

RESUMEN (no autorización de la publicación)

TÍTULO: El montador de la obra audiovisual: aportación suficientemente creativa y posible reconocimiento como titular de derechos de propiedad intelectual.

AUTORA: Elisa Gutiérrez García

CODIRECTORAS: María Fernanda Moretón Sanz y María Pilar Cousido González

Programa de doctorado en Derecho y Ciencias Sociales

01/12/2020

ÍNDICE

TESIS DOCTORAL	¡Error! Marcador no definido.
AÑO 2020	¡Error! Marcador no definido.
AUTORA: ELISA GUTIÉRREZ GARCÍA	¡Error! Marcador no definido.
EL MONTADOR DE LA OBRA AUDIOVISUAL: APORTACIÓN SUFICIENTEMENTE CREATIVA Y POSIBLE RECONOCIMIENTO COMO TITULAR DE DERECHOS DE PI	¡Error! Marcador no definido.
LICENCIADA EN DERECHO Y EN COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL	¡Error! Marcador no definido.
MÁSTER EEES PI UAM	¡Error! Marcador no definido.
DIRECTORA: MARÍA FERNANDA MORETÓN SANZ	¡Error! Marcador no definido.
AGRADECIMIENTOS	¡Error! Marcador no definido.
ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS	¡Error! Marcador no definido.
INTRODUCCIÓN	5
PARTE PRIMERA: LA ORIGINALIDAD ESENCIA DE LA OBRA EN LA PROPIEDAD INTELECTUAL. ANÁLISIS EN LA CREACIÓN AUDIOVISUAL ¡Error!	¡Error! Marcador no definido.
CAPÍTULO PRIMERO: LA ORIGINALIDAD EN LA OBRA AUDIOVISUAL	¡Error! Marcador no definido.
I. LA ORIGINALIDAD DE LAS OBRAS	¡Error! Marcador no definido.
1. CONSIDERACIONES PREVIAS	¡Error! Marcador no definido.
A. Tratar de una creación	¡Error! Marcador no definido.
B. Pertenecer al ámbito literario, artístico o científico ¡Error!	¡Error! Marcador no definido.
C. Haber sido expresada	¡Error! Marcador no definido.
D. Ostentar la condición de original	¡Error! Marcador no definido.
2. TEORÍAS CLÁSICAS: LA ORIGINALIDAD SUBJETIVA Y OBJETIVA ¡Error!	¡Error! Marcador no definido.

3. SUPERACIÓN DE LA TEORÍA SUBJETIVA Y OBJETIVA DE LA ORIGINALIDAD: OTROS CRITERIOS/PRINCIPIOS/PERSPECTIVAS .	¡Error!
Marcador no definido.	
A. Criterio de lo estético.....	¡Error! Marcador no definido.
B. Criterio de lo específico: la singularidad estética o creativa	¡Error! Marcador no definido.
C. Criterio del fin o resultado conseguido	¡Error! Marcador no definido.
E. Criterio de secuencia o de clasificación de elementos.....	¡Error! Marcador no definido.
F. Criterio de la contextualización o recontextualización	¡Error! Marcador no definido.
G. Criterio de la tensión.....	¡Error! Marcador no definido.
II. LA ORIGINALIDAD Y SU CONTEXTUALIZACIÓN JURÍDICO-ARTÍSTICO TEMPORAL. LA REGLA DE LA RETROACTIVIDAD	¡Error! Marcador no definido.
III. OBRAS Y TÍTULOS ORIGINALES (ART. 10)	¡Error! Marcador no definido.
IV. ESPECIAL REFERENCIA A LA ORIGINALIDAD EN LOS TÍTULOS DE LAS OBRAS.....	¡Error! Marcador no definido.
V. LA ORIGINALIDAD DE LAS OBRAS DERIVADAS (ART. 11)	¡Error! Marcador no definido.
VI. LA ORIGINALIDAD LAS COLECCIONES (ART. 12). UN CRITERIO LEGAL Y EXTENSIBLE	¡Error! Marcador no definido.
VII. LA ORIGINALIDAD Y SU RELACIÓN CON LOS DERECHOS AFINES O CONEXOS.....	¡Error! Marcador no definido.
1. ARTISTAS INTÉRPRETES O EJECUTANTES	¡Error! Marcador no definido.
2. MERAS FOTOGRAFÍAS.....	¡Error! Marcador no definido.
3. GRABACIONES AUDIOVISUALES	¡Error! Marcador no definido.
CAPÍTULO SEGUNDO: REGULACIÓN DE LA ORIGINALIDAD Y SOBRE ÉSTA EN LA OBRA CINEMATOGRAFÍCA Y AUDIOVISUAL	¡Error! Marcador no definido.
I. CONSIDERACIONES PREVIAS	¡Error! Marcador no definido.
II. REGULACIÓN INTERNACIONAL.....	¡Error! Marcador no definido.
1. CONVENIO DE BERNA	¡Error! Marcador no definido.
A. Consideraciones previas.....	¡Error! Marcador no definido.
B. Acta de Berlín (1908).....	¡Error! Marcador no definido.
C. Acta de Roma (1928)	¡Error! Marcador no definido.
D. Acta de Bruselas (1948), Acta de Estocolmo (1967) y Acta de París (1971).....	¡Error! Marcador no definido.
2. OTROS TEXTOS INTERNACIONALES	¡Error! Marcador no definido.
III. REGULACIÓN EUROPEA.....	¡Error! Marcador no definido.
IV. REGULACIÓN NACIONAL	¡Error! Marcador no definido.
1. LPI DE 1879. CONSIDERACIONES PREVIAS	¡Error! Marcador no definido.
2. PROYECTO DE 1934	¡Error! Marcador no definido.
3. LEY DE 1966	¡Error! Marcador no definido.
4. LPI DE 1987.....	¡Error! Marcador no definido.

5. TRLPI..... **¡Error! Marcador no definido.**
- CAPÍTULO TERCERO: LA ORIGINALIDAD DE LA OBRA AUDIOVISUAL: LA DELIMITACIÓN DE LA AUTORÍA.....** **¡Error! Marcador no definido.**
- I. OTROS FACTORES A TENER EN CUENTA EN UN ANÁLISIS ACERCA DE LA ORIGINALIDAD. UNA APROXIMACIÓN LA ESPECIAL NATURALEZA DE LA OBRA AUDIOVISUAL..... **¡Error! Marcador no definido.**
- II. CONFORMACIÓN DEL OBJETO. LA OBRA AUDIOVISUAL..... **¡Error! Marcador no definido.**
- III. EL RÉGIMEN ESPECÍFICO. HACIA UNA DELIMITACIÓN AUTORAL **¡Error! Marcador no definido.**
- IV. CONSECUENCIAS DE LA CONFORMACIÓN DEL OBJETO Y EL RECONOCIMIENTO AUTORAL..... **¡Error! Marcador no definido.**

PARTE SEGUNDA: EL MONTADOR COMO TITULAR DE DERECHOS. ANÁLISIS DE SU POTENCIAL APORTACIÓN SUFICIENTEMENTE CREATIVA COMO REQUISITO BÁSICO EN LA PROPIEDAD INTELECTUAL..... **¡Error! Marcador no definido.**

- CAPÍTULO CUARTO: ASPECTOS TEORICO-PRÁCTICOS DESDE LA PERSPECTIVA AUDIOVISUAL. LA REALIDAD CREATIVA EN LA GESTACIÓN DE LA OBRA FÍLMICA** **¡Error! Marcador no definido.**
- I. LA FORMA ARTÍSTICA. LA FORMA FÍLMICA..... **¡Error! Marcador no definido.**
1. LA OBRA AUDIOVISUAL COMO SISTEMA GLOBAL. LA BÚSQUEDA DE LA FORMA FÍLMICA **¡Error! Marcador no definido.**
2. LA PERCEPCIÓN DE LA FORMA FÍLMICA: EXPECTATIVAS FORMALES Y EXPERIENCIA PREVIA..... **¡Error! Marcador no definido.**
3. LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS Y EL DESARROLLO DE LA ACTITUD ESTÉTICA..... **¡Error! Marcador no definido.**
- II. SISTEMA FORMAL. OBRAS NARRATIVAS Y NO NARRATIVAS **¡Error! Marcador no definido.**
1. CONSIDERACIONES PREVIAS **¡Error! Marcador no definido.**
2. SISTEMA FORMAL NARRATIVO..... **¡Error! Marcador no definido.**
- A. La forma narrativa **¡Error! Marcador no definido.**
- B. Componentes del sistema narrativo en la obra audiovisual: la historia y el discurso **¡Error! Marcador no definido.**
3. SISTEMAS FORMALES NARRATIVOS “ALTERNATIVOS”. LA CUESTIONABLE PROXIMIDAD A LOS SISTEMAS FORMALES NO NARRATIVOS..... **¡Error! Marcador no definido.**
- III. UNIDADES DE CONSTRUCCIÓN DE LA FORMA. EL DISCURSO Y LA ESTRUCTURA NARRATIVA **¡Error! Marcador no definido.**
1. CONSIDERACIONES PREVIAS **¡Error! Marcador no definido.**
2. PLANO..... **¡Error! Marcador no definido.**
3. ESCENA **¡Error! Marcador no definido.**
4. SECUENCIA..... **¡Error! Marcador no definido.**
- IV. SISTEMA ESTILÍSTICO. EL LENGUAJE AUDIOVISUAL.... **¡Error! Marcador no definido.**
1. EL CINE COMO APROXIMACIÓN A LA REALIDAD.. **¡Error! Marcador no definido.**
2. EN BUSCA DE PARALELISMOS **¡Error! Marcador no definido.**

3. ELEMENTOS DEL LENGUAJE AUDIOVISUAL..... **¡Error! Marcador no definido.**
- A. Elementos profilmicos o de la puesta en escena **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. Códigos visuales..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - C. Códigos sonoros **¡Error! Marcador no definido.**
 - D. Códigos sintácticos: el montaje **¡Error! Marcador no definido.**
- V. CONSIDERACIONES FINALES **¡Error! Marcador no definido.**
- CAPÍTULO QUINTO: EL MONTAJE COMO ACTO CREATIVO .¡Error! Marcador no definido.**
- I. ORIGEN Y APROXIMACIÓN AL CÓDIGO SINTÁCTICO. ¿QUÉ ES EL MONTAJE? **¡Error! Marcador no definido.**
- II. REFERENCIAS HISTÓRICAS **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. LOS INICIOS..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. EL LABORATORIO EXPERIMENTAL: LEV KULESHOV. DE LA PRAXIS AL EMPIRISMO **¡Error! Marcador no definido.**
 - 3. HACIA UNA CONSOLIDACIÓN DE LA NARRATIVA. EL MONTAJE CONTINUO Y ALTERNATIVAS SURGIDAS EN LA EVOLUCIÓN **¡Error! Marcador no definido.**
- III. LA RELEVANCIA DEL MONTAJE **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. EL MONTAJE Y LA EDICIÓN. DEL “CUTTING” AL “EDITING” O EL RECONOCIMIENTO DE LA CREATIVIDAD. **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. LA PUGNA LEGISLATIVA POR LA DETERMINACIÓN DE LA VERSIÓN DEFINITIVA DE LA OBRA..... **¡Error! Marcador no definido.**
- IV. LA DELIMITACIÓN **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. EL DIRECTOR Y EL MONTADOR **¡Error! Marcador no definido.**
 - A. Funciones propias del director-realizador..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. Una necesaria separación para una atribución autoral independiente **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. LA LC: REGULACIÓN Y ROLES. DELIMITACIÓN DE LAS FIGURAS **¡Error! Marcador no definido.**
- V. LA CONTINUIDAD EN LA CONSTRUCCIÓN DEL DISCURSO **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. LAS REGLAS O PRINCIPIOS DE LA CONTINUIDAD **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. LA CONTINUIDAD EN EL ESTABLECIMIENTO DE RELACIONES. ¿UNA LIMITACIÓN DE ÍNDOLE CREATIVO? **¡Error! Marcador no definido.**
- VI. UNA APROXIMACIÓN CONCRETA A LA ORIGINALIDAD DE LAS APORTACIONES INSEPARABLES **¡Error! Marcador no definido.**
- VII. LA VIABILIDAD DE LA SUJECIÓN GENÉRICA DEL MONTAJE A LOS CRITERIOS DE ORIGINALIDAD. UNA PROGRESIVA SUBSUNCIÓN EN TRES PASOS **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. LA ORIGINALIDAD EN TRES PASOS..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. LOS TRES PASOS CREATIVOS Y EL CORTE IDEAL. **¡Error! Marcador no definido.**
- VIII. FASES DEL MONTAJE: HACIA LA CREACIÓN DE LA OBRA **¡Error! Marcador no definido.**
- 1. CONSIDERACIONES PREVIAS **¡Error! Marcador no definido.**

- A. El script..... **¡Error! Marcador no definido.**
- B. La relevancia del soporte y de la naturaleza de la creación..... **¡Error! Marcador no definido.**
- 2. LAS FASES DEL MONTAJE..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - A. La selección **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. La ordenación..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - C. La duración **¡Error! Marcador no definido.**
- 3. HERRAMIENTAS DEL MONTADOR..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - A. El corte **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. Las transiciones..... **¡Error! Marcador no definido.**
- IX. LA CAPACIDAD NARRATIVA Y CREADORA DEL MONTAJE: EL ESTABLECIMIENTO DE RELACIONES SOBRE LA OBRA **¡Error! Marcador no definido.**
 - 1. LA ARTICULACIÓN EN EL ESTABLECIMIENTO DE RELACIONES. **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. EL ESTABLECIMIENTO DE RELACIONES..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - A. El movimiento **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. El espacio **¡Error! Marcador no definido.**
 - C. El tiempo..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - D. El grafismo..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - E. El ritmo..... **¡Error! Marcador no definido.**
- X. LA CONSTRUCCIÓN DE SIGNIFICADOS Y LA EXPERIENCIA FÍLMICA DESDE EL MONTAJE: EL ESPECTADOR..... **¡Error! Marcador no definido.**
 - 1. LA IDENTIFICACIÓN DEL SISTEMA FORMAL EN LA BÚSQUEDA DE LA FORMA FÍLMICA A TRAVÉS DEL MONTAJE **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. LA CONSTRUCCIÓN DE SINIFICADOS: LA GENERACIÓN DE VALORES EXPRESIVOS AÑADIDOS A LA OBRA **¡Error! Marcador no definido.**
 - 3. LA EXPERIENCIA FÍLMICA **¡Error! Marcador no definido.**
 - A. Suscitación del interés y atención del espectador sobre la obra **¡Error! Marcador no definido.**
 - B. La estimulación de estados emocionales en el espectador **¡Error! Marcador no definido.**
- XI. PRECISIONES SOBRE LA APLICABILIDAD DE LOS CRITERIOS DE ORIGINALIDAD AL MONTAJE **¡Error! Marcador no definido.**
 - 1. CONSIDERACIONES PREVIAS **¡Error! Marcador no definido.**
 - 2. CRITERIO DE LO ESTÉTICO **¡Error! Marcador no definido.**
 - 3. CRITERIO DE LO ESPECÍFICO. LA SINGULARIDAD ESTÉTICA O CREATIVA **¡Error! Marcador no definido.**
 - 4. CRITERIO DEL FIN O RESULTADO CONSEGUIDO.. **¡Error! Marcador no definido.**
 - 5. CRITERIO DE SECUENCIA O CLASIFICACIÓN **¡Error! Marcador no definido.**
 - 6. CRITERIO DE CONTEXTUALIZACIÓN O RECONTEXTUALIZACIÓN **¡Error! Marcador no definido.**
 - 7. CRITERIO DE LA TENSIÓN **¡Error! Marcador no definido.**
- CONCLUSIONES** **¡Error! Marcador no definido.**

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS;Error! Marcador no definido.

INTRODUCCIÓN

La cultura es un factor de desarrollo y progreso vital para el digno crecimiento de una sociedad libre y de espíritu crítico, además de una industria cuya importancia económica mundial es innegable. Así lo reconoce el breve, pero clarificador preámbulo de la Constitución Española: “[l]a Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran, en uso de su soberanía, proclama su voluntad de: [...] [p]romover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida.”

Libertad y dignidad están unidas a la cultura y ésta, a la economía. Procurar e incentivar el desarrollo, protección y respeto a la cultura resulta imprescindible para cualquier país democrático, en dos planos esenciales, en lo social y en lo económico.

Y dialogar de cultura y su protección y tutela, nos sitúa ante la Propiedad intelectual.

Las obras intelectuales o del espíritu que integran nuestro patrimonio cultural, son el objeto de protección de la propiedad intelectual, previsto en la actualidad en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (TRLPI). Siendo considerado autor la persona natural que crea una obra (art. 5.1 TRLPI), a éste le corresponde –como reza el Texto– la titularidad de la propiedad intelectual, compuesta por derechos de carácter personal y patrimonial, por el solo hecho de su creación (art. 1 TRLPI), confiriéndole el poder de explotarla en exclusiva, sin más limitaciones que las establecidas en TRLPI (art. 2 TRLPI).

Los derechos de autor sobre una creación, no nacen si ésta no es considerada obra, por lo que la delimitación de este concepto resulta de vital importancia. En dicho sentido, el artículo 10.1 del TRLPI contempla una definición general del término, estableciendo a renglón seguido, un listado ejemplificativo de las creaciones que deben integrarse en dicha denominación, siempre que se ajusten al citado

concepto general. De él se extraerá el requisito determinante para que una creación sea tenida por obra: que sea original. Por este motivo, no todas las creaciones podrán ser protegidas como obras por el TRLPI ni, por extensión, todos los creadores podrán ser considerados autores.

Por lo heterogéneo del objeto de protección del TRLPI, habremos de tener en cuenta que la originalidad no es un presupuesto absoluto ni permanente; deberemos enjuiciarla en función del tipo de creación u obra específica ante la que estemos, incluso, en una misma tipología de obras y para las aportaciones concretas que se agreguen a ella.

En aquellas creaciones en las que intervengan una pluralidad de sujetos en el proceso productivo, habremos de identificar la originalidad y atribuirla, a título individual o subjetivo, como elemento diferenciador. Ello nos permitirá deslindar aquellas aportaciones realizadas por determinados sujetos que serán calificadas como obras y que, potencialmente, implicarán la coautoría, de las aportaciones carentes de originalidad. Piénsese, por ejemplo, la diferencia entre la labor creativa de escribir o ilustrar una obra literaria, respecto de la maquetación básica de su contenido.

En el presente trabajo, centraremos nuestra atención en las obras de tipo cinematográfico y demás obras audiovisuales, del artículo 10.1.d) TLRPI. Este precepto, a nuestros efectos, presenta una gran enjundia creativa, al contemplar unas creaciones sujetas a un régimen normativo específico.

Las obras audiovisuales son el resultado unitario de la colaboración de varios autores que intervendrán en ella mediante aportaciones de muy diferente naturaleza y altura creativa; aportaciones de cuya conjugación derivará la originalidad de la obra a la que se incorporen.

Conforme el régimen general previsto en el TRLPI, la propiedad intelectual de una obra debe corresponder al autor por el mero hecho de su creación (art. 1 TRLPI), pudiendo concurrir más de un sujeto creador y titular sobre un único objeto de protección, sin limitación alguna. No obstante, el texto atribuye la autoría de este tipo de creaciones únicamente al director-realizador, a los responsables de las aportaciones literarias –argumento, adaptación, guión y diálogos– y al compositor y letrista de aquella obra generada, específicamente, para su incorporación a la que tenga lugar como resultante final (art. 87 TRLPI).

De conformidad a lo dicho, procede cuestionarse:

- (i) si el legislador niega deliberadamente cualquier capacidad creadora al resto de figuras intervinientes, de forma injusta; o
- (ii) si bien estima que éstas, aun siendo capaces de crear, nunca podrán generar un resultado *suficientemente original* en sí.

La primera afirmación, manifestaría una clara incoherencia en relación a la norma general de atribución autoral, alejándose indeseablemente de los principios generales que deben guiar la regulación de la propiedad intelectual. Por otra parte, la segunda interpretación sería muestra evidente, desde una perspectiva estrictamente creativa, de un conocimiento sesgado por parte del legislador de este tipo de obras. En todo caso, lo cierto es que ni una ni otra argumentación justifica, razonablemente, la omisión y elipsis de la autoría operada por el mencionado precepto (art. 87) del TRLPI.

El legislador optó por la inclusión expresa en el listado autoral, de los responsables de las aportaciones literarias y musicales. Estas, son las dos únicas categorías de intervinientes –autores literarios y autores musicales– que, en su caso, aportarán a una obra audiovisual la creatividad *suficientemente original* en la obra literaria o musical. Autores que, de hecho, generan sus aportaciones *ad hoc* para la obra final. En suma, dos tipos de obras expresamente enumeradas en el artículo 10.1 del TRLPI, preexistentes y separables de la obra cinematográfica o audiovisual. Asimismo, el director-realizador obtuvo su pleno reconocimiento, desde que las reivindicaciones de la *Nouvelle Vague* francesa fueron finalmente aceptadas en buena parte de industrias y ordenamientos. En la actualidad, el director-realizador vertebraba la producción creativa de la obra cinematográfica o audiovisual.

En nuestra materia, el resto de sujetos intervinientes en el proceso quedan, imperativamente, excluidos del listado de autores si sus creaciones:

- (i) siendo potencial objeto de la propiedad intelectual, no presenten originalidad suficiente. como pueda ser el caso del guionista y el compositor, o la aportación del jefe de caracterización o de sonido;
- (ii) carecen de altura creativa suficiente para ser objeto de protección por la propiedad intelectual, supuesto contrario al de determinadas aportaciones procedentes del director de arte o del figurinista que sí serán reconocidas como obras;
- (iii) en última instancia, no resulten preexistentes ni separables de la propia obra audiovisual, como la aportación del director de fotografía o del montador.

Una delimitación como la del artículo 87 choca, frontalmente, con los potenciales derechos de esos otros intervinientes que están en plena disposición de elaborar aportaciones creativas con entidad suficiente y de gran relevancia en el resultado final.

La figura más reivindicada por la doctrina más autorizada –como la del Profesor ROGEL VIDE en *El derecho de autor de los directores de fotografía*¹– y, administrativa y judicialmente, por entidades de gestión como AISGE, ha sido la del director de fotografía. Siendo las obras cinematográficas y audiovisuales una sucesión de imágenes estáticas –fotografías analógicas o digitales–, la defensa de la autoría de este fenómeno, despliega un sólido camino argumental fundado en los artículos 10.1.h) y 128 del TRLPI, que protegen cualesquiera fotografías, inicialmente estáticas, al margen de su altura creativa.

No obstante lo anterior, de entre las figuras decisorias para el resultado final en una obra audiovisual y cuyo reconocimiento también es desconocido, destaca especialmente el montador. El montador realiza una aportación que, no siendo ni previa ni separable de la obra, devine crucial y frecuentemente original, a pesar de su especialísima naturaleza. A la luz de la práctica audiovisual, la potencial capacidad creativa de este sujeto, habida cuenta de sus concretas labores desarrolladas, está por encima –en condiciones habituales– de la del resto de posibles autores de la obra audiovisual. Por tanto, su aportación, comparativamente, devendrá con facilidad sobresaliente y de importante peso relativo en la obra final.

La aportación del montador es inescindible de la obra audiovisual y su ausencia de reconocimiento singular provoca que, a efectos prácticos, le sea negado sistemáticamente cualquier tipo de autoría sobre el objeto de protección recogido en el artículo 86 del TRLPI. Por tanto, una vez sea aplicable el régimen específico de las obras audiovisuales, incluida la subsiguiente disposición de delimitación autoral, se desvanecen las posibilidades de reconocimiento como autor de la obra en la que ha participado.

Por todo ello, parece necesario un análisis sobre la figura del montador, despejando las interrogantes que puedan surgir sobre su condición de autor o no, su tutela jurídica y el grado de participación en la obra audiovisual. De este modo, en el presente trabajo se analizará la adecuación del sistema *numerus clausus* a la realidad creativa audiovisual desde la perspectiva del montador; una de las figuras con mayor influencia potencial sobre el resultado final. Siguiendo un

¹ ROGEL VIDE, Carlos. *El derecho de autor de los directores de fotografía*. Ed. Reus. Madrid, 2006.

método deductivo, examinaremos en primera instancia, las condiciones que las creaciones deben presentar para ser dignas de protección por la propiedad intelectual, teniendo en cuenta determinados factores jurídico-históricos, ajustados a la tipología concreta de las obras que nos ocupan.

Posteriormente, y tras exponer la realidad creativa y sistémica características de la obra audiovisual, se desgranará analíticamente la contribución concreta desarrollada por el montador, valorando su capacidad creativa o encaje bajo la nomenclatura de “autor” –en virtud de los criterios bajo los que enjuiciar tales extremos– para poder evidenciar, en su caso, el peso efectivo que su aportación arroja sobre el resultado.

En este punto, contrastaremos las diferencias que, en el proceso narrativo y legislativo se producen entre la industria española cinematográfica y audiovisual según las previsiones del TRLPI y –la que parece servir de referencia–, la norteamericana, son sustanciales, conforme se señalará. No obstante, la labor nuclear creativa del montador es única en ambas realidades, por lo que todas las referencias hechas en relación a una esas las industrias o cualquier otra –salvo las propias señaladas– serán extensibles a las restantes.

En el camino del análisis autoral de la figura del montador, nos encontramos con el escollo de que su aportación concreta. Así y a diferencia de lo que sucedía con la del director de fotografía, no permite establecer una analogía tan sencilla o evidente con otras obras expresamente listadas en el artículo 10.1 TRLPI. Sin embargo, estando abierto el objeto de protección de la propiedad intelectual y resultando plenamente procedentes otras analogías –aunque más intrincadas como con las colecciones (art. 12 TRLPI) expreso objeto de protección– dicho obstáculo será fácilmente sorteable.

El suficiente fundamento teórico-práctico desde la perspectiva jurídica y un conocimiento en profundidad de la compleja realidad creativa audiovisual, nos proporcionará la base necesaria para valorar la naturaleza y relevancia de la aportación del montador en el resultado final de la obra audiovisual. Hipotéticamente, ello nos permitirá constatar si, en puridad, la atribución de la autoría del legislador en este tipo de obras, se ajusta a la realidad o responde a otros móviles, que no son de justicia ni se identifican con el propósito que persigue la defensa de los derechos de autor.

Desde el criterio adoptado en este estudio, confluyen el puramente jurídico y el teórico-práctico de corte analítico sobre una realidad creativa cinematográfica y audiovisual. Ello nos servirá de base para la subsunción de la aportación concreta

del montador ante los principios generales y parámetros legales que guían –o deben guiar– la tutela de los derechos de autor y la propiedad intelectual.

Con tal objetivo, el presente trabajo se estructurará en dos partes. En la primera, integrada por los tres primeros capítulos, analizaremos los requisitos básicos para que una creación sea digna de tutela por derecho de autor. Centraremos nuestra atención en la originalidad como el presupuesto que más relevancia y enjundia presenta para la conformación del objeto de protección, proporcionando los fundamentos para una aproximación a la disciplina artística audiovisual.

En el primer capítulo abordaremos el estudio en profundidad de la originalidad, desde los diferentes grados exigidos por el TRLPI, inferidos de sus artículos 10, 11 y 12, y a través de los distintos criterios previstos para su evaluación. Con todo y ante su complejidad intrínseca, la originalidad quedará siempre sometida casuísticamente al objeto de estudio. Su análisis nos permitirá arrojar luz sobre las distintas creaciones dignas de tutela y separarlas de aquellas otras que resultan meramente técnicas, rutinarias o que se desarrollan de forma “excesivamente simplona y fácil, que cualquiera puede realizar rápidamente”². Este extremo, frecuentemente, es imputado a la aportación concreta del montador para negarle cualquier tipo de reconocimiento creativo.

En el segundo capítulo prestaremos atención a la regulación de la originalidad en relación con las obras cinematográficas, desde una perspectiva internacional, regional y nacional. Al ser las obras cinematográficas y audiovisuales pertenecientes a un arte de tan reciente origen, la perspectiva histórica de la originalidad a través del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, y demás textos de ámbito supra nacional resultará de gran interés. Interés aún más señalado teniendo en cuenta que nuestro ordenamiento desde la invención del cinematógrafo en 1895, ha callado, hasta 1966 para las obras cinematográficas. Omisión que pervivió hasta 1987 en la generalidad de las obras audiovisuales que, a su vez, será objeto de análisis siendo el régimen propio y la propiedad intelectual *lex loci protectionis*.

El tercer capítulo versará sobre determinados extremos adicionales de los que deberemos traer causa, para enjuiciar tanto la originalidad del conjunto audiovisual, así como las consecuencias teórico-prácticas de que una creación de carácter audiovisual presente originalidad suficiente. De este modo, si una producción de semejante naturaleza puede lograr el régimen especial por reunir los requisitos exigidos por el artículo 86 para la conformación de obras

² SAP de Islas Baleares (Sección 5ª) 309/2010, de 30 de julio.

audiovisuales como objeto de tutela específico, se deriva la aplicación del régimen específico para este tipo de creaciones lo que conlleva una delimitación autoral a efectos prácticos.

En la segunda parte del presente trabajo, abordaremos las obras audiovisuales desde la perspectiva creativa y gestacional: dada la complejidad que las caracteriza, procuraremos realizar un análisis en detalle sobre la aportación del montador y su encaje en los distintos criterios de la originalidad desarrollados previamente.

El cuarto capítulo nos servirá para conocer la estructura sistémica que caracteriza las obras audiovisuales. Nos permitirá, por un lado, enmarcar los distintos elementos del lenguaje audiovisual y códigos expresivos que constituyen este tipo de obras, entre los que se encuentra el código sintáctico que integra el montaje. Por otro lado, adquiriremos la perspectiva suficiente para conocer la entidad de la aportación del montador sobre la obra audiovisual –y sobre su estructura sistémica– que se evidenciará a la luz del apartado siguiente.

El quinto capítulo tiene por objeto el análisis del montaje como efectivo acto creativo. De nuevo, la perspectiva histórica acerca de esta aportación nos descubrirá su relevancia en la obra audiovisual, constatada legislativamente y su faceta creativa terminológicamente. Todo ello, teniendo en cuenta que el montaje resulta el procedimiento de expresión más específico de este tipo de creaciones y aquel que le permitió adquirir entidad propia a esta forma artística y separarse de precedentes con las que continuamente se establecían paralelismos, como la fotografía y las artes escénicas.

Para una potencial defensa de la atribución autoral al montador sobre el resultado conviene, paralelamente, separar a este sujeto de otras figuras que empañan su aportación y puntualizar así ciertos aspectos sobre su capacidad creativa y responsabilidad como autor. La figura más representativa de las confusiones nominales sobre cada aportación específica, es la del director-realizador a quien, frecuentemente, se le atribuye de forma íntegra la carga creativa sobre el montaje. Sin perjuicio de lo anterior, la autoría defendida en el presente trabajo, como no podía ser de otro modo, descansará sobre la persona que implanta las soluciones creativas en la aportación, de forma independiente del cargo que formalmente ocupen en la producción.

Posteriormente, corresponde el análisis de la aportación concreta y su originalidad, para ello delimitaremos las fases que integran el montaje. A partir de ellas y mediante las herramientas propias de esta figura –el corte y las

transiciones– descubriremos la capacidad narrativa y creadora del montaje; montaje que construye significados y determina la experiencia fílmica del espectador a partir de la obra, condicionándole emocionalmente en su vivencia audiovisual.

Cada una de las fases gestacionales y resultados de estas, se revelarán como suficientemente originales y dignas de tutela para el montador, a la luz de la originalidad y los criterios desarrollados en la primera parte.

○

La propiedad intelectual, regulada en la actualidad en el Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia (TRLPI), protege aquellas creaciones que reúnan los requisitos establecidos en el artículo 10.1 del TRLPI.

De los elementos constitutivos del objeto de protección, el requisito de la originalidad destaca de forma significativa. Ésta deberá presentarse en la medida suficiente para que las creaciones sean objeto de protección. La altura creativa o grado de originalidad dependerá del tipo concreto de obra y género, al ser los principales determinantes del margen de libertad del que dispondrá su responsable creador en cada caso, y marcará el grado de protección.

Únicamente, en la medida en la que una creación o aportación a un conjunto resulte original, su responsable podrá ser considerado autor y disfrutar de todos los derechos patrimoniales y personales que el TRLPI les reconoce en concordancia. Si bien, conforme los principios generales del texto, cualquier sujeto que realice una creación suficientemente original será considerado autor, para el caso de las obras cinematográficas, y dada la enjundia y relevancia económica que éstas presentan, el TRLPI delimita la autoría a ciertas categorías de sujetos intervinientes.

Entre los ignorados por el texto legal destaca notoriamente la figura del montador, cuya aportación, mediada por un gran arbitrio creativo –siempre imprescindible en las creaciones intelectuales–, reviste la suficiente entidad como para que quepa un cuestionamiento del sistema *numerus clausus* de autoría recogido en el TRLPI. El generalizado desconocimiento de esta figura desde la perspectiva de la propiedad intelectual, la complejidad narrativa en la que se enmarca y la concreta

contribución al conjunto, hace que la reivindicación de sus derechos no hayan alcanzado cotas tan elevadas como las del director de fotografía³.

El análisis de su universo creativo nos dotará de la perspectiva necesaria para poder enjuiciar la aportación del montador a la obra en profundidad y de conformidad con los principios generales que deben guiar las creaciones intelectuales. Este análisis resulta imprescindible, pues no se puede alcanzar un juicio formado acerca de un hecho creativo y su potencial originalidad si éste se desconoce total o parcialmente, con entidad suficiente.

En vista de lo anterior, el presente trabajo está dividido en dos partes. Ya que no cabe una reflexión o defensa autoral si la concreta creación o aportación no resulta suficientemente original –requisito por excelencia en propiedad intelectual–, la primera parte se centrará en la identificación y delimitación de la originalidad, procurando una aproximación jurídica a la concreta obra audiovisual, su regulación, y los principios, criterios y demás elementos a tener en cuenta. Por lo que respecta, la segunda parte supone un acercamiento a la realidad creativa que envuelve la gestación de una obra audiovisual y el examen del montaje como concreto acto creativo, a la luz de los principios, criterios y demás elementos que permiten un análisis en profundidad de la concreta originalidad. La visión panorámica pretendida nos situará en una posición aparentemente privilegiada para poder enjuiciar el acto creativo del montador.

A pesar de su complejidad intrínseca y la trascendencia jurídica que conlleva su observancia, la originalidad es un concepto que no está definido en el TRLPI. Ello, unido a la ambigüedad y mutabilidad que destila, y habida cuenta de la casuística tutelada, hacen recomendable reflexionar sobre el mismo, tratando de dilucidarlo. Tal extremo, procurando una aproximación a la originalidad en la obra audiovisual, se aborda en el primer capítulo del trabajo.

En el capítulo segundo abordo la regulación de la originalidad, presupuesto necesario para el nacimiento de derechos de autor sobre una obra o aportación, y ésta en la obra cinematográfica y audiovisual.

El análisis de las implicaciones que supone la observación del requisito de la originalidad en la creación y su encaje con la definición de obra audiovisual del

³ Vid., entre otras manifestaciones sobre tal extremo, ROGEL VIDE, Carlos. *El derecho de autor de los directores de fotografía*. Ed. Reus. Madrid, 2006; art. 4.1.j) de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine; y la STS 5432/2015, del 22 de diciembre.

artículo 86 del TRLP, conllevará la sujeción al específico ⁴ y, por ello, la delimitación de los autores sobre la obra resultante será el objeto de estudio del tercer capítulo.

El capítulo cuatro dará paso la segunda parte del trabajo. Éste tratará los aspectos teórico-prácticos que presenta la realidad creativa en la gestación de la obra filmica, como un sistema global compuesto por un subsistema narrativo y otro estilístico que generarán relaciones de dependencia.

Por último, en el capítulo quinto analizará el acto creativo del montaje, a la luz de la perspectiva audiovisual previamente presentado, procurando una aplicación de las diferentes teorías, criterios o principios desde los que medir la originalidad de las aportaciones.

CONCLUSIONES

Siendo la obra el objeto de tutela por derechos de autor, la reunión de los requisitos que ha de presentar una creación para erigirse como tal deviene imprescindible. Éstos están recogidos en el artículo 10.1 del TRLPI, a través de una definición de lo que debe entenderse por obra, seguida por un listado abierto de los tipos de creaciones que pueden ser calificadas como tales. Entre los rasgos requeridos, la **originalidad** resulta sobradamente el factor determinante, exigiendo el texto distintos grados a las obras para su protección, en función de si nos encontramos ante obras y títulos originarios, obras derivadas o colecciones, conforme los artículos 10, 11 y 12 del texto, respectivamente. Asimismo, la originalidad deberá presentarse en medida suficiente para obtener la tutela propia de derechos de autor, siendo la altura creativa la que marcará el ámbito de protección frente a terceros.

La originalidad tradicionalmente se ha enjuiciado desde el punto de vista subjetivo y objetivo, si bien el primero de ellos, con origen en las artes clásicas, se manifiesta cada vez más inadecuado para valorar la tutela de una obra a la luz de las formas de creación y de expresión que posibilita la era digital, así como la facilidad de acceso a los medios. Más allá de esta distinción, un análisis de la reunión de originalidad en una forma expresiva se puede procurar por otros **criterios o principios**, compatibles entre sí y con los tradicionales. Bajo cualquiera de ellos, el estudio de la originalidad en los diferentes grados exigidos resultará ciertamente complejo y extremadamente ajustado al caso, pues incluso en una

⁴ Libro Primero -De los derechos de autor-, Título VI -Obras cinematográficas y demás obras audiovisuales-, artículos 86-94.

misma tipología de obras, numerosos condicionantes determinarán la correcta aproximación a un examen adecuado a la realidad creativa.

De entre todos los tipos de obras que son objeto de protección por derechos de autor –y expresamente lista el TRLPI–, la **obra audiovisual** es una de las más complejas, si no la que más, debido a las características que rodean su gestación y su explotación, siendo la obra cinematográfica su origen y ejemplo paradigmático.

El universo cinematográfico, y audiovisual comparten una misma forma artística de **reciente alumbramiento** en comparación con la mayoría de las restantes creaciones listadas en el artículo 10.1 del TRLPI.

El cinematógrafo fue patentado y exhibido en 1895. El término audiovisual fue inicialmente empleado cuando se le incorporó sonido sincrónico al invento de los hermanos Lumière –históricamente, en 1927–, aunque se ha empleado más propiamente para identificar a las creaciones fruto de una realidad paralela que aparecería en escena jurídica tiempo después: la televisión. Ésta surgió a finales de los años 20 y principios de los 30, no obstante el freno expansivo que supuso el comienzo de la II Guerra Mundial (1939-1945). La juventud de ambos desarrollos tecnológicos no ayudó a una regulación apropiada, ni fuera de nuestras fronteras ni mucho menos dentro de ellas.

El CB no tuvo a las obras cinematográficas como obras, comprendidas bajo los términos “obras literarias y artísticas”, hasta 1945 ni dispuso una protección análoga a las televisivas hasta 1967. Por su parte, nuestro país no dispuso de una regulación propia para la cinematografía hasta 1966, y hasta 1987 para la generalidad de las creaciones audiovisuales. La falta de conocimiento de la realidad artística y la paralela carencia de experiencia fílmica derivaba en una falta de reconocimiento jurídico, que impedía equipararlas al resto de creaciones. La problemática o cuestionable “originalidad” que parecían presentar –frontalmente– y el establecimiento de ciertos paralelismos con otras formas o tipos artísticos preexistentes –de soslayo– constituían las principales causas de esa separación formal. No obstante, las obras cinematográficas y audiovisuales disponen de un lenguaje propio y unas pautas creativas internas que las separa de las restantes y las hace merecedoras de ser objeto de tutela por derechos de autor en toda su extensión, con el máximo alcance, tal y como más adelante se reconoció.

Dada su complejidad y problemática, este tipo de obras se sujetó desde el comienzo de un **régimen especial**, tanto en el CB, como –especialmente y en lo que aquí nos interesa– en la LPI de 1987. Gran parte del régimen instaurado por nuestro legislador en 1987 se ha mantenido en su literal en nuestro actual TRLPI,

en el Libro Primero –De los derechos de autor–, Título VI –Obras cinematográficas y demás obras audiovisuales–, artículos 86-94. Este régimen especial resulta aplicable a toda aquella creación que encuentre encaje en la definición recogida en el artículo 86 del TRLPI. La principal pretensión de esta regulación es la de establecer un equilibrio entre los intereses enfrentados de los autores –como creadores, personas físicas– y los productores –como responsables de la llevanza a buen término de la obra, con un marcado carácter mercantilista–.

Entre otros extremos, el régimen especial regula una **predeterminación de la autoría** alejada de los criterios generales que guían la propiedad intelectual y por los que cualquier creador de algo suficientemente original debería ser tenido por autor, según el TRLPI (arts. 1 y 5.1). En el caso de las obras audiovisuales, independientemente del aporte creativo del resto de intervinientes, solo el director-realizador, los responsables de las aportaciones literarias –argumento, adaptación, guión y diálogos– y el compositor musical cuyo acto creativo esté encaminado especialmente hacia la obra, serán los considerados autores de la misma. Ello, siempre que sus aportaciones resulten suficientemente originales. Aunque nada diga el artículo 86 u 87 del TRLP en este sentido y sin perjuicio de que resulte generalmente aceptado que las creaciones son obras en la medida en la que sean originales –aunque la regulación aplicable al caso guarde silencio al respecto–, los requisitos recogidos en el artículo 10.1, que incluyen expresamente la necesaria originalidad para alcanzar la máxima protección del texto, son aplicables a estas creaciones.

La delimitación autoral sobre el resultado procura, principalmente, otorgar cierta seguridad jurídica al productor, a pesar de ser la obra audiovisual el resultado unitario de la reunión de numerosas aportaciones individuales. En semejantes condiciones, la acotación de los sujetos que se considerarán autores deviene paralelamente injusta para muchos intervinientes, cuya impronta personal, suficientemente creativa, queda reflejada en la obra resultante. No obstante lo anterior, el frecuente desconocimiento sobre la complejidad creativa de este tipo de obras, en su gestación y en su formalización, hace que tal injusticia pase habitualmente inadvertida.

Desde la perspectiva artística de la expresión, la obra audiovisual se erige como un sistema global –la forma fílmica– integrado por un sistema formal –narrativo o no narrativo– y un sistema estilístico de numerosos elementos y códigos, fruto de las distintas aportaciones. De la interrelación de éstas surgirá la creación digna de protección e inicialmente dirigida a un espectador cuya percepción será especialmente tenida en cuenta. Un análisis en detalle de la forma fílmica –igualmente aplicable a obras estrictamente audiovisuales, a pesar del literal– nos

devuelve la **complejidad creativa** que caracteriza la gestación de este tipo de obras y de cada aportación incorporada, que se integra en la misma en consonancia con el resto de elementos, como si se tratara de una pieza que formara parte del engranaje de un reloj. Como es lógico, conviene evitar el desconocimiento sobre de la realidad creativa de este tipo de obras y sus aportaciones para proceder a un correcto enjuiciamiento de la originalidad en cada caso, a un análisis en justicia acerca de la condición y entidad del conjunto y de las aportaciones, mediante el que formarse una opinión sólida sobre la legitimidad o proporcionalidad de las exclusiones autorales del artículo 87 del TRLPI.

El **director-realizador** será la máxima autoridad creativa en la conformación de la forma fílmica, necesaria consecuencia de la complejidad destilada en la gestación y reunión de las distintas aportaciones. Reflejo legal de esta preponderancia lo hallamos en el artículo 92 del TRLPI, que le sitúa por encima del resto de los reconocidos autores. Su condición le otorga en la generalidad de los casos –y en la actualidad, pues no siempre fue así– potestad para supervisar los distintos aspectos creativos o técnicos que considere relevantes en las distintas fases de la producción.

Por su parte, de entre los distintos elementos que conforman el lenguaje audiovisual, el montaje –que constituye el código sintáctico– será el procedimiento de expresión más específico de la cinematografía y el audiovisual, que separará a este tipo de obras indisolublemente de cualesquiera otras formas artísticas, como las escénicas. La **relevancia del montaje** en el resultado de la obra –reflejada asimismo en el artículo 92 del TRLPI– será mayúscula y con potencial creativo suficiente. Por ello atraerá frecuentemente el interés del director-realizador, cuya relación con el montador será de muy variada índole en cada caso.

Las funciones desarrolladas en el montaje no son **funciones** propias del director-realizador, sino del montador. No obstante, siendo aquél el máximo responsable desde la perspectiva creativa y con amparo legal en el artículo 92 del TRLPI, podrá desde desempeñar una labor de mera supervisión a implementar las potenciales soluciones creativas por él mismo. Como es lógico, una labor de supervisión no puede ser equiparable a ostentar en ningún caso una autoría sobre lo meramente supervisado –y efectivamente creado por el montador–. En el extremo contrario, una ordenación de las soluciones creativas por parte del director-realizador convertirá al titulado montador, en su caso, en un mero técnico al estricto servicio de las instrucciones dadas por parte de aquel. Las instrucciones del director-realizador, no obstante, deberán tener el detalle suficiente como para que pueda

serle atribuible la impronta creativa derivada de las mismas. Ello evitaría el farragoso mundo de las ideas y los estilos, que desde la perspectiva de la propiedad intelectual están desprotegidos por la indeterminación, la incertidumbre y el bloqueo cultural, social y económico que supondría lo contrario. Caso de que las pautas dadas no sean concisas, “devolvería” la paternidad al montador que determinara la forma, a partir de una grandísima arbitrariedad, en caso de que fuera digna de tal.

En virtud de lo anterior, la defensa de una potencial **atribución autoral** descansará en la persona que implemente las soluciones suficientemente originales sobre una aportación que resulta imprescindible y francamente destacable en la conformación de la obra, independientemente del cargo, pudiendo ser el titulado montador o director. Este segundo caso, no suele ser tan frecuente como se tiende a pensar por la propia inexperiencia de la mayoría de los directores-realizadores, por su capacidad de delegar en la persona que más trayectoria profesional tiene en la práctica o simplemente por la falta de objetividad sobre el material filmado, entre otros motivos, haciendo que el grueso del montaje siga corriendo a cargo del montador. Sin perjuicio de lo anterior, la entidad e independencia del montaje hace que la responsabilidad sobre su llevanza deba ser juzgada de forma independiente: en caso de que fuera el director-realizador quién efectivamente lo llevara a cabo –ya fuera por si mismo, ya través de un técnico-montador– la atribución autoral descansaría sobre éste, pero no en calidad de tal, sino en la de montador efectivo, desempeñando un doble rol.

El **artículo 92** del TRLPI enviste de potestad negociadora al director-realizador con el productor en relación con la determinación de la versión definitiva y su modificación. De su aplicación se pueden derivar cambios, que tendrán que ser de la entidad suficiente –valorándose las decisiones creativas de las que se ha valido– como para despojar al montador que hubiera trabajado inicialmente el montaje de cualquier responsabilidad y convertirle en un mero técnico-montador. Ello, sin perjuicio de la consecuente re-atribución autoral que por la dinámica creativa resultaría viable –sin vulneración aparente de los derechos morales del montador– o, en su caso, de la co-autoría sobre el resultado.

A pesar del desconocimiento habitual que existe sobre el montaje, este será una de las aportaciones creativas que determinará con especial vehemencia el resultado de la obra y destacará sobre el resto, siendo el **montador –efectivo–** el sujeto que da forma a la obra en aras a la obtención de la versión definitiva partiendo de multitud de horas de filmación o grabación. Su labor la desarrollará a través de tres fases básicas –la selección, la ordenación y la determinación de la

duración de cada fragmento– y mediante el uso de herramientas propias de gran potencial creativo –el corte y las transiciones–.

La concreta aportación realizada durante el montaje se caracterizará por una continua toma de decisiones en cada fase, que dejarán **libertad creativa** suficiente al montador –en el desarrollo de las funciones le son propias–. Su trabajo resultará paradójico ya que, partiendo de un material determinado y limitado, las posibilidades creativas son prácticamente infinitas.

A partir de tales decisiones sobre la obra se manifestará su **relevancia**: se establecerán una serie de relaciones de variada índole entre los distintos planos que generarán nuevos valores y construirán significados inexistentes hasta entonces e inalcanzables por cualquier otra vía. Ello determinará la experiencia fílmica del espectador mediante la suscitación de su interés y el mantenimiento de su atención, de manera tal que se alcance el universo emocional de éste en la dirección deseada, guiándole en la percepción de la forma fílmica. La influencia del montaje sobre la obra y en relación con su percepción por el espectador resulta innegable, sin perjuicio de que el destino de una creación resulte indiferente para su condición de tal.

La entidad de la contribución del montador al conjunto, basada en la continua toma de decisiones en cada fase en la que desempeña su labor y que conlleva una relevante impronta sobre la forma final de la obra, devuelve una aportación de potencial suficientemente **original** y de correspondiente atribución autoral. Los **distintos criterios** bajo los que se puede medir la originalidad de una creación y desde los diferentes grados exigidos por el TRLPI resultan plenamente aplicables a la aportación desarrollada por el montador en cualesquiera tipologías de obras audiovisuales, siendo determinadas de ellas, no tan convencionales, especialmente subsumibles desde la correcta perspectiva.

De entre todos los criterios relevantes para enjuiciar la originalidad presente, destaca con especial fuerza el criterio de secuencia o de clasificación de elementos, cuyo reconocimiento legal lo encontramos en el artículo 12 del TRLPI, inicialmente aplicable a las colecciones.

Este criterio, no obstante, resulta aplicable a cualesquiera tipo de obras, siendo, *grosso modo*, del que se deriva originalidad en virtud de la propuesta concreta sistemática, organizativa u ordinativa de los elementos que componen una obra, ya sean letras, notas o colores, a título de ejemplo. En concreto, téngase en cuenta, que la actividad de *selección* expresamente reconocida en el precepto comprendería la elección de los elementos o creaciones y si éstas han de

plasmarse al completo o de forma parcial, así como, en este segundo caso, qué fragmentos sí y cuáles no se han de incluir. La *disposición*, por su parte, consistiría en la determinación del orden o agrupación de los elementos que compongan la colección, y la forma de presentarlos. De este modo, la aportación del montador encuentra pleno encaje, con independencia del género específico y de la originalidad que presente los elementos que lo integran. Ello, sin perjuicio de la singularidad que procura el hecho de que el propio contenido sea inédito al sobrepasar la protección reconocida únicamente a la estructura del artículo 12.

El desconocimiento que invade a la labor propia del montador y/o la tendencia a subestimar el reflejo creativo de éste en el conjunto de la obra hace que frecuentemente sea visto como un mero técnico que interviene en el proceso productivo uniendo sistemáticamente fragmentos, como quien cose un patrón textil. De hecho, por semejante falsa similitud el montaje parecía un labor propia de las mujeres hasta que la aparición del sonido sincrónico incorporó el elemento “tecnológico”. Así fue considerado al principio de los tiempos en la industria, un mero técnico, y así parece haberse fijado en el imaginario colectivo. El problema es que la enjundia detrás de la unión de fragmentos es muy superior a una mera labor autómatas. Estableciendo un paralelismo, la labor del montador se aproximaría más a que fuera éste el que tuviera que seleccionar la tela adecuada de entre todas las posibles, determinar el detalle de cada pieza, buscar el equilibrio ordenativo y compositivo del conjunto entre los diferentes tejidos y formas, etc.

Sin perjuicio de que habrá que estar al caso concreto –como en cualquier obra–, siendo la aportación realizada por el montador inescindible de la creación, con tanta repercusión e impronta creativa sobre la misma, la delimitación autoral de los titulares de la obra audiovisual resulta manifiestamente injusta e inapropiada para esta figura. Como demuestra un estudio más detallado de su gestación, la contribución realizada por el montador queda lejos de ser meramente técnica, rutinaria o desarrollada de forma “excesivamente simplona y fácil, que cualquiera puede realizar rápidamente”⁵. Su condición natural y la de su aportación hace que de este modo se le niegue cualquier tipo de reconocimiento en la práctica sobre su creación.

Un desconocimiento semejante debió plantearse y procurar equilibrar el legislador germano para la generalidad de las obras en colaboración. En relación con las obras que nos ocupan, si bien la Ley de Alemania establece un sistema autoral abierto, recoge, de forma paralela, una noción de obra en colaboración bastante restringida (§8 Ley de Alemania), por la que las contribuciones han de reunir de

⁵ SAP de Islas Baleares (Sección 5ª) 309/2010, de 30 de julio.

una manera inseparable para que sus creadores sean considerados coautores del resultado, como se erigiría –además del director-realizado– el director de fotografía y el montador. Por su parte, conforme la noción de obra en colaboración en la que la obra audiovisual encuentra encaje, aquellos creadores cuyas aportaciones sí resulten separables, únicamente ostentarán una autoría sobre las mismas, pero no sobre el resultado en el que se integren, sin perjuicio, de la necesaria autorización al productor de la obra audiovisual para su incorporación en la misma (§8, 88 y 89 Ley de Alemania). Un enfoque que aunque resulte ajeno a nuestra realidad normativa, se alinea más con el principio general de reconocimiento autoral.

Si bien la realidad creativa audiovisual y la impronta del montador sobre la obra resultante hacen que su desconocimiento autoral sea el que pueda resultar más señalado, la crítica podría hacerse extensible a todos los listados como personal creativo de carácter técnico en la LC –e incluso alguno de nuevo obviado–, así como, por su puesto, al director de fotografía. Estas figuras son plenamente capaces de crear aportaciones suficientemente originales y de entidad para las obras audiovisuales, como evidencia la dirección de arte de *Moulin Rouge (Moulin Rouge!, Baz Luhrmann, 2001)*, el sonido de *Parque Jurásico (Jurassic Park, Steven Spielberg, 1992)*, el vestuario de *En busca del arca perdida (Raiders of the Lost Ark, Steven Spielberg, 1981)*, la caracterización de *Drácula de Bram Stoker (Bram Stoker's Dracula, 1992)*, las coreografías de *West Side Story (Jerome Robbins, Robert Wise, 1961)*⁶, o la fotografía de *Roma (Alfonso Cuarón, 2018)*.

La revolución digital –de la que somos cada vez más plenamente conscientes– y la proliferación de nuevas formas y medios de creación y explotación –con las plataformas digitales de contenidos audiovisuales a la cabeza–, entre otros factores, ofrecen una apertura de la realidad audiovisual que resulta plenamente

⁶ Los coreógrafos de las obras no están expresamente listados en la LC, a pesar del importante trabajo creativo que desarrollan en las obras de carácter musical o en aquellas otras que, aunque no lleguen a ser puramente musicales, integren bailes de cierta entidad creativa en sus discursos, desde *Full Monty (The Full Monty, Peter Cattaneo, 1997)* a *Esencia de Mujer (Scent of a woman, Martin Brest, 1992)*. No obstante, es un tipo de obra expresamente listada en el artículo 10.1.c) del TRLPI –“Las obras dramáticas y dramático-musicales, las *coreografías*, las pantomimas y, en general, las obras teatrales” (el remarcado es propio)–, por lo que su defensa deviene aún más sencilla, a pesar de que el *numerus apertus* del objeto de protección debería recomendar su admisión de cualquier otra forma su admisión de cumplir los requisitos establecidos en el artículo 10.1 del TRLPI. Entendemos que la omisión de éstos en la LC viene motivada por la finalidad del listado –establecer porcentajes de representación para determinar la nacionalidad española de una obra cinematográfica o audiovisual [vid., art. 5.1.c) LC]– y la no siempre presencia de esta figura en cualesquiera obras, a diferencia del restante personal técnico de carácter creativo en la generalidad de los casos.

comparable a la democratización de medios que sintieron los cineastas de la industria norteamericana en los años sesenta, con el desmantelamiento del sistema de estudios, cuando los nuevos cines emergían por Europa y la figura del director era reivindicada.

Es lógico que el derecho no pueda ir por delante de la realidad que trata de regular, pero en semejante contexto evolutivo y con todo el bagaje cinematográfico acumulado, cabría fácilmente concluir que ha llegado el momento de analizar con ojos críticos la labor creativa de los montadores, así como de cualesquiera otros que pudieran aportar algo suficientemente original a la obra, y la adecuación legislativa para adaptarla a los nuevos tiempos. En industrias tan relevantes como la norteamericana, donde el sistema *film copyright*, fuertemente asentado, conlleva que cualquier atisbo de autoría en personas físicas sea absolutamente ignorado, hace que tal objetivo parezca inalcanzable en un futuro próximo –pero no imposible–. En Europa, incluyendo España, en cambio, tradicionalmente civilista, estamos en muchas mejores condiciones de adaptar la ley a la realidad –de la que a día de hoy deberíamos ser todos plenamente conscientes– para otorgar el reconocimiento merecido a los creadores; máxime al encontrarnos en un sistema legislativo mucho más protector con los autores.

Tal decisión sería cuando menos acertada a la luz de las prácticas que progresivamente invaden nuestra industria, en la que cada vez adquieren más peso cuantitativo y cualitativo las plataformas digitales como Netflix, HBO, Amazon Prime Video o Disney+. En éstas se da una tendencia a la integración vertical del proceso creativo e industrial, comenzando a ser responsables cada vez en mayor proporción de la producción del contenido por ellos mismos puestos a disposición del público. A título de ejemplo, sólo Netflix estrenó en 2018 doscientas cuarenta series, películas y documentales propios, cifra que en 2019 llegó a trescientas setenta y una producciones propias en EE.UU. Este volumen supera toda producción televisiva de la industria norteamericana de 2005⁷. La tendencia de la plataforma digital parece no decaer en el 2020 a pesar de la tendencia identificada de priorizar cantidad a calidad⁸.

⁷ BRIDGE, Gavin (17 de diciembre de 2019). “Netflix Released More Originals in 2019 Than the Entire TV Industry Did in 2005”. Variety. Recuperado de variety.com/2019/tv/news/netflix-more-2019-originals-than-entire-tv-industry-in-2005-1203441709/.

⁸ MILLÁN NAVARRO, Víctor (25 de julio de 2020). “Netflix y su avalancha de contenido original... ¿Con cada vez menos calidad?”. Hipertextual. Recuperado de hipertextual.com/2020/07/netflix-contenido-original-peor. Fecha última visita: julio 2020.

Con la proliferación de este tipo de contenido parece reivindicarse de nuevo el papel preponderante de la compañía que produce cada obra. Baste ver el comienzo de algunas obras, sus tráilers, *teasers*, cartelera y demás herramientas promocionales. En la Edad Dorada se asentó la práctica de que los estudios optaran por “presentar” las obras por ellos producidas; práctica que se arrastró hasta la actualidad en algunas compañías. No obstante, los prestadores de servicios van un paso más allá: entre ellos se vislumbra la peligrosa tendencia a apropiarse de la responsabilidad creativa bajo ciertas expresiones o eslóganes publicitarios: “una serie original de Netflix” –*a Netflix original series*–, “una serie original de TNT”, “una serie original Movistar”, entre otros. A pesar de ser la propiedad intelectual *lex loci protectionis*, sujeta a derecho español en nuestro país, el caso de Netflix no resulta excesivamente sorprendente –aun impuesto por contrato a las productoras españolas con las que trabaja–, a la vista del origen norteamericano de la plataforma. Lo mismo que sucedería con TNT, canal de origen asimismo estadounidense. Por el contrario, más llamativo y sobre todo criticable resulta el uso de la expresión por Movistar+, de Telefónica de España. Ocurre incluso en creaciones que son derivadas de obras preexistentes, como *Skam España* (VV.DD., 2018-2020), cuyo origen se encuentra en una serie de ficción noruega llamada *Skam* (Julie Andem, 2015-2017), que ha sido asimismo adaptada en Francia, Italia, Alemania, Países Bajos, Bélgica o EE.UU. A pesar de no usar una conjunción “de” –“una serie original Movistar” – que, según el DRAE, denota posesión o pertenencia⁹, el mensaje transmitido en la cartela inicial de estas obras es equivalente, sin perjuicio de que en las promociones de éstas efectivamente se diga. Esta tendencia produce un alejamiento entre la obra y los verdaderos creadores, lo que provoca, por extensión, una desnaturalización del origen de este tipo de creaciones que conviene evitar; sobre todo en un sistema de tradición civilista como el nuestro, en el que las obras audiovisuales son obras en colaboración por ley, en ningún caso colectivas, por lo que su titularidad originaria siempre va a recaer en personas físicas, siendo el director principal necesariamente autor o coautor, según el derecho europeo (art. 2.1 Directiva 2006/116/CE).

En apariencia, el ordenador patrio debía haber optado por establecer un listado abierto, por el que cualquier sujeto que realice una aportación suficientemente original a la obra audiovisual debería ser considerado autor de la resultante, como la cláusula de cierre contenida en la Ley de 1966 o el actual Código Francés –cuyo origen habría servido en justicia a la realidad creativa de haber servido íntegramente de inspiración a nuestros legisladores del 87–. Como es lógico, una apertura al reconocimiento que cabe sin perjuicio del establecimiento paralelo de

⁹ Definición extraída de www.rae.es. Fecha última visita: julio 2020.

una presunción autoral que, sin duda, ha de comprender expresamente al montador. Siendo la figura que reescribe el guión por tercera vez –tras el propio guionista y el director-realizador–, la entidad de la aportación del montador es asimilable a las de estas figuras, resultando clamorosa la ignorancia que a su figura le procura el TRLPI.

La obra audiovisual es considerada una obra en colaboración –y no obra colectiva, como la lógica impondría–, para evitar un desmesurado poder del productor sobre la misma, en línea con la tradición civilista europea que refleja el ordenamiento regional. Esta calificación hace que los derechos de propiedad intelectual sobre la misma puedan corresponder a todos los autores en la proporción que ellos determinen (art. 7 TRLPI), lo que aportaría flexibilidad suficiente al reconocimiento autoral.

La seguridad jurídica seguiría siendo plenamente alcanzable a través de los artículos 88 y 89. Estos presumen una cesión suficiente que posibilita la explotación del conjunto y las aportaciones con plenas garantías, así como una ágil gestión de derechos perfectamente artuculable a través de las entidades ya activas, bastando una ampliación administrativa en ese sentido, tal y como pretendió AISGE con relación a los directores de fotografía, o a través de los operadores de gestión independientes.

Un listado autoral abierto se alinearía con el principio general de que todo creador deba ser considerado autor de su obra, así como con el espíritu que debe guiar la regulación en la materia, que debe incentivar al máximo la actividad creadora a través del reconocimiento legal a sus responsables. De este modo, supuestos tan evidentes como el del montador de la obra recibiría el reconocimiento que de justicia le corresponde.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A

AGUILAR CARRASCO, Pilar. *Manual del espectador inteligente*. Ed. Editorial Fundamentos. Madrid, 2000.

ALBALADEJO GARCÍA, Manuel. *Derecho Civil I. Introducción y parte general*. Ed. J. M. Bosch Editor. Barcelona, 2001.

ALLER, María (15 de febrero de 2019). "Oscar 2019: Hollywood expresa su descontento con la decisión de entregar premios en la publicidad". Fotogramas. Recuperado de www.fotogramas.es/noticias-cine/a26351840/carta-academia-premios-oscar-publicidad-george-clooney-brad-pitt-actores-directores.

ALTMAN, Rick. *Los géneros cinematográficos*. Ed. Paidós. Barcelona, 2000.

AMOUNT, Jacques; BERGALA, Alain; MARIE, Michel; VERNET, Marc. *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje*. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina, 2008.

AMOUNT, Jacques; MARIE, Michel. *Análisis del film*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.

ANÓN. "Prosodia" en Centro Virtual Cervantes. Extraído de cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/prosodia.htm.

- (13 de mayo de 2019). "El costo de hacer una película en Hollywood". BBC News. Recuperado de www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120508_peliculas_costo_hollywood_1.
- (17 de abril de 2018). "La casa de papel', la serie de habla no inglesa más vista en la historia de Netflix". El País. Recuperada de elpais.com/cultura/2018/04/17/television/1523960653_401235.html.
- (16 de abril de 2018). Netflix. Recuperado de web.archive.org/web/20180417061135/https://ir.netflix.com/static-files/419958ac-5fd7-4bcd-9fb1-ebca445a9016.
- (15 de diciembre de 2015) "Que la fuerza del 'merchandising' de Star Wars le acompañe (y no le vuelva loco)". Marketingdirecto.com. Recuperado de www.marketingdirecto.com/marketing-general/marketing/que-la-fuerza-del-merchandising-de-star-wars-le-acompane-y-no-le-vuelva-loco.

- (19 de enero de 2012). “Kodak, en bancarrota”. El País. Recuperado de elpais.com/economia/2012/01/19/actualidad/1326961973_850215.html
- (junio 2003). “AFI’s 100 years... 100 heroes & villains. The 100 greatest heroes & villains”. American Film Institute. Recuperado de www.afi.com/afis-100-years-100-heroes-villians. Fecha última visita junio 2020.

ANTEQUERA PARILLI, Ricardo. *Estudios de derechos de autor y derechos afines*. Ed. Reus. Madrid, 2007.

ARNAU ROSELLÓ, Roberto. “Director artístico” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Storyboard” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Vanguardia” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

ARNHEIM, Rudolf. *El cine como arte*. Ed. Paidós. Barcelona, 2008.

- *Arte y percepción visual*. Ed. Alianza Forma. Madrid, 2006.

B

BACHY, Víctor. *Para ver cine y las nuevas imágenes*. Ed. Verbo Divino. Navarra, 1991.

BALÁZS, Béla. *Theory of the film*. Ed. Denis Dobson. Londres, Reino Unido, 1952.

BAZIN, André. *¿Qué es el cine?*. Ed. Riapl. Madrid, 2017.

BERCOVITZ ÁLVAREZ, Germán. *Obra plástica y derechos patrimoniales de su autor*. Ed. Tecnos. Madrid, 1997.

BERCOVITZ RODRÍGUEZ-CANO, Rodrigo. “Art. 10.1” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- “Art. 10.2” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- “Art. 13” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.
- “Art. 128”, en “Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual”. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.
- “La obra” en *Manual de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2018.
- “La originalidad de un catálogo” en *Revista doctrinal Aranzadi civil-mercantil* núm. 5. Ed. Aranzadi Thomson Reuters. Cizur Menor, Navarra, 2017.
- “Tasa Google o canon AEDE: una reforma desacertada” en *Revista Doctrinal Aranzadi civil-mercantil. Revista doctrinal*, vol. 1, nº 11. Ed. Aranzadi Thomson Reuters. Cizur Menor, Navarra, 2015.
- “Art. 2.1” en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.

BISKIND, Peter. *Moteros tranquilos, toros salvajes. La generación que cambió Hollywood*. Ed Anagrama. Barcelona, 2019.

BOLLA, Plinio. “Report by the Sub-Committee for cinematography and photography. Conference. Conference in Brussels, 1948. Reports of the Sub-Committees” en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, 1986.

BONDÍA ROMÁN, Fernando. “Los derechos sobre las fotografías y sus limitaciones” en *Anuario de derecho civil*, vol. 59, nº3. Ed. Ministerio de Justicia y Boletín Oficial del Estado. Madrid, 2006.

BORDWELL, David. *La narración en el cine de ficción*. Ed. Paidós. Barcelona, 1996.

BORDWELL, David; THOMPSON, Kristin. *El arte cinematográfico*. Ed. Paidós Comunicación 68 Cine. Barcelona, 2007.

BRETÓN, André. *Antología (1913-1966)*. Ed. Siglo Veintiuno Editores. México D.F. (México), 2004.

BRIDGE, Gavin (17 de diciembre de 2019). “Netflix Released More Originals in 2019 Than the Entire TV Industry Did in 2005”. *Variety*. Recuperado de variety.com/2019/tv/news/netflix-more-2019-originals-than-entire-tv-industry-in-2005-1203441709/.

BURCH, Noel. *El tragaluz del infinito*. Ed. Cátedra. Signo e Imagen. Madrid, 2016.
– *Praxis del cine*. Ed. Editorial Fundamentos. Madrid, 2008.

C

CABANNE, Pierre. *Conversaciones con Marcel Duchamp*. Ed. Anagrama. Barcelona, 1984.

– *Dialogues with Marcel Duchamp by Pierre Cabanne*. Ed. Da Capo Press. Londres, Reino Unido, 1979.

CABRERA BLÁZQUEZ, Francisco Javier; CAPELLO, Maja; ENE, Laura; FONTAINE, Guilles; GRECE, Christina; JIMÉNEZ PUMARES, Marta; KANZLER, Martin; RABIE, Ismail; SCHNEEBERGER, Agnes; SIMONE, Patrizia; TALAVERA, Julio; VALAIS, Sophie. *Yearbook 2019/2020. Key Trends. Televisión, cinema, video and on-demand audiovisual service – The pan-european picture*. Ed. European Audiovisual Observatory (Consejo de Europa). Estrasburgo, Francia, 2020.

CALVO HERRERA, “Producción, distribución y administración del cine americano. Formar públicos para el cine español” en *Telos. Cuadernos de comunicación e innovación*, núm. 88, la cultura digital (julio-septiembre). Madrid, 2011.

– Concepción. *Diccionario de Cine. Producción, distribución y exhibición*. Ediciones JC Clementine. Madrid, 2007.

CÁCERES ZAPATERO, María Dolores. *Introducción a la comunicación interpersonal*. Ed. Editorial Síntesis. Madrid, 2003.

CAMERON, James en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

CARMONA BARGUILLA, Luis Miguel. *Diccionario de compositores cinematográficos*. Ed. T&B Editores. Madrid, 2008.

CARRANCHO HERRERO, M^a Teresa. “El concepto de obra plástica y la impresión en 3D” en *Propiedad Intelectual en el siglo XXI: nuevos continentes y su incidencia en el derecho de autor*. Coord. Isabel Espín Alba. Ed. Reus. Madrid, 2014.

CARRASCO PERERA, Ángel; ESTAL SASTRE, Ricardo del. “Art. 5” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. José Miguel Rodríguez Tapia. Ed. Thomson Civitas. Cizur Menor, Navarra, 2007.

- “Art. 7” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

CASAS VALLÉS, Ramón. “LEY 3/2008” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- “Comentario al artículo 86 de la LPI” en *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, tomo v, vol. 4-B: Artículos 428 y 429 del Código Civil y Ley de Propiedad Intelectual. Dir. Manuel Albaladejo García y Silvia Díaz Alabart. Ed. Edersa. Madrid, 1995.
- “Comentario al artículo 87 de la LPI” en *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, tomo v, vol. 4-B: Artículos 428 y 429 del Código Civil y Ley de Propiedad Intelectual. Dir. Manuel Albaladejo García y Silvia Díaz Alabart. Ed. Edersa. Madrid, 1995.

CASELLAS, Joan. “La baronesa Dadá: Elsa von Freytag-Loringhoven (1874/1927) vanguardista protoperformer” en *Efímera revista*, vol. 2, nº 2. Ed. Acción!MAD. Madrid, 2011.

CASTRO, Antonio. “Algunas precisiones sobre el montaje” en *Cuadernos cinematográficos*, nº 11. Ed. Universidad de Valladolid. Valladolid, 2003.

CATALÀ DOMÈNECH, Josep M. *La forma de lo real. Introducción a los estudios visuales*. Ed. Editorial UOC. Barcelona, 2008.

CHION, Michel. *La audiovisión. Sonido e imagen en el cine*. Ed. La Marca Editora. Buenos Aires, Argentina, 2018.

- *La música en el cine*. Ed. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, 2017.
- *El cine y sus oficios*. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2009.
- *El sonido. Música, cine, literatura....* Ed. Paidós. Barcelona, 1999.

COLOMBET, Claude. *Grandes principios del derecho de autor y los derechos conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado*. Ed. Ediciones UNESCO/CINDOC. Madrid, 1997.

COUSIDO GONZÁLEZ, María Pilar. “La propiedad intelectual del guionista”, en *Derecom*, nº 8. Ed. Universidad Complutense de Madrid: Facultad de Ciencias de la Información. Madrid, 2012.

COUSINS, Mark. *Historia y arte de la mirada*. Ed. Pasado & presente. Barcelona, 2018.

- *Historia del cine*. Ed. Blume. Barcelona, 2008.

CRAVEN, Wes en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

CRITTENDEN, Roger. *Fine cuts. The art of european film editing*. Ed. Focal Press-Elsevier. Oxford, Gran Bretaña, 2006.

CUARÓN, Alfonso (12 de febrero de 2019, 13.30h.). [Publicación]. Twitter. Recuperado de twitter.com/alfonsocuaron.

D

DANCYGER, Ken. *The technique of film & video editing. History, theory and practice*. Ed. Focal Press. 2011. Burlington, MA, EE.UU., 2011.

DE LA SIERRA MORÓN, Susana. “Las ayudas a la producción. Una perspectiva europea” en *Industria del cine y el audiovisual en España. Estado de la cuestión (2015 – 2018)*. Ed. Carlos F. Heredero y Caimán Cuadernos de Cine (Festival de Málaga-Cine Español). Málaga, 2019.

- *Derecho del cine: administración cultural y mercado*. Ed. Iustel. Madrid, 2010.

DECHERNEY, Peter. *Hollywood's Copyright Wars: From Edison to the Internet*. Ed. Columbia University Press. Nueva York, NY, EE.UU., 2012.

DELGADO, Manuel; GOLDSSEN, Rose K.; PINTO, Carmelo. *De la investigación audiovisual: fotografía, cine, vídeo, televisión*. Ed. Proyecto A Ediciones. Barcelona, 1999.

DELGADO PORRAS, Antonio. “La obra audiovisual. Planteamiento General” en *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000*. Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España). Madrid, 2001.

- “Utilización de obras audiovisuales por satélite y cable. La intervención de las sociedades de autores” en *V Congreso Internacional sobre la protección de los derechos intelectuales (del autor, el artista y el productor)*. Buenos Aires, 4 a 7 de abril de 1990. Buenos Aires, 1990.

DESBOIS, Henri, *Le droit d'auteur en France*. Ed. Dalloz. Paris, 1978.

DMYTRYK, Edward. *Cinema. Concept & practice*. Ed. Routledge, Taylor & Francis Group. Nueva York, NY, EE.UU. 2019.

- *On film editing. An introduction to the art of film construction*. Ed. Focal Press. Londres, Reino Unido, 1984.

DOMÍNGUEZ, Nuño (12 de diciembre de 2019). "Descubierta la obra de arte más antigua". El País. Recuperado de elpais.com/elpais/2019/12/11/ciencia/1576085162_065582.html

E

ECO, Umberto. "Apostilla a *El nombre de la rosa*" en *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, nº 9 (ejemplar dedicado a: Series: cine, TV). Ed. Universitat Autònoma de Barcelona: Facultat de Ciències de la Comunicació. Barcelona, 1984.

EISENSTEIN, Sergei. *Film form. Essays in film theory*. Ed. HBJ-Harcourt Barce Jovanovich. Nueva York, NY, EE.UU, 1977.

- *El sentido del cine*. Ed. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires, Argentina, 1974.

ERDOZAIN LÓPEZ, José Carlos. "Programas de ordenador" en *Manual de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2018.

- "El concepto de originalidad en el derecho de autor" en *Pe. i.: Revista de propiedad intelectual*, 3 (septiembre-diciembre). Ed. Bercal. Madrid, 1999.

F

FELDMAN, Seth R. *Evolution of Style in the Early Work of Dziga Vertov*. Ed. Arno Press. Nueva York, NY, EE.UU. 1977.

FERRANDO GARCÍA, Pablo. "Estructura narrativa" en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- "Guión técnico" en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

FICSOR, Mihály. *Guía sobre los Tratados de Derechos de Autor y Derechos Conexos Administrados por la OMPI*. Ed. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Ginebra, Suiza, 2003.

FIELD, Syd. *Como mejorar un guión. Guía práctica para identificar y solucionar problemas de guión*. Ed. Plot Ediciones. Madrid, 2005.

FOLLOWS, Stephen (18 de febrero 2019). "How many films does the average director make?". Stephen Follows. Film data and education. Recuperado de stephenfollows.com/how-many-films-does-the-average-director-make/.

- (3 de julio de 2017). "How many shots are in a average movie?". Stephen Follows. Film data and education. Recuperado de stephenfollows.com/many-shots-average-movie.
- (11 de enero de 2016). "Film vs digital – What is Hollywood shooting on?". Stephen Follows. Film data and education. Recuperado de stephenfollows.com/film-vs-digital.

FONTAINE, Guilles. *Audiovisual fiction production in the European Unión. 2019 Edition. 2020*. Ed. European Audiovisual Observatory (Consejo de Europa). Estrasburgo, Francia, 2020.

FOSTER, Jodie en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

FRETTS, Bruce (29 de enero de 2020). "'1917' and the Challenge of Making a Film Look Like a Single Shot". New York Times. Recuperado de www.nytimes.com/2020/01/29/movies/1917-roger-deakins.html.

G

GALÁN CORONA, Eduardo. "Art. 3" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

GARCÍA SEDANO, Tania. "Análisis del criterio de originalidad para la tutela de la obra en el contexto de la ley de propiedad intelectual" en *Anuario Jurídico y Económico Escurialense*, nº19. Ed. Real Centro Universitario Escorial-María Cristina. San Lorenzo del Escorial, Madrid, 2016.

GARÍN ALEMANY, Felipe A. "Artículo 86. Concepto" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. Felipe Palau Ramírez y Guillermo Palao Moreno. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2017.

GAVALDÁ ROCA, Josep Vicente. “La reflexión vanguardista sobre la ‘especificidad’ del discurso fílmico” en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, núm. 8. Ed. Cátedra y Sociedad Española de Literatura General y Comparada. Madrid, 1990.

GIARDINA, Carolyn (4 de febrero de 2015). “Kodak Inks Deals With Studios to Extend Film's Life”. *The Hollywood Reporter*. Recuperado de www.hollywoodreporter.com/behind-screen/kodak-inks-deals-studios-extend-770300.

GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier. *Más allá de las sombras: lo ausente en el discurso fílmico de los orígenes hasta el declive del clasicismo (1895-1949)*. Ed. Publicacions de la Universitat Jaume I. Castellón, 2006.

- “El término ‘discurso’ en el texto cinematográfico: necesidad de una delimitación no excluyente” en *Congreso internacional. Análisis del discurso: lengua, cultura, valores. Actas del I Congreso Internacional*, vol. 1, 2006. Ed. Universidad de Navarra. Navarra, 2006.

GÓMEZ-TARÍN, Francisco Javier; MARZAL FELICI, Javier. “Composición” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Escena” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Falso documental” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Montaje continuo, invisible o transparente” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Montaje paralelo” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Plano de situación” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Plano master” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Plano secuencia” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Realizador” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Secuencia” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

GONZÁLEZ LOBO, María Ángeles; PRIETO DEL PINO, María Dolores. *Manual de publicidad* Ed. ESIC Editorial. Pozuelo de Alarcón, Madrid, 2005.

GONZÁLEZ GONZALO, Alfonso. “La obra audiovisual” en *Manual de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2018.

- “Arts. 14 y 14 Bis” en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.
- *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*. Ed. Editorial Comares. Granada, 2001.
- “La noción de obra audiovisual en el derecho de autor” en *Pe. i. Revista de propiedad intelectual*, 7 (enero-abril). Ed. Bercal. Madrid, 2001.
- “La tutela de los formatos televisivos” en *Pe. i. Revista de propiedad intelectual*, 9 (septiembre-diciembre). Ed. Bercal. Madrid, 2001.

GRECE, Christian; JIMÉNEZ PUMARES, Marta. *Film and TV content in VOD catalogues*. Ed. European Audiovisual Observatory (Consejo de Europa). Estrasburgo, Francia, 2019.

GUBERN GARRIGA-NOGUÉS, Román. *Historia el cine*. Ed. Anagrama. Barcelona, 2016.

- “El cine sonoro (1930-1939)” en *Historia del Cine Español*. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2017.

H

HARRIS, Elana. “The right to the final cut approval: the struggle for creative control between the director and the studio in a feature filmmaking” en el seminario *ITT Chicago-Kent College of Law*. Chicago, IL, EE.UU., 2013.

HIGUERAS FLORES, Rubén. “Efectos especiales” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Género cinematográfico” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Iluminación” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Montaje alternado” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

HIRSCH, Paul en OLDHAM, Gabriella. “First Cut. Conversations with Film Editors”. Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

HITCHCOCK, Alfred. en *Telescope. A talk with Hitchcock*. Dir. Fletcher Markle. Prod. Canadian Broadcasting Corporation (CBC). Canadá, 1964.

HOCHBERG, Julian. *In mind's eye. On the perception of pictures, films and the world*. Ed. Oxford University Press. New York, NY, EE.UU., 2007.

HOCHBERG, Julian; BROOKS, Virginia. “Film cutting and visual momentum” en HOCHBERG, Julian. *In mind's eye. On the perception of pictures, films and the world*. Ed. Oxford University Press. Nueva York, NY, EE.UU., 2007.

I

JACOBS, Lewis. *The rise of american film. A critical history*. Ed. Harcourt, Brace & Company (HB). Nueva York, NY, EE.UU., 1939.

JAUMANDREU, Elena. “Encuentro con Elena Jaumandreu”, el 28 de enero de 2020, dentro del ciclo de la Academia de Cine *Montar, soñar...* Academia de Cine. Madrid, 2020.

JIMÉNEZ DE LAS HERAS, José Antonio. “Montaje y postproducción audiovisuales” en *Detrás de las cámaras. Un manual para los profesionales de la televisión*. Ed. Comunicación social. Salamanca, 2014.

JIMÉNEZ DE PARGA, Rafael. "Protección de las creaciones publicitarias" en *Estudios jurídicos en homenaje al profesor Luis Díez-Picazo*, tomo IV. Ed. Thomson Civitas. Madrid, 2003.

JUNG, Carl Gustav. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Ed. Paidós. Madrid, 1970.

K

KAHN, Sheldon en OLDHAM, Gabriella. "First Cut. Conversations with Film Editors". Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

KOCH, Tommaso (12 de febrero de 2019). "Los Oscar al montaje y la fotografía se entregarán durante la publicidad". El País. Recuperado de elpais.com/cultura/2019/02/12/actualidad/1549968075_553874.html.

KULESHOV, Lev. "The art of cinema" en VV.AA. *The film factory. Russian and soviet documents 1896-1939*. Ed, Routledge, Nueva York, NY, EE.UU., 2005.

- "Los orígenes de nuestro taller" en VV. AA. *El cine soviético de todos los tiempos. 1924-1986*. Ed. Filmoteca Generalitat Valenciana. Valencia, 1988. Pág. 61.
- *Kuleshov on Film: Writtings of Lev Kuleshov*. Ed. University of California Press. Berkey, CA, EE.UU. 1974.

KUSPIT, Donald. *El fin del arte*. Ed. Akal. Madrid, 2006.

L

LEVY, Charles S.; WEISER, Stuart M. "The NAFTA: A Watershed for Protection of Intellectual Property" en *The International Lawyer*, vol. 27, 3. Ed. American Bar Association. Chicago, IL, EE.UU., 1993.

LINDGREN, Ernst. *El arte del cine*. Ed. Artola Editor. Madrid, 1954.

LITTLETON, Carol en OLDHAM, Gabriella. *First Cut. Conversations with Film Editors*. Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

LÓPEZ MAZA, Sebastián. "Art. 22" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

LÓPEZ Y LÓPEZ, Ángel M. "Propiedad intelectual y perplejidades del derecho civil" en *Cuestiones de actualidad en el ámbito de la propiedad intelectual*. Dir. Inmaculada Vivas Tesón. Ed. Dykinson. Madrid, 2015.

LUCAS, George en ONDAATJE, Michael. *The conversations, Walter Murch and the art of editing film*. Ed. Knopf. Nueva York, NY, EE.UU. 2019.

LUTZKER, Arnold P. *Content Rights for creative professionals. Copyrights and Trademarks in a Digital Age*. Ed. Focal Press. Burlington, MA, EE.UU., 2002.

M

MALDIVIA, Beatriz (16 de marzo de 2006). "Juicio por 'El último viaje de Robert Rylands'". Espinof. Recuperado de www.espinof.com/en-rodaje/juicio-por-ael-ultimo-viaje-de-robert-rylandsa.

MALKIN, Barry en OLDHAM, Gabriella. *First Cut. Conversations with Film Editors*. Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

MARIE, Michel. *La Nouvelle Vague*. Ed. Alianza editorial. Madrid, 2012.

MARIMÓN PADROSA, Joan. *El montaje cinematográfico. Del guión a la pantalla*. Ed. Universitat de Barcelona Edicions. Barcelona, 2014.

MARISCAL GARRIDO-FALLA, Patricia. "Art. 11" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- "Art. 21" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.
- "Art. 2.6" en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.
- *Derecho de transformación y obra derivada*. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2013.
- y MINERO ALEJANDRE, Gemma. "Art. 12" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

MARTIN, Marcel. *El lenguaje cinematográfico*. Ed. Gedisa Editorial. Barcelona, 2013.

MARTÍNEZ ESPÍN, Manuel. "Art. 77" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- "Otros Derechos de Propiedad Intelectual" en *Manual de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2018.

MASEDA RODRÍGUEZ, Javier. "Las obras cinematográficas en el marco del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas: apuntes en torno al art. 14bis Convenio de Berna" en *Revista de derecho y ciencias penales: Ciencias Sociales y Políticas*, nº 18. Págs. 89-118. Universidad San Sebastián. Concepción, Chile, 2012.

MASOUYÉ, Claude. *Guía del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París, 1971)*. Ed. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Ginebra, Suiza, 1978.

MAURER, Margaret (27 de febrero 2017). "The Dark Knight: 15 behind the scenes secrets about Heath Ledger's Joker". Screen Rant. Recuperado de screenrant.com/dark-knight-heath-ledger-joker-behind-the-scenes-facts-secrets.

McJOHN, Stephen M. "Intellectual Property. Examples & Explanations". Ed. Wolters Kluwer. Nueva York, NY, EEUU., 2015.

MÉLIÈS, Georges. "George Méliès. Vida y obra de un pionero del cine". Ed. Casimiro. Madrid, 2016.

MERCADÉ, Bernard. *Marcel Duchamp. La vida a crédito*. Ed. Libros del Zorzal. Buenos Aires, Argentina, 2008.

METZ, Christian. METZ, Christian. *Ensayos sobre la significación en el cine (1964-1968), vol. I*. Ed. Paidós. Barcelona, 2002.

- "El estudio semiológico del lenguaje cinematográfico" en *Lenguajes. Revista de lingüística y semiología*, año 1, núm. 2 (diciembre). Ed. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina, 1974.

MICHELSON, Annette. *Kino-Eye: The writings of Dziga Vertov*. Ed. Berkeley University of California Press. Berkeley, CA, EE.UU. 1984.

MILLÁN NAVARRO, Víctor (25 de julio de 2020). "Netflix y su avalancha de contenido original... ¿Con cada vez menos calidad?". Hipertextual. Recuperado de hipertextual.com/2020/07/netflix-contenido-original-peor.

MINERO ANDRADE, Gemma. "Art. 2.5" en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.

- "Art. 2.8" en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.

MINGHELLA, Anthony en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

MITRY, Jean. *Estética y psicología del cine. 1. Las estructuras*. Ed. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid, 2002.

- *Estética y psicología del cine. 2. Las formas*. Ed. Siglo Veintiuno de España Editores. Madrid, 2002.
- *La semiología en tela de juicio (cine y lenguaje)*. Ed. Akal Comunicación. Madrid, 1990.

MORALEJO IMBERNÓN, Nieves. "Art. 18" en *Comentarios al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2013.

MORALES MORANTE, Fernando. *Montaje audiovisual. Teoría, técnica y métodos de control*. Ed. Editorial UOC. Barcelona, 2013.

MORENO CRUZ, Marta. "La originalidad y la novedad como requisitos: modelos de utilidad y obras derivadas" en *Propiedad Intelectual e Industrial, conexiones y puntos de encuentro*. Coord. Caridad del Carmen Valdés Díaz. Ed. Reus. Madrid, 2018.

MORETÓN SANZ, M^a Fernanda. "'Viaje a la luna en el fondo del mar': un escultor en defensa de la integridad de su obra y una revisión del derecho de participación o *droite de suite*" en *Cuestiones de actualidad en el ámbito de la propiedad intelectual*. Ed. Dykinson. Madrid, 2015.

- "Autores de obras de artes plásticas no aplicadas y sucesión *mortis causa*: indisponibilidad *inter vivos* del derecho de participación" en *Revista Crítica*

de Derecho Civil, nº 737. Ed. Colegio de Registradores de la Propiedad y Mercantiles de España. Madrid, 2013.

MORILLAS JARILLO, María. “Artículo 12. Colecciones. Bases de datos” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. Felipe Palau Ramírez y Guillermo Palau Moreno. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2017.

MOSTERÍN, Jesús. *Teoría de la escritura*. Ed. Icaria Antrazyt. Barcelona, 2002.

MOUSSINAC, León. *Naissance du cinéma*. Ed. Français Réunis. París, 1967.

MURCH, Walter en ONDAATJE, Michael. *The conversations, Walter Murch and the art of editing film*. Ed. Knopf. Nueva York, NY, EE.UU. 2019.

- *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.
- *In the blink on an eye. A perspective on film editing*. Ed. Silman-James Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 2001.

N

NEDOMANSKY, Vashi (29 de enero de 2019). “Steven Spielberg: Average Shot Length of 13 Films”. VashiVisuals. Recuperado de vashivisuals.com/category/one-sheets/average-shot-length-one-sheets/.

- (16 de enero de 2019). “Average Shot Length of 6 Famous Directors: Christopher Nolan, Steven Spielberg & More”. VashiVisuals. Recuperado de vashivisuals.com/average-shot-length-of-6-famous-directors-christopher-nolan-and-more.
- (8 de enero de 2019). “Average Shot Lengths of 7 European Directors (Ingmar Bergman & More)”. VashiVisuals. Recuperado de vashivisuals.com/average-shot-lengths-of-7-european-directors.

NICHOLS, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre el cine documental*. Ed. Paidós. Barcelona, 1997.

- *Documentary and the coming of sound*. Extraído de filmsound.org/film-sound-history/documentary.htm.

NORDEMANN, Wilhelm. “Forma e idea en el Derecho de autor” en *La protección de las ideas*. Ed. Association Littéraire et Artistique Internationale. Sitges, 1992.

Q

OLDHAM, Gabriella. *First Cut. Conversations with Film Editors*. Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

OLIVA MOMPEÁN, Ignacio. *La imagen sustantiva. Elementos para una lógica de la forma moderna y su incidencia en el cine de los años veinte*. Ed. Universidad de Castilla-La Mancha. Cuenta, 1991.

ONDAATJE, Michael. *The conversations, Walter Murch and the art of editing film*. Ed. Knopf. Nueva York, NY, EE.UU. 2019.

OROZCO ARCIERI, Carlos Andrés. “La escritura cuneiforme en la evolución del derecho. Investigación en torno a los orígenes del derecho occidental desde la teoría de la sociedad de Niklas Luhmann” en *Revista de derecho: División de Ciencias Jurídicas de la Universidad del Norte*, nº 44. Ed. Ediciones Uninorte. Barranquilla, Colombia, 2015.

ORTEGA Y GASSET, José. *Velázquez*. Ed. Revista de Occidente. Madrid, 1959.

OTERO LASTRES, José Manuel. “La originalidad de las obras plásticas y las nuevas tecnologías” en *II Jornadas sobre la Propiedad Intelectual y el Derecho de Autor/a* (A Coruña, 22 e 23 de marzo de 2007). Coord. Rafael García Pérez, Marcos-A. López-Suárez. A Coruña, 2008.

ORTIZ VILLETÁ, Áurea; PIQUERAS GÓMEZ, María Jesús. *La pintura en cine. Cuestiones de representación visual*. Ed. Padidós. Barcelona, 2003.

P

PAINE, Emily en OLDHAM, Gabriella. “First Cut. Conversations with Film Editors”. Ed. University of California Press. Los Angeles, CAL, EE.UU. 1995.

PALAO ERRANDO, José Antonio; RODRÍGUEZ SERRANO, Aarón; GARCÍA CATALÁN, Shaila. “Discurso” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Documental” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Ficción” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

PECO, Ramón (16 de enero de 2020). “Rodar películas en celuloide sigue teniendo futuro”. La Vanguardia. Recuperado de www.lavanguardia.com/tecnologia/20200117/472913658127/cine-rodaje-analogico-pelicula-filmar-digital-kodak-35mm-80mm-panavision.html

PEINADO GRACIA, Juan Ignacio. “Art. 10. Obras y títulos originales” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. Felipe Palau Ramírez y Guillermo Palao Moreno. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2017.

PEÑA-ARDID, Carmen. *Literatura y cine*. Ed, Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2009.

PEÑA Y BERNALDO DE QUIRÓS, Manuel. “Comentarios a los artículos 428 y 429 CC” en *Comentarios al Código Civil y Compilaciones Forales*, tomo v, vol. 2º. Ed. Edersa. Madrid, 1985.

PÉREZ DE CASTRO, Nazareth. “Art. 86” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- “Arts. 91-93” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.
- “Las obras cinematográficas como obras en colaboración” en *Interpretación y autoría*. Coord. Carlos Rogel. Ed. Reus. Madrid, 2004.
- *Las obras audiovisuales. Panorámica jurídica*. Ed. Editorial Reus. Madrid, 2001.
- “La ley francesa de 3 de julio de 1985 relativa a los derechos de autor y a los derechos de los artistas-intérpretes, los productores de fonogramas y videogramas y las empresas de comunicación audiovisual” en *Anuario de derecho civil*, vol. 40, nº 1, Ed. Ed. Ministerio de Justicia, Boletín Oficial del Estado. Madrid, 1987.

PÉREZ PERUCHA, Julio. “Narración de un aciago destino (1896-1930)” en *Historia del Cine Español*. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2017.

PIAGET, Jean. *Psicología de la inteligencia* Ed. Psique. Buenos Aires, Argentina, 1972.

PIOLA CASELLI, Edouardo. "Reports of the Various Diplomatic Conferences. Conference in Roma, 1928" en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*". Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, Suiza, 1986.

PLAISANT, Marcel. "General Report. Conference in Brussels, 1948" en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, Suiza, 1986.

- "Reports of the Various Diplomatic Conferences. Conference in Brussels, 1948" en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, Suiza, 1986.
- "The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works from 1886 to 1986" en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, Suiza, 1986.

PORTERO LAMEIRO, José Domingo. *La propiedad intelectual sobre las obras publicitarias. Hacia una nueva configuración legislativa en España*. Ed. Dykinson. Madrid, 2017.

PRIETO DE PEDRO, Jesús. "Cuando los tribunales definen el arte o una escultura que no era un utensilio de cocina: El Caso Brancusi" en *Los retos del Estado y la Administración en el siglo XXI: libro homenaje al profesor Tomás de la Quadra-Salcedo Fernández del Castillo*, vol II. Coord. Luciano José Parejo Alfonso, José Vida Fernández, Tomás de la Quadra-Salcedo y Fernández del Castillo. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2017.

PUDOVKIN, Vsévolod. *Film technique and film acting*. Ed. Vision. Londres, Gran Bretaña, 1954

PULECIO MARIÑO, Enrique. *El cine: análisis y estética*. Ed. Ministerio de Cultura, República de Colombia. Bogotá, 2008.

Q

QUINERO OLIVARES, Gonzalo; GÓMEZ BENÍTEZ, José Manuel. *Protección penal de los derechos de autor y conexos*. Ed. Civitas. Madrid, 1988.

R

RAMÍREZ ASNAR, Gabriel. *El cine de Griffith*. Ed. Ediciones Era. México D.F., México, 1972.

- REISZ, Karel. *Técnica del montaje cinematográfico*. Ed. Taurus. Madrid, 1987.
- REISZ, Karel; MILLAR, Gavin. *The technique of film editing*. Ed. Elsevier. Burlington, MA, EE.UU, 2010.
- RENAULT, Louis. "Reports of the Various Diplomatic Conferences. Conference in Berlin, 1908"
- "The Berne Convention for the Protection of Literary and Artistic Works from 1886 to 1986" en *Berne Convention Centenary. 1886-1986*. Ed. International Bureau of Intellectual Property. Ginebra, Suiza, 1986.
- RIVAS ALEJANDRO, Javier. "Protección jurídica de los programas de ordenador" en *Informática y derecho: Revista iberoamericana de derecho informático*, nº 9-11. Ed. UNED, Universidad Nacional de Educación a Distancia. Mérida, 1996.
- RODRÍGUEZ PARDO, Julián. "Derecho de autor en la sociedad de la información" en *Comunicación y Sociedad*, vol. XIV, I, junio. Ed. Universidad de Navarra. 2001.
- y NUÑO MORAL, María Victoria. "Propiedad intelectual y documentación audiovisual:derecho de autor en las bases de datos de las cadenas de televisión" en *El profesional de la información*, vol. 13, nº 6. Ed. EPI SCP. León, 2004.
- RODRÍGUEZ TAPIA, José Miguel. "Art. 10" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. José Miguel Rodríguez Tapia. Ed. Thomson Civitas. Cizur Menor, Navarra, 2007.
- "Art. 12" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. José Miguel Rodríguez Tapia. Ed. Thomson Civitas. Cizur Menor, Navarra, 2007.
 - "Art. 87" en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. José Miguel Rodríguez Tapia. Ed. Thomson Civitas. Cizur Menor, Navarra, 2007.
- RODRÍGUEZ TRANCHE, Rafael. *Del papel al plano. El proceso de creación cinematográfica*. Ed. Alianza editorial. Madrid, 2015.
- ROGEL VIDE, Carlos. *El derecho de autor de los directores de fotografía*. Ed. Reus. Madrid, 2006.
- "La copia privada de las obras audiovisuales" en *I Congreso Iberoamericano de propiedad intelectual. Derechos de autor y derechos conexos en los umbrales del año 2000*. Ed. Ministerio de Cultura y Secretaría General Técnica (España). Madrid, 2001.

ROLF, Tom en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

RIAÑO, Peio H. (26 de febrero de 2015) “Wilfredo Prieto: ‘El precio no determina la calidad de la obra de arte’”. *El Confidencial*. Recuperado de www.elconfidencial.com/cultura/2015-02-26/wilfredo-prieto-el-precio-no-determina-la-calidad-de-la-obra-de-arte_719043/.

RUBIO ALCOVER, Agustín. “Dogme’95” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- “Modo de representación” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.
- “Nuevos cines” en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015..

S

SADOUL, George. *Historia del cine mundial desde los orígenes*. Ed. Siglo Veintiuno Editores. México D.F., México. 2004.

SAIZ GARCÍA, Concepción. “Art. 11. Obras derivadas” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Dir. Felipe Palau Ramírez y Guillermo Palao Moreno. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2017.

SÁNCHEZ, Rafael C. *Montaje cinematográfico. Arte de movimiento*. Ed. Universidad Nacional Autónoma de México. Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. México DF, México, 1994.

SÁNCHEZ ANDRADA, Julio A. “Edwin Stratton Porter o los caprichos de la investigación histórica” en *Siranda. Revista de Estudios Culturales, Teoría de los Medios e Innovación Tecnológica*, nº 4, vol. 1. Ed. Universidad de Sevilla. Sevilla, 2011.

SÁNCHEZ ARISTI, Rafael. “Tít. I” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018.

- “Art. 65” en *Comentarios a la Ley de Propiedad Intelectual*. Coord. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. Ed. Tecnos. Madrid, 2018

- “Plagio para fondos musicales para spots: ¿responde el editor?” en *Pe. i. Revista de propiedad intelectual*, 17 (mayo-agosto). Ed. Bercal. Madrid, 2004.
- “Las ideas como objeto protegible” en *Pe. i.: Revista de propiedad intelectual*, 4 (enero-abril). Ed. Bercal. Madrid, 2000.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente. *Teoría del montaje cinematográfico*. Ed. Ediciones Textos Filmoteca. Filmoteca de la Generalitat Valenciana. Madrid, 1991.

SÁNCHEZ GARCÍA, Raquel. “La propiedad intelectual en la España contemporánea, 1847-1936”, en *Hispania. Revista Española de Historia*, vol. 62, nº 212. Ed. Instituto de Historia del Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC). Madrid, 2002.

SÁNCHEZ NAVARRO, Jordi. *Narrativa Audiovisual*. Ed. Editorial UOC. Barcelona, 2006.

SÁNCHEZ NORIEGA, José Luis. *Historia del cine. Teorías, estéticas, géneros*. Ed. Alianza editorial. Madrid, 2018.

SÁNCHEZ TESTÓN, María. *Análisis y escritura de guiones de cine*. Ed. Secretaría general técnica del Ministerio de Educación, cultura y deporte. Madrid, 2017.

SANGRO COLÓN, Pedro. *Teoría del montaje cinematográfico: textos y textualidad*. Ed. Publicaciones Universidad de Salamanca. Salamanca, 2000.

SANGRO COLÓN, Pedro; MEDINA CONTRERAS, Juan. “La geografía creadora: Reflexiones sobre el montaje cinematográfico de los filmes Madrid e Innisfree” en *Arte, individuo y sociedad*, vol. 31, nº 2. Ed. Ediciones Complutense. Madrid, 2019.

SCHNITZER, Luda y Jean; MARTIN, Marcel. *El cine soviético visto por sus creadores*. Ed. Ediciones Sígueme. Salamanca, 1975.

SCORSESE, Martin en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

SEGRS, Karel (27 de julio 2008). “Structure: Raiders of the Lost Ark”. The Story Department. Recuperado de thestorydepartment.com/structure-raiders-of-the-lost-ark/

SOROLLA ROMERO, Teresa; LORIGUILLO LÓPEZ, Antonio. "Parámetros fotográficos" en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

- "Planificación" en *Diccionario de conceptos y términos audiovisuales*. Coord. Francisco Javier Gómez-Tarín y Javier Marzal Felici. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 2015.

SPIELBERG, Steven en *La magia del montaje cinematográfico (The Cutting Edge: The Magic of Movie Editing)*. Dir. Wendy Apple. Prod. A.C.E., British Broadcasting Corporation (BBC), NHK Enterprises, TCEP Inc. EE.UU., Japón, Gran Bretaña, 2004.

STAMBLER, Lyndon (primavera 2011). "Director's Cut". *Directors Guild of America Quarterly (DGAQ)*. Recuperado de www.dga.org/Craft/DGAQ/All-Articles/1101-Spring-2011/Feature-Creative-Rights.aspx.

STEWART, S. M. *International copyrights and neighbouring rights*. Ed. Butterworths. Londres, Reino Unido, 1989.

SULLIVAN, Rory. (6 de diciembre de 2019) "Apeeling offer? Dict-taped banana work selling for \$120,000 at Art Basel Miami". CNN. Recuperado de <http://edition.cnn.com/style/article/art-basel-miami-maurizio-cattelan-banana-scli-intl/index.html>.

T

TEMPLE CLAGGETT, Karyn (23 de enero de 2017). "Study on the Moral Rights of Attribution and Integrity". U.S. Copyright Office, Library of Congress, Federal Register, vol. 82, nº. 13. Washington, DC, EE.UU. 2017. Recuperado de www.govinfo.gov/content/pkg/FR-2017-01-23/pdf/2017-01294.pdf.

THOMPSON, Roy. *Manual de montaje. Gramática del montaje cinematográfico*. Ed. Plot Ediciones. Madrid, 2001.

TORO, Guillermo del. (12 de febrero de 2019). [Publicación]. Twitter. Recuperado de twitter.com/RealGDT.

V

VALDÉS ALONSO, Alberto. "Contratación y cesión de derechos de propiedad intelectual e imagen de autores y artistas en las obras y grabaciones

audiovisuales” en *La Obra Audiovisual en la Reforma de la Ley de Propiedad Intelectual*. Ed. Aranzadi. Cizur Menor, Navarra, 2008

VALDÉS DÍAZ, Caridad del Carmen. “Títulos de las obras, signos distintivos y competencia desleal” en *Propiedad Intelectual e Industrial, conexiones y puntos de encuentro*. Coord. Caridad del Carmen Valdés Díaz. Ed. Reus. Madrid, 2018.

VALUSIAK, Josef en CRITTENDEN, Roger. *Fine cuts. The art of european film editing*. Ed. Focal Press-Elsevier. Oxford, Gran Bretaña, 2006.

VÁSQUEZ ROCCA, Adolfo. “Arte conceptual y postconceptual. La idea como arte: Duchamp, Beuys, Cage y Fluxus” en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, vol. 37, nº 1 (enero-junio). Ed. Universidad Complutense de Madrid. Madrid, 2013.

VÁZQUEZ FERNÁNDEZ, Xosé Gabriel. *Homo sapiens. Animal de realidades. Nuestra identidad evolutiva como especie e individuos*. Ed. Letrame Grupo Editorial. Madrid, 2019.

VERTOV, Dziga. *El cine ojo*. Ed. Editorial Fundamentos. Madrid, 1974.

VILLAFANE GALLEGO, Justo; MÍNGUEZ ARRANZ, Norberto. *Principios de teoría general de la imagen*. Ed. Pirámide. Madrid, 2014.

VILLAIN, Dominique. *El montaje*. Ed. Cátedra. Signo e imagen. Madrid, 1999.

VV.AA. *Nuevos desafíos para el derecho de autor. Robótica, inteligencia artificial, tecnología*. Dir. Susana Navas Navarro. Ed. Reus. Madrid, 2019.

X

XALABARDER PLANTADA, Raquel. “La Obra Audiovisual (I)” en *Propiedad Intelectual. Doctrina, Jurisprudencia, Esquemas y Formularios*. Ed. Tirant lo Blanch. Valencia, 2009.

W

WEINRICHTER, Antonio. *Desvíos de lo real. El cine de no-ficción*. Ed. T&B. Madrid, 2004.

WELLES, Orson. "Interview with Orson Welles (I). André Bazin and Charles Bitsch, 1958 (Cahiers du Cinéma)" en *Orson Welles. Interviews. It's all true: interviste sull'Arte del Cinema*. Ed. Mark W. Estrin, University Press of Mississippi, Jackson. EE.UU., 2002.

WERKMAN, C. J., *Trademarks: Their creation, psychology and perception*. Ed. J.H. de Bussy. Ámsterdam, 1974.