios internacionales, esto es la integridad y paternidad de la obra. La paternidad de la obra consiste en el derecho inherente con que cuenta el autor para que su nombre aparezca en la obra, entonces, cuando una persona toma una obra que no le pertenece y la muestra como si hubiese nacido de su propio intelecto, se está infringiendo el derecho moral de paternidad del real autor.

Plagio e infracción al *copyright* son en realidad figuras distintas, aunque no obsta que mediante el plagio se pueda infringir los derechos del titular de la obra. En general se confunden porque ambos implican el uso indebido del trabajo de otra persona, pero la gran diferencia es que el plagio no es ilegal, como si lo es la infracción al *copyright*¹¹². De esta forma, se puede inferir que el plagio puede constituirse como infracción y, por ende, delito, cuando se hace respecto de una obra que está sujeta a *copyright*, pero también puede existir plagio sin delito, o infracción sin plagio, etc.¹¹³. La OMPI también ha señalado esta diferencia, indicando que la persona que comete el acto de plagio, denominada plagiario, es culpable de impostura, lo que no implica delito. Sin embargo, en el caso de obras protegidas por derecho de autor, también es culpable de infracción de derechos de autor.¹¹⁴.

¹¹¹ World Intellectual Property Organization, *WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights* =. P. 192.

¹¹² Copyright Alliance, Mike Arnold, y Samantha Levin, «The Difference Between Plagiarism and Copyright Infringement», junio de 2021, <https://copyrightalliance.org/differences-copyright-infringement-plagiarism/#:~:text=While%20it%20can%20be%20difficult,occur%20when%20a%20party%20copies%2C>.

¹¹³ Un ejemplo típico del plagio sin delito es cuando se usa una obra de otro autor para la escritura de un trabajo, pero no se cita apropiadamente. Esto implica estar usando la idea de alguien y presentarla como propia.

¹¹⁴ La OMPI en su diccionario traduce *copyright* como derecho de autor, a pesar de las diferencias que existen entre ambos y los diferentes alcances que tiene cada uno de los conceptos.

1.1. Gilliam v. American Broadcasting Corporation Inc.

En el año 1976 tuvo lugar el renombrado caso Gilliam v. American Broadcasting Corporation Inc. (ABC)¹¹⁵. La dupla de comediantes mundialmente conocida como Monty Python fueron los creadores de un show de comedia transmitido por la BBC (British Broadcasting Company), con la que tenían un contrato específico que permitía la explotación de este e incluso algunas pequeñas modificaciones que no afectarían a la obra como un todo, siempre y cuando estas fueran antes consultadas con los escritores de Monty Python.

Bajo este contrato, se permitía a BBC licenciar el programa a terceros, acción que llevaron a cabo con la compañía distribuidora norteamericana Time Life Films. El contrato entre BBC y Time Life Films incluía una cláusula que permitía a la distribuidora a editar minoritariamente los programas, de forma que se pudieran insertar los comerciales necesarios para cumplir con la normativa gubernamental al respecto y también para acatar los límites de tiempo. Esto no era necesario en Inglaterra, por lo que Monty Python nunca dio su consentimiento, sí sabían sobre la normativa norteamericana, pero de todas formas asumían que los programas se mostrarían en su integridad. Esto llevó a que, al momento de la transmisión original del programa por ABC, se recortaran 24 de los 90 minutos, lo que llevó a los comediantes a interponer una medida precautoria¹¹⁶ para prevenir que nuevos capítulos fueran transmitidos. Frente a esto, el tribunal concluyó que efectivamente se había afectado la integridad de la obra de Monty Python, aunque se denegó la medida, basándose en que prohibir a ABC la transmisión del segundo episodio con tan poca anticipación también causaría un gran perjuicio para ellos, y que en vista de la poca anticipación con que Monty Python interpuso la acción, sumado a la poca claridad sobre quién ostentaba los derechos de *copyright*, terminó tomando la decisión mencionada.

La cuestión fue luego elevada por Monty Python a la Corte de Apelaciones, la que concordó con el tribunal de primera instancia en cuanto la integridad de la obra fue afectada mediante la

¹¹⁵ United States Courts of Appeal for the Second Circuit. 538 F.2d 14 (1976).

¹¹⁶ La figura exacta en inglés corresponde a *preliminary injunction*, que se define como una acción que pueden interponer los afectados al inicio del proceso para evitar que los demandados continúen cometiendo actos que causan un daño irreparable para los demandantes. <https://www.law.cornell.edu/wex/injunction>

mutilación de esta. Para esto los demandantes se basaron en la sección 43(a) del Lanham Act¹¹⁷. Este hecho es importante porque previo a este caso no se había alegado en base a este cuerpo normativo, ya que en realidad no es para *copyright*, sino que para marcas comerciales. Con este argumento los demandantes alegaron que una tergiversación de la obra puede implicar la vulneración al honor del autor y su reputación.

En este caso, la corte señala que la sección es aplicable cuando una obra ha sido alterada de tal forma que se aleje considerablemente de la original, sin el consentimiento del autor¹¹⁸. Además, sostiene que los autores deben tener acciones concretas para prevenir la mutilación o tergiversación de su obra, porque si no, no habría concordancia con el incentivo económico que es la base de la ley norteamericana de *copyright*¹¹⁹. La corte señala que la representación de una obra que crea una falsa impresión de cuál es la verdadera obra original, es suficiente para que el Lanham Act pueda ser utilizado. Además, el hecho de que la obra sea atribuida a los comediantes siendo que se aleja de la verdadera creación, puede afectar su reputación y los puede llevar a recibir críticas que no merecen¹²⁰. En este sentido, la corte reconoció que el Lanham Act protege el derecho moral de integridad de la obra y dijo que “la ley norteamericana de *copyright* no reconoce derechos morales ni provee a los autores algún tipo de acción en contra de la infracción de estos, ya que la ley busca reivindicar los derechos económicos de los creadores. Aun así, el incentivo económico para la creación artística que es la base de la normativa sobre *copyright* en Estados Unidos no puede desentenderse de la necesidad de los autores de tener acciones contra la mutilación o tergiversación de sus obras, obras de las cuales son económicamente dependientes”¹²¹.

Luego de esta sentencia que reconoce implícitamente el derecho de integridad de la obra, la sección 43(a) del Lanham Act se transformó en la herramienta más utilizada por los autores que buscaban la protección de sus derechos morales en Estados Unidos, e incluso fue utilizado como

¹¹⁷ 15 U.S.C § 1125(a)

¹¹⁸ Michael B. Gunlick, «A Balance of Interests: The Concordance of Copyright Law and Moral Rights in the Worldwide Economy», *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal* 11, n.º 3 (2001): 601-70. P. 636.

¹¹⁹ Michael B. Gunlick. P. 637.

¹²⁰ Clint A. Carpenter, «Stepmother, May I?: Moral Rights, Dastar, and the False Advertising Prong of Lanham Act Section 43(a)», *Washington and Lee Law Review* 63, n.º 4 (2006): 1601-48. P. 1621

¹²¹ Clint A. Carpenter.

argumento del país para justificar que su normativa si estaba acorde al artículo 6 bis del Convenio de Berna¹²².

Cabe señalar también que hubo voto minoritario, quien sostuvo que el Lanham Act no debía ser utilizado en estas circunstancias porque no se refiere a esta materia y que además es claro que la ley de *copyright* de Estados Unidos no incluye la protección a los derechos morales como si ocurre en Europa. Por otro lado, el voto sí acepta que hubo una infracción a sus derechos de *copyright* mediante un incumplimiento contractual, esto es importante de mencionar porque anteriormente se ha señalado en este trabajo que hay una gran responsabilidad en el ámbito contractual cuando se trata de temas de *copyright* y derechos morales. Esto es especialmente relevante debido a la regulación poco clara en estos aspectos en el país anglosajón, y en ese caso se puede observar tal situación.

En primera instancia se alega que no es claro quién es titular de los derechos, pero a eso los demandantes contestan que no es importante porque no es cuestionable que ellos son los titulares de los derechos sobre los guiones, e incluso si BBC fuera titular de los derechos del programa ya grabado, el uso de este se limitaría a lo que la licencia otorgada a ellos por Monty Python señala, prohibiendo literalmente hacer omisiones y ediciones importantes, por lo que la licencia de BBC a Time Life también contaba con esta limitación. Los demandantes señalan que cualquier modificación al guion debía hacerse previa consulta a Monty Python y que, por ello, la transmisión de ABC el programa editado sin consentimiento previo de los autores excedía cualquier licencia otorgada por BBC. La corte estuvo de acuerdo con este razonamiento.

1.2. *Dastar Corp v. Twentieth Century Fox*¹²³.

Este caso, famoso en Estados Unidos y sujeto de muchos estudios posteriores, es uno de los principales en lo que respecta a derechos morales. La relevancia de este caso reside en que la Corte Suprema dictaminó que la sección 43(a) del Lanham Act no puede emplearse como recurso para abordar la falta de atribución de una obra a su autor, una práctica que se había

¹²² Citado en Clint A. Carpenter. P. 1623.

¹²³ 539 U.S 23 (2003)

llevado a cabo desde la década de los 70 y que se examinó en el caso *Gilliam v. ABC*, como se discutió anteriormente. Esto deja a los autores de obras cinematográficas desprovistos de una protección a sus derechos morales y con la necesidad de buscar medios alternativos para la protección de estos derechos.

Es importante tener en consideración que el caso *Gilliam v. ABC* data del año 1976, año en que Estados Unidos todavía no ratificaba el Convenio de Berna, por lo tanto, en esa fecha no contaban con ninguna regulación sobre derechos morales, situación que cambió en el año 1990 cuando se incorpora la sección 106^a al Copyright Act, reconociendo al menos los derechos de integridad de la obra y de atribución al autor. A pesar de esto, el Lanham Act, siguió siendo utilizado, y uno de los casos más renombrados es el presente.

Este caso abarca temas desde el dominio público hasta infracción de *copyright*, pero este trabajo se centra en lo que tiene que decir sobre el Lanham Act y la protección de los derechos morales. En 1949 se estrena una serie llamada *Crusade in Europe*, basada en el libro del mismo nombre publicado en 1948. Twentieth Century Fox contaba con los derechos de *copyright* del libro para la realización de la serie. Fox, en 1977 no renueva los derechos de *copyright* por lo que la serie queda en el dominio público. En 1995 Dastar compra la serie original de 1949 del dominio público y crea una obra derivada, ya que edita la serie original lo suficiente para que pueda entrar en esta categoría. Además, Dastar renombró la serie, “World War II Campaigns in Europe”, eliminando con ello cualquier referencia al libro original, cuyo autor aun ostentaba su *copyright*, y también evitando cualquier referencia a la serie original, es decir, finalmente mostró la serie como si hubiese sido invención propia. El mayor problema surge porque a pesar de que Fox en principio no renovó el *copyright* en el año correspondiente, si lo hizo después, en 1988, adquiriendo los derechos televisivos sobre el libro, incluyendo el derecho exclusivo de distribuir la serie *Crusade in Europe* y poder también sublicenciar a otros para hacer lo mismo.

Fox junto con SFM Entertainment y New Line Home Video, Inc¹²⁴, interpusieron una demanda contra Dastar reclamando tanto la infracción de *copyright* sobre el libro¹²⁵ y también infracción de la sección 43(a) del Lanham Act por no dar el crédito correspondiente a la serie original lo que constituye “*reverse passing off*” según la normativa mencionada. Este concepto se define como “la apropiación indebida de bienes o servicios de otra persona, mediante la omisión del nombre correcto o la marca comercial y la venta de los bienes bajo una denominación diferente”¹²⁶. Puede ocurrir tanto cuando se elimina la alusión al autor original y en su lugar se pone su propio nombre o simplemente cuando se elimina el nombre del autor original y no se pone ningún otro¹²⁷.

La discusión se centra, por una parte, en la determinación del alcance del concepto “*origin of goods*” que utiliza el Lanham Act, ya que Fox reclamaba que el hecho de no dar crédito a la serie original en la nueva versión de Dastar implicaba que estos habían usado una falsa denominación del origen de la obra, que podía llevar a confusión y engaño respecto del real origen de la obra, es decir, la serie original de 1949¹²⁸.

En este sentido, cabe preguntarse si el origen se refiere solo al productor del bien físico, en este caso los videos puestos en venta al público, o si también se refiere al productor de la idea que se contiene en ese bien físico. Si fuera el primer caso, Dastar sería el origen, pero si el caso fuera el segundo, significaría que Dastar copió el trabajo de alguien más¹²⁹. Si Dastar hubiese copiado directamente los videos vendidos por New Line Home Video estaríamos claramente frente a una infracción, ya que los vendía bajo su propio nombre solo que, con diferente envoltura, pero como Dastar tomó el trabajo del dominio público al que le realizó modificaciones no menores y las vendió con su propio empaque y nombre original¹³⁰. La Corte finalmente decide que Dastar

¹²⁴ SFM y New Line Home Video corresponden a empresas que compraron los derechos de distribución de la serie original una vez que Fox readquirió los derechos en 1988, por lo que alegan también haber sido afectados por la nueva serie creada por Dastar, en especial porque este último vendía su versión de la serie a un precio más barato.

¹²⁵ Este asunto no será tratado en el presente trabajo ya que se aleja de lo principal.

¹²⁶ Merriam-Webster.com *Legal Dictionary*, s.v. “reverse passing off,” accessed March 23, 2022, <https://www.merriam-webster.com/legal/reverse%20passing%20off>.

¹²⁷ Jonathan Griffiths, «Misattribution and Misrepresentation - The Claim for Reverse Passing Off as “Paternity Right”». P. 36

¹²⁸ Jonathan Griffiths. P. 39

¹²⁹ 540 U.S. 806 (2003). Disponible en <https://www.law.cornell.edu/supct/html/02-428.ZS.html>.

¹³⁰ 540 U.S. 806 (2003). Disponible en <https://www.law.cornell.edu/supct/html/02-428.ZS.html>.

es indiscutiblemente quien originó el bien físico del video, por lo que no existe confusión en cuanto al origen de este, es decir, se inclinó por la idea de que el origen se refiere al medio físico y no al inmaterial. Además, agrega que el concepto de “origen” es demasiado amplio, pero que si hubiera que determinar quién originó los videos en cuestión no sería ni Fox ni las empresas distribuidoras que adquirieron los derechos a través de él, sino que serían aquellas personas que realmente grabaron el material.

El principal argumento para que la Corte Suprema fallara en favor a Dastar, fue que en caso de aceptar que ocurrió una infracción al Lanham Act incentivaría un conflicto entre este y la ley de *copyright*, que además trata la materia en específico. El juez argumenta que el derecho moral de paternidad que se dispone en la sección 106 del 17 U.S.C excluye expresamente a las obras audiovisuales y cinematográficas, por lo que sería incorrecto utilizar otros cuerpos normativos como el Lanham Act para proteger tal derecho, ya que la intención del legislador fue claramente excluirlo¹³¹.

2. [Ámbito de las excepciones e incidencia en la explotación de las obras cinematográficas.](#)

Nuestro país no cuenta con una doctrina como el *fair use*, al modo estadounidense, pero si contempla limitaciones a los derechos de autor en el Título III de la ley. Esta sección de la ley data del año 2003, donde se introdujeron y modificaron diversas normativas respecto de las limitaciones. Estas medidas aseguran la disponibilidad legal de obras, bajo condiciones y situaciones específicas establecidas por la legislación, tanto para otros creadores como para el público en general. Además, ofrece un beneficio para los intermediarios, en el sentido que ellos desempeñan un papel crucial en la difusión y acceso a obras protegidas¹³².

¹³¹ Roger L. Zissu, «Copyright Luncheon Circle: The Interplay of Copyright and Trademark Law in the Protection of Character Rights with Observations on Dastar v. Twentieth Century Fox Film Corp.», *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* 51, n.º 2 (2004): 453-[ii].P. 458.

¹³² Daniel Álvarez Valenzuela, «En Busca de Equilibrios Regulatorios: Chile y las Recientes Reformas al Derecho de Autor» (Programa de Innovación, Tecnología y Propiedad Intelectual; International Centre for Trade and Sustainable Development, 2011).

La ley incorpora diversas excepciones, entre las cuales se destaca la autorización para la explotación de obras en beneficio de personas con discapacidad (art. 71 C). Asimismo, se permite la realización de sátiras o parodias, siempre y cuando posean un aporte artístico que las diferencie de la obra original (art. 71 P). Adicionalmente, el artículo 71 Q contempla el uso incidental con fines críticos, de comentario, caricatura, enseñanza, interés académico o de investigación, evitando cualquier explotación encubierta de la obra, si bien esta excepción no se extiende a obras audiovisuales documentales.

Siguiendo el argumento que se ha desarrollado en el presente trabajo, resulta comprensible que en naciones regidas por el sistema de derecho continental la protección a los derechos de autor sea más rigurosa. Este enfoque busca promover la estrecha conexión entre el creador y la obra, generando así un estímulo para la actividad creativa. En contraste, en Estados Unidos, donde prevalece una doctrina más flexible, como el *fair use*, la limitación no se encuentra detallada de manera exhaustiva como en nuestro sistema legal. Esta flexibilidad permite un acceso más amplio a obras protegidas, siempre y cuando se cumplan con los objetivos correctos.

2.1. Fair Use.

La doctrina de *fair use*, corresponde a la principal excepción que encontramos en el derecho estadounidense. Como ya fue expuesto, consiste en una serie de parámetros que en tanto se cumplan, hacen del uso de una obra que originalmente sería ilegal, una excepción a la norma. De esta forma se pueden equilibrar dos objetivos opuestos del derecho; la protección a los autores junto con su fomento a la creatividad, y, por otro lado, la puesta a disposición de las obras para el enriquecimiento cultural.

El *fair use* es una excepción a la norma general y por ende permite explotar obras sin el consentimiento del autor o titular de los derechos. Es por esto por lo que para que proceda se deben cumplir los requisitos ya expuestos. El problema radica en que incluso habiendo parámetros en los cuales basarse, finalmente la decisión es de cada juez. Esta doctrina terminó siendo una de las defensas más utilizadas por aquellos que han sido acusados de infringir el *copyright*, porque, a fin de cuentas, muchas veces no tienen nada que perder, y todo que ganar.

La mayoría de los casos que reclaman haber estado amparados bajo esta doctrina, corresponden a instancias educativas, a modo de ejemplo, videos de YouTube que rescatan escenas de películas para un posterior análisis. En situaciones como estas sería exagerado reclamar por los derechos de los autores, primero, porque una demanda de este estilo significaría un escenario donde un gigante se enfrenta a alguien más débil, ya que suelen ser grandes productoras quienes gozan de los derechos de autor de las películas. En segundo lugar, una situación como la mencionada puede caer sin duda dentro de los parámetros que indica la ley, por ejemplo, el propósito no es lucrar, sino educar, además se suelen usar cantidades residuales de películas, que no duran más de un minuto.

2.1.1. Paramount Pictures v. Axanar Productions Inc.

El año 2017 Paramount Pictures, una de las productoras y distribuidoras más reconocidas en el mundo del cine, interpuso una demanda en contra de Axanar Productions Inc¹³³. Paramount Pictures es titular de los derechos de todas las películas y series de Star Trek, por lo tanto, cabe decir que también es dueño de los personajes que forman parte de las historias, como también de los guiones que les dan vida. El problema surge cuando Axanar Productions decide elaborar dos obras audiovisuales sobre Star Trek, algo que hoy en día se conoce como “fan fiction film”¹³⁴, la primera, consistente en un cortometraje, llamado “Star Trek: Prelude to Axanar” y una película llamada “Star Trek: Axanar”. El cortometraje fue el único que logró finalmente ser completado, aunque el guion para la película también fue elaborado. La intención era utilizar el cortometraje para recaudar fondos y poder costear la producción de la película. Así, en el año 2014, esta fue puesta a disposición del público en la plataforma YouTube de forma gratuita, y logro recaudar más de un millón de dólares.

¹³³ Brown v. Netflix Inc. <https://www.copyright.gov/fair-use/summaries/brown-netflix-sdny2020.pdf> (accedida el 15 de marzo de 2022).

¹³⁴ La definición de “fan fiction”, según el diccionario Merriam-Webster corresponde a historias que incluyen personajes ficticios populares que son escritas por fans de estos y en general son publicadas online. Estas historias suelen infringir el derecho de autor ya que no cuentan con las licencias y los permisos necesarios para utilizar, copiar, o transformar historias protegidas bajo la legislación, aun así, son altamente difundidas y reconocidas alrededor del mundo.

La tarea del tribunal en este caso consistió en determinar si puede considerarse *fair use* el hecho de crear nuevas obras que usan elementos de trabajos protegidos por *copyright* sin autorización alguna, además de usar estas mismas como instrumentos para recaudar fondos¹³⁵.

Para llegar a una resolución, el tribunal toma en consideración cada uno de los 4 parámetros indicados en el párrafo 107 del Copyright Act y los compara con los hechos del caso. Respecto del primer parámetro, debía tener en cuenta el fin o propósito de los autores al momento de crear la obra, incluyendo si sus objetivos eran lucrativos o no. En su decisión, el tribunal señala que es necesario cuestionarse si la nueva obra consta o no de transformaciones o modificaciones, o si solo se limita a suplantar la original. Respecto del propósito de los autores, la corte determina que no existía la intención de modificar la obra original, porque a pesar de ser un guion “original”, se basa considerablemente en las películas ya existentes, haciendo uso de variados personajes y otros elementos como batallas o lugares ficticios. Incluso los demandados aceptan que este uso es intencional, ya que su intención es mantenerse fiel al canon de Star Trek. En este mismo punto se debe analizar cuál era la naturaleza comercial de la obra, en la sentencia se señala que la distinción no depende solo de si se busca ganar dinero con la obra, sino que la importancia radica en si los autores de la obra en cuestión obtienen alguna ganancia con la explotación de material sujeto a *copyright* sin pagar las licencias necesarias¹³⁶. Bajo estas definiciones, el tribunal decide que la obra si tiene carácter de comercial¹³⁷, por lo que no cumple con este punto para ser considerado como *fair use*.

El segundo parámetro que se debe tener en consideración es la naturaleza de la obra protegida. La sentencia señala que se deben considerar dos vertientes, primero, si la obra es creativa y segundo, si está o no publicada. Star Trek cuenta con años de trayectoria y reconocimiento mundial, por lo que no existe en este punto discusión alguna donde la defensa pueda presentar un argumento válido.

¹³⁵ Paramount Pictures Corp. v. Axanar Prods., Inc <https://www.copyright.gov/fair-use/summaries/paramount-pictures-axanar-productions-jan-3-2017.pdf> (accedida el 17 de marzo de 2022).

¹³⁶ Paramount Pictures Corp. v. Axanar Productions, Inc. Case No. 2:15-CV-09938-RGK-E. January 3, 2017. p. 10

¹³⁷ La sentencia también hace mención a que este carácter comercial no tiene que ver necesariamente con el hecho de ganar dinero, sino que enfatiza en que hay diferentes formas de generar ganancias, por ejemplo, el hecho de transformarse en un director reconocido y ganar fama. En esto se basa la sentencia, ya que la defensa sostiene que las obras serían distribuidas gratuitamente, lo que al final no es argumento suficiente para que aplique el *fair use*.

El tercer parámetro tiene que ver con la cantidad, calidad y la importancia de la porción de la obra que se ha usado. En este caso, *Star Trek: Prelude to Axanar* utiliza elementos que son la base de lo que se conoce actualmente como *Star Trek*, los cuales están claramente protegidos. Son elementos transversales a la gran cantidad de historias que se comprenden en este universo, por lo que no se puede considerar específicamente una cantidad, y corresponde juzgar la importancia del material utilizado, concluyendo que en este punto no es posible ampararse ante la doctrina del *fair use*.

El último parámetro que el tribunal debe tener en cuenta es la afectación que pudo causar esta infracción en el negocio de la obra protegida. Por un lado, señala que se afecta a los titulares del *copyright* en el sentido que ellos mismos podrían considerar la posibilidad de crear una obra derivada que trate sobre lo mismo *que Star Trek: Prelude to Axanar*, por lo que con la creación y divulgación de esta obra si se afectan sus derechos patrimoniales. Por otro lado, el tribunal tiene en consideración que la ganancia de este cortometraje fue de más de un millón de dólares, con los cuales tenían la intención de seguir expandiéndose y distribuir la futura película a una mayor escala y de forma gratuita, lo que eventualmente podría significar que fans decidieran ver contenido gratuito antes que el original y pagado, afectado económicamente a los titulares de los derechos originales.

2.1.2. [Brown v. Netflix Inc.](#)

A diferencia del caso anterior, este termina con una sentencia que acepta el uso de una obra sin consentimiento de los titulares de *copyright*, ya que el tribunal entiende que se adhiere a los parámetros dispuestos en la doctrina del *fair use*.

Tres compositores demandan a Netflix, Amazon y Apple en vista que 8 segundos de una de sus canciones para niños, “Fish Sticks n’ Tater Tots” había sido utilizada en la película documental “Burlesque: Heart of the Glitter Tribe” la que se encontraba disponible en los mencionados servicios de *streaming*.

El razonamiento del tribunal respecto a los 4 factores a considerar fue el siguiente. Como se demuestra en la sentencia antes examinada, el primer punto consiste en determinar el propósito de la nueva obra, en otras palabras, si se altera o no el mensaje de la obra original. A diferencia del primer caso, en este si existe una acción transformativa, ya que el contexto donde es usada la canción se aleja considerablemente de su propósito original y de su público deseado, siendo originalmente una canción para niños mientras que la película trata de *strippers*¹³⁸. Respecto del uso comercial de la obra, el tribunal sentencia que no es de mayor importancia ya que el hecho de que la obra sea transformada es lo más importante a considerar bajo este parámetro.

Algo interesante que rescatar de esta sentencia respecto de su análisis del segundo parámetro, es que lo mencionan como uno de los menos importantes al momento de tomar una decisión sobre la legalidad o ilegalidad del uso de la obra, sosteniéndose también en jurisprudencia pasada, que ha opinado lo mismo¹³⁹. Esto pasa en especial cuando la obra ya se considera como una modificación de la original, según se determinó en el primer punto, porque independiente de que la obra original se considere creativa el uso de la nueva obra fue transformador. Así, el tribunal decide que este punto es neutral y de baja significancia para la resolución del conflicto.

Luego corresponde analizar la utilización de la obra en términos cualitativos y cuantitativos, donde ambos terminan por considerarse dentro de los límites normales. En términos cuantitativos, 8 segundos de la canción corresponden al 4.21% de la canción. En términos cualitativos los demandantes argumentan que en esos 8 segundos se repite 3 veces el nombre de la canción, que corresponde al “corazón” de la misma, por lo que se excede de lo usualmente permitido. Ante esto, el tribunal señala que utilizar el “corazón” de la canción es permitido ya que sino no se podría conseguir el fin transformativo de la canción que se buscaba con su utilización en la película.

El cuarto parámetro hace referencia a la parte más económica de la doctrina de *fair use*, y, por lo tanto, es lógico que sea uno de los factores más importantes a considerar. Así lo dice la

¹³⁸ En este sentido cabe mencionar que los demandantes indican que la canción es expuesta sin cambios, por lo que no cuenta con una transformación para ser considerada *fair use*, argumento que el tribunal desecha por poco convincente.

¹³⁹ La sentencia en su página 9 menciona el caso de *Authors Guild v. Google Inc.*

sentencia en cuestión haciendo referencia a otro caso¹⁴⁰, y dando cuenta de que efectivamente el *copyright* tiene esta inclinación hacia el lado patrimonial de los derechos de autor, a diferencia de lo que ocurre en países de tradición continental. En este punto, lo importante es determinar si compiten dentro del mismo mercado, de forma que se perjudique el patrimonio de los titulares del derecho. Este punto indiscutiblemente juega en favor de los demandados. El hecho de que la obra haya sido transformada, es decir que se utilice en un contexto totalmente diferente para el que la obra original estaba intencionada, demuestra que el mercado al que cada una de las obras apunta también difiere.

2.2. Fair Use vs. 71 B.

La doctrina de *fair use* no se encuentra incorporada en la legislación chilena, sin embargo, en la práctica, se ha reconocido la existencia de este principio a través de la interpretación de excepciones y limitaciones expuestas en la ley, particularmente el artículo 71 B. Estos pueden compararse en cuanto a su finalidad y alcance ya que ambos permiten el uso de una obra sin autorización del titular de los derechos, mientras se cumplan ciertos requisitos.

Artículo 71 B. “Es lícita la inclusión en una obra, sin remunerar ni obtener autorización del titular, de fragmentos breves de obra protegida, que haya sido lícitamente divulgada, y su inclusión se realice a título de cita o con fines de crítica, ilustración, enseñanza e investigación, siempre que se mencione su fuente, título y autor.”

Dentro del catálogo de excepciones y limitaciones contenido en nuestra legislación podemos asimilar este artículo a la doctrina de *fair use*, siempre teniendo en consideración que, de base, Estados Unidos es un país que permite con mayor libertad la utilización de obras protegidas, a diferencia de Chile donde es necesario que exista regulación al respecto.

La doctrina del *fair use* corresponde a un modelo más laxo de protección, por lo que los requisitos son más generales y abiertos. En cambio, en nuestro ordenamiento, las excepciones y limitaciones se tienen que seguir al pie de la letra. En este caso, el artículo 71 B establece

¹⁴⁰ La sentencia en la página 11, hace referencia al caso *Harper and Row Publishers Inc. v Nation Enters.*

taxativamente el listado de usos que se permite, mientras que el *fair use* establece requisitos que en la medida que se cumplan en el caso, se permitirá el uso. A su vez, dado que el *fair use* contempla una regulación caso a caso, se permite un mayor margen de interpretación, en este sentido, Estados Unidos tiene un sistema donde las resoluciones judiciales y sentencias configuran el ordenamiento jurídico, a diferencia de nuestro país, donde solo surten efecto en el caso concreto¹⁴¹.

Una interesante forma de verlo es respecto de las finalidades de ambos. Por un lado, el *fair use* busca proteger el derecho a la libertad de expresión, mientras que el artículo 71 B, por el otro lado, tiene como finalidad permitir el uso protegido de obras sin autorización del titular.

En resumen, aunque la doctrina del *fair use* no está explícitamente incorporada en la legislación chilena, su existencia ha sido reconocida en la práctica, como se ejemplifica en el Artículo 71 B. Al comparar estos enfoques, se subraya una similitud fundamental en su propósito común de permitir el uso de obras sin autorización, siempre que se cumplan requisitos específicos.

En última instancia, las diferencias entre ambos reflejan cómo distintas legislaciones buscan equilibrar los derechos de los titulares con consideraciones culturales y sociales de manera única, contribuyendo así a la diversidad de enfoques legales en el ámbito de la propiedad intelectual.

3. Participación en los resultados económicos de la explotación.

En el dinámico mundo del cine, la compensación de los creadores por la explotación de sus obras es un tema de gran relevancia y complejidad. La participación en los resultados económicos, un aspecto crucial en este panorama se aborda de manera distinta en diferentes jurisdicciones. En esta sección, exploraremos las diferencias entre los sistemas normativos de los Estados Unidos y Chile con respecto a la participación de directores y guionistas en las ganancias generadas por la explotación de obras cinematográficas.

¹⁴¹Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, «Historia de la Ley N° 20.435», s. f.

La industria cinematográfica estadounidense, conocida por su enfoque sindical y negociaciones colectivas, contrasta con el sistema chileno, arraigado en principios de derecho de autor. Examinaremos cómo estas diferencias afectan directamente a los profesionales del cine, analizando la manera en que negocian y obtienen compensación por sus contribuciones creativas.

A medida que adentramos en esta investigación comparativa, es esencial comprender cómo estas estructuras legales influyen en la participación de directores y guionistas en los ingresos económicos, contribuyendo así a la comprensión integral de los sistemas de propiedad intelectual en el ámbito cinematográfico.

En Estados Unidos, el sistema de negociación sindical, especialmente en la industria del entretenimiento, permite a los directores, guionistas y otros profesionales participar en las ganancias de la explotación de sus obras a través de acuerdos colectivos. Los sindicatos, como la Writers Guild of America (WGA) para guionistas o la Directors Guild of America (DGA) para directores, negocian en nombre de sus miembros para establecer términos y condiciones.

La WGA y la DGA actúan como representantes de los guionistas y directores, respectivamente, en negociaciones que abordan aspectos clave como compensación, condiciones laborales y derechos en la explotación de sus obras. Estos diálogos comprenden temas como regalías por retransmisión, participación en las ganancias de taquilla, ingresos por ventas internacionales y acuerdos específicos para plataformas de transmisión y distribución en línea. En esencia, ambas organizaciones negocian para garantizar una compensación justa y condiciones adecuadas para sus miembros, independientemente de su especialidad.

Estos sindicatos han logrado establecer estructuras que permiten a sus miembros participar en las ganancias de sus obras. Por ejemplo, en el caso de las películas, los directores y guionistas pueden recibir porcentajes de los ingresos brutos de taquilla, regalías por la venta de DVD y Blu-ray.

La negociación sindical en el sistema de *copyright* presenta ventajas significativas para los

creadores. Este enfoque no solo empodera a los artistas, directores y guionistas para obtener condiciones económicas más favorables, sino que también garantiza la protección de sus derechos laborales y asegura una remuneración equitativa por su valiosa contribución creativa. Esto lo hacen mediante los Acuerdos Básicos Mínimos (MBA) sobre los que luego se negocia con las grandes productoras¹⁴². Sin embargo, no está exenta de desafíos, ya que la exploración de posibles limitaciones y riesgos de desigualdades en la representación sindical revela preocupaciones válidas. Además, es crucial analizar cómo estas dinámicas impactan en la creatividad y producción cinematográfica, evaluando su influencia en la calidad y diversidad de las obras generadas en este contexto¹⁴³.

En Chile, el enfoque se basa en el derecho de autor. Los creadores, incluyendo directores y guionistas, obtienen derechos patrimoniales sobre sus obras, lo que significa que tienen el derecho exclusivo de autorizar o prohibir la reproducción, distribución y exhibición de sus obras. La participación económica de los creadores está intrínsecamente vinculada a los derechos morales y patrimoniales. Aquí, la compensación económica se deriva de la protección y explotación de la obra, subrayando la importancia de la relación entre la creación y su creador.

La participación en los resultados económicos puede depender de las negociaciones contractuales con productoras o distribuidoras. El sistema de remuneración en Chile, basado en el principio de la libertad de contrato, es un sistema flexible que permite a los guionistas y directores negociar sus condiciones laborales con los productores. Este sistema puede ser ventajoso para los autores, ya que les permite negociar salarios y beneficios acordes a su experiencia y talento. Sin embargo, el sistema de remuneración también puede ser complejo y puede dar lugar a conflictos laborales. Los guionistas y directores deben estar bien informados de sus derechos y obligaciones para poder negociar de forma efectiva, en este sentido, es menos formalizado que el sistema estadounidense.

¹⁴² Writers Guild of America East, «Minimum Basic Agreement (MBA) Overview», accedido 1 de diciembre de 2023, <https://www.wgaeast.org/guild-contracts/mba/overview/>.

¹⁴³ Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists, «Membership & Benefits», accedido 1 de diciembre de 2023, <https://www.sagaftra.org/membership-benefits#:~:text=SAG-AFTRA%20members%20are%20entitled,casting%20database,%20and%20much%20more.>

En los Estados Unidos, las relaciones entre creadores (personas naturales) y empresas de producción están reguladas por el Código Laboral. Los sindicatos que representan a guionistas (WGA, Writers Guild of America) y directores (DGA, Directors Guild of America) han llevado a cabo negociaciones para establecer acuerdos colectivos, conocidos como Acuerdos Básicos Mínimos, con productores estadounidenses. La premisa fundamental detrás de estos acuerdos, negociados por los gremios, es asegurar que los autores reciban una parte justa de las ganancias y el éxito derivados de sus obras. Por lo tanto, las regalías pueden entenderse como la compensación proporcional destinada a los autores¹⁴⁴.

Contrario a una idea equivocada generalizada, el *copyright* estadounidense no puede ser asimilado a una remuneración fija otorgada a los autores, dado que los guionistas y directores estadounidenses se han organizado en sindicatos poderosos para negociar las condiciones de trabajo y remuneración de sus miembros. Mientras que, en Chile, la negociación se hace mediante entidades de gestión colectivas o bien directamente.

Aunque en Chile existen entidades e instituciones dedicadas al ámbito de los derechos de autor que buscan beneficios para sus participantes, es crucial destacar la diferencia significativa entre pertenecer a un sindicato y a una entidad de gestión colectiva. Como ejemplo, los sindicatos se ocupan de la representación laboral de los autores, negociando colectivamente en su nombre y a favor de condiciones laborales mejoradas. En contraste, las entidades de gestión colectiva, como la Sociedad de Directores Audiovisuales, Guionistas y Dramaturgos (ATN) en Chile, desempeñan funciones relacionadas con la recaudación y distribución de regalías, así como la administración de derechos, entre otras responsabilidades¹⁴⁵.

En resumen, los sindicatos se centran en la negociación colectiva y la representación laboral para garantizar condiciones justas para los trabajadores en la industria, mientras que las entidades de gestión colectiva se enfocan en la administración de derechos de autor y la recaudación de regalías en nombre de los creadores.

¹⁴⁴ Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques SACD, «Authors' rights vs. Copyright», accedido 1 de diciembre de 2023, <https://www.sacd.fr/en/authors-rights-vs-copyright>.

¹⁴⁵ Sociedad de Directores Audiovisuales Guionistas y Dramaturgos ATN, «OBRAS AUDIOVISUALES», accedido 1 de diciembre de 2023, <https://www.atn.cl/obras-audiovisuales/>.

3.1. Huelga WGA (*Writers Guild of America*) y huelga SAG-AFTRA (*Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists*)

Los acuerdos mencionados anteriormente son negociados cada tres años entre los sindicatos y, en este caso particular, fue la negociación entre el sindicato de guionistas de Estados Unidos con el sindicato de los productores (Alliance of Motion Picture and Television Producers, AMPTP). En el año 2023, los guionistas han solicitado incrementos salariales, mejoras en los beneficios, una mayor participación en los ingresos generados por sus obras y seguridad en relación con la incorporación de la Inteligencia Artificial en la industria, entre otras demandas.

Los escritores cumplen un rol fundamental en la industria cinematográfica, cuando ellos deciden comenzar una huelga, todo la industria se frena; los actores no tienen sobre qué actuar, los directores sobre qué dirigir, y así. Los escritores se mantienen escribiendo para series, películas, creando ideas originales para vender a estudios cinematográficos, adaptando propiedad intelectual existente y realizando muchas otras actividades propias. La WGA diseña un contrato para para garantizar que sea viable ganar un salario digno mientras se crean algunos de los productos más lucrativos del mundo¹⁴⁶.

Luego de arduas y extensas negociaciones, se logró un histórico acuerdo poniendo fin a la huelga que mantuvo paralizado a Hollywood durante 148 días, la huelga más larga del gremio desde 1988, marcando un hito en las protecciones para los guionistas contra la inteligencia artificial y un significativo aumento salarial.

La fuerza de esta huelga se justifica además porque se unió a ella la huelga del sindicato de actores de Estados Unidos SAG–AFTRA (Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists), quienes estuvieron en paro durante 118 días, entre los meses de julio y agosto de 2023, marcando así la primera vez en 63 años que Hollywood enfrentaba una doble huelga. Ambos sindicatos fundamentaron sus demandas en el avance tecnológico y la

¹⁴⁶ Alissa Wilkinson, "Hollywood's writers are on strike. Here's why that matters.", Vox, 25 de abril de 2023, <https://www.vox.com/culture/23696617/writers-strike-wga-2023-explained-residuals-streaming-ai>.

mejora de los mínimos contractuales, aunque los detalles de sus peticiones variaban, ambas se enfocaban en el mismo objetivo.

El termino de las negociaciones entre AMPTP y SAG-AFTRA significó un acuerdo, valuado en más de mil millones de dólares, presenta incrementos del 7% en la mayoría de los mínimos, superando a los acuerdos previos de la WGA y DGA. Incluye un "bonus de participación en transmisión" y mejoras en las contribuciones a pensiones y salud¹⁴⁷.

Este caso es un ejemplo de cómo la negociación sindical puede ser un mecanismo eficaz para que los autores obtengan una mayor participación en los resultados económicos de la explotación de sus obras, así como también les permite estar a la vanguardia respecto de temas como en la Inteligencia Artificial. Sin embargo, también es un ejemplo de cómo las negociaciones pueden ser complejas y costosas, tanto para los creadores en huelga como para la industria.

3.2. Ley N 20.959 – Ley Ricardo Larraín.

Aunque en Chile no contamos con un sistema de negociación sindical, la cuestión relacionada con la compensación para directores y guionistas ha sido objeto de atención. Entre los años 2015 y 2016, se debatió en el parlamento la promulgación de una ley que reconociera el derecho de guionistas y directores de obras audiovisuales a recibir remuneración por la comunicación pública de sus creaciones. Esta medida se propuso en los mismos términos que actualmente los artistas, intérpretes y ejecutantes tienen en virtud de la Ley 20.243, que establece normas sobre los derechos morales y patrimoniales de los intérpretes de ejecuciones artísticas fijadas en formato audiovisual.

El proyecto tenía como objetivo que, “en el caso de la comunicación al público de las obras cinematográficas, ya sean nacionales o extranjeras que se realice en las salas de cine, el pago de

¹⁴⁷ Gene Maddaus, «SAG-AFTRA Approves Deal to End Historic Strike», accedido 4 de diciembre de 2023, <https://variety.com/2023/biz/news/sag-aftra-tentative-deal-historic-strike-1235771894/>.

la remuneración que corresponde realizar, respectivamente, a directores y guionistas, y a los artistas intérpretes y ejecutantes, sea efectuado, en definitiva, por el exhibidor”¹⁴⁸.

El Ministro de Cultura del periodo, Ernesto Ottone, mencionó que con la promulgación de esta ley “se hizo justicia con una omisión que se produjo el año 2007, cuando se entrega el reconocimiento de derechos patrimoniales de intérpretes y actores pero quedan fuera los directores y guionistas, los primeros creadores en cualquier idea, concepto u obra audiovisual. Con esta ley no solamente se les reconoce su derecho, sino que también se les garantiza que no se produzcan abusos en la industria exigiendo el cumplimiento de estos”¹⁴⁹.

Pareciera haber concordancia entre los participantes de la industria respecto de la falta de regulación existente hasta previo la promulgación de la ley mencionada. La Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC) describe la situación en Chile de la siguiente forma: “En la mayoría de los países, no existe un marco jurídico que contemple un derecho perdurable a recibir esta compensación. Las tradiciones jurídicas y las prácticas comerciales consideran las obras audiovisuales como “obras en colaboración” u “obras por encargo”. Todo el poder está en manos del productor, que controla por sí solo la obra y su explotación”¹⁵⁰.

Los creadores de una obra cinematográfica transfieren sus derechos al productor, usualmente a cambio de una compensación. Esta compensación vendría siendo la única remuneración para los creadores, independientemente del desempeño posterior de la película. A partir de la promulgación de la Ley 21.117, que modifica la Ley 20.959 y extiende la aplicación de la Ley 20.243 a creadores audiovisuales, se garantizan los sus derechos de remuneración lo que les permite, por primera vez en la historia, ser remunerados cuando sus obras son retransmitidas.

¹⁴⁸ Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, «Historia de la Ley N° 21.117», accedido 15 de noviembre de 2023, <https://www.bcn.cl/historiadela Ley/historia-de-la-ley/vista-expandida/7593/>.

¹⁴⁹ Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, «Consejo de Cultura logra aprobación de «Ley Ricardo Larrain» en el Congreso», 27 de septiembre de 2016, <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/consejo-de-cultura-logra-aprobacion-de-ley-ricardo-larrain-en-el-congreso/>.

¹⁵⁰ CISAC, «La Campaña Audiovisual La Ley Ricardo Larrain en Chile», noviembre de 2016, <https://www.cisac.org/sites/main/files/files/2020-11/CISAC+Ley+Ricardo+Larrain+ES.pdf>.

Mientras que en Estados Unidos el enfoque sindical y las negociaciones colectivas permiten a directores y guionistas participar en las ganancias a través de acuerdos como los Acuerdos Básicos Mínimos, en Chile, basado en el derecho de autor, los creadores negocian directamente con productoras o distribuidoras, aprovechando la flexibilidad del sistema de remuneración.

El caso de la huelga de la WGA y la SAG-AFTRA en Estados Unidos ejemplifica cómo la negociación sindical puede ser efectiva para garantizar una mayor participación en los resultados económicos y abordar cuestiones emergentes como la Inteligencia Artificial. Por otro lado, la Ley 20.959 en Chile, que extendió la aplicación de la Ley 20.243 a creadores audiovisuales, marcó un hito al garantizar a directores y guionistas la remuneración por la comunicación pública de sus obras, superando la omisión previa en la legislación.

Ambos enfoques presentan ventajas y desafíos. Mientras que el sistema sindical estadounidense empodera a los creadores y asegura condiciones laborales justas, la flexibilidad del sistema chileno permite una negociación directa, aunque puede llevar a conflictos laborales.

Conclusión

El presente trabajo ha dejado en manifiesto las complejidades y matices que rodean la regulación jurídica de la obra cinematográfica en los sistemas legales de *Copyright* y los Derechos de Autor, específicamente en Estados Unidos y Chile. A medida que se ha explorado cada capítulo, desde las diferencias conceptuales fundamentales hasta el análisis detallado de aspectos específicos como los derechos morales y las excepciones al derecho de autor, se han delineado las particularidades que definen la protección de este tipo de obras en ambos contextos legales.

Estados Unidos emerge como un gigante innegable en este ámbito, destacándose no solo por la cantidad de producciones anuales, sino también por la cultura arraigada en torno al cine, evidenciada por la proliferación de festivales y ceremonias de premios. Esta realidad económica y cultural impone una marcada influencia en la regulación legal, donde la prioridad histórica ha sido favorecer a las grandes productoras, centrando la atención en el ámbito económico de la propiedad intelectual.

No obstante, es crucial reconocer que, si bien Chile no ostenta una industria cinematográfica de la misma magnitud que Estados Unidos, cuenta con una legislación integral que establece las bases para la protección y fomento de la producción cinematográfica nacional. Aunque la escala puede variar, la importancia de salvaguardar los derechos y promover la creatividad es universal.

La búsqueda de un equilibrio entre la protección de los autores y el fomento cultural, con acceso a las obras por parte del público, ha sido un paradigma recurrente en este análisis. Los sistemas que priorizan el derecho de autor tienden a disponer de menos excepciones, protegiendo estrechamente la relación autor-obra. Mientras tanto, en Estados Unidos, la doctrina del fair use facilita el uso de obras protegidas por terceros, destacando un menor énfasis en la relación autor-obra defendida por la tradición continental. En este contexto, es importante destacar que ningún país adopta una postura radical, ya sea inclinándose hacia la protección estricta de los derechos de autor o hacia el acceso irrestricto a las obras. Ambos sistemas se esfuerzan por salvaguardar efectivamente las obras, al mismo tiempo que permiten su acceso al público para su utilización, aunque lo hacen en proporciones distintas.

La protección legal de las obras cinematográficas no presenta un sistema inherentemente superior entre el enfoque de *copyright* estadounidense y el sistema de derechos de autor en Chile. Ambos marcos legales comparten similitudes en la mayoría de los aspectos, ya que esencialmente abordan la misma temática. Además, es importante destacar que ambos sistemas ofrecen protección a las obras cinematográficas, respaldadas por tratados internacionales como el de Berna. Estos acuerdos han consolidado aspectos clave, como la protección de los derechos morales, siendo evidente en el caso de Estados Unidos, que podría no haber adoptado ciertos estándares mínimos sin estos tratados. La adaptación de la normativa chilena en respuesta a acuerdos internacionales subraya la relevancia de estos pactos en la evolución global de la legislación cinematográfica, especialmente en temas como la piratería.

Luego del análisis, se evidencia una diferencia significativa en la autoría de la obra cinematográfica. En este caso, se percibe que en los sistemas de derecho de autor se reconoce la autoría individualizada en las contribuciones a la película, otorgándole al creador la capacidad de utilizar y reivindicar sus derechos morales de manera explícita. Por otro lado, en el sistema de *copyright*, la autoría recae en el titular de los derechos, generalmente una gran productora cinematográfica, lo que implica en cierta medida la invisibilización de los autores y colaboradores de la obra. Este enfoque remite a una dinámica más transaccional, donde se cumple entregando el guion según las estipulaciones de la productora.

Otra diferencia importante es respecto de los derechos morales, siendo este el ámbito donde el espectro de diferenciación es mayor entre ambos sistemas. En Chile existe abundante legislación al respecto, y los derechos morales cuentan con sus propios artículos en la ley. En Estados Unidos, la inclusión de estos es relativamente nueva, pero no incluye a las obras cinematográficas. Esto podría llevar a concluir que, si la relación autor-obra es lo esencial para el titular de los derechos, la protección conviene en países regidos por el derecho de autor, pero en realidad, a pesar de la falta de una legislación al respecto en Estados Unidos, los derechos morales han encontrado su camino mediante la utilización de distintos cuerpos normativos que se asimilan o bien otros métodos como la buena escrituración de contratos.

A su vez, se vislumbraron diferencias importantes respecto de las limitaciones y excepciones al derecho de autor. Estados Unidos incorpora la doctrina del *fair use*, que permite la utilización de obras sin autorización en la medida que se cumplan con los requisitos legales, a diferencia de Chile y países de tradición continental, que establecen largos listados de limitaciones concretas.

Por último, se observaron diferencias en relación con la participación en los beneficios de las obras cinematográficas. Ambas leyes examinadas difieren en la regulación de este aspecto, ya que una aborda esta cuestión en el ámbito laboral, mientras que la otra lo hace conforme a las disposiciones de la Ley de Propiedad Intelectual, *copyright* y derecho de autor, respectivamente.

Aseverar concluyentemente que uno de los sistemas es más favorecedor a creadores de la obra cinematográfica que otros sería poco realista. La verdad es que depende principalmente del contexto del proyecto, de las personas que lo integran y de los fines comerciales o no que lo motiven.

Por un lado, en Estados Unidos, un país con una industria cinematográfica altamente desarrollada, las oportunidades para destacar en el ámbito, obtener financiamiento, alcanzar a una audiencia extensa y, en última instancia, generar ingresos significativos son mayores. Si los objetivos de los cineastas están alineados con una perspectiva más económica y utilitaria que artística, se recomendaría la protección de la obra bajo la normativa estadounidense. En este escenario, la obra podría caracterizarse por una falta de relación estrecha entre la obra y el autor, lo que podría plantear desafíos para un autor con una perspectiva diferente. Sin embargo, si se tiene un conocimiento previo sobre el funcionamiento de la industria y se percibe el trabajo más como una labor que como una expresión artística, es probable que no surjan problemas significativos.

Ahora bien, si el foco del artista está en el reconocimiento de su obra, del trabajo que conlleva, de futuras explotaciones, o bien no quiere someterse a meros encargos de un gigante empresarial, los países de tradición continental son la mejor opción. En este escenario recibirá mejores reconocimientos y posibilidades de utilizar la obra en el futuro.

Es fundamental que aquellos involucrados en el ámbito cinematográfico comprendan y estén conscientes de las divergencias entre cada sistema legal, así como de las repercusiones que estas pueden tener en sus obras. En este contexto, es de vital importancia mantener el creciente interés por la educación en propiedad intelectual que, a juicio de la autora del presente trabajo, ha sido evidente en los últimos años.

Bibliografía

- Alonso Palma, Ángel Luis y Centro de Estudios Financieros. *Propiedad intelectual y derecho audiovisual*. Madrid: Centro de Estudios Financieros, 2015.
- Álvarez Valenzuela, Daniel. «En Busca de Equilibrios Regulatorios: Chile y las Recientes Reformas al Derecho de Autor». Programa de Innovación, Tecnología y Propiedad Intelectual; International Centre for Trade and Sustainable Development, 2011.
- Antequera Parilli, Ricardo. *Manual para la enseñanza virtual del derecho de autor y los derechos conexos*. Santo Domingo, R.D.: Escuela Nacional de la Judicatura : Instituto Dominicano de las Telecomunicaciones, INDOTEL, 2001.
- Aradilla Marqués, María José. «EL PAPEL DE LA NEGOCIACIÓN COLECTIVA EN MATERIA DE DERECHOS DE AUTOR Y PROPIEDAD INTELECTUAL: EN ESPECIAL EN EL SECTOR DE LA PRENSA.», 2013, 13-38.
- Araya Paz, Carlos. «Hacia una excepción abierta a los derechos de autor en Chile: Una propuesta normativa a la luz de los usos justos» 6, n.º 1 (30 de junio de 2017): 32-66.
- Biblioteca del Congreso Nacional de Chile. «Historia de la Ley N° 20.435», s. f.
- . «Historia de la Ley N° 21.117». Accedido 15 de noviembre de 2023. <https://www.bcn.cl/historiadelaley/historia-de-la-ley/vista-expandida/7593/>.
- Bogsch, Arpad y Weltorganisation für Geistiges Eigentum. *Guía del convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas (Acta de París, 1971)*, 1978.
- Borjas, Sydney. *Los derechos de autor en la obra audiovisual*. Universitat Oberta de Catalunya, 2013.
- Canaval Palacios, Juan Pablo. *Manual de propiedad intelectual*. 1. ed. Colección Lecciones de jurisprudencia. Bogotá, D.C: Universidad del Rosario, 2008.
- Cerda Silva, Alberto J. «Evolución histórica del Derecho de Autor en América Latina». *Revista Ius Et Praxis* 22, n.º 1 (2016): 19-58.
- CISAC. «La Campaña Audiovisual La Ley Ricardo Larraín en Chile», noviembre de 2016. <https://www.cisac.org/sites/main/files/files/2020-11/CISAC+Ley+Ricardo+Larrain+ES.pdf>.

- Carpenter, Clint A. «Stepmother, May I?: Moral Rights, Dastar, and the False Advertising Prong of Lanham Act Section 43(a)». *Washington and Lee Law Review* 63, n.º 4 (2006): 1601-48.
- Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Genève, Switzerland: Organisation Mondiale de la Propriété Intellectuelle (OMPI), 1984.
- Copyright Alliance, Mike Arnold, y Samantha Levin. «The Difference Between Plagiarism and Copyright Infringement», junio de 2021. <https://copyrightalliance.org/differences-copyright-infringement-plagiarism/#:~:text=While%20it%20can%20be%20difficult,occur%20when%20a%20party%20copies%2C>.
- Díez-Picazo, Luis, y Antonio Gullón. *Sistema de derecho civil*, 2019.
- Directors Guild of America. «Creative Rights Handbook 2020 – 2023», s. f.
- Dougherty, F. Jay. «Not a Spike Lee Joint? Issues in the Authorship of Motion Pictures Under U.S. Copyright Law». *UCLA Public Law Research Paper*, n.º 17 (2001).
- Esteban, Salvador. «Las Obras Colectivas: qué son y de quién son.» *Centro Español de Derechos Reprográficos*. (blog), marzo de 2020. <https://www.cedro.org/blog/articulo/blog.cedro.org/2020/03/24/obras-colectivas-que-son-y-de-quien-son>.
- Ginsburg, Jane C. «A Tale of Two Copyrights: Literary Property in Revolutionary France and America» 64, n.º 5 (mayo de 1990): 991-1031.
- Ginsburg, Jane C. «Duration of Copyright in Audiovisual Works under US Copyright Law». *IRIS PLUS* 31, n.º 2 (2012).
- Goldstein, Paul. *International copyright: principles, law, and practice*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2001.
- González Gozalo, Alfonso. *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. Colección Estudios de derecho privado 23. Granada: Editorial Comares, 2001.
- Griffiths, Jonathan. «Misattribution and Misrepresentation - The Claim for Reverse Passing Off as “Paternity Right”». *Intellectual Property Quarterly*, n.º 41 (2006): 34-54.
- Gunlick, Michael B.. «A Balance of Interests: The Concordance of Copyright Law and Moral Rights in the Worldwide Economy». *Fordham Intellectual Property, Media & Entertainment Law Journal* 11, n.º 3 (2001): 601-70.

- Holst, Kimberly Y. W. «A Case of Bad Credit: The United States and the Protection of Moral Rights in Intellectual Property Law». *Buffalo Intellectual Property Law Journal* 3, n.º 2 (2006): 105-34.
- Jaszi, Peter. «Copyright, Fair Use and Motion Pictures». *Utah Law Review*, n.º 3 (2007): 715-40.
- Jornadas sobre la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor/a, Rafael García Pérez, y Marcos A López Suárez, eds. *Nuevos retos para la propiedad intelectual*. A Coruña: Universidade da Coruña, Servizo de Publicacións, 2008.
- Kamina, Pascal. *Film copyright in the European Union*. Cambridge studies in intellectual property rights. Cambridge, UK ; New York: Cambridge University Press, 2002.
- Kauffman, Stuart K.. «Motion Pictures, Moral Rights, and the Incentive Theory of Copyright: The Independent Film Producer as Author». *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 17, n.º 3 (1999).
- Lee, Brian Angelo. «Making Sense of Moral Rights in Intellectual Property». *Temple Law Review* 84, n.º 1 (2011): 71-118.
- Lipszyc, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*. Bogotá, Colombia: CERLALC, 2017.
- Maddaus, Gene. «SAG-AFTRA Approves Deal to End Historic Strike». Consultado 4 de diciembre de 2023. <https://variety.com/2023/biz/news/sag-aftra-tentative-deal-historic-strike-1235771894/>.
- McDonough, Matthew J.. «Moral Rights and the Movies: The Threat and Challenge of the Digital Domain». *Suffolk University Law Review* 31, n.º 2 (1997): 455-80.
- Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio. «Consejo de Cultura logra aprobación de «Ley Ricardo Larraín» en el Congreso», 27 de septiembre de 2016. <https://www.cultura.gob.cl/eventos-actividades/consejo-de-cultura-logra-aprobacion-de-ley-ricardo-larrain-en-el-congreso/>.
- . «Guía de Derechos de Autor. La Protección de la Creación.», s. f.
- Moura, Dário. «Principios Sobre Conflictos de Leyes en Materia de Propiedad Intelectual.» 3 (marzo de 2011): 5-23.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. «Catalogación y registro del derecho de autor.» Consultado 20 de septiembre de 2021. https://www.wipo.int/copyright/es/activities/copyright_registration/.

- . «Derecho de autor ¿Qué es el derecho de autor?» Accedido 11 de mayo de 2021. <https://www.wipo.int/copyright/es/>.
- . «¿Qué es la propiedad intelectual?» Accedido 18 de mayo de 2021. <https://www.wipo.int/about-ip/es/>.
- . «Reseña del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886)». Accedido 6 de abril de 2022. https://www.wipo.int/treaties/es/ip/berne/summary_berne.html.
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Secretaría General de la Comunidad Andina, y República de Colombia. «SEMINARIO DE LA OMPI PARA LOS PAÍSES ANDINOS SOBRE LA OBSERVANCIA DE LOS DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL EN FRONTERA», julio de 2002. https://www.wipo.int/edocs/mdocs/lac/es/ompi_pi_sem_bog_02/ompi_pi_sem_bog_02_1.pdf.
- Pierre-Jean Benghozi, Thomas Paris. «Authors' Rights and Distribution Channels: An Attempt to Model Remuneration Structures.» 1, n.º 3 (1999): 44-58.
- Pitta, Laura A. «Economic and Moral Rights under U.S. Copyright Law - Protecting Authors and Producers in the Motion Picture Industry». *Entertainment and Sports Lawyer* 12, n.º 4 (1995): 3-25.
- Rogel Vide, Carlos. *Estudios completos de propiedad intelectual*. Colección de propiedad intelectual. Madrid: Reus : AISGE, 2003.
- Sarti Tirado, Romina. «Las obras cinematográficas en la ley sobre propiedad intelectual. Memoria para optar al grado de Licenciada en Ciencias Jurídicas y Sociales dirigida por profesor Santiago Schuster Vergara». Universidad de Chile, 2003.
- Satanowsky, I. *Derecho intelectual*. Tipográfica Editora Argentina, 1954. <https://books.google.cl/books?id=ou8oAQAAMAAJ>.
- Schuster Vergara, Santiago. Las excepciones al derecho de autor como normas permisivas. Una revisión crítica del derecho de usuario en el sistema normativo de derecho de autor. Repositorio Universidad de Chile. 2019.
- Screen Actors Guild – American Federation of Television and Radio Artists. «Membership & Benefits». Accedido 1 de diciembre de 2023. <https://www.sagaftra.org/membership-benefits#:~:text=SAG->

- AFTRA%20members%20are%20entitled,casting%20database,%20and%20much%20more.
- Sellors, Paul C. «Collective Authorship in Film» 65, n.º 3 (agosto de 2007): 263-71. <https://doi.org/10.1111/j.1540-594X.2007.00257.x>.
- Sociedad de Directores Audiovisuales Guionistas y Dramaturgos ATN. «OBRAS AUDIOVISUALES». Accedido 1 de diciembre de 2023. <https://www.atn.cl/obras-audiovisuales/>.
- Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques SACD. «Authors' rights vs. Copyright». Accedido 1 de diciembre de 2023. <https://www.sacd.fr/en/authors-rights-vs-copyright>.
- United States Copyright Office. «Copyright Basics», 2021.
- . «The Making Available Right in the United States», febrero de 2016.
- Urquieta Salazar, Carlos. «La Obra Audiovisual: Autoría y Titularidad a la Luz de la Ley de Propiedad Intelectual y la Ley de Fomento Audiovisual.» 2007, s. f., 201-18.
- U.S Copyright Office. «Authors, Attribution, and Integrity: Examining Moral Rights in the United States». Accedido 30 de marzo de 2022. <https://www.copyright.gov/policy/moralrights/>.
- . «U.S. Copyright Office Definitions». Accedido 8 de mayo de 2021. <https://www.copyright.gov/help/faq/definitions.html>.
- Walker Echenique, Elisa. *Manual de Propiedad Intelectual*. Segunda. Thomson Reuters, 2020.
- World Intellectual Property Organization. «From Script to Screen. The Importance of Copyright in the Distribution of Films.» *Creative Industries*, agosto de 2011.
- , ed. *WIPO Glossary of Terms of the Law of Copyright and Neighboring Rights : OMPI Glossaire Du Droit d'auteur et Des Droits Voisins*. WIPO Publication, no. 816. Geneva: World Intellectual Property Organization, 1980.
- Writers Guild of America East. «Minimum Basic Agreement (MBA) Overview». Accedido 1 de diciembre de 2023. <https://www.wgaeast.org/guild-contracts/mba/overview/>.
- Writers Guild of America West, y Writers Guild of America East. «Creative Rights for Writers of Theatrical and Long-Form Television Motion Pictures The Latest WGA Provisions and Overscale Suggestions», 2014. https://www.wga.org/uploadedfiles/know_your_rights/creative-rights22.pdf.

Xalabarder, Raquel. «Copyright y derecho de autor: ¿convergencia internacional en un mundo digital?» *IDP Revista de Internet, Derecho y Política*, n.º 1 (2005): 2-6.

Zissu, Roger L. «Copyright Luncheon Circle: The Interplay of Copyright and Trademark Law in the Protection of Character Rights with Observations on Dastar v. Twentieth Century Fox Film Corp.» *Journal of the Copyright Society of the U.S.A.* 51, n.º 2 (2004): 453-[ii].