

ESTUDIO SOBRE LOS DERECHOS DE LOS DIRECTORES DE PRODUCCIONES TEATRALES

preparado por la profesora Ysolde Gendreau y el profesor Anton Sergo

RESUMEN

Durante la 35ª sesión del Comité Permanente de Derecho de Autor y Derechos Conexos de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), celebrada en Ginebra del 13 al 17 de noviembre de 2017, la Federación de Rusia presentó una propuesta para reforzar la protección de los derechos de los directores de teatro a escala internacional. La razón de esa inquietud por la situación de los directores de teatro es que su protección varía de un país a otro. Algunos países los protegen específicamente como autores, mientras que otros prefieren considerarlos como artistas intérpretes o ejecutantes. Muchos países no incluyen ninguna disposición específica sobre ellos en su legislación de derechos de autor, por lo que su situación depende de la interpretación judicial o de los acuerdos contractuales. Esa gran heterogeneidad también se debe a que en ningún acuerdo internacional se hace referencia específica a ellos para establecer una norma (aunque en los acuerdos regionales pueda haber algunas disposiciones al respecto).

Al igual que los artistas intérpretes o ejecutantes, los directores de teatro actúan como intermediarios entre los autores (por ejemplo, los dramaturgos o los compositores de ópera) y el público. Realizan una actividad compleja: gracias a su esfuerzo y talento, crean el resultado artístico y general que expresa la idea global de todos los elementos de la obra. Unen y coordinan la labor de actores, artistas y compositores; interpretan la fuente literaria u otra fuente primaria a partir de la cual se crea la producción; desempeñan un papel importante en la selección del vestuario, de la música (en ocasiones), así como de los elementos de sonido y luz de la interpretación o ejecución. En ese sentido, la actividad del director de teatro es la más parecida a la del director de una obra audiovisual, cuya actividad intelectual goza de protección por derecho de autor, así como a las creaciones de los coreógrafos.

Las actividades de los directores de teatro y las de los directores de obras audiovisuales son conceptualmente similares y, sin embargo, estos últimos suelen gozar de protección por derecho de autor para el resultado de su actividad intelectual. La principal diferencia radica en el hecho de que las actividades de los directores de cine se plasman en un único objeto artístico de protección, es decir, la obra audiovisual, que puede ser reproducida posteriormente, representada en público, etc. sin que se modifique su forma física.

A finales de la década de 1980, un comité de expertos presentó un informe a la OMPI y a la UNESCO sobre los principios que rigen los distintos objetos de protección por derecho de autor y derechos correspondientes. Se puede comprobar, en los diversos documentos que se presentaron en esa ocasión,¹ que se analizó la situación de los

¹ *Preparatory Document for and Report of the WIPO/UNESCO Committee of Governmental Experts, "Dramatic, Choreographic and Musical Works"*, París, 11 a 15 de mayo de 1987, (1987) 23 Copyright 185; Comité de expertos gubernamentales para la evaluación y síntesis

La responsabilidad de la información contenida en el presente estudio recae únicamente en los autores del mismo. El estudio no refleja las opiniones de los Estados miembros de la OMPI ni las de la Secretaría.

directores de teatro y, como era de esperar, los debates de entonces también reflejaron el dilema que entrañaba la oposición entre el derecho de autor y los derechos conexos. No se llegó a ninguna conclusión definitiva.

A los autores del presente estudio se les pidió que llevaran a cabo las siguientes actividades:

- i) establecer el marco jurídico internacional aplicable a los derechos de los directores de teatro;
- ii) seleccionar una muestra representativa de las disposiciones legislativas nacionales de las legislaciones de los Estados miembros de la OMPI en relación con la protección de los derechos de los directores de teatro y las condiciones para la concesión de la protección jurídica correspondiente, incluidas la protección de las interpretaciones y ejecuciones no fijadas en ninguna forma material y la práctica de aplicación en el ámbito de los derechos de los directores de teatro;
- iii) preparar varios estudios de casos que ilustren los sistemas que se utilizan actualmente, incluido un estudio de caso sobre un espectáculo itinerante con actividad transfronteriza; y
- iv) exponer el alcance de las cuestiones que podría hacer falta volver a considerar; analizar las soluciones o propuestas existentes y evaluar la necesidad de cualquier otro mecanismo internacional de protección.

En el estudio se presentan los regímenes jurídicos vigentes de varios países que reflejan la amplia gama de protección de que gozan los directores de teatro. Se incluye una breve descripción del marco jurídico internacional en el que se inscriben esos regímenes nacionales. A esa visión general le siguen los resultados de las entrevistas con diversas partes interesadas que pudieron transmitir la realidad cotidiana de la protección de los directores de teatro (o la ausencia de esta) en sus países. Esa parte del estudio se centra en el entorno contractual de los directores de teatro. La conclusión tiene como objetivo resaltar las observaciones que posibilitó toda esa información.

Parte 1. Los regímenes jurídicos actuales de protección de los derechos de los directores de teatro en determinados países

Los principios de la protección de los directores de teatro, cuando existe, puede variar mucho de un país a otro. En algunos países, la legislación de derecho de autor puede concederles específicamente derechos como autores o como artistas intérpretes o ejecutantes. En el Senegal, Portugal y Kenya, por ejemplo, la legislación nacional los reconoce como autores. No obstante, se conceden derechos conexos en la Federación de Rusia, Kazajstán, Kirguistán, Belarús y el Japón. Es imposible encontrar un denominador común en todas esas disposiciones. En varias legislaciones simplemente se incluye a los directores de teatro en la categoría correspondiente sin incluir ninguna norma específica. En otras se abordan algunas de las dificultades que suelen asociarse a su protección: la fijación

de principios sobre diversas categorías de obras, *Evaluation and Synthesis of Principles on the Protection of Copyright and Neighbouring Rights in Respect of Various Categories of Works – Memorandum prepared by the Secretariats, Part II – Draft Principles*, Ginebra, 27 de junio a 1 de julio de 1988, (1988) 24 Copyright 445; Comité de expertos gubernamentales para la evaluación y síntesis de principios sobre diversas categorías de obras, *Report adopted by the Committee*, Ginebra, 27 de junio a 1 de julio de 1988, (1988) 24 Copyright 506.

de los montajes, las normas de titularidad, el plazo de protección, el hecho de que puedan ejecutarse o interpretarse al mismo tiempo en distintos lugares o la definición del derecho de integridad que se les aplicaría.

Cuando, como en muchos países, la legislación de derecho de autor no hace referencia en absoluto a los directores de teatro, estos pueden querer poner a prueba la situación ante los tribunales. Las decisiones de los tribunales ayudan a entender qué elementos de sus actividades podrían dar lugar a la protección por un derecho de autor o por un derecho conexo. Por otro lado, también contribuyen a explicar por qué no se ha concedido ningún tipo de protección formal y, por tanto, a determinar cuáles son los obstáculos para obtener algún tipo de protección formal.

De los tribunales franceses ha salido una interpretación que reconoce a los directores de teatro como autores, ya que las decisiones del director dan forma a la composición general de las escenas, a la naturaleza de los decorados y la selección y colocación del atrezzo; a las entradas, las salidas y el comportamiento de los actores; y al tono y ritmo del discurso de los actores.² En Alemania, la decisión representativa sobre esta cuestión se inclina por una interpretación que asimila a los directores de teatro con los artistas intérpretes o ejecutantes, aunque el tribunal conozca la posibilidad de que los directores de teatro también puedan ser protegidos como autores.³ En Italia, una mezcla de doctrina y jurisprudencia da como resultado un entorno en que hay una tendencia hacia su reconocimiento como autores debido al trabajo que supone transformar la forma literaria y artística en una ejecución o interpretación actuada y hablada⁴ o porque la transformación es una adaptación. Otro aspecto que se menciona sobre los montajes tiene que ver con su autoría: se podría afirmar que son “obras colectivas” como resultado de la coordinación por el director de teatro de todos los elementos que componen sus indicaciones escénicas. Al conjugar el texto, la música, los decorados, el vestuario, la iluminación, los movimientos, las instrucciones de actuación, etc., el director de teatro está creando una nueva obra que es “la obra subyacente tal y como se ejecuta o interpreta” o un “espectáculo” que existe *gracias* a su creatividad.⁵

Los tribunales de los países en que existe el derecho de autor son reacios a interpretar su legislación como base para la protección de los directores de teatro o ni siquiera parece que se les haya pedido que lo hagan. La decisión más completa es una relativamente reciente en los Estados Unidos, *Einhorn c Mergatroyd Prods.*⁶, pero no resolvió la cuestión. La originalidad y, de nuevo, la fijación, fueron los elementos clave de la justificación. En el Reino Unido y el Canadá, donde no parece haber declaraciones firmes a favor de su protección, varios autores han abordado la cuestión y han expresado (en términos muy cuidadosos) los pros y los contras de un caso hipotético.⁷ La fijación también sería un elemento importante en la India y Jamaica.

² Tribunal de Apelación de París, sala 1, 8 de julio de 1971, (1973) 75 R.I.D.A. 134.

³ OLG Dresden, 16 de mayo de 2000 – *Die Czardasfürstin*, 2000 ZUM 955.

⁴ Tribunal de Apelación de Nápoles, 20 de agosto de 1958, (1959) *Il Diritto di Autore* 644.

⁵ Véase V. Maffei Alberti, “Opera teatrale”, (2009) 25 *Contratto e impresa* 1037.

⁶ 426 F. Supp. 2d 189 (S.D.N.Y., 2006).

⁷ G. Harbottle, N. Caddick, Q.C., y U. Suthersanen (eds.), *Copinger and Skone James on Copyright*, 18ª ed., vol. 1, Londres, Sweet & Maxwell, 2021, págs. 2319-2320, ¶ 26-294; V. ROY, “La mise en scène est-elle protégée par la *Loi sur le droit d'auteur*”, en Service de la formation continue, Barreau du Québec, *Développements récents en droit du divertissement* (2008), Cowansville, Éditions Yvon Blais, pág. 137.

Parte 2. Los convenios internacionales vigentes y la protección de los derechos de los directores de teatro

Los acuerdos internacionales habituales (el Convenio de Berna, el Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, la Convención de Roma, los tratados de la OMPI adoptados en 1996 y, por supuesto, el Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales) no sirven de ninguna ayuda a los directores de teatro. Sin embargo, la relativa exhaustividad del Convenio de Berna lo convierte en el texto internacional que permite realizar los comentarios más pertinentes a su situación, porque su artículo 2.2) ofrece a los Estados miembros la opción de exigir la fijación de las obras para que estén protegidas.

La aplicación del criterio de fijación plantea problemas muy similares a los de las coreografías, obras que suelen estar sujetas a un requisito específico de fijación en los casos en que solo se especifican algunas categorías de obras a tal efecto. La fijación de las coreografías puede encontrarse en varios estilos de notaciones, es decir, sistemas por los que los movimientos se “escriben” gracias a unas pautas reconocidas que representan los movimientos. Por lo tanto, es posible prever que un documento escrito puede constituir una forma de fijación de una expresión artística que se logra a través del movimiento. El guion técnico que un director de teatro prepara para cada montaje puede considerarse como el equivalente a la fijación escrita que se hace de las obras coreográficas, que gozan de la protección por derecho de autor debido a ese tipo de fijación. Sin embargo, lo que hace que la analogía no sea perfecta es que los elementos que componen las indicaciones escénicas se refieren a algo más que a los movimientos de los actores y las actrices en el escenario y pueden incluir indicaciones sobre el vestuario, los decorados, la iluminación, el uso de la música o los efectos sonoros, etc. Esto no quiere decir que los guiones técnicos no puedan considerarse elementos de fijación: el modo de fijación de una obra debe ajustarse a la obra que se fija. Como en el caso de las coreografías, las grabaciones audiovisuales de una representación escénica pueden ser una forma de fijación cuando la fijación escrita no es la única forma de fijación permitida. Las grabaciones permiten captar todos los elementos del montaje que el director ha incluido en su creación. El reconocimiento de esas grabaciones audiovisuales debe realizarse con cuidado, puesto que una misma grabación puede cumplir dos objetivos: puede ser una grabación “estricta” (parecida a las imágenes producidas por una cámara de vigilancia), pero también puede ser una grabación que alcance el nivel de calificación de obra cinematográfica por la originalidad en el proceso de filmación. Las grabaciones de este último tipo gozarían así de una doble condición, al coexistir la condición de obra cinematográfica junto con la finalidad de fijación de la grabación del montaje.

Entre los acuerdos regionales, algunos acuerdos en materia de comercio no abordan en absoluto las normas de propiedad intelectual. Ese es el caso del tratado que establece el MERCOSUR, los acuerdos de libre comercio de la ASEAN, el Acuerdo sobre la Zona de Libre Comercio de Asia Meridional, el Acuerdo de Cooperación Económica y Comercio Regional del Pacífico Meridional y el tratado que establece la CARICOM. Otros acuerdos comerciales regionales, como la Decisión 351-Régimen Común sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos (17 de diciembre de 1993) (el Acuerdo de Cartagena), el Tratado Integral y Progresista de Asociación Transpacífico de 2018 y el Tratado entre México, los Estados Unidos y el Canadá de 2018, pueden incluir capítulos sobre propiedad intelectual, pero no plantean la cuestión de los directores de teatro. El Acuerdo de Bangui de 1977 no incluye ninguna referencia a los directores de teatro.

Una excepción notable es el Tratado de la Unión Económica Euroasiática de 2014. En el artículo 6 de su anexo 26, el Protocolo sobre la Protección y la Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual, se ofrece una definición de “artistas intérpretes o ejecutantes” que incluye a los directores de teatro: “los directores de obras de teatro

(personas que hayan dirigido una representación teatral, un espectáculo de circo, un espectáculo de marionetas, un espectáculo de variedades u otro tipo de representación dramática o de entretenimiento)”. En consecuencia, los países que componen esta unión económica, es decir, Armenia, Belarús, la Federación de Rusia, Kazajstán y Kirguistán, acuerdan caracterizar las actividades de los directores de teatro como base para la existencia de derechos conexos a su favor.

Parte 3. Las entrevistas: la importancia global de los contratos

Se han llevado a cabo entrevistas con directores de teatro, asociaciones que representan a directores de teatro y distintos organismos de gestión colectiva. Expresan un espectro muy amplio de prácticas, y no hay correlación entre el reconocimiento jurídico formal y la protección efectiva. En todos los casos, la negociación de contratos se considera un componente esencial de sus actividades. El apoyo a esas negociaciones puede aumentar si existe algún tipo de asociación que represente a los directores, pero hay países en los que no existen. Las conversaciones con personas de Côte d’Ivoire, Nigeria, el Brasil, la Argentina, China e Italia ponen de manifiesto que la conciencia personal de lo que se puede negociar como director de teatro es tan crucial como el entorno general del derecho de autor en el país.

Evidentemente, la existencia de algún tipo de asociación contribuye a mejorar sus negociaciones. Las asociaciones pueden ser de dos tipos: asociaciones profesionales y organismos de gestión colectiva. A veces estos dos modelos coexisten. Sin embargo, el alcance de la ayuda que pueden prestar varía mucho. Algunas asociaciones profesionales, como las de Hungría, la República de Corea y el Japón, parecen ofrecer poca ayuda a sus miembros en comparación con las de los Estados Unidos (*Stage Directors and Choreographers Society* (SDC)), el Reino Unido (*Equity*) y el Canadá (*Canadian Actors’ Equity Association* y *Union des artistes*), que tienen mucha influencia. Existen organismos de gestión colectiva que representan a los directores de teatro en los países que les proporcionan una protección jurídica formal, como en España, la Federación de Rusia, Kazajstán, Belarús, Armenia y Kirguistán; ahora bien, cabe destacar que los directores de teatro están representados por un organismo de gestión colectiva de derechos de autor en Francia, aunque su condición de titulares de derechos de autor no está confirmada por la ley.

A pesar de la gran variedad de prácticas, las situaciones transfronterizas no suelen ocupar un lugar destacado entre las preocupaciones expresadas por los directores de teatro. La concienciación es cada vez mayor gracias a Internet, pero la exportación/importación “tradicional” de producciones ya plantea problemas cuando algunas asociaciones nacionales pueden imponer sus normas a las producciones extranjeras en su país y a sus propias producciones que viajan al extranjero.

Conclusión: la paradoja de los directores de teatro

El presente estudio sobre la protección de los directores de teatro no se traduce automáticamente en una única conclusión evidente. El panorama que se puede extraer de este ejercicio es el de un entorno jurídico muy variado para los directores de teatro. Esa gran variedad no puede facilitar la gestión de los asuntos jurídicos en situaciones transfronterizas. De hecho, algunos intervinientes han señalado que, cuando su propio sistema nacional proporciona a los directores de teatro en su país derechos en los que pueden confiar, su esperanza de reconocimiento en países cuyos sistemas de derecho de autor no cuentan con una protección equivalente sigue siendo incierta. Esto contrasta de manera acusada con la situación en que una asociación profesional nacional fuerte puede

dictar fácilmente sus condiciones incluso en situaciones transfronterizas. Del mismo modo, los testimonios que incluyen la difícil situación de los directores de teatro en el obstáculo más general de obtener el respeto de los derechos de los creadores en un país determinado coexisten con los de una gestión colectiva eficaz de los derechos de los directores de teatro en otros países. ¿Cómo se puede explicar tanta diversidad?

¿Qué le proporcionaría a su titular un derecho de autor o un derecho conexo? Una posición que conlleva poder de negociación. Como demuestran ampliamente muchos ejemplos en otros sectores de la legislación de derecho de autor, ese poder de negociación no siempre es tan marcado como se desearía en todas las circunstancias. Sin embargo, el reconocimiento jurídico formal que conlleva un derecho de autor o un derecho conexo puede percibirse como su símbolo último. El presente estudio ha puesto de manifiesto que el poder de negociación es la principal preocupación de los directores de teatro. Lo que también ha demostrado es que es posible ejercer ese poder de negociación sin un reconocimiento formal en la legislación: un director de teatro puede tenerlo para sí mismo tanto como una asociación profesional puede tenerlo para sus miembros. Efectivamente, la unión hace la fuerza. Sin embargo, el problema de esa situación es que el espacio donde se ejerce ese poder de negociación “meramente contractual” suele ser privado. Es imposible estudiarlo de forma exhaustiva —y más aún en un contexto internacional— para evaluar su influencia: este es el principal límite del alcance del presente estudio que, sin embargo, ha permitido vislumbrar ese funcionamiento.

En el caso de los directores de teatro, el hecho de que la confianza en el poder de negociación contractual, ya sea personal o colectivo, desempeñe un papel tan importante en su reconocimiento como creadores es con casi total probabilidad la consecuencia directa de su ambivalente situación en materia de derecho de autor. Aun así, esa incertidumbre permite a los directores de teatro y a sus homólogos establecer condiciones contractuales según los principios del derecho de autor (exclusividad, regalías, participación en los beneficios, derecho al nombre, etc.). En su mayoría se comportan “como si” estuvieran protegidos por un derecho de autor o un derecho conexo. Para evitar posicionarse en este proceso, pueden incluso eludir la cuestión refiriéndose a sus derechos de “propiedad intelectual” en lugar de a los verdaderos derechos de autor o derechos conexos. Ese posicionamiento es un recordatorio constante de que forman parte de la “familia del derecho de autor”, independientemente de su situación en la legislación de derecho de autor o de la terminología elegida. Su problema radica en la identificación de la rama de la familia con la que tienen mayor afinidad porque esa relación podría dar lugar a determinadas consecuencias.

Contar simplemente el número de países que han adoptado un derecho de autor o un derecho conexo como forma de protección para los directores de teatro no puede servir de base para decidir qué régimen es más apropiado para ellos. Es más adecuado evaluar qué régimen refleja mejor la propia naturaleza de su creatividad. Sobre la base de las observaciones que ha posibilitado el presente estudio, es imposible respaldar ninguna de las dos opciones como la solución fácil y necesaria; parece que la condición de autor sería la mejor de las dos. Creemos que la naturaleza del trabajo creativo de los directores de teatro es similar a la naturaleza del trabajo creativo de un director de cine que goza de protección por derecho de autor. Por lo tanto, creemos que debería ser posible proteger las representaciones teatrales también con el derecho de autor. En particular, la tecnología moderna ha incrementado el uso de grabaciones de representaciones teatrales; en el contexto de la infección por la COVID-19, el uso de representaciones teatrales grabadas se ha vuelto incluso más frecuente que la oferta de representaciones en directo. Es probable que el impulso que la pandemia ha dado a esta circunstancia no decaiga y que el uso de las representaciones teatrales en Internet siga siendo elevado. Esto significa que, de hecho, muchas representaciones teatrales se están convirtiendo en nada más que obras

audiovisuales, algo que confirma una vez más la justicia de la elección del derecho de autor como mecanismo de protección de los directores de teatro.

Es necesario explicar esta conclusión, la cual da lugar a otros interrogantes que hacen que el intento de adoptar medidas decisivas en consecuencia sea prematuro. Además, hay que recordar que es muy difícil lograr que los países acepten cambios en su legislación nacional cuando sus ciudadanos están acostumbrados a un sistema diferente al previsto o cuando su *statu quo* no es cuestionado dentro de sus propias fronteras.

Nadie cuestiona seriamente la creatividad del trabajo de los directores de teatro ni el hecho de que esa creatividad sea afín a la de un autor. La participación de los artistas intérpretes o ejecutantes en el esquema general de los derechos conexos también ha dado lugar a la observación de que, a diferencia de los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, la creatividad es el sello distintivo de su actividad. Se trata de una consideración importante porque significa que la creatividad de los directores de teatro no determina automáticamente qué régimen se les debe aplicar. Lo mismo ocurre con su capacidad para ejercer los derechos morales: desde el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) y el Tratado de Beijing, los artistas intérpretes o ejecutantes gozan de derechos morales al igual que los autores. Ni la creatividad ni los derechos morales son sellos distintivos exclusivos de la condición de protección de los autores.

El quid de la cuestión está en cómo los directores de teatro despliegan su creatividad. La suya es una creatividad organizativa orientada a las personas, muy parecida a la de un director de cine. Ahora bien, la analogía con los directores de cine debe terminar aquí porque falta un elemento importante: la fijación de su trabajo. Para los directores de cine, el recurso a la película (en la pista de imágenes) no está destinado únicamente a fijar una obra existente que tiene su propia autonomía: es el sustrato mismo de una obra nueva, la obra cinematográfica. En el caso del director de teatro, la fijación de su creación mediante su filmación tiene como objetivo simplemente registrarla (cuando no hay ningún propósito cinematográfico añadido a la actividad). Además, la explotación de una obra cinematográfica durante cualquier período no se presta a la más mínima alteración de la obra respecto a su estado original. En el caso de los montajes, la dimensión en directo de las producciones escénicas puede dar lugar a variaciones incluso si se realiza una grabación del montaje original. Sin embargo, incluso sin su grabación, es posible reconocer un montaje de una representación a otra y entre producciones con diferentes actores. La falta de consenso internacional sobre la necesidad de fijación para proteger las obras es probablemente la causa de la duradera indiferencia hacia la condición de director de teatro.

El director de teatro dirige, como el director de una orquesta. Los conjuntos que ambos supervisan pueden incluir un gran número de personas, así como entidades más pequeñas. El director de orquesta, sin embargo, dirige un grupo cuyos miembros permanecen relativamente anónimos a los ojos (u oídos) del público, mientras que los actores con los que trabaja un director de teatro pueden estar muy individualizados y pueden interactuar entre sí de forma individualizada, algo que es esencialmente desconocido en el contexto de una orquesta. Muy a menudo también, el director representa a la propia orquesta. Es una situación que rara vez se da con el director de teatro: la imagen habitual del director de teatro no es la de un elenco que se mezcla en una masa difusa detrás de él.

Tanto si se les considera autores como artistas intérpretes o ejecutantes, otro tema espinoso para los directores de teatro es su relación con los creadores —distintos a los actores— cuya contribución a su obra es esencial. La situación de los diseñadores de vestuario, escenógrafos, diseñadores de iluminación y otras personas que participan en la creación de producciones escénicas no está nada clara. En algunos casos, serán

considerados autores, pero no siempre. La incertidumbre en cuanto a la situación de su derecho de autor puede llevar, como en el caso de las obras cinematográficas, a cesiones generales al productor del espectáculo, con independencia de un análisis jurídico estricto del objeto de la cesión, o a mecanismos como la norma estadounidense del contrato de obra por encargo. La posible situación del derecho de autor de sus creaciones plantea la incómoda cuestión del papel de los directores de teatro en su creación. ¿Son simplemente proveedores de ideas más o menos específicas? ¿Hasta qué punto su participación en las creaciones ajenas es la base de sus propios derechos? ¿Qué ocurre en caso de conflicto respecto al resultado de esas otras creaciones?

Incluso cuando la legislación nacional establece su protección, sea cual sea el régimen, puede persistir fácilmente la impresión de que los directores de teatro no están adecuadamente protegidos porque la imagen internacional de la situación está demasiado desenfocada. Una de las razones de esa insatisfacción es que la decisión legislativa de protegerlos rara vez va acompañada de disposiciones que aborden específicamente su realidad. Es como si la mera declaración legislativa de que son autores o artistas intérpretes o ejecutantes fuera una respuesta suficiente para satisfacer sus necesidades. Esta decisión legislativa puede tener su origen en dos tipos de consideraciones diferentes. Uno de esos tipos se deriva de una consideración política general que no es exclusiva de los directores de teatro: el legislador puede ser reacio a establecer medidas especiales para “nuevas” clases de creadores y, en su lugar, puede preferir basarse únicamente en normas ya conocidas. Sin embargo, la legislación de derecho de autor suele establecer normas particulares para categorías específicas de obras por diversas razones. Algunos ejemplos son las fotografías, las obras arquitectónicas, las obras cinematográficas y los programas informáticos. En el caso de los directores de teatro, el propio debate sobre su lugar en el esquema del derecho de autor puede sonar siempre un poco inoportuno: a diferencia de las cuestiones vinculadas a los avances tecnológicos, los directores de teatro siempre han existido. Esta sencilla verdad puede explicar por qué atraen poca atención ya que, para muchos, puede parecer que el interés novedoso es incompatible con la indiferencia que el tema ha suscitado a lo largo del tiempo. En ese contexto, iniciativas como las que han dado lugar a normas a medida, por ejemplo, las del Código Civil ruso, son especialmente infrecuentes y ofrecen una base prometedora para los debates, una vez que haya una mayor conciencia del caótico panorama internacional que ofrece la condición jurídica de los directores de teatro.

Otra razón de la falta general de medidas legislativas explícitas para los directores de teatro puede ser que la problemática de derecho de autor de los directores de teatro simplemente no tenga tanto peso como la de otras partes interesadas en el derecho de autor. Como “el espectáculo debe continuar”, han logrado seguir con su trabajo y se han acostumbrado a la fatalidad de su *statu quo*. Si se produce algún tipo de reconocimiento legal, no es seguro que cambie su posición negociadora de la noche a la mañana cuando negocien sus contratos, aunque muchos directores de teatro entrevistados lo agradecerían.

El panorama mundial que surge es uno en el que han coexistido muchos modelos de protección durante muchos años. Como las producciones escénicas viajan cada vez más a través de las fronteras, los directores de teatro tienen cada vez más dificultades para garantizar su remuneración, a pesar de la mayor visibilidad de su trabajo, porque los fundamentos de la protección son diferentes. Es fácil que los productores se aprovechen de esas diferencias, y los organismos de gestión colectiva que representan a los directores de teatro son muy conscientes de esa situación. Muchos creadores actuales —y no solo los directores de teatro— se enfrentan a una realidad similar.

La arraigada heterogeneidad de los mecanismos jurídicos de protección de las actividades de los directores de teatro complica la utilización internacional de las producciones teatrales e impide encontrar una solución fácil y evidente. Los que pueden

vivir con sus condiciones actuales y, más aún, los que están satisfechos con el apoyo institucional del que disfrutan, observarían cualquier cambio con al menos cierta suspicacia. Cualquier propuesta que no obtenga el apoyo —o al menos el interés— de quienes están satisfechos con su situación actual está destinada al fracaso. Si se toman los ejemplos del WPPT y del Tratado de Beijing, que fueron concebidos para actualizar el régimen de protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, la situación de los directores de teatro es muy diferente: la caracterización fundamental de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes como una forma de derecho conexo no estaba en juego en esos instrumentos, mientras que la de los directores de teatro no es uniforme entre los países en los que están oficialmente protegidos y sigue siendo discutible en muchos otros.

Para llevar el debate a otro nivel, podría ser necesario seguir investigando a fin de comprobar si es posible disminuir la repercusión de las diferencias nacionales. Podría ser instructivo señalar todos los países que protegen a los directores de teatro mediante su reconocimiento en la legislación del derecho de autor, ya sea como autores o como artistas intérpretes o ejecutantes, y examinar en qué medida las normas generales que se aplican a los autores o a los artistas intérpretes o ejecutantes han sido modificadas o complementadas por medidas distintas para reflejar su especificidad. El panorama resultante debería ayudar a determinar qué elementos de la protección por derecho de autor se han considerado hasta ahora como características necesarias para su protección. Esos elementos podrían compararse con las condiciones contractuales que garantizan las asociaciones profesionales y los organismos de gestión colectiva para valorar si es posible encontrar algunas bases comunes entre varios modelos de protección.

A fin de proporcionar un marco de referencia a este análisis, puede ser útil preguntarse hasta qué punto la legislación de derecho de autor incluye normas cuya aplicación está restringida a algunas categorías de obras. La idea es analizar la relación entre las normas de aplicación general y las normas de excepción dentro de los regímenes de derecho de autor. ¿Suelen recurrir los legisladores a normas excepcionales para determinados tipos de obras? ¿Qué partes de los regímenes de derecho de autor suelen ser objeto de un tratamiento diferenciado? ¿La autoría o titularidad? ¿El plazo de protección? ¿Las excepciones? ¿Los derechos morales? Los resultados de esa investigación podrían ayudar a comprender la aceptabilidad de posibles normas específicas para los directores de teatro como recién llegados oficiales a las categorías de autores protegidos.

Al mismo tiempo, hay que decir que, en comparación con los demás creadores a los que protegen el derecho de autor y los derechos conexos, los directores de teatro gozan de un nivel de visibilidad bastante bajo. La variedad de modos de protección contribuye de nuevo a esa situación: es difícil formar un grupo unido de creadores para darles visibilidad cuando las realidades cotidianas difieren tanto. Un inconveniente importante de ese relativo aislamiento entre ellos debe ser el escaso conocimiento, en general, de las medidas de protección que sí existen en los países donde los directores de teatro gozan de mayor protección y que podrían servir de modelo para aquellos que se benefician de su experiencia. Las actividades que contribuyan a compartir información entre los directores de teatro y los productores de diversos ámbitos deberían ayudar a comprobar la realidad de las necesidades reales y convertirse en campos de prueba para las propuestas. Un objetivo concreto podría ser determinar las prácticas óptimas que contribuyen a mejorar la suerte general de los creadores escénicos en todo el mundo, mientras se trabaja en un posible texto internacional.

[Fin del documento]