

Universidad de Costa Rica

Facultad de Derecho

Tesis para optar al grado de licenciatura en Derecho

**LA APLICACIÓN DE LOS DERECHOS DE AUTOR A LA
CREACIÓN COREOGRÁFICA**

**Un análisis de sus características como objeto de registro con base
en la normativa costarricense**

Carolina Briceño González

A91084

Ciudad universitaria Rodrigo Facio

2019



08 de febrero de 2019
FD-367-2019

Dr. Alfredo Chirino Sánchez
Decano
Facultad de Derecho

Estimado señor:

Para los efectos reglamentarios correspondientes, le informo que el Trabajo Final de Graduación (categoría Tesis), de la estudiante: Carolina Briceño González, carné A91084 denominado: "La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica. Un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense" fue aprobado por el Comité Asesor, para que sea sometido a su defensa final. Asimismo, el suscrito ha revisado los requisitos de forma y orientación exigidos por esta Área y lo apruebo en el mismo sentido.

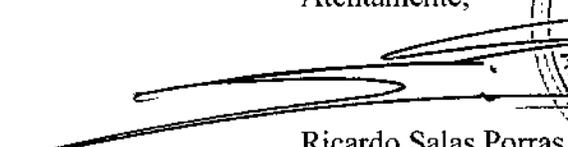
Igualmente, le presento a los (as) miembros (as) del Tribunal Examinador de la presente Tesis, quienes firmaron acuso de la tesis (firma y fecha) de conformidad con el Art. 36 de RTFG que indica: "EL O LA ESTUDIANTE DEBERÁ ENTREGAR A CADA UNO DE LOS (AS) MIEMBROS (AS) DEL TRIBUNAL UN BORRADOR FINAL DE SU TESIS, CON NO MENOS DE 8 DÍAS HÁBILES DE ANTICIPACIÓN A LA FECHA DE PRESENTACIÓN PÚBLICA".

Tribunal Examinador

Informante	Lic. Esp. Pedro Chaves Corrales
Presidente	Dr. Oscar Miguel Rojas Herrera
Secretario	Mtr. Miguel Zamora Acevedo
Miembro	Lic. Esp. Frank Álvarez Hernández
Miembro	MTr. Pablo Salazar Carvajal

*Por último, le informo que la defensa de la tesis es el **21 de febrero del 2019**, a las 6:00 p.m.-en el cuarto piso de la facultad.*

Atentamente,



Ricardo Salas Porras
Director




C. Expediente
C. Archivo

San José, 30 de enero del 2019

Señor
Dr. Ricardo Salas Porras
Director del Área de Investigación
Facultad de Derecho, Universidad de Costa Rica

Estimado señor:

El suscrito, Lcdo. Pedro Chaves Corrales, en mi condición de director del trabajo final de graduación titulado: "La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica. Un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense", propuesto por la estudiante Carolina Briceño González, carné A91084, para optar al grado de licenciatura en Derecho. Al respecto manifiesto lo siguiente:

Una vez finalizado todo el proceso de recopilación, análisis y sistematización de los insumos objeto de la investigación, el estudio se encuentra listo para ser sometido a la réplica correspondiente, y por esto expreso mi APROBACIÓN;

Que la estudiante ha acatado las observaciones hechas por el suscrito director a su investigación;

Esta investigación resulta trascendente por ser un tema que hace muchos años no se estudiaba a fondo y sobre el que existe escasa doctrina a nivel nacional, lo que le otorga a este estudio una importancia no solo académica, sino también de índole social.

Considero que el trabajo se convierte en un aporte fundamental para el respaldo de los derechos de los coreógrafos e intérpretes de la danza. A la vez ayuda a clarificar el problema para efectos de ilustrar el sistema registral costarricense y sus falencias.

Atentamente:



Lcdo. Pedro Chaves Corrales
Profesor
Facultad de Derecho, Universidad de Costa Rica

San José, 06 de febrero del 2019

Señor
Dr. Ricardo Salas Porras
Director del Área de Investigación
Facultad de Derecho, Universidad de Costa Rica

Estimado señor:

El suscrito, Lcdo. Frank Álvarez Hernández, en mi condición de lector del trabajo final de graduación titulado: “La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica. Un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense”, elaborado por la estudiante Carolina Briceño González, carné A91084, para optar al grado de licenciatura en Derecho. le comunico que he examinado dicho trabajo y le otorgo mi aprobación.

Esta investigación contiene un análisis relevante y sin precedentes en la doctrina nacional, por lo que representa un avance en el tema para el estudio de los derechos de autor.

Además cumple con los requisitos de forma y fondo exigidos por las normas que rigen los trabajos finales de graduación de la Universidad de Costa Rica.

Atentamente:



Lcdo. Frank Álvarez Hernández
Lector

San José, San Pedro, 06 de febrero de 2019

Señor
Dr. Ricardo Salas Porras
Director del Área de Investigación
Facultad de Derecho, Universidad de Costa Rica

Estimado señor:

Me permito saludarlo y a la vez comunicarle que, en mi calidad de lector de la tesis de la señora Carolina Briceño González, *La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica. Un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense*, es un trabajo rico en análisis, puntos de vista y perspectivas.

Es por ello que me complace informarle que el citado trabajo cumple con los requisitos de forma y fondo, razón por la cual doy mi aprobación.

Quedo de usted para lo que considere pertinente.



Mtr. Pablo Salazar Carvajal
Lector

San José, San Pedro, 04 de febrero de 2019

Señor

Dr. Ricardo Salas Porras

Director del Área de Investigación

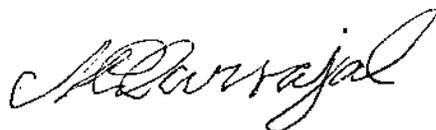
Facultad de Derecho, Universidad de Costa Rica

Estimado señor:

La estudiante Carolina Briceño González, me ha presentado para revisión el Trabajo Final de Graduación titulado: "La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica: un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense", para optar al grado de Licenciatura en Derecho de la Universidad de Costa Rica.

He revisado y corregido los aspectos referentes a estructura, gramática, acentuación, ortografía, puntuación, vicios de dicción que se trasladan al escrito, y otros relacionados con el campo filológico. Además, he comprobado que se han incorporado las correcciones al presente documento. Considero que, desde ese punto de vista, está listo para ser presentado como Trabajo Final de Graduación.

Atentamente:



Leda. Maria Cecilia Carvajal Gätjens

C. 6-0051-0398

Licenciada en Filología Española

DEDICATORIA

Para Agustina Porras

In memoriam

AGRADECIMIENTOS

Ana Cristina Marín Marín
Carolina Leitón Araya
Cristina Barquero Mora
Frank Álvarez Hernández
Helena Lahmann Raabe
Hugo Solís Álvarez
Karla Mora Sáenz
Keyla Escoe Edwards
Luis Campos Vargas
Marco Tulio Hernández Mora
María Cecilia Carvajal Gätjens
Mauricio Antillón Quesada
Mauricio Ondoy Villalobos
Melissa Rodríguez Rodríguez
Miguel Zamora Acevedo
Oscar Manuel Rojas Herrera
Oscar Retana Montenegro
Pablo Salazar Carvajal
Paola Fernández Carmiol
Pedro Chaves Corrales
Pedro José Briceño Díaz
Piedad González Porras
Raquel Piedra Mejía
Ricardo Salas Porras
Sussy Vargas Alvarado
Vanessa López Mora

ÍNDICE

DEDICATORIA.....	ii
AGRADECIMIENTOS.....	iii
RESUMEN.....	vii
FICHA BIBLIOGRÁFICA.....	ix
INTRODUCCIÓN.....	1
I. Justificación.....	1
II. Problema.....	2
III. Hipótesis.....	3
IV. Objetivos.....	3
1. Objetivo general.....	3
2. Objetivos específicos.....	3
V. Pertinencia social y pertinencia académica.....	4
1. Pertinencia social.....	4
2. Pertinencia académica.....	4
VI. Antecedentes.....	5
VII. Estado de la cuestión.....	6
VIII. Metodología.....	10
IX. Esquema capitular.....	12
Capítulo I: La creación coreográfica.....	15
1) Introducción.....	15
2) Definición.....	19
3) Características.....	24
3.1) Cuerpo.....	27
3.2) Movimiento.....	29
3.3) Espacio.....	32
3.4) Esencia efímera.....	33
3.5) Código técnico.....	37
3.6) Corolario.....	39
4) Elementos.....	40
4.1) Diseño.....	41

4.2) Dinámica.....	42
4.3) Ritmo	43
4.4) Motivación	44
5) ¿En qué se diferencia la danza de otras disciplinas corporales?	47
Capítulo II: La originalidad de la obra coreográfica	50
1) Introducción	50
2) Definición del término “original”	53
3) Los criterios de originalidad	59
3.1) Diferencia entre el <i>copyright</i> y el derecho de autor	60
3.2) Originalidad objetiva, subjetiva e intermedia	64
3.2.1) Originalidad objetiva	64
3.2.2) Originalidad subjetiva	66
3.2.3) Criterio intermedio	68
3.3) Corolario	69
4) Abordaje jurisprudencial	75
4.1) Jurisprudencia costarricense	75
4.2) Jurisprudencia internacional	79
5) Diferencia entre obra original, originaria y derivada	82
6) Prueba del grado de originalidad	87
6.1) La prueba pericial	95
7) En resumen	101
8) La originalidad de la obra coreográfica	102
Capítulo III: Los derechos de autor de las obras coreográficas.....	105
1) Introducción	105
2) La propiedad intelectual y su configuración jurídica.....	107
3) La propiedad intelectual como parte de los derechos reales	110
3.1) Derechos reales sobre bienes inmateriales	113
4) Propiedad intelectual.....	119
5) Propiedad artística y literaria	120
6) Propiedad industrial	121
7) Derecho de autor	122

8) Protección de las obras coreográficas en el derecho de autor (obras en colaboración)	124
9) La protección de las obras coreográficas en la ley 6683 y su reglamento	126
9.1) El decreto ejecutivo No. 24611-J (reglamento a la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos).....	131
9.2) Las sanciones por infracción a la propiedad intelectual	134
10) La injerencia de internet en la protección de los derechos de autor	136
11) El derecho de los intérpretes	140
Capítulo IV: El registro de una obra coreográfica.....	146
1) Introducción	146
2) El derecho registral	148
2.1) Historia	148
2.2) Definición	150
3) El registro de los derechos de autor	153
4) El camino registral	156
5) La inscripción de los derechos de autor y conexos (en Costa Rica)	158
5.1) Los derechos conexos	162
6) El registro de una obra coreográfica	164
7) El registro de una obra coreográfica por medio de video	168
CONCLUSIONES.....	170
BIBLIOGRAFÍA	176
1) Doctrina	176
2) Legislación	187
3) Proyectos de ley	189
4) Jurisprudencia	190
ANEXOS	191

RESUMEN

En Costa Rica no se ha ahondado en un análisis jurídico de la danza. Esta materia da para estudiarla desde muchos puntos de vista y en aplicación de varios temas legales (i.e. contratos, derechos laborales, derechos de autor). Esta investigación se ubica en el campo del derecho de autor y está orientada a la relación autor-obra y lo que ello implica en el mundo jurídico. Además, define el concepto de obra original como objeto de tutela, el cual se convierte en el punto de partida: determinar qué es lo que hace una obra original, no sólo en el campo de la danza, sino que es un concepto aplicable a otras artes.

Justifica también esta investigación el cambio en el uso de la tecnología que se ha dado desde la década de los noventa a la actualidad. El uso y abuso de medios tecnológicos como las “redes sociales” implica una difusión inmediata de los espectáculos que se presencian. Ante esta realidad se presenta la necesaria protección de los derechos de los artistas por este material. Por otra parte, el acceso generalizado al video y el avance en cuanto a la calidad de este, abre la puerta para el registro digital del material coreográfico. No obstante, se cuestiona si este recurso es idóneo para captar la obra, si se toma en cuenta las características que ella presenta.

Como hipótesis de trabajo se afirma que “en Costa Rica es necesario un cambio en la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, a fin de dar protección jurídica y posibilitar el registro de creaciones coreográficas”.

El objetivo general consiste en: Establecer la definición y características de la obra coreográfica como obra original objeto de registro, así como el papel de sus partícipes, para determinar las carencias de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos y su reglamento en cuanto a su protección e inscripción en un registro público.

El método empleado es documental-teórico. Pretende la recopilación de datos existentes en forma documental, con tal de obtener antecedentes para profundizar en los aportes que se harán y realizar comparaciones sobre la teoría existente. Se aplicaron los métodos de inducción-deducción y analítico-sintético. El primero fue empleado para la elaboración de definiciones. A partir de hechos (por ejemplo, las obras coreográficas), se

encuentra una norma general a ellos (definición). El segundo se usó para el análisis de casos, legislación y comparación con normas de otros territorios.

Como conclusión se comprobó que en la normativa costarricense no existe siquiera una definición o referencia a las obras coreográficas que vaya más allá de la mención incluida en el listado ejemplificativo de algunos tipos de obras artísticas. Las leyes son omisas en cuanto a una tutela específica que contemple las necesidades de este arte. Aparte de las carencias de la norma sustantiva, lo relativo a la etapa registral es también ayuno en la materia. El procedimiento existente aplica requisitos generales para la mayoría de las obras y no toma en cuenta las diferencias en su expresión y lo complejo que puede ser, al momento de llegar a la etapa de presentación de la solicitud de inscripción, mostrarle al registro en qué consiste la obra sobre la cual recae la protección.

Sobre los conceptos determinamos que en las leyes no existe una definición del concepto “original”, pese a ser un término clave para la materia, pues todas las normas indican que se protegerá solo a las obras que ostenten esa característica. Aparte de ello, tampoco se definen coreógrafo y coreografía, de hecho, se excluye la definición de muchas artes y de sus partícipes, pero no porque el texto contenga definiciones generales lo suficientemente claras para abarcar todos los tipos artísticos, pues en el texto de la ley No. 6683, como en el del reglamento se hace énfasis en aquellas actividades más comerciales, como la producción de fonogramas y los programas de ordenador, a estos sí se les dedican varios artículos con definiciones y especificaciones. Esto apunta un favoritismo arbitrario para esos sectores del arte, que son mayormente rentables para la economía, pues no se encontró alguna justificación razonable para desarrollar mayormente esas actividades, ya que la danza es mucho más compleja y no tiene siquiera un artículo en el que se especifique cómo se procede con su protección.

Acerca de la fijación de procedimientos y solicitud de requisitos para la inscripción de una obra coreográfica, la ley y el reglamento no especifican nada al respecto, sino que dictan criterios generales con los cuales la oficina de Registro debe lidiar posteriormente para inscribir obras de contenidos muy diversos.

FICHA BIBLIOGRÁFICA

Briceño González, Carolina. “La aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica. Un análisis de sus características como objeto de registro con base en la normativa costarricense”. Tesis de Licenciatura en Derecho, Facultad de Derecho. Universidad de Costa Rica. San José, Costa Rica. 2019. ix y 191.

Director: Lcdo. Pedro Chaves Corrales.

Palabras claves: propiedad intelectual, derechos de autor, creación coreográfica, obra original, criterios de originalidad, Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, inscripción, Registro Nacional de Derechos de Autor y Conexos, procedimiento registral.

INTRODUCCIÓN

I. Justificación

Una investigación tiene que estar ligada a las experiencias vitales del investigador. Son sus inquietudes sobre el mundo que le rodea, a fin de cuentas, las que mueven su motor creativo. Por tanto, alguien que comience un trabajo solo por cumplir con un requisito académico, sin tomar parte en ello, sin entregar su vida en su creación, está olvidando el sentido de investigar. Investigo porque algo me inquieta, porque el mundo me atrae.

Mi interés por la danza ha trascendido el plano de los pasatiempos. Las experiencias que he acumulado, no solo como espectadora, sino en la escena misma, me han generado inquietudes que he unido a mi otra gran pasión: el Derecho. Mezclar el arte con la técnica jurídica ha dado como fruto las ideas que expongo en este trabajo. ¿Qué valor tiene esta investigación? Para mí, la más grande que he hecho hasta el momento, y la más ligada a mi ser. Pero aparte de las experiencias personales y el placer que genera mi unidad de pensamiento, lo cierto es que a la fecha no se ha ahondado —en Costa Rica— en un análisis jurídico de la danza. Esta no solo da material para estudiar la aplicación de los derechos de autor, si no los contratos laborales; trabajo de menores de edad (pues muchos bailarines comienzan sus carreras a edades muy tempranas); la aplicación de diferentes figuras contractuales en las relaciones entre los teatros, representantes de compañías y coreógrafos.

Es el aspecto referente a los derechos de autor lo que considero de mayor relevancia, pues su estudio y reconocimiento constituyen la base para ahondar en otras relaciones a parte de las mencionadas. Esta investigación se limita a ese primer aspecto: la relación autor-obra y lo que ello implica en el mundo jurídico. Además es necesario definir el concepto de obra original como obra conceptual que aporta y nos dice algo. Podemos afirmar que este es el punto de partida: determinar qué es lo que hace una obra original, no sólo en el campo de la danza, sino que es un concepto aplicable a otras artes.

Otra idea que justifica esta investigación es el cambio en el uso de la tecnología que se ha dado desde la década de los noventa a la actualidad. El uso y abuso de medios tecnológicos como las “redes sociales” implica una difusión inmediata de los espectáculos que se presencian. Ante esta realidad se presenta la necesaria protección de los derechos de los

artistas por este material. Por otra parte, el acceso generalizado al video y el avance en cuanto a la calidad de este, abre la puerta para el registro digital del material coreográfico. No obstante, implica precisar qué es lo que se registra del contenido captado por la cámara de video.

La obra coreográfica, como se aborda en esta investigación, puede analizarse en los siguientes puntos: sustancial (inmanente a la coreografía como arte desarrollado por un cuerpo distinto de la cabeza que la pensó); registral (sobre cómo puede inscribirse en un registro público); y jurídico (en cuanto a las carencias de la normativa para regular adecuadamente los derechos de autor). El propósito es determinar el estado actual de la normativa costarricense en cuanto a las obras coreográficas como creaciones registrables y señalar sus puntos débiles.

II. Problema

La coreografía como creación humana abstracta posee elementos y características que la vuelven una obra única y particular, comparada con las demás artes escénicas. Esas particularidades que la distinguen de las demás obras es necesario que se vean reflejadas en las normas de protección de derechos de autor, para que este tipo de arte se proteja de una manera idónea y no se le apliquen generalizaciones que crean vacíos normativos a la hora de aplicar herramientas que fueron pensadas para otro tipo de representación escénica.

Dicha situación genera un problema de índole jurídico-registral. En la normativa costarricense sobre derechos de autor solo se menciona el derecho a proteger las obras coreográficas; no obstante, no contamos con reglamentos o normas que puntualicen esa protección y que regulen los procedimientos a seguir. Tampoco se toma en cuenta que la obra coreográfica puede realizarse de muchas formas distintas. Por ejemplo, no es igual una obra elaborada e interpretada por la misma persona, que una realizada por el coreógrafo y bailada por un intérprete; o bien aquellas que son obras en colaboración, con aporte de varios profesionales. Por lo tanto, ese desconocimiento de matices relevantes conlleva a que la creación coreográfica no se encuentre protegida de una manera satisfactoria y a que no exista una aplicación eficiente de la normativa.

Esta falencia en la norma sustantiva se traduce a la vez en una ausencia de parámetros registrales idóneos, que tomen en cuenta esos matices a la hora de registrar una coreografía. El

problema registral de la creación coreográfica consiste en ¿qué se registra? (Nombre de la obra, secuencia de movimiento unida a la música, montaje completo: incluido la música, movimientos, vestuario, manejo de luces y escenografía, cantidad de bailarines empleados) y el ¿cómo se registra? (en video, manuscrito descriptivo, utilización de un sistema de escritura de la danza).

III. Hipótesis

Como hipótesis de trabajo se afirma: en Costa Rica es necesario un cambio en la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, a fin de dar protección jurídica y posibilitar el registro de creaciones coreográficas.

IV. Objetivos

Los objetivos que se plantearon para esta investigación son los siguientes:

1. Objetivo general

- Establecer la definición y características de la obra coreográfica como obra original objeto de registro, así como el papel de sus partícipes, para determinar las carencias de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos y su reglamento en cuanto a su protección e inscripción en un registro público.

2. Objetivos específicos

- 1) Definir las particularidades de la coreografía como obra del intelecto humano.
- 2) Definir el concepto de obra original y explicar los diferentes criterios doctrinales que hay al respecto.
- 3) Especificar deficiencias que posee la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos en cuanto a la regulación de la creación coreográfica.
- 4) Comparar la Ley de Derechos de Autor de Costa Rica con la normativa de otros países, para detectar normas más idóneas para registrar obras coreográficas.
- 5) Determinar cuál es el procedimiento registral que existe para inscribir una creación coreográfica en Costa Rica.

V. Pertinencia social y pertinencia académica

1. Pertinencia social

Tanto la falta de doctrina especializada como el desconocimiento general y la desinformación del gremio dancístico contribuyen a que las obras coreográficas no sean tomadas en cuenta con mayor criterio para su protección autoral. Es por esto que ahondar en este tema tiene como objetivo social contribuir a que bailarines, coreógrafos y especialistas de ramas conexas —como los empresarios artísticos— conozcan los derechos que poseen y a que puedan hacer uso de ellos. Se pretende un acercamiento de dos mundos quizá antagónicos: el derecho y la danza.

Dar a conocer las lagunas presentes en la normativa actual ayudará a encontrar una forma eficaz para aplicar los derechos de autor, lo cual tiene relevancia para el gremio de la danza, para quienes sus creaciones son el resultado de arduo trabajo y que ven como una necesidad la correcta remuneración por el uso de sus ideas.

2. Pertinencia académica

Incrementar el conocimiento a través de la investigación es un deber del quehacer académico. El estudioso de una disciplina debe captar los problemas con la óptica que el conocimiento le ha dado. Encontrar falencias en el estado actual de las instituciones sociales, buscar una forma distinta de pensar una situación determinada, esa perspectiva creativa es ideal en toda persona que curse una carrera universitaria. Ese desarrollo debe reflejarse en un incremento de la doctrina especializada de una materia.

A su vez, ese desarrollo doctrinario es antesala para una mejora en el plano práctico. Entre más se escriba con distintos puntos de vista, más habrá un terreno fértil para la discusión académica o para mostrar otras posibilidades frente a una situación determinada. Asimismo, advertir de una circunstancia que ha sido pasada por alto por los legisladores, y que necesita de regulación, o de una mejora sustancial.

Con esta investigación se busca incrementar el campo del conocimiento en el tema de los derechos de autor. No existe en Costa Rica mucha teoría sobre la propiedad artística y literaria. Considero de importancia académica mostrar esa arista poco explorada de la materia.

Sobre este tema en particular solo existe el estudio hecho por Hazel González titulado “Creación coreográfica y derechos de autor en Costa Rica”, escrito en la década de los noventas. Muchas cosas han cambiado desde las conclusiones que se obtuvieron a partir de allí. Uno de esos aspectos es la rápida difusión a través de medios tecnológicos, para compartir contenido con usuarios de varias partes del mundo, sin que medie autorización de los propietarios de las obras compartidas. Panorama que era inexistente en la década de los noventas. Estudiar el estado actual de la ley de derechos de autor en su aplicación a las creaciones coreográficas arrojará nuevas ideas sobre el asunto y reavivará las discusiones al respecto. Así entonces, se tiene la mira puesta en el plano real —práctico— e incidir de manera positiva en el quehacer de los bailarines.

VI. Antecedentes

En la doctrina nacional la propiedad intelectual se aborda con mayor frecuencia en la vertiente de la propiedad industrial —en cuanto a la protección de marcas o descubrimientos farmacéuticos—. En lo que respecta a la propiedad artística y literaria, lo prevalente es la música. Ha quedado de lado un estudio amplio sobre la aplicación a otras artes. Sobre documentos especializados en la aplicación de los derechos de autor a la creación coreográfica solo contamos con el estudio realizado en 1994 por Hazel González, titulado “Creación coreográfica y derechos de autor en Costa Rica”. Concluye la autora que la obra coreográfica se encuentra en una situación de “marginalidad” debido a un trasfondo económico que se refleja en la legislación. La ley no es completa en cuanto a la protección del arte coreográfico porque este no compite en el mercado de la misma forma que otros. El enfoque que asume la autora es de corte socio-político, no de índole jurídica. Deja de lado puntos que se necesitan para comprender las particularidades de la coreografía; por ejemplo: falta desarrollo para diferenciar una obra original, y por tanto objeto de protección, de otras que no lo son.

Otros textos nacionales tratan por separado ambos temas. Unos referentes a la historia dancística nacional y otros sistemáticos sobre los derechos de autor y sus características. Posterior al trabajo de González, no hay más estudios que unan ambos temas.

VII. Estado de la cuestión

Al revisar las investigaciones sobre derechos de autor, nos encontramos con que el único estudio que versa sobre la obra coreográfica y el derecho de autor es el texto elaborado por Hazel González en 1994. Si partimos de esta fecha para analizar documentos posteriores, concluimos que en veinticuatro años no se ha escrito nada más al respecto. Se torna indispensable partir de este estudio para hacer una revisión bibliográfica sobre lo que se ha dicho, tanto sobre los derechos de autor como en los textos de danza.

El texto titulado “Creación coreográfica y derechos de autor en Costa Rica” fue la tesis final de grado para la licenciatura en Derecho de la bailarina y coreógrafa costarricense Hazel González. Como hipótesis planteó en su trabajo que la obra coreográfica es jurídicamente marginal. En las conclusiones de su trabajo considera que esa situación se da por varios factores: en primer lugar por un factor histórico, debido a los prejuicios medievales hacia las actividades corporales, la danza como medio de comunicación se vio desplazada por otros lenguajes, esa represión provocó un estancamiento de esta actividad. El segundo factor es el abstracto, la coreografía presenta un lenguaje dotado de abstracción que no es entendido por muchos. El tercer factor es el político, el Estado considera el arte un lujo, el cual puede dispensar según las situaciones por las que se esté pasando. El cuarto factor —económico— se refiere al valor comercial que tienen las obras de arte, esta se convierte en un producto que compite con otros en el mercado. La coreografía se le excluye como producto de mercado y como obra escénica es de difícil reproducción. El quinto factor es el jurídico, considera que la reactivación del Derecho Romano posterior a la Edad Media llevó al nacimiento del derecho de autor, pero con connotación comercial, y el ballet clásico como forma de manifestación dancística de la clase burguesa.

González destaca un problema de índole social, más que el problema jurídico. A lo largo del texto hace énfasis en los factores políticos y económicos que influyen en la legislación; de cómo afectan a la protección de las obras artísticas y benefician a las actividades mayormente económicas.

Las conclusiones de la autora son fatalistas en cuanto al futuro de la creación coreográfica. Apunta que si no se apega a los requisitos de la “dinámica imperante” está

destinada a ser sustituida por otra forma de espectáculo masivo, y si su utilización no es generalizada va a desaparecer. Esta conclusión es bastante exagerada, pues el ser humano ha bailado desde siempre, sin importar si cuenta con apoyo estatal para ello. No veo por qué se concluya que si no es un producto comercial masivo llegue a desaparecer, si de hecho ya se sabe que la danza no es de este tipo, por el contrario, es un arte que es poco entendido por la mayoría. Sin embargo, eso no la deja completamente desprovista de público. Son cada día más los que se acercan al mundo de la danza. Debido, en gran parte, a una tendencia en boga en los últimos años que lleva el arte a la calle, para que sea disfrutado por personas que no suelen frecuentar teatros.

En resumen, la tesis de González presentó una hipótesis que hizo inclinar más su investigación del lado socio-político. Para ella esa situación de “marginalidad” de la obra coreográfica tiene un trasfondo económico. Por eso orientó su trabajo a señalar diversos motivos por los cuales considera que eso es así.

El libro “Las obras del espíritu y su originalidad” de la española Clara Ruipérez, es una obra completa. No está enfocada en los elementos tradicionales —describir qué es la propiedad intelectual, derechos de autor, aspectos morales y patrimoniales— sino que comienza por explicar la diferencia entre una idea y una obra. Es una forma acertada de empezar un libro de esta materia, pues es la diferencia fundamental que permite precisar cuál será el objeto de protección de la propiedad intelectual. Las ideas no son objeto de protección, lo que se protege es la forma en que una idea se concreta en expresión original y creativa. Por ejemplo, la idea de una coreografía que versa sobre los conflictos de una relación de pareja, no es tutelada por el derecho de autor, pero la combinación de pasos, manejo del espacio y forma de abordar ese tema sí son protegibles. De lo contrario se caería en el error de que una vez registrada una idea, nadie podrá trabajar con ella. Así las cosas, quedaría vedada la posibilidad de que alguien más haga coreografías sobre conflictos de pareja.

Los capítulos posteriores están dedicados a analizar cada género de obras artísticas. Se divide en: obras del lenguaje; musicales y de expresión corporal; audiovisuales; plásticas; arquitectónicas; gráficos, mapas y diseños; obras fotográficas; títulos y obras derivadas. Es curioso que la autora agrupe a las obras musicales y a las de expresión corporal en un mismo

capítulo, a pesar de ser de índole distinta. Una explicación para esto es la creencia de que las obras que implican movimiento humano van comúnmente acompañadas de música.

En el apartado sobre las obras de expresión corporal, la autora comparte la definición de estas como las que se expresan mediante el lenguaje del cuerpo y el movimiento en el espacio. Destaca importante de este tipo de obras que tratan de expresar algo, no de realizar solo ejercicios técnicos. Con esta idea es que posteriormente Ruipérez analiza la posibilidad de incluir como protección de obra coreográfica a espectáculos de magia, de fútbol, de patinaje artístico y otras disciplinas deportivas. Concluye que si en esas disciplinas se puede detectar una coreografía que implique expresión, más allá de la precisión técnica de cada movimiento (que es lo verdaderamente relevante en las disciplinas deportivas), sí sería objeto de protección. No obstante, quienes realizan coreografías para este nivel no toman mucha importancia en el aspecto expresivo, sino que diseñan la cadena de movimientos para que el deportista se luzca, sea aplaudido y al final obtenga el oro soñado.

El artículo “Hacia una mundialización de la explotación de obras en línea”, de Ana María Pérez, es una propuesta para aplicar un sistema de protección digital de obras producto del intelecto humano, que además sea internacionalmente usado. Producto de la expansión del mercado a través de la red y la desmaterialización de las obras del espíritu, los derechos de los autores se tornan más vulnerables, pues la descarga ilícita de las obras es muy frecuente. Por eso el sistema propuesto por la autora en este artículo, busca el respeto de los derechos y a la vez incrementar las posibilidades de comercialización para los artistas. Es por medio de un sistema de licencias multiterritoriales y multirrepertorio que disminuye los costos de transacción, que la autora pretende lograrlo.

Indica Pérez que uno de los problemas de la protección de obras intelectuales es que queda sujeta al control de cada Estado. Si bien existe el Convenio de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, este solo señala principios básicos, pero no ordena nada concreto al respecto. Como suele pasar con todos los tratados internacionales, que se convierten en un catálogo de buenas intenciones. Cuando se quiere aplicar sanciones específicas debe recurrirse a legislación nacional, que escapa a su aplicación más allá de las fronteras.

Aborda como premisas que las obras del espíritu son comercializadas en un mercado de competencia monopolística y que la gestión colectiva de derechos de autor es considerada el mecanismo más eficiente para la administración de los derechos de autor. Respecto a la primer premisa, concluye que el derecho de autor no es un monopolio —según los elementos económicos de este— porque el derecho exclusivo otorgado por el Estado tiene un carácter temporal y una vez vencido este, no existe barrera alguna que impida la entrada en competencia de nuevas obras. También porque la legislación no protege la idea en sí, sino su expresión, por lo que entra en conflicto con la capacidad del monopolista de ser el único que produce el bien. Si bien es cierto que cada obra es única y no se podrá producir una exactamente igual, es posible la introducción de obras similares. En cambio, el derecho de autor se identifica con un mercado de competencia monopolística. La entrada al mercado es fácil por la posibilidad de sustituir las obras y por la diferenciación entre los productos, que es lo que permite la competencia entre los distintos autores. El hecho de que sean tantos autores permite que ninguno de ellos pueda influenciar el precio de modo determinante. Los bienes de este mercado pueden ser sustituidos, no obstante, no se trata de sustitutos perfectos porque son bienes diferenciados.

En cuanto a la segunda premisa, señala Pérez que la gestión colectiva es ventajosa tanto para los usuarios de obras intelectuales como para los autores. Puesto que: permite disminuir los costos de transacción, provee el servicio de gestión a un costo inferior al que asumiría el titular de derechos si lo hiciera directamente, además poseen mejor información sobre el mercado que los autores. A esto he de agregar que sí es conveniente la gestión colectiva de obras, pues beneficia a ambos sujetos de la relación, ya que reduce costos para ambos. Sin embargo, estos sistemas son aplicables en sociedades acostumbradas a este tipo de gestión. En Costa Rica son muy pocas las sociedades que mantienen organizado el gremio, solo funcionan en el ámbito de la música y escasamente en la literatura. Es necesario que exista una mayor información a los artistas para que sepan cómo gestionar sus derechos utilizando estas herramientas.

El artículo “Propiedad intelectual, obra coreográfica y video-danza” de la profesora Francisca Ramón Fernández (2015), basa su análisis en el texto del Real Decreto Legislativo 1/1996 que aprueba el texto reformado de la Ley de Propiedad Intelectual de España. Sobre la

obra coreográfica en particular apunta que la originalidad de esta viene constituida por la expresión corporal. El soporte en el que se fija es el espacio escénico, el cual es efímero.

Sobre el registro de la obra coreográfica indica que el Real Decreto 281/2003 establece como requisito la descripción escrita del movimiento escénico y la grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el Registro. Concretamente sobre el video-danza opina que constituye un soporte donde se expresa el movimiento del cuerpo, que combina la danza y la técnica audiovisual. Se centra en explicar que en esta versión de obra artística intervienen varios derechos de autor, tanto del realizador o director, el coreógrafo, el músico, intérprete, luminotécnico, y demás profesionales del área de la edición. Esto representa un problema sobre cuáles derechos le corresponden a cada uno, es difícil también porque la legislación no perfila cada caso particular. Concluye que es necesaria una regulación más concreta al respecto.

Como resumen del estado de la cuestión expuesto en estas páginas, he de decir que es poca la bibliografía que se consigue sobre derechos de autor, y mucho más escasa la referente a la obra coreográfica. Los textos que cité fueron escogidos con el fin de presentar lo más reciente del tema, con la idea de aportar datos sobre la situación actual. Otro punto relevante de la investigación realizada es que en Costa Rica no se ha escrito nada de este asunto desde la tesis mencionada al principio. Los pocos textos y tesis están relacionados con la producción de fonogramas y los programas de cómputo, temas que son de mayor interés comercial que el arte. Esto demuestra que es necesaria una actualización del tema que involucre apreciaciones recientes sobre asuntos actuales que inciden en las obras coreográficas y su protección.

VIII. Metodología

Esta investigación se basa, principalmente, en un método documental-teórico. Pretende la recopilación de datos existentes en forma documental, con tal de obtener antecedentes para profundizar en los aportes que se harán y realizar comparaciones sobre la teoría existente.

Por el tratamiento del tema se enmarca entre lo que Muñoz Razo describe como temas teórico-prácticos:

Son las tesis cuyo diseño y planteamiento de estudio, así como su realización y sus conclusiones abarcan temas derivados de alguna teoría que se pretende llegar a comprender dentro de un medio práctico y/o empírico. (...) En suma, es la aplicación de la investigación teórica comprobada mediante una aplicación práctica del tema o, en forma inversa, la aplicación de la práctica que se reafirma o refuta con la teoría¹.

El presente estudio pertenece al abordaje descrito. Busca la definición de coreografía como obra original susceptible de ser registrada (parte teórica) para demostrar que la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos y su reglamento, no cuentan con una regulación suficiente para las particularidades de las creaciones en Danza (parte práctica). Es decir, es una inquietud teórica —i.e. la singularidad de la obra coreográfica y su definición como obra original— lo que genera una inquietud práctica —la aplicación de la ley de derechos de autor costarricense—.

En esta investigación se aplicaron los métodos de inducción-deducción y analítico-sintético. El primero consiste en:

Observar cómo ciertos fenómenos están asociados y por inducción intentar descubrir la ley o los principios que permiten dicha asociación. A partir de la ley anterior, inducir una teoría más abstracta que sea aplicable a fenómenos distintos de los que se partió. Deducir las consecuencias de la teoría con respecto a esos nuevos fenómenos. Efectuar observaciones o experimentos para ver si las consecuencias son verificadas por los hechos (...)².

Este método fue empleado para la elaboración de definiciones. A partir de hechos (por ejemplo, las obras coreográficas), se encuentra una norma general a ellos (definición).

El método de análisis-síntesis “(...) consiste en la separación de las partes de un todo para estudiarlas en forma individual (análisis), y la reunión racional de elementos dispersos

1. Carlos Muñoz Razo, *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*, 1ª ed. (Juárez, México: Prentice Hall Hispanoamericana S.A, 1998), 12.

2. Muñoz Razo, 192.

para estudiarlos en su totalidad (síntesis)³. Este método se usó para el análisis de casos, legislación y comparación con normas de otros territorios.

IX. Esquema capitular

La investigación se presenta en una estructura de cuatro capítulos que va de lo general a lo particular y de las explicaciones correspondientes al campo de la danza al análisis jurídico:

El **capítulo I** denominado “La creación coreográfica” introduce el estudio al conocimiento de la danza como obra artística. Inicia con un breve recorrido por la historia de la danza, toma en cuenta los principales acontecimientos que le dieron forma y le permitieron convertirse en un arte. No pretende ser exhaustivo ni seguir una cronología exacta. Se tomaron los acontecimientos más relevantes para hacerle ver al lector las etapas por las que ha atravesado desde que era una actividad asumida en la cotidianidad de los pueblos antiguos hasta que se convirtió en un arte ejecutado por y para los estratos más altos de la sociedad, organizado en una academia y con reglas a seguir.

Posteriormente, se desarrolla el concepto de coreografía y se comparan diversas interpretaciones doctrinales para obtener la definición que se empleará en el trabajo. Luego se dilucidan las características que diferencian a la danza de otras artes escénicas y también los elementos que forman la obra coreográfica y cuya presencia es necesaria para que se pueda hablar de un trabajo como obra artística. Se concluye que la ausencia de estos le resta claridad y dificulta la comunicación con el espectador. Como punto final de este capítulo se explica por qué otras disciplinas corporales que a simple vista podrían ser comparadas con la danza no son catalogadas como obras de arte. Los deportes carecen de pretensión artística, su finalidad es la de medir destrezas físicas, no la expresión de sentimientos e ideas y la comunicación.

El **capítulo II** trata de la originalidad de la obra coreográfica. Se divide en siete secciones que abordan el concepto desde distintos puntos de vista, se desarrolla y problematiza el concepto de originalidad como característica y requisito fundamental para otorgar protección a una obra de arte. De entrada se hace notar que pese a ser un concepto tan importante para esta materia no se encuentra definido en ninguna de las leyes costarricenses.

3. Muñoz Razo, 192.

Por ese motivo, es necesario recurrir a la doctrina para aclarar de qué se habla cuando se menciona que una obra de arte es original. En la sección segunda de este capítulo se estudia a profundidad el concepto de originalidad. La sección tercera examina los distintos criterios de originalidad (objetiva, subjetiva e intermedia), que conforman los parámetros adoptados por los diferentes sistemas jurídicos para tutelar las obras de arte. La adopción de uno u otro criterio va a depender del sistema jurídico —continental o anglosajón— que se asuma, pues cada uno pone énfasis a situaciones diferentes. De seguido se analiza la jurisprudencia nacional e internacional para determinar la posición asumida por los tribunales acerca del concepto de originalidad.

En una sección posterior se desarrolla la diferencia entre obra original, originaria y derivada. Se exponen los parámetros para considerar que una obra es derivada de otra y también el grado de originalidad exigido a estas para que puedan ser consideradas como obras y no como un plagio o transformación de la obra previa que le sirvió de inspiración. De seguido se analiza cómo puede probarse la originalidad en un juicio de derechos de autor, que es el campo de batalla donde se discutirá al respecto, se plantean medios de prueba que pueden hacerse llegar al proceso para no dejar la decisión en manos de los jueces que son legos en la materia. Por último se dilucida cómo se aplica el concepto de originalidad en las obras coreográficas y sobre cuales componentes debe recaer para considerarla una obra protegida por el derecho de autor.

En el **capítulo III** —los derechos de autor de las obras coreográficas— se parte de un esquema general que explica por qué la propiedad intelectual es considerada parte de los derechos reales. Se hace notar que se trata de un derecho sui generis que cuenta con características diferentes al concepto tradicional de propiedad. Después se conceptualizan las categorías que conforman la propiedad intelectual. En una segunda parte del capítulo se examinan las leyes que tutelan el derecho de autor en Costa Rica y se indican las falencias que muestran para la tutela de muchas obras artísticas y sobre todo de las coreografías, por tratarse de obras particulares distintas al resto de artes escénicas. Se expone que las sanciones por infracción a la propiedad intelectual están orientadas a tutelar los intereses de los empresarios del mercado y no las actitudes desleales entre los artistas.

La penúltima sección versa sobre la injerencia de internet en la protección del derecho de autor. La era tecnológica ha permitido que se ponga a disposición del público el material creado por otros, poniendo en riesgo los intereses económicos y los derechos morales de los creadores. Este tipo de prácticas facilita el plagio, así como el uso de información sin indicar quién es el verdadero autor de las obras que se utilizan. A pesar de que el derecho entra a conocer los conflictos sociales de manera posterior a su producción, el desarrollo de vías alternas para tutelar al derecho, a la vez que se procura un mayor acceso de la sociedad a la cultura, demuestra que es posible una regulación en este medio.

Como conclusión del capítulo se hace mención a los derechos de los intérpretes y la escasa tutela que hay al respecto, pues se protege su trabajo solo en el tanto sea fijado de alguna manera para su difusión.

Por último, el **capítulo IV** se centra en el registro de una obra coreográfica. Se hace una breve reseña de la historia y la definición del derecho registral, para luego proceder a explicar en qué consiste el proceso de registro en Costa Rica. Posteriormente se describe el procedimiento registral para inscribir derechos de autor y derechos conexos. Como la legislación costarricense no contempla parámetros concretos para la inscripción de una obra de danza, se estudia la norma española que es más específica y establece requisitos diferentes para la inscripción de cada tipo artístico. Por último se exponen los inconvenientes de registrar una obra coreográfica por medio de video, ya que este puede ser inexacto respecto a la coreografía original y la inscripción puede quedar sujeta solo a lo expresado en él.

Capítulo I: La creación coreográfica

1) Introducción

El hombre baila⁴, así como canta y hace música. Sus motivos: expresar su alegría, tristeza, entusiasmo; alabar a sus dioses; relacionarse con su pueblo⁵. En la antigüedad, todos los miembros del pueblo formaban parte de las danzas, estas eran consideradas rituales “allí toda la comunidad danzaba la misma danza y cantaba el mismo coro. Danzar suponía unirse a la comunidad, y dejar de hacerlo era una especie de muerte”⁶. Debido a que el baile era una forma de venerar al objeto sagrado, no participar del ritual significaba estar desprotegido de sus favores, rechazar sus beneficios⁷: como la fertilidad de las tierras y la buena marcha de las cosechas, o bien la propia descendencia. Es por esto que en un inicio los papeles de espectador y artista no estaban separados, todos concurrían a la *orchestra* (palabra griega que significa “lugar para bailar”⁸) que era un espacio sencillo de forma circular donde los bailes de todo el pueblo se mezclaban con otros acontecimientos cotidianos. “En la antigua Grecia se aprecia cómo a partir del siglo VII a.C. el hombre descubrió, en un proceso lento, que no siempre

4. Incluso en la tradición hindú el dios es un bailarín “Sivá Nataraja hace bailar el mundo a través de los ciclos del nacimiento, la muerte y la reencarnación (...)”. Ramón Antonio Larrañaga Torrontegui, *Antología: Danza* (Córdoba, 2009), 65, consultado 01 de abril, 2016, ProQuest Ebook Central.

5. La información que se tiene sobre las danzas de los pueblos primigenios son los dibujos en cavernas, vasijas y otros instrumentos hallados en exploraciones arqueológicas. “La coordinación de movimientos corporales en lo que puede estimarse como una danza rudimentaria aparece desde los primeros testimonios gráficos de que tenemos noticia, en una antigüedad que se remonta al final de la última época glacial, entre diez y quince mil años atrás”. Adolfo Salazar, *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* (Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1949), 19.

6. Daniel J. Boorstin, *Los creadores*, 2ª ed, trad. Juan Faci y Francesca Carmona (Barcelona, España: Editorial Crítica, 2005), 197.

7. Como las fiestas celebradas en honor al dios Dioniso quien garantizaba la llegada puntual de la primavera, para este dios se conmemoraban “las grandes dionisias, que se celebraban en marzo y abril, eran un canto jubiloso a las esperanzas de renovación”. *Ibid.*, 191.

8. *Ibid.*, 196.

tenía que participar”⁹, este proceso lento corresponde a la aparición de las representaciones dramáticas.

El drama emergió como una nueva experiencia que se sumaba a los rituales para los dioses. El progreso del ritual al drama se dio cuando se empezaron a recrear las historias de las luchas del pueblo ateniense. Esta actuación era representada por unos actores, mientras que el resto de la población les daba paso y servían de espectadores ante el relato. Sin embargo, permanecían en el mismo sitio (la *orchestra*) donde todas las personas se ubicaban en el mismo nivel. Así, poco a poco “el centro comunitario dejó de ser simplemente la *orchestra*, o lugar donde se danzaba, y pasó a ser el teatro (de *theatron*, «lugar para mirar»). Para crear la producción dramática, el espectador tenía que estar separado del actor”¹⁰. La geografía de Grecia permitió que los espectadores se acomodaran en las colinas, con una posición privilegiada por encima de los actores. Lo desarrollado por esos actores era una historia danzada. Por eso, en sus inicios la danza y el teatro estuvieron unidos, ya que las representaciones se hacían danzadas y aún conservaban su carácter ritual, solo que ya no tenían al dios como único espectador sino también al resto del pueblo. Fue así como surgió el grupo¹¹ de actores que se especializaba en representar historias. Ellos se dedicaron a perfeccionar su técnica, lo que dio paso al actor y al bailarín profesional.

En el antiguo Egipto la historia es similar. Las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. “Estas danzas, que culminaban en ceremonias representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris se fueron haciendo cada vez más complejas hasta el punto de que solo podían ser ejecutadas por profesionales altamente cualificados”¹². Lo que sucedió en Grecia con la aparición del drama, en Egipto se dio con el incremento en la dificultad de las

9. Boorstin, 195.

10. Ibid., 196.

11. En Grecia, inicialmente, ese grupo lo formaban solo tres actores hombres. Quienes para representar diversos personajes y distintos estados de ánimo optaron por usar máscaras. Según cuenta Boorstin (2005), el primero en traer las máscaras a la representación de las tragedias griegas fue Tespis, en el año 534 a.C.

12. Larrañaga Torrontegui, 65.

danzas. Esto ocasionó que quienes no tenían suficiente habilidad técnica para ejecutar los pasos, se apartaran y se convirtieran en el público de los más diestros en ese arte emergente.

En Roma el baile no fue tan amado como en Grecia. “Ningún hombre digno baila”¹³, solían decir los ciudadanos romanos. La danza carecía de importancia en el mundo cristiano romano, tanto así que el emperador Justiniano mandó a cerrar el Hipódromo de Constantinopla¹⁴, donde se celebraban danzas pantomímicas. Con el advenimiento de la Edad Media la condición empeoró, ya que la danza “se consideraba como catalizadora de la permisividad sexual, lascivia y éxtasis”¹⁵. El Renacimiento trajo una nueva actitud hacia el cuerpo, las artes y la danza. Se buscó volver —“renacer”— a las artes de la antigüedad, retomar el teatro griego con su música y su danza. Los bailes se incorporaron a la corte como parte de las actividades de la clase alta. Aparte de este baile de sociedad se desarrolló el baile como espectáculo en escena, aunque “hay al menos un siglo entre la creación de los primeros ballets de Corte (ópera ballet y comedia ballet) y el uso generalizado de bailarines profesionales en escena”¹⁶. La danza antes del siglo XVII¹⁷ no formaba un espectáculo autónomo, sino que se encontraba ligada a la representación teatral. Se convirtió en una disciplina artística con sus propias reglas desde la aparición de la Real Academia de Danza,

13. Sentencia atribuida a Cicerón, para quien el baile no es un arte porque sirve al placer. Kosme M. De Barañano Letamendía, Ensayos sobre Danza, Serie Bellas Artes, No. 3 (Bilbao, 1985), 122, consultado 01 de diciembre, 2018, http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_3_Bellas_artes_ENSAYOS%20S OBRE%20DANZA%20%20por%20Kosme%20M_%20de%20Bara%C3%B1ano%20Leta.pdf. Puede que el rechazo que aún se manifiesta en la sociedad hacia la danza y los bailarines (sobre todo los de sexo masculino) provenga de nuestra tradición romana y más aún de la Iglesia cristiana romana.

14. Ibid., 124.

15. Larrañaga Torrontegui, 66.

16. María Carolina Escudero, “Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal”, (Tesis para optar por el grado de magíster en Educación Corporal, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013), 15, consultado 01 de diciembre, 2018, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>,

17. *El triunfo del amor* es el primer espectáculo de danza liberado del teatro que inaugura el género del ballet. Coreografiada por Pierre Beauchamp y con música de Jean-Baptiste Lully fue representado por primera vez en 1681. Barañano Letamendía, 76.

fundada por Luis XIV¹⁸, que dio paso al desarrollo profesional de este arte. A partir de ese momento ha ido cambiando y adaptándose a las transformaciones sociales y políticas de cada época.

Es este tipo de danza —que se ha convertido en una profesión desde que apareció el teatro en Grecia— la que ocupa la siguiente investigación. La que se convierte en forma de trabajo y medio de expresión artística, y, por tanto, en objeto del derecho de autor. No la que se hace desinteresadamente en un salón de baile, en familia o entre amigos, solo por diversión; sino la que es producto de especialización de sus partícipes.

Se dice que la danza consiste en “una coordinación estética de movimientos corporales”¹⁹. No obstante, este tipo de movimientos existen en muchas actividades humanas, como el mismo trabajo. “El movimiento cadencioso de los remeros, la curva airosa de los segadores y el ritmo de los aventadores de la mies”²⁰. Esa expresión rítmica del día a día, que marca el peso del sol sobre los brazos de quien corta, jala y carga. Transformar el trabajo en música y baile vuelve las tareas menos pesadas y más gratas. De ahí que desde tiempos inmemoriales, convertimos nuestra vida diaria en ritmo, en pulso, pasos y sonidos. ¿Qué es lo que diferencia a la danza de esos movimientos cotidianos? Según Salazar “la danza recoge los elementos plásticos, los grandes gestos o grandes posturas corporales y los combina en una composición coherente y dinámica. El hombre realiza esa 'construcción' plástica inspirado por sentimientos de orden superior”²¹. Es decir, una coreografía recoge esas vivencias cotidianas de movimiento y sonido, ordenándolas para expresar algo en una obra, evocando, a la vez, el origen de ese movimiento, el paso firme y el vaivén del segador.

La coreografía no es solo una consecución de movimientos, es un medio de expresión, un arte²². Contiene una estructura de ideas que se traducen en movimiento corporal. Se vale

18. Barañano Letamendía, 76.

19. Salazar, 11.

20. Ibid.

21. Ibid.

22. Según el Diccionario de la Lengua Española de la RAE, Arte se define, en lo que interesa, como: “1. Capacidad, habilidad para hacer algo. 2. Manifestación de la actividad humana mediante la

del espacio, de las posibilidades del intérprete y otros recursos —como vestuario y luces— para transmitir un mensaje, compartir una idea. Posee el valor agregado del conocimiento técnico de quien la crea y de quien la interpreta.

En las líneas siguientes abordaremos la coreografía, sus características, elementos que la forman y lo que sea preciso para determinar cuáles de esos elementos son necesarios para que sea objeto de protección. Partiremos de la definición de coreografía y, penetrando en movimientos y figuras, llegaremos a explicar las particularidades de este arte; qué hace necesaria su especial atención para el registro y adecuado resguardo de los derechos de sus creadores.

2) Definición

Coreografía es una palabra de origen griego. Etimológicamente proviene de *choreía* (χορεία) que significa “danza en coro”, y de *grafo* que significa “escritura”²³. Ese nombre proviene del origen de la danza, que fue en coros rituales. *Khoros* (coro) no se mantiene en las lenguas modernas como danza en grupo, sino como grupo cerrado de voces.

El concepto de danza viene ahora expresado por la palabra *danza, danse, tanz*, que proviene del francés antiguo *dancier*, que designó en un principio el baile solemne individual colectivo en un círculo, frente al *baller*, término para la danza más popular. Esta referencia social se cambiará de sentido con el paso del tiempo: ballet como término culto frente a la danza, de sabor popular²⁴. (Lo destacado no es del original).

cual se interpreta lo real o se plasma lo imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros. 3. Conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacer algo”. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “arte”, consultado 20 de noviembre 2018, dle.rae.es. Ramón A. Larrañaga, lo define de esta forma: “Actividad que requiere de un aprendizaje y puede limitarse a una simple habilidad técnica o ampliarse hasta el punto de englobar la expresión de una visión particular del mundo. El término arte deriva del latín *ars*, que significa habilidad y hace referencia a la realización de acciones que requieren una especialización, como por ejemplo el arte de la jardinería o el arte de jugar al ajedrez. Sin embargo, en un sentido más amplio, el concepto hace referencia tanto a la habilidad técnica como al talento creativo en un contexto musical, literario, visual o de puesta en escena. El arte procura a la persona o personas que lo practican y a quienes lo observan una experiencia que puede ser de orden estético, emocional, intelectual o bien combinar todas esas cualidades. Larrañaga Torrontegui, 10.

23. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “coreografía”.

24. De Barañano Letamendía, 119.

Sin embargo, nos quedó la palabra “coreografía” con la que podemos recordar de dónde vienen las danzas. Más que una palabra se transforma en memoria histórica de las raíces de la danza. Pues así cuando decimos “coreografía” reverbera en nuestros oídos esa sílaba fuerte y reaparece frente a nosotros el corro, con todo un pueblo moviéndose enérgicamente en pos de los favores de un dios.

Aunque etimológicamente “coreografía” significa escritura de la danza, —es decir, la notación gráfica de los movimientos y direcciones realizados por los cuerpos de los bailarines— en la actualidad su significado es doble. Por una parte se entiende coreografía como escritura de la danza o partitura de movimientos, pero a partir del siglo XIX se entiende como la composición de un ballet, la creación de una obra de este tipo. “Antiguamente se ha entendido por coreografía, (...) simplemente el arte de danzar, o su transcripción, pero el significado hoy al uso es el del arte de componer un ballet determinado, utilizándose el término coreología para la notación gráfica de las danzas”²⁵.

Sumado a esto, lo que se considere como coreografía ha variado mucho con los años. Esto se debe a la aparición de nuevos estilos de danza. Desde la sistematización del ballet en el siglo XVI se pensaba a la coreografía como un conjunto de pasos coordinados con la música²⁶. No obstante, los estilos contemporáneos buscan irrumpir con las formas tradicionales, las cuales fueron vistas como restricciones al cuerpo²⁷. Es por esto que ahora pueden concebirse obras coreográficas sin la utilización de música —o con el empleo de percusión corporal en vez de música— con elementos teatrales, con introducción de texto para los intérpretes. En fin, un sin número de posibilidades que tornan difícil la definición de la coreografía contemporánea. Una vez hechas estas salvedades, analicemos los conceptos desarrollados en doctrina.

En el Glosario de derechos de autor de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) se define obra coreográfica como

25. Ibid., 120.

26. Hans Verwer, *Guide to the Ballet*, trad. Henry Mins (Estados Unidos: Barnes & Noble, Inc., 1963), 10.

27. Acerca de la historia de la danza léase el texto de Larrañaga Torrontegui (2009).

Una composición de movimientos para fines de danza escenificada, o cualquier otra sucesión configurada de ademanes, creadas [*sic*] casi siempre para acompañar a una música. Generalmente se reconoce que la obra coreográfica es una obra acreedora a la protección que otorga el derecho de autor; no obstante, algunas legislaciones de derecho de autor no protegen a la coreografía a menos que se halle fijada en una forma apropiada (p.e., mediante la notación Laban)²⁸.

Esta definición es acertada. En ella se puede incluir no solo la composición de movimientos pertenecientes a los esquemas tradicionales de danza (pasos como: *jeté*, *tendú*, *attitude*, *pas de bourrée*) sino que también al referirse a una “sucesión configurada de ademanes” deja la definición abierta a otras opciones de expresión. Sin embargo, una sucesión de ademanes puede ser casi cualquier cosa, por lo que dejaría el término abierto a que cualquier serie de movimientos se considere una coreografía. Ahora bien, no es que esto esté del todo mal, se trata solo de una definición muy amplia. El punto clave está en demostrar que esa sucesión de ademanes es original y puede ser objeto de protección.

La notación Laban (Labanotación, cinetografía Laban o teleocinetografía Laban²⁹) a que hace referencia, es el método inventado por el maestro húngaro Rudolf von Laban (1879-1958). Quien tuvo la pretensión de desarrollar una herramienta que haría posible la puesta en práctica de un espectro de movimiento mucho más amplio que los movimientos rígidos del ballet, el cual fuera aplicable para todos los estilos de danza e incluso otros ámbitos como el deporte. En resumen, este método basado en la kinesfera (espacio máximo alcanzado por las extremidades del cuerpo humano de pie sin levantar los pies del piso³⁰), consiste, a grandes rasgos, en tres líneas paralelas verticales que se leen de abajo hacia arriba que permiten la organización de los símbolos de dirección por la correspondencia de cada una de las columnas con las diferentes partes del cuerpo³¹.

28. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Glosario de Derecho de autor y Derechos Conexos (Ginebra, 1980), 30, consultado 21 de noviembre 2018, ftp://ftp.wipo.int/pub/library/ebooks/wipopublications/wipo_pub_816_efs.pdf

29. María del Pilar Naranjo Rico, “La cinetografía Laban”, Revista Artes, No. 7, Vol. 4, (enero-junio 2004): 39, consultado 21 de noviembre, 2018, <http://www.contemporary-dance.org/support-files/labannotation-article-in-spanish-la-cinetografia-laban.pdf>

30. *Ibid.*, 43.

31. Si no entendió esta breve explicación, no se sienta mal por eso, hay bailarines y coreógrafos que llevan años enteros aprendiendo esta técnica. Véase una explicación más extensa (pero

Esta es una solución al tema del registro de una obra coreográfica. Pero presenta el problema de que no todos los coreógrafos y bailarines saben leer esta simbología. A diferencia de la notación musical occidental, que es manejada desde el inicio de los estudios en música de cualquier persona, mundialmente difundida y aceptada, en cambio la notación Laban no es compartida por muchos. No obstante, es un método interesante del cual podemos rescatar su aplicabilidad en todos los estilos. Condicionar el registro de una obra a la utilización de un solo método de notación no me parece adecuado, como mencioné, no se maneja fluidamente en el medio y conllevaría su desuso.

El Diccionario de la Lengua Española define coreografía como el “arte de componer bailes. Arte de representar en el papel un baile por medio de signos, como se representa un canto por medio de notas. Arte de la danza. Conjunto de pasos y figuras de un espectáculo de danza o baile”³². En sus distintas acepciones hace alusión a la composición, la representación simbólica, el baile en sí y el conjunto de pasos. Por ser una definición muy general tiene la ventaja de que no se le puede identificar con un estilo de danza en específico. Además toma en cuenta la expresión simbólica como método de plasmar en medio escrito el movimiento humano. A diferencia de la definición dada por Wandtke (citado por Ruipérez de Azcárate): “composiciones de danza, que utilizando el espacio y el movimiento de forma rítmica, métrica y tomando en consideración el *tempo*, son creadas por los coreógrafos y son perceptibles por los sentidos”³³. La cual corresponde con los estilos académicos tradicionales, en los que los movimientos se vinculan de manera rítmica con el patrón musical. Empero, no es una definición aplicable a la danza contemporánea que busca liberarse de las restricciones impuestas por el estilo clásico.

no por ello más sencilla) en el artículo de la bailarina María del Pilar Naranjo Rico, citado en la nota 29.

32. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “coreografía”.

33. Clara Ruipérez de Azcárate, *Las obras del espíritu y su originalidad* (Madrid, 2012), 109, consultado 03 de julio 2016, ebrary.com

Por último, Rosón nos dice que una coreografía es “una composición con movimientos de danza”³⁴ y que esta última “es la forma de expresión artística que utiliza el desplazamiento efectuado en el espacio por el cuerpo del bailarín, realizando una forma, con un ritmo determinado, durante un tiempo mayor o menor”³⁵. Esta definición también se adecua a la concepción tradicional de forma, tiempo y ritmo de la danza. En resumen, la descripción de lo que es una obra coreográfica debe ser general en el tanto pueda abarcar todos los estilos de danza, desde los clásicos y académicos hasta los contemporáneos y vanguardistas. Sin embargo, tampoco puede ser muy abierta o poco técnica ya que contemplaría a cualquier prosecución de movimientos.

Por último, para efectos de esta investigación definiremos “coreografía” como: 1. Escritura de la danza. 2. Arte de representar un baile por medio de signos³⁶. 3. Forma de expresión artística³⁷ que constituye una composición de movimientos³⁸ efectuados en el espacio por el cuerpo humano³⁹. Para ser representados, generalmente, en escena o en cualquier otro espacio o medio determinado; y que es susceptible de protección del derecho de autor.

A continuación veremos cuáles características posee la coreografía —que resultan comunes a varios tipos de danza— que la diferencian de otras artes escénicas y que la hacen objeto particular de una protección legal.

34. Tomás Rosón, “El flamenco como obra musical, coreográfica y escénica. Las obras originales y derivadas: versiones, arreglos y utilización de obras”, en *El flamenco y los derechos de autor* (Madrid, 2010), 35, consultado 03 de julio 2016, ebrary.com, consultado 03 de julio 2016.

35. *Ibid.*, 34.

36. Real Academia Española.

37. Rosón, 34.

38. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 30.

39. Rosón, 34.

3) Características

En qué se distingue una obra de danza de otras artes escénicas es una pregunta compleja que si se la hacemos a un espectador en el teatro, después de apreciar un espectáculo, es probable que no sepa responder. Sin embargo, esta persona tendrá la noción de que se trata de algo diferente. “El escenario del ballet y el escenario del teatro no son la misma cosa”⁴⁰ decía Kosme De Barañano, cuando intentaba explicar que, pese a desarrollarse en un espacio similar, teatro y danza no pueden ser medidos con el mismo baremo. A pesar de que la danza, al igual que el teatro, involucra generalmente la labor de una persona que diseña lo que se va a representar y luego el trabajo de otra que ejecuta aquel diseño; no podemos decir que una danza es igual a una representación teatral⁴¹, a pesar de que en ambas media una actividad corporal importante. Pero en vez de agobiar a nuestro entrevistado en las butacas, ahondemos en lo que se ha dicho al respecto y busquemos cuáles son esas características que distinguen a la danza de sus hermanas escénicas.

Cuando hablo de características me refiero a una cualidad que sirve para distinguir a algo de sus semejantes⁴², en este caso: para diferenciar a la danza de otras artes escénicas. En cambio, un elemento es la parte constitutiva de algo⁴³, es decir, lo que contiene una cosa y que es parte importante de ella. La coreografía necesita de elementos para considerarse una obra artística; y hay que explicitar sus características para distinguirla de otras artes.

En esta investigación contamos con una desventaja. Es cierto que no está bien visto que se inicie con la noticia de que se tiene poco material para trabajar; sin embargo hay que serle sincero al lector. En el campo de la danza costarricense no hay mucha investigación académica, por lo que nos valdremos de las indagaciones que se han hecho en otras latitudes para precisar conceptos. Empero, tampoco fuera de nuestras fronteras se cuenta con un

40. De Barañano Letamendía, 66.

41. Explica acertadamente Kosme M. De Barañano que: “En la danza se hace, se construye un espacio, mientras que en el teatro hay una estabilidad espacial, una afirmación de permanencia en la que se ambienta la acción dramática, la instalación del tejido dramático”. De Barañano Letamendía, 67.

42. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “característica”.

43. Ibid., s.v. “elemento”.

quehacer teórico tan vasto como el que hay en otras artes (por ejemplo, en la teoría musical, con la armonía y el contrapunto). Ya Doris Humphrey había encontrado una explicación para la carencia de investigación en el quehacer dancístico:

(...) la naturaleza física del arte. El movimiento es su esencia, su principio primordial y su lenguaje. La persona que se siente atraída por la danza como profesión es notoriamente no intelectual. Piensa con los músculos, goza al expresarse con el cuerpo y no con las palabras; el análisis le resulta arduo y tedioso, es un ser con inquietud física. Puesto que siempre hubo individuos dotados que se dedicaron a concertar danzas y que tuvieron cierto don para la ilación dramática, los demás se contentaban con ese estado de cosas, ateniéndose a la inspiración de unos pocos coreógrafos⁴⁴.

Es cierto que la danza es un arte físico y que ello implica el escaso desarrollo académico. Incluso, como expliqué arriba, su origen está ligado al éxtasis, a la catarsis colectiva. Se ha usado siempre para transmitir emociones, no para razonar sobre estas. No obstante, existen registros de actividad intelectual previa al siglo XX en el campo de la danza. El primer tratado sobre danza aparece en el siglo II d.C, y fue escrito por Luciano de Samosata⁴⁵; luego, con la creación de la Real Academia de Danza, se buscó darle parámetros fijos y convertirla en ejercicio de la aristocracia, bajo el dominio y al servicio de esta. Como menciona Humphrey en su texto, en el siglo XX el estallido de las guerras mundiales conlleva a un cuestionamiento del arte, y la danza no escapa a ello. Por eso, este siglo marca el nacimiento de la danza moderna y el interés por la investigación en otras posibilidades de movimiento que fueran capaces de demostrar algo más personal y completamente separado a los cuentos del ballet clásico.

Las características que estudiaremos a continuación son el resultado de ese período de redescubrimiento en la danza. Pues los bailarines y coreógrafos buscaron cuestionarse qué hacía a la danza un arte diferente e importante para el ser humano. No obstante, como en todos los saberes, tampoco en la danza hay líneas unívocas de pensamiento; lo que provoca que aquello que es considerado una característica de la danza para uno, no lo sea para otro autor. Por ejemplo, Doris Humphrey expone los elementos de la danza, pero no sus características.

44. Doris Humphrey, *El arte de crear danzas*, trad. L. M. Caprioli (Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965), 15-16.

45. De Barañano Letamendía, 120-121.

Su estudio se enfocó en darle sentido objetivo a la enseñanza de la coreografía y, aunque tenía claro que la danza era única respecto a otras artes escénicas, no se encargó de detallar esas características diferenciadoras. Otros en cambio, las explican o mencionan en sus textos, sin reparar mucho en ello o sin hacer explicaciones esquematizadas para dar un orden más claro al asunto. Así por ejemplo: Ana Sabrina Mora⁴⁶ se enfoca en la importancia del disciplinamiento técnico que experimenta el cuerpo del bailarín; de igual forma Mónica Alarcón⁴⁷ destaca al cuerpo como una característica fundamental de la danza y cuestiona la instrumentalización que sufrió en épocas pasadas, por oposición al enfoque del cuerpo como parte del pensamiento.

Por otro lado hay quienes han propuesto sus propias clasificaciones, por ejemplo: la costarricense Elena Gutiérrez divide las características generales de la composición coreográfica en principios de la composición coreográfica (donde encasilla al contenido y la forma, el contraste, la unidad, la variación, la reiteración y la proporción), elementos del lenguaje coreográfico en el espacio (clasifica al punto, las líneas horizontal y vertical, las trayectorias, las nociones, el equilibrio dinámico, el diseño, las direcciones, el foco, las dimensiones espaciales, los planos de movimiento, los volúmenes espacio-corporales, los niveles espaciales y la extensión) y en el tiempo (el ritmo y la música, el motivo, la frase, la secuencia, las imágenes, la acción, el conflicto, la interpretación y el acontecimiento)⁴⁸. La ecuatoriana Rita Rodríguez Vargas⁴⁹, por su parte, considera que el espacio, el tiempo y la intensidad son características del movimiento, y este último es para ella el eje central de la

46. Véase: Ana Sabrina Mora, “Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica”, Revista *Question*, Vol. 1, No. 17, (2008), consultado: 08 de julio, 2018, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513>.

47. Véase: Mónica Alarcón, “La inversión de la memoria corporal en danza”, Revista de Filosofía A Parte Rei, No. 66, (2009), consultado 08 de julio, 2018, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089677>

48. Véase: Elena Gutiérrez, *Al Danzar apuntes*, 1ª ed. (Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional, 2007).

49. Véase: Rita Gabriela Rodríguez Vargas, “Uso de desplazamientos con la técnica de Danza Contemporánea Flying Low dentro de un espacio creado con proyección multimedia sobre estructuras tridimensionales, para generar un diálogo entre los componentes que serán parte del proceso creativo de la obra Viento”, (Tesis para optar por el grado de licenciatura en Danza/Teatro, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Escuela de Danza/Teatro, 2013), consultado 08 de julio, 2018, <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5182>

danza. Escudero⁵⁰ expone las características generales de la danza moderna, pero no de la danza en general. Señala a la expresión, el subjetivismo, la flexibilidad y la ideología naturalista, como los bastiones de aquella.

El listado que se elabora a continuación tomó como base los textos indicados, entre otros, para seleccionar las características que diferencian a la danza de las otras artes escénicas. No pretende ser prescriptivo, ni ordenar cómo debe estudiarse la danza, sino que es solo una opción más para clasificarla. Se trata de agrupar varias opiniones, con el fin de presentar un panorama más completo.

3.1) Cuerpo:

Como apunta el humanista holandés Peter Noordendorp: “Antes de que existiera instrumento musical o poético alguno, el cuerpo y todas sus funciones ya estaban allí”⁵¹. Es decir, podemos aventurar que la danza es el inicio de la expresión humana, pues el cuerpo fue primero que cualquier otro instrumento para expresarse. Estuvo antes de los instrumentos musicales más rudimentarios y antes de los utensilios para grabar la piedra o pintar las cavernas. Por esto, nuestro punto de partida para caracterizar la danza es el cuerpo.

Para Marcel Mauss (citado por Víctor Fuenmayor) “El cuerpo es el primer instrumento del hombre y el más natural. O más exactamente, sin hablar de instrumento diremos que el objeto y el medio técnico más natural del hombre es su cuerpo”⁵². Desde los primeros meses de vida, cuando la comunicación oral aún no está desarrollada, el infante se expresa a través de su cuerpo, en otras palabras: es la herramienta que utiliza para manifestar sus necesidades. Estira sus brazos para indicar que quiere algo, mueve las piernas y el torso para mostrar incomodidad si quiere que lo levanten de la cuna. Conforme crece y le es posible andar, expresa felicidad balanceándose, moviendo sus piernas y brazos; y responde con movimientos

50. Véase: Escudero, 22-24.

51. Peter Noordendorp (Peter Deno), *Métodos de expresión corporal para el teatro y la danza*, trad. Paula Percivalle (Rosario, 2012), consultado 21 de julio, 2018, <http://www.libreriahumanista.com/p/metodo-de-expresion-corporal-para-el-teatro-y-la-danza-peter-deno/>

52. Víctor Fuenmayor, “Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza”, *Revista La otra Facultad*, Vol. 1, No. 1, (2004): 12, consultado 21 de julio, 2018, <http://victorfuenmayorruiz.com/files/tecnicasdeltuerpoytecnicasdeldanza.pdf>

ante estímulos musicales como los patrones rítmicos que se hacen con las palmas, las canciones y la música. Este rasgo corpóreo es el distintivo principal de la danza, pues si bien es cierto otras artes se valen del cuerpo, lo utilizan como un elemento accesorio, mas en la danza es el instrumento principal. A través de la danza se expresan las emociones, los pensamientos, sin existir diálogo que simplifique la transmisión del mensaje. Es el arte que se ha apropiado de la herramienta más básica. “La expresión corporal es una conducta espontánea existente desde siempre, tanto en sentido ontogenético como filogenético; es un lenguaje por medio del cual el ser humano expresa sensaciones, emociones, sentimientos y pensamientos con su cuerpo, integrándolo de esta manera a sus otros lenguajes expresivos como el habla, el dibujo y la escritura”⁵³.

Sin embargo, la danza prescinde, en mayor medida, de esa integración con otros lenguajes expresivos, y, si bien, no se aparta en su totalidad de ellos, siempre domina el movimiento corporal como centro de expresión.

Tanto en el cine como en el teatro, artes escénicas por excelencia, la expresión corporal es importante. Incluso se les enseña a los actores a expresarse absteniéndose de la palabra. Una agonía de un personaje en una representación teatral, que no implique diálogo, puede demostrar el talento del actor al comunicar su mensaje de forma clara; o una escena cinematográfica de primer plano al rostro de la actriz que comunique la angustia de esta, son ejemplos de que la danza no es la única en emplear la expresión corporal. Sin embargo, ni el cine ni el teatro son solo movimiento corporal. El primero nació como el arte de grabar el movimiento y desde su aparición, se ha encargado de transmitir historias a través de un trabajo conjunto que implica desde el desempeño de los actores, a la dirección de todo el montaje y desde luego la calidad y creatividad del guión. Por su parte, el teatro se vale del recurso de la palabra, y no solo de la expresión corporal de sus intérpretes. En cambio la danza busca comunicar un mensaje a través del cuerpo,

(...) el intérprete situado en escena, asume un rol comunicador, en donde el cuerpo significa, el cuerpo es finalmente el soporte de la expresión. El cuerpo del ser humano posee un lenguaje corporal propio. En la escena el intérprete toma como base ese

53. Patricia Stokoe citada por Fuenmayor, 9.

lenguaje corporal propio y construye un lenguaje escénico que tiene como fin, expresar⁵⁴.

En síntesis, la danza es expresión a través del cuerpo y es esta herramienta la que tiene la capacidad de hacer perceptible aquello que no se puede ver hasta que se muestra en escena —i.e. los sentimientos, las acciones—. La capacidad de visibilizar y comunicar más claramente dependerá del entrenamiento y capacidad del bailarín, pues no todo cuerpo puede hacerlo por el simple hecho de ser cuerpo⁵⁵. El bailarín se transforma de cuerpo cotidiano a cuerpo en escena a través del empleo del movimiento, el manejo del espacio y el código técnico, características que veremos a continuación.

3.2) Movimiento:

El movimiento está presente en todo el ser humano, incluso, si nos mantenemos quietos, dentro del cuerpo palpita el corazón, se hinchan los pulmones, fluye sangre por las venas, en fin, una máquina entera trabaja aunque estemos en reposo. No solo el cuerpo humano está en movimiento, sino el mundo que lo rodea. Por eso podemos comunicarnos haciendo gestos, señas e interpretando los movimientos, tanto de otros humanos, como de los animales —para poder saber si estos se encuentran enfermos, alegres, si están asustados o van a atacarnos—, de igual forma nos servimos del movimiento de los astros, el mar y las plantas, para utilizarles a nuestro favor. Las artes también se han valido del movimiento para expresar

54. Pilar Leal Bahamondes y Estefanía Pereira Rodríguez, “Historicidad corporal y el cuerpo en la danza” (Tesis para optar al grado de licenciatura en Danza mención Pedagogía, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2013), 9, consultado 22 de julio, 2018, <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/1027/tdan46.pdf?sequence=1&isAllo wed=y>

55. “El cuerpo no habla” sentencia María Carolina Escudero (2013) en su obra, ya citada en este trabajo. Con ello nos plantea la idea de que el cuerpo, sobre la escena, en sí mismo no es nada, sino que necesita estar dotado de una significación en particular “(...) el cuerpo no expresa nada si no se lo pone en relación, si no se lo pone en medio de un sistema de interpretación específico, en un circuito de prácticas, si no se lo sumerge en un esquema de interpretación construido históricamente y sostenido en su función por un conjunto de cosas y personas” indica Foucault (citado por Escudero, 101). Es decir, ese cuerpo del bailarín sigue una interpretación sociohistórica a través de la cual es considerado forma de danza acorde a un patrón técnico establecido de previo. Esta tesis indica que el cuerpo en escena necesita de una interpretación en particular, sino no es más que un cuerpo en movimiento. Como podemos ver, esta tesis es contraria a la que considera a la danza como expresión “del ser” del bailarín.

sentimientos e ideas de una forma distinta, donde no solo se perciba un mensaje, sino que el medio que se utiliza para hacerlo también sea importante.

Para el húngaro Rudolf von Laban “el hombre no ha podido encontrar la conexión entre su pensamiento en términos de movimiento, y su pensamiento en palabras”⁵⁶. Consideraba que se podía pensar en términos de movimiento y que esto era vital, sobre todo en el caso de los artistas escénicos. Siguiendo el argumento de Laban, el pensamiento en palabras está demasiado inmerso en las estructuras sociales y educativas, lo cual coarta la capacidad de expresión corporal de muchas personas, quedando el dominio de este campo reservado solo para quienes se dedican a ese tipo de artes. Esa imposibilidad de describir el movimiento con palabras ocasionó que se perdiera parte de la cultura antigua, al no poder describir con exactitud los movimientos de las danzas y de los rituales⁵⁷.

Si bien las artes escénicas se han encargado de especializar la expresión y la comunicación a través del movimiento, lo cierto es que no todas lo emplean en la misma medida. Como señala Pérez García:

El actor se sirve de las posibilidades expresivas que el uso de la voz le proporciona: la entonación, la velocidad con sus pausas y silencios, la fuerza física y la expresión de su voz, que juega con el timbre, la intensidad y redondez. El actor debe exprimir todas las cualidades que pueda sacar al texto, para después complementarlo con el movimiento y el gesto. (...) Pero ¿qué ocurre al tener como lenguaje el propio movimiento? En la danza se cuenta algo mediante la progresión y yuxtaposición de movimientos (Álamos, 1998). No se trata de bailar más o multiplicar el movimiento, sino de dominar técnicas interpretativas que aplicadas al movimiento que la danza nos impone, éste se cargue de expresión. Aunque para muestra, un botón, sirva como ejemplo la necesidad de

56. Rudolf von Laban, *El dominio del movimiento*, trad. Jorge Bosso Cuello (Madrid, España: Editorial Fundamentos, 1987), 36.

57. Indica Laban: “Muchas creaciones de la danza se han extinguido porque era imposible describirlas con palabras, y sabemos muy poco cómo se representaban las danzas en otras épocas. Las descripciones que en realidad se intentaron resultaron simplemente inadecuadas y superficiales. Es en este punto donde los descubrimientos del hombre industrial pueden ayudar al bailarín. El trabajo de análisis moderno y su notación no son muy diferentes de las que se requieren para describir cualquier movimiento expresivo”. Laban, 43. Este problema detectado por Laban lo llevó a dedicar gran parte de su vida al desarrollo de un método uniforme para fijar el movimiento en papel, a través de símbolos que pudieran ser conocidos para cualquier tipo de movimiento humano en cualquier época.

dominar por parte del bailarín las relaciones entre energía y movimiento, así como las posibilidades expresivas y coreográficas que esta técnica conlleva⁵⁸.

Lo que distingue a la danza del resto de artes escénicas es que su lenguaje es el movimiento, y el cuerpo el medio para exponerlo. La danza se ha ocupado de desarrollar técnicas interpretativas para transmitir mensajes, para comunicar. Además de la aprehensión de la técnica, los bailarines necesitan desarrollar el pensamiento a través del movimiento del que hablaba Laban, para identificar cuál movimiento es más apto para comunicar sus emociones. De ahí que la danza, en estos términos, sea un arte. Pues se trata de una tarea que lleva años de preparación física y mental. No basta con conocer los pasos que forman un estilo de danza determinado (por ejemplo, el *jeté*, el *grand jeté*, el *rond de jambe* del ballet clásico), sino que es necesaria la conexión de estos movimientos y la interpretación. Continúa Laban:

La forma artística en la cual en nuestro tiempo aún se cultiva la expresión visible del movimiento es el baile. (...) Los movimientos son los que muestran una forma más estilizada en el baile que en la actuación dramática. En el mimo como en la actuación dramática, los movimientos tienen una mayor semejanza con la conducta cotidiana. Un salvaje, o un niño, que no sepa nada acerca del teatro puede confundir lo que ocurre en una obra teatral con lo que pasa en la vida real. Esto no podría ocurrir en el baile donde los movimientos de los bailarines manifiestan, en general, tales transformaciones ensoñadas de las acciones y el comportamiento cotidianos, que su sentido simbólico no puede confundirse. El baile usa los movimientos como un lenguaje poético, en tanto que el mimo crea prosa del movimiento⁵⁹.

En resumen, la danza es el arte escénico que se ha encargado de desarrollar su propio lenguaje, abstrayendo el sentido cotidiano de los movimientos y reinterpretándolo, para convertirlo en baile. No obstante, a pesar de su abstracción —es decir, de mantener una forma distinta al diálogo teatral o a la gesticulación del mimo— es capaz de transmitirnos historias, mensajes, comunicar los sentimientos del coreógrafo o del intérprete.

58. María Matilde Pérez García, “El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica”, *Revista Danzarate del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, No. 6, (2009): 53, consultado 31 de julio, 2018, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12640>

59. Von Laban, 156.

3.3) Espacio:

Probablemente el lector piense que me he equivocado al incluir el espacio como característica diferenciadora de la danza. Pues considerará que los teatros, y escenarios en general, son usados por igual para la representación de cualquier arte escénico. Así, en el Teatro Popular Melico Salazar hemos visto desde conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional, ballets, obras de teatro y óperas y en nada cambia el escenario, este sigue estando allí con sus tablas lustrosas, las candilejas y las diablas. Alguien que conozca un poco más de arte escénico apuntará que los escenarios están diseñados de formas distintas, según el arte para el cual estén hechos; por ejemplo, un escenario para ballet clásico es más grande que uno para teatro, pues necesita albergar al cuerpo de baile, que suele ser numeroso, si se edifica un espacio para presentar obras musicales, este deberá cumplir con parámetros idóneos para una buena acústica, entre otros detalles que competen a la arquitectura. Bien podemos darle la razón a quien apunta esta diferencia espacial de las artes escénicas. No obstante, cuando hablamos del espacio de la danza, nos referimos a una idea de espacio que va más allá del tipo de escenario, o el tamaño del teatro. Acá hablamos de espacio como ese lugar vacío en el que acontece el arte, Kosme De Barañano distingue ambos tipos de espacio y los divide de la siguiente forma:

En este espacio artístico de la danza podemos distinguir dos planos:

- el plano de la estructuración, donde la danza tiene lugar (...).
- el plano de la (re)- presentación, cómo el espacio es cuestionado⁶⁰.

El primero, el plano de estructuración, según De Barañano (1985), ha tenido dos formas a lo largo de la historia. Una es la plaza pública, que es propia de las danzas populares, corresponde con los espacios abiertos, donde los habitantes espectadores se reúnen en torno a los bailarines (que suelen ser personas del mismo pueblo). La segunda es propia del ballet-teatro, que se desarrolla en un lugar construido propiamente para ello, donde están claramente separados el espacio para el público y el escenario. A su vez el espacio del público se encuentra jerarquizado por clases sociales, reservando los palcos y lunetas para la clase alta, mientras que la clase baja se ubicada en el gallinero.

60. De Barañano Letamendía, 64.

El segundo plano que menciona De Barañano es el que nos interesa y apunta una diferencia con el resto de artes escénicas, se refiere al espacio vacío que se crea con cada representación. La danza crea el espacio con el movimiento del cuerpo, los movimientos verticales, horizontales y los desplazamientos hacen que la profundidad cobre sentido, que se perciba el espacio con el movimiento de los bailarines.

Hay una antinomia clara entre el espacio escénico del ballet y el del teatro. En éste hay una estabilidad espacial, en el ballet un espacio móvil dinámico, un lugar de cuestionamiento para fuerzas movientes. En el teatro es un lugar de re-instalación de la acción dramática; un lugar como un área mientras que en el ballet es un campo magnético, el espacio empieza a existir cuando el bailarín lo construye mediante su movimiento (...)⁶¹.

El teatro busca reproducir un ambiente para contar una historia, mientras que la danza se encarga de hacerlo a través del movimiento. Por eso, el uso de escenografía, si bien es cierto se puede aprovechar, no es indispensable en danza. El movimiento corporal es lo que define el espacio de la danza. Para Marta Llorente Pascual “Esta unión inseparable del cuerpo y el espacio a través del tiempo, las resonancias que el uno provoca en el otro crean una fuerte simbiosis que hace que uno no pueda entenderse sin el otro”⁶². El cuerpo, el espacio y el tiempo son, para dicha autora, las características básicas que componen la danza. Al decir que uno no pueda entenderse sin el otro, refiere al hecho de que estén directamente vinculadas, pues el cuerpo es el instrumento para expresar el movimiento, pero este se desarrolla en un espacio que se crea con la consecución de movimientos en el tiempo. Para la danza, que es también un arte temporal, esta variable opera tanto a su favor como en su contra, pues el tiempo le permite desarrollarse, sin embargo, la esencia efímera de este arte, como veremos a continuación, ha provocado la desaparición de muchas danzas.

3.4) Esencia efímera:

Las artes escénicas en general, a diferencia de las pictóricas o literarias, no permanecen en el tiempo, sino que se extinguen una vez cae el telón, y mientras dura la representación no hay posibilidad de echar marcha atrás si un espectador no estaba atento y se perdió de algún

61. De Barañano Letamendía, 75-76.

62. Marta Llorente Pascual, “Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público”, Revista de Investigación Arte y Ciudad, No. 3, (2013): 370, consultado 01 de diciembre, 2018, <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/125>

detalle. Por otro lado, cada puesta en escena es diferente, ya que concurren factores humanos diversos que hacen que un pasaje pueda no volver a ocurrir como sucedió en el espectáculo anterior; por ejemplo: median el cansancio, la memoria, el estado corporal, así como también pueden afectar los cambios de elenco y las fallas técnicas (problemas con la iluminación, el vestuario y la escenografía). Así las cosas, la música, el teatro y la danza están sujetos a que uno de los intérpretes olvide su línea, su compás o sus pasos; a que el cansancio les juegue una mala pasada y ocurra que no puedan interpretar la obra con la misma energía, sobre todo si se trata de funciones que se presentan varias veces en un mismo día, lo que provoca que el artista escénico, por más profesional que sea, no cuente con la misma energía en todas.

En particular, la danza se trata de un arte irrepetible, en ella media el cuerpo humano como instrumento, el cual depende enteramente de la persona y de su estado mental y físico, por lo que el ánimo que imprima un bailarín en una danza, difícilmente pueda ser reproducido por otro bailarín de la misma manera. Apunta Zoa Alonso:

El carácter inmaterial de la danza, el gesto efímero del bailarín y su interpretación, siempre intangibles, hacen que ésta sea, por definición, un acontecimiento único e irrepetible. Los componentes de un baile desaparecen con su propia sucesión y el desarrollo del mismo tan solo permanece en la memoria de un pueblo a través de su ejecución reiterada, del aprendizaje colectivo y del inconsciente impulso que lo convierte, de algún modo, en un medio de comunicación⁶³.

Al carecer la danza de un método de fijación se vale de la memoria de sus intérpretes —y de los pueblos, como lo indica la autora— para preservarse en el tiempo. Esta dificultad que representa una danza para poder conservarse y reproducirse en iguales condiciones posterior a su presentación escénica es una característica que distingue a la danza de sus artes hermanas.

¿Qué es lo que hace que la danza sea un arte inmaterial e irrepetible? La explicación a esta característica que resalta la particularidad de la danza frente a otras artes de la escena la describió el coreógrafo ucraniano Serge Lifar mientras hablaba de Giselle, uno de los ballets más famosos de la primera mitad del siglo XIX, al respecto dijo: “debo señalar de antemano

63. Zoa Alonso Fernández, “La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística” (Tesis para optar al grado de doctor en Filología Clásica, Universidad Complutense de Madrid, 2011), 13, consultado 05 de agosto 2018, ProQuest Ebook Central.

que —falta de una coreografía (notación de la danza) y a pesar de la continuidad de las tradiciones— *Giselle* no puede ser representada exactamente cual fuera compuesta, en 1841, por Coralli”⁶⁴. Así las cosas, una pieza de danza o de ballet va a perdurar lo que dure la vida del coreógrafo que la creó, y aún así, si se cambia de elenco y es necesario enseñar la coreografía a otro grupo de bailarines ya esta va a cambiar, sobre todo si el segundo grupo no tiene las mismas capacidades que el grupo al cual se le diseñó la coreografía desde un primer momento. Por esto se dice que las danzas están encadenadas a su época, pues pasado el tiempo y una vez muerto su creador, si aquella danza cayó en el olvido y no continuó su presentación, es difícil retomarla exactamente igual a la que se presentó originalmente. No obstante, y como lo dijo Lifar, aunque las danzas pasen a formar parte del repertorio usual de una compañía, esta poco a poco se va modificando, sea porque su montaje es asumido por un nuevo director de la compañía, o porque otro coreógrafo la adapte a otra época distinta a la que fue pensada.

Un lector con experiencia en artes escénicas podría decir que lo mismo ocurre en la música y el teatro, que así como *El Cascanueces* no se presenta igual ahora que como lo montó por primera vez Marius Petipa en 1892⁶⁵, la Sinfonía N°9 de Beethoven tampoco se toca hoy a como se tocó por primera vez; además de eso, ha sido modificada, adaptada, para orquestas más pequeñas y simplificada, para orquestas más novatas. No obstante, —y aquí es donde la danza muestra su desventaja en este aspecto— la Sinfonía N°9 cuenta con una partitura que indica los matices, el ritmo, las notas y la tonalidad, entre otras cosas, mientras que la danza carece de un método de registro unívoco, universal y que pueda traducirla íntegramente. Ya lo decía Doris Humphrey:

La gran diferencia entre la danza y las demás formas teatrales es la naturaleza nada permanente de la danza. La pieza teatral es un libreto, la ópera una partitura, que pueden desenterrarse en otro momento más oportuno que el de su primera presentación. La anotación de la danza puede traer una solución parcial, pero no puede salvar totalmente la situación. El coreógrafo está encadenado a su época⁶⁶.

64. Serge Lifar, *La danza*, 3ª ed. (Barcelona, España: Editorial Labor S.A, 1973), 68.

65. *Ibid.*, 78.

66. Humphrey, 186-187.

Para la danza se han desarrollado varios métodos de notación, sistemas que pretenden traducir el movimiento a la escritura⁶⁷. Sin embargo, como hemos mencionado antes, estos no suelen ser tan difundidos como lo es la escritura musical. Rudolf von Laban dedicó buena parte de su vida a desarrollar un método (la Labanotación), sin embargo, sin explicar por ahora si es útil o preciso, no existe mucha difusión de este o de otros métodos. Quizá su poco desarrollo se deba a la dificultad que representa el traducir a escritura un arte tan efímero, “(...) al tratarse de una disciplina que no se encuentra ni entre las artes del espacio ni entre las del tiempo (sino como parte de ambas), no permite que sus características, desarrollo y singularidad se perciban exclusivamente a través de la iconografía”⁶⁸. Pareciera que la era del video —y sobre todo el auge que tiene en nuestros días, ya que las cámaras de video se encuentran integradas en teléfonos celulares— sería la solución para estos entuertos del registro de la danza, pero ¿puede el video captar la esencia de este arte? ¿Puede reproducir con

67. Al respecto indica Lesley Main: “Other performing arts have survived to a large extent through text-based evidence, but there is no immediate parallel existing in dance. A number of notation systems are utilized, including Benesh, Eshkol-Wachman and Labanotation, with the latter serving regularly for the recording of modern dance during the past fifty years. I would suggest that this, or any symbol-based system is not wholly comparable with those existing in music and drama, in part because the score is written by someone other than the choreographer. Despite the developments in Labananalysis, crucial aspects of movement quality and style, which are integral aspects of interpreting a work, are not in evidence within the Humphrey scores I have encountered. This is not a criticism of Labanotation, or other systems, rather a critical observation of notation”. Lesley Main, “The Dances of Doris Humphrey –Creating a Contemporary Perspective through Directorial Interpretation”, *Revista Dance Research*, Vol. 23, No. 2, (2005): 106, consultado 15 de setiembre, 2018, Academic Search Complete, EBSCOhost. (Otras artes escénicas han sobrevivido en gran medida a través de evidencia textual, pero no hay un paralelo inmediato existente en la danza. Se han utilizado varios sistemas de notación, incluyendo el Benesch, Eshkol-Wachman y la Labanotación, y este último sirve regularmente para la grabación de danza moderna durante los últimos cincuenta años. Sugeriría que este, o cualquier sistema basado en símbolos no es enteramente comparable con los existentes en música y drama, en parte porque la partitura es escrita por alguien distinto al coreógrafo. A pesar de los desarrollos en Labanálisis, los aspectos cruciales de la calidad del movimiento y el estilo, que son aspectos integrales de interpretar un trabajo, no se evidencian en las partituras de Humphrey que he encontrado. Esta no es una crítica a la Labanotación, u otros sistemas, más bien una observación crítica de la notación). Traducción libre del autor. Lesley Main reclama que a pesar de existir sistemas de notación para la danza, estos no abarcan un aspecto fundamental, como lo es el estilo del coreógrafo y la calidad de los movimientos a ejecutar. Además hace una crítica bastante certera al indicar que se pierde identidad entre la partitura y la coreografía real por el hecho de que la primera no es escrita por el coreógrafo, problema del que se encuentra exenta la música, pues esta última es enseñada paralelamente con su lenguaje escrito, lo que no sucede en danza.

68. Alonso Fernández, 22.

exactitud no solo los movimientos sino su esencia y su expresividad?⁶⁹ Por ahora no entraremos en estos detalles, sino que los retomaremos en un capítulo posterior. Continuemos ahora por examinar el código técnico de la danza que es una de las características que le han otorgado su condición artística.

3.5) Código técnico:

Como dijo Serge Lifar: “El nacimiento del arte coincide con la aparición de la técnica. El arte se debilita y muere cuando se convierte en pura técnica. No obstante, la llama creadora desprovista de técnica es locura del alma; no arte. Una técnica desprovista de llama creadora es como un cuerpo sin alma. La técnica es un oficio que debe servir de pedestal al arte”⁷⁰. El desarrollo de cualquiera de las artes implica el estudio de su técnica, así de la misma forma que el aprendizaje de una ciencia, necesita de la comprensión de sus leyes y teorías. Son pocos quienes poseen una capacidad innata en un arte y, sin embargo, estas personas necesitan de la orientación técnica para encaminar su talento. Así, cuando en una clase de ballet se descubre a una niña con una flexibilidad impresionante, oído musical y una buena memoria, necesitará de la orientación técnica para saber cómo aprovechar su talento y ejecutar los pasos de baile sin lesionarse.

La relación entre arte y técnica se evidencia también en la definición de la palabra “arte”, pues contiene tanto la habilidad o capacidad para hacer algo, como también el conjunto de preceptos y reglas necesarios para hacerlo⁷¹. Es por esto que las manifestaciones artísticas

69. Para Lesley Main el registro de una coreografía no es trabajo suficiente para preservar el acervo cultural de la danza, sino que es importante que quien se encargue de retomar las obras de un coreógrafo, conozca el estilo y el fundamento de sus movimientos. “Style is a fundamental aspect in the staging of dance works because it encapsulates the choreographer’s ‘signature’ and identifies the work as belonging to that particular tradition. (...) Without intrinsic knowledge of a style and its philosophy, it is questionable whether a director would be in a position to communicate the often-subtle dynamic and physiological nuances of a movement language. Main, 107. (El estilo es un aspecto fundamental en la puesta en escena de las obras de danza porque encapsula la firma del coreógrafo e identifica el trabajo como perteneciente a esa tradición en particular. Sin el conocimiento intrínseco de un estilo y su filosofía, es cuestionable si un director estaría en condiciones de comunicar los matices dinámicos y fisiológicos a menudo sutiles del lenguaje del movimiento) Traducción libre del autor.

70. Lifar, 15.

71. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “elemento”.

para ser consideradas como tales tienen que proyectar, como lo dijo Lifar, tanto la “llama creadora” —es decir, la habilidad del creador— como la técnica que cada arte requiere. Una pintura que no demuestre la habilidad del pintor, no vislumbre las leyes de las artes gráficas, ni mucho menos sea capaz de comunicar algo, carece de todo sentido y difícilmente pueda apreciarse como una obra de arte⁷².

Así pues, el código técnico de la danza es una característica que la diferencia no solo de otras artes escénicas, sino que la separa de las danzas ejecutadas por divertimento de personas que no son bailarines profesionales. Serge Lifar señala que “la técnica tiene un cometido extraordinariamente importante en el arte de la danza, más importante tal vez que en ningún otro arte; puede decirse que ésta no puede prescindir de aquélla para lograr su perfección”⁷³. Como se trata de un arte que implica la expresión a través del cuerpo, el correcto dominio de la técnica no solo cumple con los objetivos de una correcta comunicación⁷⁴, sino que contribuye a la distribución de la energía, la respiración y al cuidado del cuerpo; pues, por ejemplo, hay movimientos del ballet que ejecutados incorrectamente pueden dejar a un bailarín con graves lesiones.

Según Víctor Fuenmayor esa perfección de la cual nos habla Lifar, que hace que la danza dependa de la técnica, se refiere también a una relación mental que permite al bailarín profesional servirse del conocimiento técnico. “Una técnica no debe entenderse como una repetición pragmática o un movimiento simplemente muscular sino como una organización energética que regula la relación cuerpo-mente”⁷⁵. Esa relación cuerpo-mente, permite que el

72. Este es un tema bastante debatido. Hay corrientes de pensamiento volcadas a considerar que se puede llamar arte a algo que no implique lo explicado por Serge Lifar (i.e. habilidad y técnica). De estas corrientes de pensamiento posmoderno han surgido movimientos artísticos como el Dadaísmo, el Arte Pop, el Performance, el Arte de Instalación, entre otros. No obstante, por muy revolucionarias que pretendan ser estas corrientes, dependen de instituciones artísticas como museos y galerías de arte para legitimarse, ya que vistas en un ambiente distinto no pasan de ser meros objetos cotidianos o simple basura.

73. Lifar, 30.

74. De la misma manera que una obra literaria, para poder comprenderse, tiene que ser escrita respetando reglas gramaticales y sintácticas del idioma.

75. Fuenmayor, 12.

bailarín conecte la técnica con los sentimientos o situaciones anímicas que quiere comunicar, y escoger de la técnica lo que mejor le sirva para expresarse.

En resumen, la técnica en la danza es un aprendizaje corporal el cual tiene que ser aprehendido tanto por el bailarín como por el coreógrafo, pues constituye el medio de abstracción a través del cual puede contársele algo al espectador a través del movimiento corporal. La enseñanza y aprendizaje de esta técnica requiere de preparación física y mental, pero necesita también de la posibilidad de expresión, de la habilidad de quien baila. Existe una retroalimentación entre técnica y experiencias vitales, pues estas últimas llenan los movimientos que se enseñan en las aulas de danza, para dotarlos de expresión, y convertirlo en el arte del movimiento.

3.6) Corolario:

Particular entre las artes escénicas, la danza atraviesa los períodos de la historia modificándose y expresando los cambios de mentalidad de cada época. No obstante, pese a sus cambios, continúa presentando problemas de los que carecen otras artes de la escena. Estos inconvenientes provienen de sus mismas características. La danza, al ser un arte espacial y temporal, es más difícil de ser fijada mediante un método que permita su reproducción posterior, a diferencia de otras artes que tienen sus propios métodos de fijación. En muchas ocasiones depende de que la obra perdure en el repertorio de una compañía.

Con las características desarrolladas en este apartado demostramos que la danza es diferente no solo en su forma, sino también en su esencia. Es decir, que busca comunicar a través del movimiento corporal, y solo a través de este, a pesar de que pueda integrar otras artes, su parte fundamental es el uso del cuerpo. La profesionalización de la técnica de la danza llevó a separar los bailes hechos por placer de aquellos que se convirtieron en arte al implicar no solo la abstracción de movimientos cotidianos reinterpretados según las técnicas de danza, sino por comunicar emociones, sentimientos, la visión de la vida, o los problemas de una época, y fue así como se convirtió en un arte escénico. Sin embargo, no es idóneo aplicar a la danza las mismas regulaciones legales que se utilizan para otras artes, pues esa homogenización puede perjudicar las particularidades antes dichas.

A continuación se explican los elementos de una coreografía, es decir, las partes que la conforman y la diferencian de otros bailes ejecutados sin pretensión artística. Esta diferenciación nos permitirá delimitar las obras coreográficas que pueden ser objeto de protección de los derechos de autor y precisar sus elementos nos ayudará a detectar las falencias en los sistemas registrales, así como también nos dará la capacidad para descubrir mejores formas para proteger este tipo de arte.

4) Elementos

La danza no es solo movimiento disperso por el escenario. Incluso en aquellas obras donde prevalece la improvisación de los ejecutantes, el movimiento desarrollado necesita de una coherencia compositiva y de una técnica que permita transmitir un mensaje claro al receptor. La composición de una coreografía debe tener en cuenta elementos, de modo que la ausencia de uno —o algunos— le resta claridad a la obra. La capacidad para encontrar el balance entre los diversos componentes, así como aprender su utilización son habilidades que se desarrollan subsidiariamente en la carrera de un bailarín. Es por esto que no todo bailarín es a la vez coreógrafo, sino que debe buscar el aprendizaje de la técnica coreográfica en un espacio aparte de la carrera de danza. Además, no bastará con recibir la información de los maestros coreógrafos, sino que se necesita de aprehensión de ese conocimiento y saber aplicarlo adecuadamente. De ahí que haya más bailarines que coreógrafos.

Algunos autores distinguen diversas categorías y variedad de elementos⁷⁶; sin embargo, coinciden en otros puntos que acá unificaremos como los elementos de una composición coreográfica, sin dejar de lado que puedan elaborarse subdivisiones para cada uno de ellos. La clasificación que emplearé fue desarrollada por la coreógrafa estadounidense

76. La coreógrafa costarricense Elena Gutiérrez, en su libro (2007) distingue entre “características generales de la composición coreográfica” y “Elementos del lenguaje coreográfico en el espacio y en el tiempo”, entre esas categorías distribuye las que utilizaremos acá. Considero que es más coherente y clara la clasificación empleada por Doris Humphrey, pero no excluyo el uso de las explicaciones de la costarricense que para algunos puntos resultan más comprensibles. Además, como se explicó en el apartado anterior, no existe un consenso entre los tratadistas de la danza que haya fijado de antemano los elementos ni las características de la danza, por lo que acá se procede a la recopilación de los textos más congruentes en estos temas.

Doris Humphrey⁷⁷, en su obra más reconocida “El arte de crear danzas”, quien identifica cuatro elementos del movimiento en la danza: el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación.

4.1) Diseño:

“El diseño se refiere a la organización de la forma en el espacio, producida por los cuerpos en movimiento de los bailarines, en sus trayectorias, líneas direccionales, planos, volúmenes, niveles, ritmos, etc., y es a través de estos elementos que se dan variados efectos visuales, tensiones dinámicas, relaciones proporcionales y contrastes dramáticos y emocionales”⁷⁸. Es decir, cuando nos referimos, en cualquier ámbito de la vida, a un diseño, hablamos de una forma, de un trazo sobre cómo se quiere que sea algo; su descripción o un bosquejo de lo que será. De igual manera, cuando decimos que la danza tiene diseño es porque mantiene un dibujo y una forma determinados. Quizás resulte difícil encontrarlo si a los bailarines se les ve haciendo cantidad de movimientos a lo largo de la obra. Sin embargo, el espectador atento —o el ojo experto— puede identificar el predominio de ciertas figuras; y, como lo menciona Gutiérrez, una trayectoria determinada; líneas direccionales (por ejemplo que prevalece el avance desde el fondo al proscenio); un nivel⁷⁹ alto y etéreo que hace que los bailarines parezcan levitar, o bien un nivel bajo que enfatiza la fuerza de gravedad y la pesadez. Para Humphrey (1965) el diseño, en cuanto al espacio, se divide en dos categorías:

77. Doris Humphrey desarrolló una teoría que se convirtió en base para el aprendizaje de la danza y sobre todo para el quehacer coreográfico. “The rich and lasting ideas of Louis Horst, Hanya Holm, and Doris Humphrey became the 20th century foundation for dance composition learned by hundreds of modern dancers and choreographers and sometimes respectfully violated by the postmodern and alternative generations to come. Horst and Humphrey created a theoretical basis for choreographers in the same way as that learned by budding musical composers, visual artists, or playwrights in music, painting, or drama (...)”. Marc Raymond Strauss y Myron Howard Nadel, *Looking at contemporary dance. A guide for the internet age* (Nueva Jersey, 2012), 56, consultado 15 de setiembre, 2018, es.scribd.com. (Las ideas ricas y duraderas de Louis Horst, Hanya Holm y Doris Humphrey se convirtieron en la base del siglo XX para la composición de la danza, aprendida por cientos de bailarines y coreógrafos modernos y violada a veces respetuosamente por las generaciones postmodernas y alternativas por venir. Horst y Humphrey crearon una base teórica para los coreógrafos de la misma manera que la aprendieron los compositores musicales en ciernes, los artistas visuales o los dramaturgos en la música, la pintura o el teatro). Traducción libre del autor.

78. Gutiérrez, 86.

79. Elena Gutiérrez (2007) indica que, en la danza, los niveles espaciales se dividen principalmente en: bajo, medio y alto, además de los intermedios en cada uno de estos.

simétrico y asimétrico, y cada uno de ellos puede ser de oposición o de sucesión. La simetría busca que el diseño sea estable, en cambio la asimetría aporta novedad al movimiento. De la misma forma, la sucesión es tranquila y propia de movimientos circulares, en cambio la oposición involucra ángulos rectos. La frase es el diseño en el tiempo, “(...) un diseño espacial se continúa en otro y la sucesión en el tiempo da una forma”⁸⁰ que es lo que se conoce como frase. La composición en frases permite que la comprensión de una coreografía sea más clara para el espectador. El fraseo “(...) se define como la descarga de energía con diversas intensidades, seguida de una pausa”⁸¹. La frase se relaciona con la forma natural de la respiración, es por eso que es más fácil de distinguir el movimiento si este tiene pausas entre cada fraseo. No solo es más fácil de percibir, sino que es la forma en la que funcionamos, desde los latidos del corazón, el andar, las pausas del habla, todo nuestro medio trabaja en términos de frases, con un orden determinado. De ahí que cuando una frase es muy extensa se pierde la idea y el mensaje.

4.2) Dinámica:

Se define como el nivel de intensidad de una actividad; un sistema de fuerzas dirigidas a un fin; y también como aquello que es perteneciente o relativo a la fuerza cuando produce movimiento⁸². En el lenguaje de la danza, este elemento refiere a los diversos niveles de intensidad que tiene el movimiento, los cuales van de lo suave a lo fuerte con gran cantidad de variaciones entre ellos. La presencia de la dinámica en una coreografía podemos asimilarla a los distintos sabores de una receta de cocina; un platillo salado no solo sabe a sal, sino que tiene otros ingredientes (tomillo, pimienta, albahaca, etc.), unos más fuertes que otros que le dan matices distintos a la comida, pero que armonizan juntos. De la misma manera, la presencia de intensidades se utiliza para llenar de contenido el movimiento, de manera que pueda expresar lo que se desea: la tensión, la brusquedad, la suavidad, la torpeza.

80. Humphrey, 69.

81. Ibid., 70.

82. Estas son las acepciones relevantes para este tema del término “dinámica”. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “dinámica”.

4.3) Ritmo:

El ritmo no está presente únicamente en la danza y en la música, sino que es parte de la vida “(...) El ritmo no es más que uno de los grandes fenómenos de la vida. Todo, en la naturaleza, sigue un ritmo perfecto. El día y la noche, las fases de la luna, las mareas, los latidos del corazón humano (sobre todo los latidos del corazón), todos estos fenómenos se producen siguiendo un ritmo propio para cada uno de ellos”⁸³. Es por esto que es fácil que las personas puedan identificar un ritmo, identificarse con él, sentirlo, interiorizarlo. Este es el que da orden a la vida, ordena lo que pasa dentro de nosotros, también nuestra forma de andar y respirar. De los elementos de la danza es quizás el que más instintivamente puede detectar un espectador, a pesar de no ser experto.

Para Serge Lifar el ritmo es inseparable de la danza, sin embargo, hace la salvedad de que cuando hablamos de ritmo no necesariamente hablamos de música en su sentido estricto —i.e. una obra musical con melodía y armonía— incluso, para Lifar “el ritmo musical nace del ritmo danzante”⁸⁴ ya que considera a la danza la más antigua de las artes. Sin entrar a discutir si Lifar tenía razón, lo cierto es que el ritmo es una parte vital del movimiento y por lo tanto de la danza. Es quizás el elemento que más confunda al separar a la danza del arte de la música, pues aquella no se trata de la repetición —en su versión de movimiento— de una partitura musical, sino que se basa en el ritmo, que es también una parte constitutiva de la música. Para Serge Lifar “(...) jamás bailamos una música, sino solamente el dibujo rítmico que es su base”⁸⁵ y de esto concluye que por eso es más fácil bailar un patrón rítmico rico a pesar de la pobreza musical que presente la obra, de otra que quizá sea muy adornada en melodía, pero su ritmo sea difícil de interpretar⁸⁶.

“De todos los elementos del arte de la danza, el ritmo es el elemento más persuasivo y

83. Lifar, 18.

84. Lifar, 19.

85. Ibid., 20.

86. Quizás, esta sea la razón por la cual tienen tanto éxito los ritmos urbanos, de raíz africana, como el reguetón, pues su ritmo es tan sencillo que suele seguirse fácilmente por el común de las personas, aunque no sean fanáticas de este tipo de música.

potente, con la posible excepción de la técnica del virtuoso y de la personalidad deslumbrante. (...) El ritmo es el gran organizador. Se forman hábitos de acento para mantener la integración de los organismos, las pautas rítmicas dan sentido y sensibilidad a la vida (...)”⁸⁷. Es el movimiento organizado a nivel visual y sonoro⁸⁸. Fácilmente el espectador percibe si una danza tiene un ritmo establecido y si el bailarín va acorde con él. El ritmo da orden al movimiento, por eso una composición carente de este ingrediente es difícil de entenderse, la sentimos incómoda. Sirve a la vez para guiar a los bailarines en un coro, de forma en que todos puedan bailar al unísono, siguiendo las cuentas de los compases de la música. Aún las obras más contemporáneas que buscan irrumpir los esquemas rítmicos tradicionales necesitan de un ritmo, quien tenga pretensiones muy innovadoras y escape a él no estará creando algo genial, sino carente de sentido y coartará las posibilidades de comunicación con su público. El profesor Cardona⁸⁹ distingue —para la danza y la música— dos tipos de ritmos: el local y las grandes estructuras rítmicas de la obra. El primero le proporciona identidad y carácter a las formas coreográficas, a las frases independientes. El segundo, es el propio de la obra completa, da coherencia estructural.

4.4) Motivación:

Podemos distinguir dos tipos de motivación: una que corresponde con el estímulo creador del coreógrafo, que es el impulso que propicia la creación. Y otra que es propiamente la motivación para el movimiento. El primer tipo no es relevante para nuestro estudio, ya que las experiencias vitales de cada creador están antes de la obra en sí; por tanto, corresponden al mundo de las ideas y no están sujetas a protección legal. Así mismo, una idea o experiencia pueden influir de maneras distintas para crear una obra (por ejemplo, la muerte de un ser querido o un amor irrealizable). No debe confundirse la motivación con el motivo. Este último “(...) representa la más pequeña unidad de concentración de sentido. Consta de aquellos movimientos que al coreógrafo le parecen los más adecuados o los más óptimos para expresar

87. Humphrey, 109-110.

88. Así lo define el profesor Alejandro Cardona (quien actualmente tiene a cargo la cátedra de Armonía y Polifonía de la Universidad Nacional), en una entrevista para Elena Gutiérrez (2007). Gutiérrez, 94.

89. Alejandro Cardona citado por Gutiérrez, 94.

una sensación o idea”⁹⁰. Es decir, un motivo es un subelemento del diseño y son los movimientos —o serie de ellos— que se convierten en clave del personaje⁹¹ y que mejor comunicarán la acción que se realiza. En cuanto al segundo tipo de motivación —la que impulsa el movimiento— Humphrey indica que:

(...) el movimiento debe fundarse en un propósito, y en que no se haga un gesto mientras no haya una razón, por muy simple que sea, que lo exija. Este proceder debe impedir la ejecución técnica, fría, mecánica, porque está presente el sentimiento. Naturalmente, hasta la danza técnica tiene una motivación. (...) Muy de tiempo en tiempo es válida, y podemos entonces gozar de la comunicación con un verdadero virtuoso. Pero en realidad pertenece a la categoría de los artificios y de la acrobacia y rara vez cabe dentro del ámbito del arte, a menos que vaya acompañada por un discernimiento estético impecable⁹².

La autora ha dado con una clave importante de la danza como arte, es precisamente la motivación y el sentido de lo que se hace lo que la convierten en un arte y no en una disciplina técnica como la gimnasia acrobática. Pues a diferencia de esta última, la danza es un arte que busca comunicar algo, criticar un estado de cosas, transmitir una visión de mundo. Algo más allá que la mera ejecución precisa de la técnica, la cantidad de piruetas que pueda hacer un bailarín o su elasticidad. No obstante, la motivación del movimiento involucra trabajo tanto del coreógrafo como del ejecutante; de nada sirve que se le indique al bailarín cómo tiene que ser el movimiento o de dónde tiene que venir la fuerza para ejecutarlo, si este no es capaz de asociar y comprender el sentido del movimiento.

El gesto es un derivado de la motivación. Los gestos son pautas de movimiento, establecidas históricamente, que constituyen un lenguaje, una forma de comunicación y que se vuelven reconocibles por los miembros de la sociedad. Por ejemplo, el saludo con la mano, la sonrisa, una reverencia. Puede incluirseles en una obra, aprovechando su convención social; o bien, componer una variante de un gesto como parte de una frase. A veces los gestos

90. Gutiérrez, 97.

91. Para la clase de contemporáneo nuestro profesor y coreógrafo, Pedro Baró, montó una coreografía donde teníamos que interpretar a unas cazadoras; uno de los motivos del personaje era la combinación de movimientos de brazos y piernas que debíamos hacer para representar la acción de sacar una flecha y dispararla.

92. Humphrey, 116.

realizados por un intérprete se vuelven parte importante de la coreografía, de manera que si es otro quien los realiza no tienen el mismo efecto⁹³. Pero esto es un punto que examinaremos más adelante, en la problemática de la obra y su interpretación como dilema de protección a los derechos de autor.

Decidí adherirme a la categoría de elementos desarrollada por Humphrey porque me parece que al ser básica y clara es aplicable a varios géneros de baile. Si nos saliéramos de esta categoría para incluir otros elementos es posible que nos inclinemos hacia un género en particular. Por ejemplo, si dijéramos que un elemento de una coreografía es su particular división en actos y en escenas, estaríamos hablando, en mayor medida, del ballet clásico, ya que tanto la danza como el jazz escapan a esa división propia de las artes teatrales. Elena Gutiérrez (2007) expone como características de la composición coreográfica el contenido y la forma, el contraste, la unidad, la variación, la reiteración y la proporción. Sin embargo, estos no son elementos de la coreografía en sí, sino más bien componentes del diseño. Además, no toda coreografía aplicará el contraste o la reiteración, por difícil que sea imaginar una obra en cuya ejecución no se reitere frase alguna, sin embargo podría existir, y por lo tanto eso no es un elemento de todas las coreografías, sino que conforman herramientas de las que se vale el coreógrafo para darle forma a su diseño.

Una distinción importante de Gutiérrez son los elementos del lenguaje coreográfico: el punto, las líneas, las trayectorias, las direcciones, las dimensiones espaciales, los volúmenes espacio-corporales, niveles espaciales, entre otros. Ellos son el lenguaje con el que se escribe una obra coreográfica, pero no podemos decir que son elementos de esta propiamente, sino que son el material, el conocimiento teórico, con el que se elabora los movimientos. La autora incluye al diseño como parte de este lenguaje. Sin embargo, este es una categoría mayor que está formado por las herramientas mencionadas. Es decir, un diseño coreográfico contiene líneas y trayectorias, es la categoría mayor que contiene a estas otras.

A continuación se expondrá la diferencia de la danza con otras disciplinas corporales que tienen como base el movimiento del cuerpo. Esto nos ayudará a comprender por qué la

93. Pienso en el papel de Bernarda Alba que ejecutaba la maestra Cristina Gigurey en su obra “La casa de Bernarda Alba”, su expresión y sus gestos le imprimían una fortaleza tan grande a su personaje que después de su muerte nadie podrá interpretar ese papel de la misma forma.

danza es considerada un arte, a diferencia de otras disciplinas que se califican como deportes y a pesar de que la danza implica un entrenamiento corporal del mismo nivel que lo requiere un deportista.

5) **¿En qué se diferencia la danza de otras disciplinas corporales?**

El arte de la danza no es la única disciplina que se basa en el movimiento corporal para obtener su objetivo. Si levantásemos una lista podríamos concluir que todos los deportes, al igual que la danza, se rigen por un entrenamiento corporal que busca el dominio de una técnica para poder ejecutarlo correctamente. Una buena parte del entrenamiento de un bailarín, independientemente del estilo de baile a ejecutar, se basa en preparar la resistencia corporal, de la misma manera que lo hace un deportista. Los bailarines de ballet necesitan una buena condición física para levantar a la bailarina en un *pas de deux*, también las piernas de una bailarina de ballet necesitan ser muy fuertes, a pesar de estilizadas, para soportar todo su peso en las puntas de los pies. No obstante, ¿podemos convencer a alguien de que la danza y el deporte son iguales? Por requerir entrenamiento corporal, podría decirse que bailando se hace deporte, sin embargo, no se puede concluir que son iguales. Quizá si consultamos con el promedio de la gente puedan decirnos que no es lo mismo, pero no sabrían precisar cuál es la diferencia, sobre todo si se le compara con deportes como la gimnasia rítmica, que en los ejercicios de suelo parece toda una danza con ejecución muy compleja.

El deporte se define como la actividad física, ejercida como juego o competición, cuya práctica supone entrenamiento y sujeción a normas⁹⁴. Esta definición arroja una característica importante que diferencia al deporte de la danza, se trata del hecho de que este es ejercido con carácter lúdico o bien como competencia. Los fines del deporte son la entretención, el entrenamiento corporal *per se* y desde luego —y quizá el más grande de sus objetivos— competir para ver quién es el mejor en alguna disciplina. Desde la Antigua Grecia donde se crearon las Olimpiadas, el ser humano ha competido y fijado reglas para los deportes. En síntesis, el deporte es una actividad corporal cuya finalidad es adquirir destreza física, pero esta no trasciende a otro tipo de fin, sino que se queda en el campo de las habilidades y destrezas que pueden ser expresadas o medidas en una competencia. Puede tener finalidades

94. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “deporte”.

colaterales, como por ejemplo el desarrollo de habilidades sociales, mejorar la concentración y la disciplina, así como reducir el nivel de estrés, pero no va más allá, es decir, carece de pretensión artística.

Por el contrario “en la forma de obra de arte, la danza tiene la función de significar algo”⁹⁵. El entrenamiento corporal es usado en la danza como medio técnico para alcanzar un fin que va más allá de la destreza física y que es la expresión artística de sentimientos e ideas y la comunicación de estas al público receptor. Claro, y como lo indica Escudero, siempre que nos encontremos en el terreno de la danza como obra de arte. Existen danzas que son ejecutadas popularmente sin pretensiones artísticas y cuya finalidad es el esparcimiento mental de sus ejecutantes y el ejercicio físico. No obstante, como hemos mencionado, este tipo de danza no es de interés en nuestra investigación, sino solo la que corresponde como obra de arte y es tutelada por el derecho de autor.

La comunicación es probablemente la finalidad mayor de toda obra de arte. En la danza, como mencionamos, se comunica a través del movimiento. Indica Maxine Sheets-Johnstone: “because communication is the province of dance, but a particular kind of communication, and one which necessitates a particular kind of technique—not merely in the sense of possessing specific skills or abilities, but more broadly in the sense of being able to meet the demands of the dance itself— (...)”⁹⁶. Es decir, la danza posee un tipo particular de comunicación, el cual se vuelve más claro con el dominio de la técnica. Pero la técnica no es un fin en sí mismo, sino el móvil que permite la expresión. A diferencia de la gimnasia rítmica, la danza no se mide por la cantidad de giros que puede hacer un bailarín⁹⁷, sino por su

95. Escudero, 75.

96. Porque la comunicación es el dominio de la danza, pero un tipo particular de comunicación, que requiere un tipo particular de técnica, —no solo en el sentido de poseer habilidades o habilidades específicas, sino más ampliamente en el sentido de ser capaz de satisfacer las demandas de la danza en sí misma—. (Traducción libre del autor). Maxine Sheets-Johnstone, *The Phenomenology of Dance*, Fiftieth Anniversary edition (Philadelphia, 2015), 123, consultado 01 de diciembre, 2018, es.scribd.com.

97. Sin embargo, existe una corriente —o moda, mejor dicho— que ha surgido a partir de la comercialización de la danza como producto televisivo, en la cual la danza vale por la destreza acrobática de los bailarines. Así, en cada episodio o “temporada” de los programas televisivos, los competidores se presentan al jurado con una serie de movimientos que muestran lo increíblemente flexible que puede ser el cuerpo humano, o la capacidad de balance que puede tener una persona. No

capacidad de expresión y comunicación, utilizando para ello la técnica y su talento para expresarse. “(...) el acróbata, más que crear un espacio como el bailarín, nos presenta las difíciles condiciones de posibilidad que el ser humano tiene de tras-pasarse, de salirse de lo euclídeo, de abolir lo dado como norma. Lo acróbata lo toma el bailarín pero lo trasciende, el bailarín no quiere puntualizar lo adjetivo, aspira a algo más abstracto (...)”⁹⁸. Esto es, en síntesis lo que diferencia a la danza de la gimnasia y las acrobacias. Estas últimas disciplinas se centran en medir la precisión en la ejecución de los movimientos, la expresión o la interpretación de un personaje pueden ser también aspectos a evaluarse, sin embargo, esto se hace en un segundo plano, su fin principal es alcanzar la ejecución perfecta de las acrobacias, no la comunicación con pretensión artística.

En resumen, la danza se distingue de otras disciplinas corporales por su forma artística, es decir, su significado —su contenido— constituyen una obra de arte. Esa significación es entendida en términos de comunicación, y el cuerpo de la danza es el instrumento por medio del cual se realiza esa comunicación. Al entender la danza como parte de la institución arte, se asume⁹⁹:

- a) El objeto de la danza es la realización de una obra de arte, entendida como la creación de un producto y su puesta en circulación ante un público.
- b) La materia de la danza es el movimiento. Sin embargo, este no constituye un fin en sí mismo, sino una herramienta para comunicar algo.
- c) Cuál es la función social del arte y de la danza como rama del arte. El arte tiene una función social, proyecta el espíritu de la época en la cual se elabora; expone los valores imperantes de esa época o los critica; retrata sentimientos, historias, pensamientos. Estas funciones son comunes a todas las ramas del arte y, por tanto, la danza no escapa a ello.

obstante, no pasan de ser más que competencias de destrezas físicas que pierden el sentido artístico de la danza y se asemejan más a una calificación deportiva de la gimnasia corporal que a un verdadero baile.

98. De Barañano Letamendía, 62.

99. Estas tres conclusiones fueron planteadas por María Carolina Escudero en su obra antes citada (2013). Sin embargo, acá se amplían con más especificaciones y detalles.

Capítulo II: La originalidad de la obra coreográfica

1) Introducción

Hablar de la originalidad como la condición de un invento, creación u obra humana es utilizar un término con una carga emocional muy grande. Nos encontramos en una época en donde constantemente se nos exige ser “originales” en todos los ámbitos de nuestra vida: ser un profesional que aporta ideas originales en la oficina, crear su propia comida, tener su propio estilo de vestir. En fin, la corriente de “lo original” parece haber invadido el modo de vida de este milenio. No obstante, también nos encontramos en una época donde el mercado impone lo que debe hacerse y cómo debe vivirse, por lo que el discurso por la originalidad se convierte en una forma de vendernos las “posibilidades” para ser original. Cursos de cocina, libros de “hágalo usted mismo”, seminarios, talleres, programas de televisión. A la vez parece que ser original es difícil en medio de un mundo que tiende a la homogenización de las ideas a través de la imposición de estilos de vida determinado. En resumen, se exige ser original, pero siempre que encaje dentro del estándar de vida que dicta el mercado.

El mundo del arte también se ve afectado por la masificación de las ideas¹⁰⁰. A grandes rasgos detecto tres problemas. En primer lugar, el arma de doble filo que representa la

100. Walter Benjamin, pensador de la Escuela de Frankfurt, estudió el proceso de la aparición de tecnologías en el siglo XX las cuales permitían la reproducción y masificación del arte. Llamó a este proceso la “desaturización”, su postulado lo explica Carolina Boari: “A aura da obra de arte pode ser entendida como seu valor de culto, preservando as características de intocabilidade, singularidade, inatingibilidade, unicidade e autenticidade. Em um mundo desencantado a arte perde seu halo, ocorre sua dessacralização, sua autonomia, em função de fatores como o uso de técnicas de reprodução em massa, a influência do poder das massas e o desejo de tornar as coisas mais próximas, duas causas relacionadas. Assim, a unicidade cede lugar à multiplicidade. A arte perde sua aura, porém esta não desaparece, sendo transferida à mercadoria por meio do uso de técnicas publicitárias que mitificam o produto ofertado”. Carolina Boari Caraciola, “A desaturização da obra de arte e auratização da mercadoria”, Revista Pensamento e Realidade, Vol 25, N° 2 (2010): 93, consultado 02 de diciembre, 2018, EBSCOhost Academic Search Complete. [El aura de la obra de arte puede ser entendida como su valor de culto, preservando las características de intocabilidad, singularidad, inalcanzabilidad, unicidad y autenticidad. En un mundo desencantado el arte pierde su halo, ocurre su desacralización, su autonomía, en función de factores como el uso de técnicas de reproducción masiva, la influencia del poder de las masas y el deseo de hacer las cosas más cercanas, ambas causas relacionadas. Así, la singularidad cede lugar a la multiplicidad. El arte pierde su aura, pero ésta no desaparece, siendo transferida a la mercancía por medio del uso de técnicas publicitarias que mitifican el producto ofertado] traducción libre del autor. Para Benjamin el siglo XX trae consigo la reproducción masiva del arte y su acercamiento al pueblo, lo cual hace que pierda su aura mágica, su intangibilidad. No

comunicación moderna a través de internet; si bien es cierto que permite que las ideas sean difundidas a muchas personas en pocos minutos, también tiene la desventaja de que puede tomarse el material de otros y hacerlo propio, sin control alguno. En segundo lugar, el éxito que pueda alcanzar un artista va a depender de que se adapte a los cánones aceptados como correctos, según quienes consumen el arte. Es decir, quedan igualmente sujetos al imperio del mercado y de quienes logran tener influencia en redes sociales¹⁰¹ para aplaudir una tendencia y repudiar otra. Quienes buscan otros medios de expresión artística —más originales— pueden arriesgarse a no tener éxito en sus carreras al no agradar a la opinión dominante. Por último, el fácil acceso a las ideas de otros, en revistas, internet, redes sociales, televisión, puede contaminar la creatividad personal, al tener tan cerca el trabajo de otras personas.

En cuestiones de derechos de autor la originalidad se vuelve un tema fundamental, pues como lo dice el artículo 1 de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos: “Las producciones intelectuales *originales* confieren a sus autores los derechos referidos en esta Ley”¹⁰² (el destacado no es del original). Así también el Convenio de Berna en su artículo 2 inciso 3) señala esta condición como distintivo relevante para la protección: “Estarán protegidas como obras originales, sin perjuicio de los derechos del autor de la obra original, las traducciones, adaptaciones, arreglos musicales y demás transformaciones de una obra

obstante, no lo ve del todo como un fenómeno negativo, sino como una forma de sacar el arte del dominio de la burguesía y la religión y “democratizarlo” al ponerlo cerca de las personas comunes.

101. La influencia de sectores económicos y políticos dominantes en lo que se considere obra de arte y lo que no, no es nueva. Por ejemplo, los parámetros que dicta la Academia sobre las normas que debe seguir un artista para crear obras de arte. Los miembros de la Academia, a la vez, son escogidos por sectores económicos importantes. Recuérdese lo sucedido con el grupo de pintores que formaron el movimiento impresionista a finales del siglo XIX e inicios del XX, cuyos cuadros eran rechazados por el jurado de la Académie des Beaux-Arts. Véase: Birgit Zeidler, *Claude Monet. Vida y obra*, trad. Ana María Gutiérrez (Berlín, Alemania: Editorial Könemann, 2005). A parte de este grupo de la Academia que siempre ha estado presente, la era informática y las redes sociales traen consigo nuevas “autoridades” del arte, presentes en personajes con fama y dinero que imponen su estilo de vida.

102. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 1, consultado 27 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=3396&nValor3=80724&strTipM=TC

literaria o artística”¹⁰³. De igual forma para imponer sanciones, según el artículo 16 del mismo convenio internacional: “1) Toda obra falsificada podrá ser objeto de comiso en los países de la Unión en que la obra original tenga derecho a la protección legal”¹⁰⁴. Es decir, son las obras originales las que tienen derecho a ser protegidas, por tanto, esta característica es relevante a la hora de determinar si una obra está sujeta o no a la protección del derecho de autor. Sin embargo, aunque es un rasgo fundamental, en las leyes antes dichas —i.e. la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; su reglamento y el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas— en ninguno de estos cuerpos normativos se define qué se entiende por originalidad, ni señalan los parámetros a tomar en cuenta para considerar a una obra como tal. Por tanto, el concepto de originalidad de una obra artística debe construirse a través de lo que ha dicho la doctrina y la jurisprudencia.

Por último hay que tener presente lo que nos dice Genaro Carrió (citado por Haba Müller) “No todas las palabras u oraciones se usan exclusivamente para describir. Otras se usan, además (o únicamente), para recomendar, aprobar o desaprobado; o, también, para llamar la atención sobre algo previamente desatendido, y entonces colocándolo, por decir así, en un sorpresivo primer plano que destaca su importancia”¹⁰⁵. El término “original” puede usarse —tanto en asuntos artísticos como de otra índole— para destacar algo, darle importancia; es decir, con un *significado emotivo*¹⁰⁶ que logre crear una influencia y así conseguir la aceptación de un sector específico (la opinión de intelectuales, o la aprobación de un comprador).

A continuación, se abordará el concepto de originalidad para poder precisar su contenido y aplicación en obras artísticas. También ahondaremos en él en busca de un posible baremo objetivo para identificar si una creación artística es o no original y tratar de limpiar el

103. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 09 de setiembre de 1886, consultado 27 de diciembre, 2018, https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=283700

104. Ibid., art. 16.

105. E. Pedro Haba Müller, *Los juicios de valor. Elementos básicos de Axiología General*, 2ª ed. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2010), 131.

106. Stevenson, citado por Haba Müller, 86 y 130.

concepto de su significado emotivo para centrarnos en lo que acá interesa: la protección jurídica del ingenio humano.

2) Definición del término “original”

La Real Academia de la Lengua Española define este término como: “Dicho de una obra científica, artística, literaria o de cualquier otro género: Que resulta de la inventiva de su autor. (...) Objeto, frecuentemente artístico, que sirve de modelo para hacer otro u otros iguales a él”¹⁰⁷. Esta definición evidencia una separación que sí se contempla a nivel normativo, me refiero a la diferencia entre la obra original y la derivada. La obra original, según lo expuesto acá, es aquella que “nace” de la mente, del ingenio, de un creador. Mientras que la obra derivada toma como base la creación de otro.

Veamos ahora lo que indica el Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual sobre el vocablo “originalidad”:

En relación con una obra, la originalidad significa que ésta es una creación propia del autor, y no copiada de otra obra en su totalidad o en parte esencial. En la legislación de derecho de autor se exige originalidad en la composición del contenido y en la forma de su expresión, pero no en cuanto a las meras ideas, información o métodos incorporados a la obra. La originalidad no ha de confundirse con la novedad; la preexistencia de una obra similar, desconocida para el autor, no afecta a la originalidad de una creación independiente. En el caso de una obra derivada, la originalidad radica en el método particular de adaptación de la obra preexistente, aludido en la Ley de México, Art. 9, entre otras. El requisito de la originalidad como condición para la protección del derecho de autor se recoge en muchas legislaciones nacionales de derecho de autor al calificar como ‘originales’ las obras protegibles (...). Este sentido del adjetivo ‘original’ no ha de confundirse con el significado del mismo término cuando se emplea para contraponer las obras originales, en tanto obras preexistentes, con las obras derivadas¹⁰⁸.

Esta exposición de la OMPI toca varios temas. Primeramente define como original la obra que es creada por la inventiva de un autor. Pero apunta un detalle importante: el hecho de que una obra puede ser original y tener ideas de otra. Al señalar que la obra original es aquella

107. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “original”, consultado 02 de diciembre, 2018, dle.rae.es

108. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Glosario de Derecho de autor y Derechos Conexos (Ginebra, 1980), 171, consultado 02 diciembre, 2018, [ftp://ftp.wipo.int/pub/library/ebooks/wipopublications/wipo_pub_816_efs-ocr-sp-image.pdf](http://ftp.wipo.int/pub/library/ebooks/wipopublications/wipo_pub_816_efs-ocr-sp-image.pdf)

que no es copiada de otra “en su totalidad o en parte esencial” quiere decir, *contrario sensu*, que si la obra copia a otra en una parte no esencial, puede considerársele como original. Es decir, la creación necesita siempre de un distintivo que haga que su esencia sea diferente de otra obra; pero no necesariamente todos sus elementos tienen que ser originales. Ello implica un análisis particular de cada caso cuando se trate este tema. Pero ¿pueden existir criterios objetivos para demostrar el grado de originalidad de una obra? ¿Cómo determinar si en verdad se copia la esencia de una creación anterior?

Expresa la OMPI que en la legislación de derechos de autor se exige la originalidad en la composición del contenido y en la forma de su expresión. Por contenido se entiende que es el tema o idea tratados¹⁰⁹, y la forma de expresión es la manera que se elija para poner de manifiesto esas ideas. Como se indica, para determinar la originalidad se toma en cuenta la composición del contenido, pero no según las ideas empleadas, si no el modo de ordenarlas. Por ejemplo: si quiero escribir una novela sobre una pareja de enamorados que por cuestiones sociales no puede estar junta, no podrá decirse que no es original porque ya a alguien se le ocurrió escribir una historia con esa idea, sino que la composición de esa idea es lo que determinará si es una elaboración original. En lo que respecta a la originalidad de la forma de expresión, tomar en cuenta este aspecto para la determinación de este criterio no es del todo necesario. Pues los medios de expresión están limitados según el tipo de arte que se trate; así, en literatura la forma de materializar una novela es el papel. En cuanto a un cuadro, este quedará sujeto a los pigmentos disponibles y a materiales ya existentes sobre los cuales se pueda fijar la pintura. Es por este motivo que no siempre se puede exigir originalidad del soporte en el cual se plasma el contenido de una creación. Puede que algunos artistas sí encuentren una forma original de expresar su arte (por ejemplo, un nuevo tipo de material para pintar, o bien fijar una novela de otra forma que no sea en un libro de papel), mas no siempre sucederá esto. El criterio de la originalidad de la forma de expresión no debería de ser excluyente sino un complemento adicional de la disposición original de las ideas.

Otro aspecto que hace notar la organización es la diferencia entre originalidad y novedad. El mundo es tan grande y somos tantos los que lo habitamos que es difícil encontrar una idea que no se le haya ocurrido antes a alguien. Es por esto que la ley no puede restringir

109. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “contenido”.

la protección para las obras que sean siempre nuevas. Como se indicó, lo importante es la composición de las ideas, el distintivo que cada autor le da a su obra. El hecho de que exista una obra previa similar no es obstáculo para determinar que una creación es original. Ahora bien, hay que tener cuidado con la exclusión del parámetro de la novedad, pues tampoco se puede ignorar del todo la preexistencia de otro producto, pues dependiendo de la similitud, la primera obra sirve de parámetro para detectar si hay copia de su esencia o si solo es similar en detalles no relevantes.

Sobre las obras derivadas ahondaremos más adelante. A grandes rasgos, estas tienen su propio contenido original que se puede demostrar separado de la obra en la cual se basa. La OMPI indica que esa originalidad radica en el “método particular de adaptación” pero ¿puede una obra derivada ser original no solo en cuanto al método de adaptación? O más bien ¿puede una obra derivada utilizar el mismo método que la original y aún así tener un contenido distintivo? Por otro lado, me parece que la última aclaración del término se presta para confusión, porque si se utiliza el término como obra derivada por contraposición a una original preexistente es porque esa obra preexistente es un original. O sea, caso contrario, se diría que es una obra original en el sentido de compararla con la derivada, pero no en su significado de obra creada con el ingenio humano. En este caso lo que la OMPI trata de explicar es la hipótesis de una obra derivada de una obra derivada; o bien de otra que es una copia de una realmente original. Asumiéndolo de esta manera cobra sentido la diferenciación de significados cuando se emplee el adjetivo.

Como se mencionó arriba, y como lo indica la Organización de la Propiedad Intelectual, el requisito de la originalidad para la protección de una obra está presente también en nuestra legislación, específicamente en el artículo 1 de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos.

Pasemos ahora al ámbito nacional y revisemos la definición del Diccionario Usual del Poder Judicial, obra del profesor Juan Pablo Salazar Carvajal. Este corpus define obra original como “la científica o artística que deviene de la inventiva de su autor”¹¹⁰. Al igual que las dos

110. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “obra original”, consultado 02 de diciembre, 2018, www.poder-judicial.go.cr/digesto/index.php/dicc

definiciones anteriores, destaca como característica principal de una obra de este tipo el que provenga de la imaginación del creador, que sea un hallazgo suyo. Encontramos en este diccionario el término “obra originaria” definido como “Obra que es creación primera, inicial o primigenia. ► obra original”¹¹¹. El cual remite al concepto de obra original. Esta referencia nos sirve para la diferenciación entre la obra derivada y la obra originaria, se entiende que esta última es original, ya que explota particularmente una idea que luego es tomada como inspiración para la obra derivada. Es decir, según Salazar obra original y originaria pueden considerarse sinónimos. No obstante, como mencionamos, no siempre una obra originaria (en el sentido de la tomada como modelo en comparación con la derivada) es un original.

En el término “original” se agrega en esta obra como última acepción: “Dicho de lo que tiene un carácter novedoso o innovador”¹¹². Aplicado a las obras artísticas, hemos dicho que no es necesario que estas sean del todo innovadoras, no obstante, el descubrimiento es apreciado siempre por aportar algo nuevo al conocimiento humano. Sin embargo, una obra puede ser original sin ser innovadora, recalamos que esta característica es adicional y no configurativa.

Por último queda analizar la definición de Guillermo Cabanellas:

ORIGINAL. Concerniente al origen o principio. Obra del autor que la ha compuesto por inspiración personal, o propios conocimientos o mediante comedia consulta o cita; pero con exclusión del plagio, copia, imitación, adaptación o traducción. Lengua en que se escribe una obra o en que se redacta por vez primera un documento. La creación propia; la modificación substancial en la acción. Quien infunde a sus obras, pensamientos o actitud ese sello de novedad o de independencia, cuyo límite está en la extravagancia, en lo incomprensible y en lo absurdo. Extraño; fuera de lo habitual o corriente. Manuscrito, escrito a máquina o impreso que se entrega a la imprenta para que proceda a la impresión o reimpresión del texto e indicaciones que contenga. Escrito del cual se saca copia. La persona retratada, en relación con su retrato. En los escritos a máquina, cuando se hacen copias, el ejemplar que recibe directamente la señal de la cinta que tocan las teclas¹¹³.

El texto transcrito apunta varias ideas que revisaremos de seguido. Nos saltamos la acepción de “original” como lo que es principio u origen de una cosa, porque trataremos esa

111. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “obra originaria”.

112. Ibid., s.v. “obra original”.

113. Diccionario Jurídico Elemental, s.v. “original”, consultado 30 de noviembre de 2018, <http://es.scribd.com/doc/27671641/Diccionario-Juridico-de-Guillermo-cabanellas-de-Torres>

diferencia de acepciones en lo correspondiente a las obras derivadas. Luego, apunta Cabanellas que una obra original es aquella que proviene no solo de la inspiración del artista, sino también de su conocimiento. Es decir, no todas las creaciones humanas se dan únicamente por inspiración, la mayor parte del tiempo requieren de mucho estudio para lograr obtener un resultado. Incluso de ensayos y pruebas para obtener la obra final. Esos conocimientos pueden estar constituidos por aportes de otras obras, de ahí la importancia de indicar la “comedida consulta o cita” que señala el autor. Pues el conocimiento no se compone de puras elucubraciones, sino que a partir de lo que otros han logrado avanzar en una materia. Por ello, se rescata la importancia de indicar cuándo en una obra se están empleando partes de otra precedente. Lo que no implica que por contener citas deje de ser una obra original, siempre y cuando se realice en buena medida (véase lo revisado arriba respecto a la definición de la OMPI y lo que refiere esta organización en cuanto a la “esencialidad” en la copia).

Un detalle interesante es que Cabanellas excluye la adaptación y la traducción de las obras originales. Como veremos en el apartado de las obras derivadas, este punto es discutido, pues hay quienes consideran que estas sí son obras originales, a pesar de basarse en su totalidad —en el caso de la traducción— o en parte importante —en cuanto a la adaptación— en una obra precedente original. Estos formatos aportan ingenio de sus creadores. Quien traduce necesita de particular inteligencia para expresar en otro idioma giros del lenguaje que no fueron pensados en la lengua a la cual se realiza la traducción. En cuanto a la adaptación, también esta implica esfuerzo y creatividad para expresar de una manera distinta una obra, por ejemplo, en el caso de adaptar una obra literaria al cine. En cuanto al plagio, la copia y la imitación, lleva razón el autor transcrito, pues no se puede señalar como original aquello que ha sido tomado en su totalidad de otra obra.

Señala como “original” a la creación propia. Es decir, similar a la primera acepción de todas las definiciones transcritas hasta acá: es algo que se le ocurre a alguien sin fijarse en las creaciones previas de los demás. En otras palabras: es original, porque lo hice con mi propia inventiva. Continúa el autor ahora refiriéndose a “original” como adjetivo, no de la obra, sino de la persona que la crea. A semeja el término con la forma de ser excéntrica que está presente no solo en el gremio de los artistas, sin embargo, es un estilo que se asocia con frecuencia al quehacer artístico. La extravagancia de pensamiento —que se maneja fuera del orden

común— y la capacidad de utilizar sus obras para expresar independencia de la cotidianidad, o bien criticar al poder. Con esta acepción el autor pretendía describir no solo a las creaciones, sino a la personalidad del creador. La imagen de los artistas suele proyectarse como individuos excéntricos con puntos de vista particulares y distintos al de otras profesiones.

Los últimos significados pertenecen al ámbito de la literatura. La importancia de definir la “originalidad” del documento —manuscrito, a máquina o impreso— entregado a la imprenta, radica en que se puede hacer un reclamo legal cuando la imprenta intente transgredir la integridad del texto presentado, o hacerle cambios sin la autorización del escritor. Se hace también para que no se confunda la publicación de un texto con su creación. Un escrito existe como obra desde que el autor lo escribe, a pesar de no ser publicado aún. El trabajo que realice la imprenta no puede afectar los derechos que posee el autor. El texto presentado en la imprenta se conoce como “el original”, no obstante, cuando un tiraje de libros sale para su venta, también se puede decir que el texto obtenido en la librería es un libro original, para diferenciarlo y poder proteger los derechos del autor frente a aquellos que intenten clonarlo. En este último caso se afectan tanto los derechos del autor como los de la casa editora.

Con diversos matices, las cuatro definiciones analizadas apuntan como el principal componente de una obra original el que provenga de la inventiva, ingenio, inspiración de su creador. Sin embargo, es necesario reunir detalles, que están dispersos en esas definiciones examinadas. Para efectos de esta investigación vamos a considerar que una **obra artística original** es: aquella que es creación propia y resulta de la inventiva de su creador¹¹⁴. Surge de la inspiración, o conocimientos adquiridos por aquel¹¹⁵. Es creación primera, inicial o primigenia¹¹⁶. Por tanto, no copiada de otra en su totalidad o en una parte que se pueda considerar esencial¹¹⁷ —entendido como lo más importante y característico de una cosa— o

114. Véase las definiciones arriba citadas de la Real Academia de la Lengua Española, la OMPI y Salazar Carvajal.

115. Véase: Diccionario Jurídico Elemental, s.v. “original”.

116. Véase: Diccionario Usual del Poder Judicial.

117. Véase: Glosario de Derechos de Autor y Derechos Conexos, s.v. “original”.

bien, empleando la cita¹¹⁸ de la obra que se utilizó. La originalidad de una obra se expresa en la composición del contenido, no en las ideas, información o métodos utilizados; ni en el medio de expresión. Puede tratarse o no de una creación novedosa. No obstante, debe ser independiente y distinta de otras similares de las cuales el autor tenga conocimiento. La obra original puede servir de modelo para realizar otras iguales o similares a ella. La originalidad es una condición para la protección del derecho de autor de la obra.

No obstante, los conceptos que hemos analizado hasta el momento son meramente lexicográficos, refieren solo a la forma en que se utiliza el término en el habla común. Es por esto que se vuelve necesario revisar cómo ha tratado la doctrina el problema de la originalidad de las obras artísticas. Esto nos lleva a una discusión sobre distintas formas de entender lo que se considera original, es lo que en doctrina se conoce como los criterios de originalidad.

3) Los criterios de originalidad

Como vimos, el término original tiene muchas acepciones, por lo que puede ser abordado según aquello en lo cual se enfatice. Es decir, se puede tomar como punto de partida el objeto en sí, o bien, se puede adoptar un criterio que tome en cuenta la personalidad de quien lo realizó. Según la autora Montserrat Real, el criterio que se utilice va a depender también del sistema jurídico adoptado, pues este condiciona tanto las normas que se emitan como los bienes jurídicos que se protejan en esas normas. Indica la autora que:

(...) para una adecuada delimitación del concepto de ‘originalidad’ es necesario situarse ante dos grandes sistemas jurídicos claramente diferenciados; como son el Derecho Continental y el Derecho Anglosajón. Estos ordenamientos mantienen diferentes concepciones jurídicas caracterizadas, a rasgos generales, en que mientras el *Common Law* otorga una valoración superior a los derechos económicos, el Derecho Continental pone el acento en los derechos individuales de las personas. Este planteamiento da lugar a dos pensamientos sobre la propiedad intelectual; los derechos de autor propios del Derecho Continental, y el copyright del Derecho Anglosajón¹¹⁹.

118. Véase: Diccionario Jurídico Elemental, s.v. “original”.

119. Montserrat Real Márquez, “El requisito de la originalidad en los derechos de autor”, Portal Internacional de la Universidad de Alicante sobre Propiedad Industrial e Intelectual y Sociedad de la Información, No. 11, (2001): 1, consultado 02 de diciembre, 2018, http://www.uaipit.com/uploads/publicaciones/files/0000001974_La%20originalidad-Art-uaipit2.pdf

Costa Rica es un país de tradición Continental, por lo que prevalecen en nuestra legislación los derechos de autor, que, como indica la autora, dan relevancia a los derechos de los individuos. Sin embargo, la sociedad moderna y el crecimiento tecnológico nos obligan a relacionarnos e involucrar las obras producidas en países de tradición continental, con aquellos de sistema anglosajón. Esto puede llevar a conflicto, pues ambos sistemas priorizan derechos distintos. Podría llevar a que una obra que es tutelada en nuestro país, no lo sea en otro, porque utiliza un criterio distinto para otorgar protección. Para comprender mejor la diferencia entre el sistema de *copyright* y el de derechos de autor, de seguido expondremos los rasgos básicos de cada uno y sus diferencias.

3.1) Diferencia entre el *copyright* y el derecho de autor

Más adelante examinaremos a fondo la propiedad intelectual y el derecho de autor de tradición continental, por ser estos los que rigen en Costa Rica. No obstante, como es relevante para la explicación de los diferentes criterios de originalidad, por el momento solo haremos una diferenciación de ambos sistemas —i.e. la Propiedad Intelectual del Derecho continental y el *Copyright* del Derecho Anglosajón—. Con el objetivo de dejar clara la distinta orientación que tiene cada uno.

(...) el *Copyright* se puede definir como un sistema de propiedad que versa sobre determinadas creaciones tangibles y originales, en las que la protección se refiere a la forma de expresión y no comprende las ideas las cuales pertenecen al dominio público. La protección alcanza plena validez a partir de la inscripción de la obra en el registro, que deviene un prerequisite formal o administrativo al igual que la publicación¹²⁰.

Este sistema protege a las creaciones intelectuales materializadas en un soporte físico, pues como indica Miserachs Sala, versa sobre las creaciones tangibles. Es de contenido fundamentalmente patrimonial y concede a sus titulares ciertos derechos subjetivos. Por otra parte, el *Copyright* alcanza no solo las creaciones intelectuales, artísticas y científicas, sino que protege otro tipo de creaciones —lo que en la legislación costarricense llamamos derechos conexos— como son las grabaciones sonoras, la radiodifusión y las ediciones publicadas¹²¹.

120. Pau Miserachs Sala citado por: Salvador Francisco Ruiz Medrano, La protección jurídica de las propiedades especiales en el mundo (España, 2011), 51, consultado 01 de diciembre, 2018, vlex.com

121. Así lo indica Mercedes Sabido Rodríguez citada por Ruiz Medrano, 51.

Es por esto que se considera de corte mayormente económico, ya que pone mucho énfasis en la actividad comercial.

En cambio, “del Derecho de Autor subyace la idea de un derecho personal del creador, instaurado como vínculo de identidad entre el autor y su creación. Concretamente, los derechos morales salvaguardan al autor en base a [sic] que la obra emana de su propia persona”¹²². En el derecho de autor es importante la relación existente entre el autor y la obra, concebida esta como una paternidad. A diferencia del *Copyright* donde esa relación no es del todo relevante, sino lo que conlleva la creación en sí. Es decir, no es de carácter subjetivo (en el tanto no apunta al sujeto creador) sino que es de corte objetivo (ya que se enfoca en el objeto).

Según Ruiz Medrano la diferencia más importante entre el *Copyright* y la Propiedad Intelectual radica en su contenido. “(...) El *Copyright* es más limitado en comparación a la propiedad intelectual de origen continental, al conceder un número menor de derechos subjetivos”¹²³. Por derechos subjetivos se refiere al derecho moral¹²⁴ de autor. Es este el punto de mayor diferencia entre ambos sistemas. Explica el autor¹²⁵ que esto se debe a dos razones: en primer lugar, porque el *Copyright* es de índole comercial, pone énfasis en la copia del material físico que incorpora la obra protegida; es por esto que se exige que la obra esté fijada en un soporte material. En segundo lugar, las leyes del *Copyright* han dejado por fuera las facultades morales del autor y se legisla en mayor medida sobre los rubros comerciales de reproducción de una obra. Para el Derecho Continental, el derecho moral de autor nace en

122. José Domingo Portero Lameiro, La (relativa) constitucionalidad de los derechos de autor en España (Madrid, 2016), 33, consultado 02 de diciembre, 2018, vlex.com

123. Ruiz Medrano, 59.

124. Posteriormente se ahondará entre las dos vertientes de la Propiedad Intelectual: el derecho moral y el derecho patrimonial de autor. Sin embargo, muy a grandes rasgos y para ubicar al lector en esta parte de la exposición, hemos de decir que el derecho moral de autor se refiere a aquellos derechos que son irrenunciables, inalienables, inembargables e imprescriptibles. Comprenden el derecho de reivindicar la paternidad de la obra, entre otros (así se apunta en el artículo 13 de la ley No. 6683). Por oposición a los derechos patrimoniales, que se relacionan con los intereses económicos del autor o del adquirente.

125. Ruiz Medrano, 60.

conjunto con la obra y no es necesario que sea fijada en soporte físico. El fundamento de la protección se encuentra en el acto mismo de la creación.

Otra diferencia importante que apunta Ruiz Medrano se da en las obras contratadas, es decir, aquellas que nacen por una relación contractual. En este caso, cuando se trata de *Copyright* “(...) se considera como autor al empleador, que aparece así como titular de todos los derechos comprendidos en el *Copyright*”¹²⁶. En el derecho de autor, en cambio, aunque se trate de una obra por encargo, establecida en un contrato, los derechos de autor no dejan de pertenecerle al creador de la obra. Por eso, este último sistema hace la diferenciación mencionada, entre derechos patrimoniales y derechos morales. El empleador, en el caso de la obra encargada bajo contrato, puede tener los derechos de explotación de la obra (derechos patrimoniales), pero no los derechos morales (paternidad de la obra), los cuales pertenecen de forma inalienable al creador. Esto implica que si el empleador desea modificar algo, no podrá hacerlo si el creador no está de acuerdo con ello.

En resumen¹²⁷, como señala Mercedes Sabido (citada por Ruiz Medrano) “las discrepancias entre ambos sistemas se refieren, básicamente, al fundamento de la protección de los derechos de autor, así como al contenido y titularidad del mismo”¹²⁸. El fundamento de la protección del *Copyright* es el comercio sobre la reproducción de una obra. Pues este derecho nació precisamente para proteger el derecho de los autores para copiar las obras textuales¹²⁹. En cambio, el fundamento de la Propiedad Intelectual se centra en el acto de creación de la obra. Pues esto genera una relación entre el autor y su creación. En cuanto al contenido, el de la Propiedad Intelectual son los derechos morales, los cuales se entienden

126. Ruiz Medrano, 61.

127. Puede criticarse que esta explicación sobre el *Copyright* es demasiado escueta para comprender sus fundamentos. No obstante, por ser una investigación que está orientada en otro sistema, no podemos extendernos a un análisis pormenorizado del sistema anglosajón. Espero que los puntos explicados sirvan para tener una idea, por lo menos somera, de qué se trata este tipo de protección autoral.

128. Ruiz Medrano, 61.

129. Fue con el Estatuto de la Reina Ana del 10 de abril de 1710 que le dio el derecho exclusivo al autor de la reproducción de su obra. Esta ley es conocida como la primera ley de derecho de autor. Véase: Ana Laura Nettel Díaz, “Derecho de autor y plagio”, *Revista Alegatos*, Vol. 27, No. 83, (enero-abril 2013): 137, consultado 19 de octubre, 2018, <http://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/185>

como pertenecientes al autor desde el momento mismo en que crea la obra. Estos derechos no pueden ser enajenados ni renunciados. En cambio, el contenido del *Copyright* son los derechos económicos sobre la obra. La protección gira en torno a la creación y no a la relación existente entre esta y su autor; lo relevante es quien puede hacer uso —explotación, en el sentido económico— de esa obra. Por último, la titularidad de derechos en el sistema anglosajón es más amplia. Abarca no solo el derecho sobre la obra, sino también los derechos conexos. En el sistema continental, la protección es más restringida, contempla la relación autor-obra, deja de lado los derechos de otra índole para ponerlos en una categoría aparte (derechos conexos). También, respecto a la titularidad de la obra, en el *Copyright* el contratante de una creación adquiere derechos que no tendría en el sistema continental de Propiedad Intelectual, en este último el que adquiere una obra puede hacer uso de los derechos patrimoniales, pero nunca de los derechos morales del autor.

No todos los autores son partidarios de la separación entre ambos sistemas. Raquel Xalabarder (citada por Portero Lameiro) es una de ellas, y opina que “(...) históricamente había alguna diferencia lo suficientemente importante a la hora de distinguirlos; pero como resultado del mundo globalizado donde vivimos (y especialmente cuando se trata de proteger una propiedad intangible, que no se limita a las fronteras territoriales de los diferentes países), cada vez hay menos diferencias”¹³⁰. Esta posición es bastante realista, pues si tomamos en cuenta la forma de comercio internacional que vivimos en esta época, es posible que sistemas diferentes busquen solventar sus desacuerdos para evitar incoherencias en cuanto a los derechos otorgados a los creadores. Así las cosas, es posible que legislaciones de derecho Continental procuren emitir normas de propiedad intelectual con mayor regulación económica y extendiendo la protección a los derechos conexos. Por otro lado, los países de tradición anglosajona han procurado expandir la tutela de los derechos morales. Considero que es relevante que se busque una manera de solventar las diferencias entre ambos sistemas para que los autores y sus obras artísticas no queden desprotegidos según el país en el cual se comercien sus trabajos.

130. Portero Lameiro, 33-34.

3.2) Originalidad objetiva, subjetiva e intermedia

Ahora bien, ya que conocemos, a grandes rasgos, la diferencia entre el *Copyright* y la Propiedad Intelectual, podemos explicar los tres criterios de originalidad. Estos criterios exponen otra forma de aclarar el término “originalidad”. Para ello, asumen los principios rectores de cada sistema y proponen una interpretación diferente según cuál sea el énfasis que se le dé a las partes involucradas en una creación artística, así como al resultado del proceso creativo.

3.2.1) Originalidad objetiva

En primer lugar, tenemos el criterio de la originalidad objetiva. Este criterio hace uso del término “novedad” el cual, a pesar de ser aplicado sobre todo al derecho de patentes, se le puede utilizar en Propiedad Intelectual. No sin antes dejar claro que se le utiliza no para equiparlo al derecho de patentes, sino para dar una explicación que sea más gráfica sobre los presupuestos de la corriente objetiva. Esta doctrina se divide en dos vertientes: la novedad objetiva (la cual se divide en absoluta o relativa) y la novedad subjetiva.

La novedad objetiva “(...) viene a tutelar bajo los derechos de autor solamente aquellas creaciones humanas que sean objetivamente nuevas, es decir, requiere la aportación al patrimonio cultural de algo que con anterioridad a la misma no existía”¹³¹. Esta posición es la imperante en el sistema anglosajón, que solo admite la protección para las obras siempre que no sean copia de una anterior. Esta corriente se divide en dos posiciones: la absoluta y la relativa. La primera de ellas propone que se debe exigir que la obra sea completamente nueva. Sin embargo, como explica Real Márquez (2001), asumir este criterio implica confundir el término novedad con la forma en que se aplica para el derecho de patentes. En esa materia, la aparición de un nuevo invento reemplaza el anterior que ha quedado obsoleto. No obstante, este no es el objetivo del derecho de autor. En este último, por el contrario, lo que se pretende es proteger a las obras. No se devaluarán estas si en fecha posterior se crea una obra con el mismo tema.

131. Real Márquez, 3.

La novedad relativa afirma que “(...) para que una creación sea considerada original no es necesario que sea diferente del patrimonio cultural existente sino que bastaría con que el autor hubiera sabido organizar, en modo nuevo, elementos preexistentes del patrimonio común”¹³². Esta idea es más aceptable que la anterior, pues admite la convivencia de obras similares y de aquellas creadas incluso con base en una obra precedente. Por lo que abarcaría distintos grados de originalidad y también a las obras derivadas, las cuales involucran la disposición diferente y original de elementos y obras preexistentes.

En segundo lugar, el criterio de la novedad subjetiva plantea que una obra “(...) es original en la medida en que sea fruto de la creación de su autor, a pesar de que existiera otra obra igual, siempre y cuando este no haya querido copiar la existente ni consciente ni inconscientemente”¹³³. Esta corriente cae en un absurdo. Siguiendo esta idea, se podría llegar a proteger obras iguales hechas por autores diferentes si comprueba que no tenían conocimiento mutuo de las creaciones. También implicaría que se proteja una obra que a pesar de ser del patrimonio público sea creada “sin conciencia” nuevamente (por ejemplo, una nueva Mona Lisa hecha por alguien que no tenía conocimiento de la famosa pintura). O sea, asumir esta posición generaría un estado de incertidumbre en la Propiedad Intelectual. Además el parámetro que se toma en cuenta no es la obra en sí (como podría ser el principio rector de una doctrina que se hace llamar objetiva), sino el hecho de que el creador sepa, o no, que hay una obra similar anterior.

En resumen, el criterio de la originalidad objetiva en sus tres acepciones considero que no es el más conveniente para aplicarlo a la tutela de las creaciones artísticas. Es una posición que se inclina a dos extremos opuestos y radicales de lo que se puede considerar original. Si nos decidimos por la corriente objetiva absoluta, quedarían desprotegidas muchas obras, incluso todas aquellas que queden “descontinuadas” cuando posteriormente se realice una similar. Es decir, es otorgarle los parámetros aplicables a las patentes a una materia que tiene fines totalmente distintos. Las patentes cubren la novedad tecnológica. Pretenden promover un avance en campos de constante renovación. Por eso es posible que un invento caiga en desuso

132. Real Márquez, 4.

133. Ibid., 4-5.

cuando aparece uno nuevo. Sin embargo, con las obras artísticas no es así, no es relevante una novedad¹³⁴ que supere una obra anterior. Si optamos por la novedad subjetiva, esta corresponde a un extremo opuesto a la anterior que tampoco es conveniente. Si se sigue este parámetro, cualquier obra podría ser protegida como original, a pesar de que exista una anterior muy similar o igual, si se llega a demostrar que quien la creó desconocía de su existencia. Es una pauta que ocasiona inseguridad jurídica, ya que dependerá de probar el conocimiento o desconocimiento que tiene un individuo sobre un hecho anterior.

3.2.2) Originalidad subjetiva

El criterio subjetivo de la originalidad es el extremo opuesto al visto anteriormente. Cristina Soler apunta que “esta postura encuentra que la obra mantiene un ineludible vínculo con su autor, y que ese vínculo se manifiesta en la huella que éste deja en su creación, una huella que no puede ser otra cosa que expresión de su personalidad”¹³⁵. Según esta posición, una obra se entiende como original si expresa la personalidad de su autor. Por lo que el punto clave va a ser qué se entienda por personalidad. De acuerdo al sentido léxico del término consiste en la “diferencia individual que constituye a cada persona y la distingue de otra”¹³⁶ y también se entiende como el “conjunto de características o cualidades originales que destacan en algunas personas”¹³⁷. Estos significados aluden a dos manifestaciones diferentes de la personalidad. En primer lugar la personalidad como lo que hace distinguir a una persona de otra, sin necesidad de ser algo excepcional o sobresaliente, podemos decir que es la personalidad estándar que separa a un individuo de otro. En segundo lugar, tenemos la personalidad sobresaliente, que se describe como las cualidades originales que destacan en ciertas personas. De acuerdo a estos dos parámetros de personalidad, podemos decir que aplicando el criterio subjetivo —según el cual una obra es original si encontramos en ella

134. Así lo diferencia también el Tribunal de Apelación de Sentencia Penal del II Circuito Judicial de San José, en sentencia N° 167 de las 14:25 horas del 13 de febrero del 2017. Donde se explica la diferencia en cuanto a la aplicación del término “novedad” y el de “originalidad”.

135. Cristina Soler Benito, *Artes escénicas y derechos de autor* (Madrid, 2016), 235, consultado 20 de febrero, 2018, ProQuest Ebook Central

136. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “personalidad”.

137. Ibid., s.v. “personalidad”.

expresión de la personalidad de su creador—, también podemos medir distintos grados de originalidad, porque hay niveles distintos de expresión de la personalidad.

Los críticos de esta corriente señalan que asumirla implica que se otorgue derechos sobre obras que pueden ser similares o copias de otra, solo por ser hechas por una persona distinta. Sin embargo, este planteamiento cae en el error de confundir la palabra “personalidad” con “persona”, “(...) no debemos confundir la originalidad subjetiva con la persona física del autor”¹³⁸, pues una obra puede ser muy similar a otra y sin embargo demostrar las cualidades distintivas de su creador, lo que le daría un rasgo particular y tutelable por el derecho de autor. No obstante, este tipo de protección basado en este criterio que, como vimos, tiene diferentes grados, puede llevar a que se considere que cualquier obra es una creación original. Pues si la personalidad es un rasgo humano que hace que cada individuo pueda ser distinguido de otro, cada creación humana es expresión de esa personalidad. Es decir, cada persona tiene su modo particular de hacer las cosas y eso queda plasmado en las creaciones. Luego, siguiendo este argumento, todas las obras humanas son originales y protegibles. Lo cual convierte a este criterio en un parámetro demasiado amplio para la protección legal, a diferencia del objetivo que es muy restringido. Para salvar este problema, los defensores de esta teoría tendrían que aceptar únicamente la segunda acepción del concepto “personalidad” —a saber, el que la define como las cualidades originales que destacan en ciertas personas— pues solo así podría limitarse la protección y excluir a cuanta creación humana aparezca. Esta solución también representa un problema. Pues se incurre en el riesgo de que bajo la búsqueda de “cualidades originales” para detectar la expresión de personalidad, se termine identificando solo a artistas reconocidos, por tener cualidades notorias que se adaptan a ese parámetro. Vale entonces destacar que los defensores de esta posición argumentan que la búsqueda de personalidad no se refiere a la expresión de un estilo. Como indica Cristina Soler:

Pues si se diera el caso de alguien que ha pasado toda su vida escribiendo —por ejemplo— piezas teatrales dramáticas, oscuras y luctuosas, con un estilo recargado, hermético, y al cabo de muchos años se adentrara en un terreno teatral más ligero y vivaz, expresado con un estilo dinámico y superficial, no se le podría negar la

138. Real Márquez, 5.

presencia de su huella personal en sus obras argumentando que su sello tenía un carácter personal dramático y fúnebre y no de obras ligeras y vodevilesas¹³⁹.

El parámetro subjetivista entonces no pretende que se identifique “personalidad” con estilo de alguna corriente o escuela en particular. Tampoco pretende que se entienda ese término como la identificación de la autoría. Pues en ese caso, como mencionamos, los estilos de autores más destacados tendrían ventaja sobre aquellos no reconocidos. Como indica la autora citada, si se asumiera un criterio así implicaría que hasta obras de estilos distintos de un mismo autor no puedan ser protegidas por tener diferente impronta.

Si se asume el postulado de los subjetivistas con esta última aclaración considero que se trata de un criterio más aceptable que el objetivo. Ya que este toma en cuenta la relación entre el autor y la obra. Este es el criterio aceptado por el derecho Continental, a diferencia del objetivo que, como vimos, se adapta mejor al pensamiento del sistema Anglosajón. Sin embargo asumir este criterio implicaría que se otorgue protección a obras que no aportan nada al patrimonio cultural y que incluso pueden ser muy similares a otras ya existentes. Queda en manos de peritos, o juzgadores, determinar si, a pesar del parecido, hay una manifestación de la personalidad del creador.

En resumen, la corriente subjetiva está igualmente dividida como la objetiva. Pues, como vimos, el concepto de “personalidad” se puede entender como lo que distingue a un individuo de otro, lo cual implicaría asumir como originales todas las creaciones humanas. O bien, puede ser aquellas cualidades originales que tienen algunos individuos, lo que podría interpretarse que solo pocas obras pueden ser protegidas.

3.2.3) Criterio intermedio

Debido a las constantes contradicciones en las que incurren los partidarios de los criterios objetivo y subjetivo, y también por las desventajas que implica asumir únicamente uno de esos dos criterios; es que ha aparecido en doctrina un nuevo parámetro para determinar la originalidad de una obra. Apunta Real Márquez que

Frente a la originalidad objetiva, que protege aquello que no es copia en el momento de la creación, y ante la originalidad subjetiva, que concede la protección basándose en si

139. Soler Benito, 236.

la obra recoge la impronta personal del autor, el criterio intermedio permite establecer unas pautas de protección que engloba ambos supuestos. Este supuesto protege aquellas creaciones que reflejan la personalidad de su autor y además no son copia¹⁴⁰.

La inclinación por esta nueva corriente viene del hecho de que ambos sistemas —el objetivo y el subjetivo— conviven de manera simultánea en legislaciones de países pertenecientes a la Unión Europea. Esa ambigüedad también se expresa en las resoluciones de los tribunales, los cuales, dependiendo del caso, votan por una u otra corriente.

Incluso para Real Márquez (2001), los criterios objetivo y subjetivo son complementarios, dado que en una obra confluyen tanto el sello personal como la actividad creativa del autor. Sin embargo, cuando se presente un caso conflictivo, o ambiguo, debe prevalecer una de las corrientes, e indica la autora que esa debe ser la subjetiva, dado que es la que representa un mayor rango de protección para que más obras sean objeto de propiedad intelectual.

Otra razón para optar por el criterio intermedio es que para el establecimiento de reglas que determinen la condición de algo, siempre es necesario que se dicten parámetros objetivos. Es decir, se ocupa de cierta objetividad que ayude a reducir la inseguridad jurídica que provoca la utilización de un criterio subjetivo. Esa objetividad la ubica el criterio intermedio en el requisito de que las obras no se encuentren en el patrimonio cultural existente, a pesar de ser una expresión de la personalidad de su creador. El requisito de personalidad es reforzado por la exigencia de un grado de creatividad que además demuestre que la obra es distinta a las existentes.

3.3) Corolario

Independientemente de cuál criterio se escoja lo importante es que el legislador escoja uno. No que el hecho de decidir qué se va a entender por original quede a la deriva para ser resuelto por los jueces, quienes, además, no suelen ser profesionales de las artes. El plano ideal es que, además de especificarse en las leyes sobre derechos de autor cuál criterio es el que se va a utilizar para esa legislación, se indique cómo se aplicará para cada arte. Puesto que todas las artes son distintas, no se pueden aplicar los mismos métodos para todas de manera

140. Real Márquez, 9.

general. Por ejemplo, no es lo mismo determinar que una escultura o una obra de danza son originales, a analizar un programa de ordenador o una traducción. No obstante, no debe confundirse criterio con método. Una legislación puede optar por un criterio que regirá para todas las artes, pero adaptarlo con distintos métodos a cada una.

Como dice Real Márquez, es necesario precisar “los elementos individualizados de cada obra en donde éste [el concepto de originalidad] debe recaer”¹⁴¹, pues una vez que estos elementos estén definidos con más claridad, se vuelve menos difícil la tarea de averiguar cómo podemos decir que una obra es original. Por eso en esta investigación nos hemos dado a la tarea de definir los elementos de la coreografía, con los cuales podremos indicar cuáles cambios legislativos son precisos para contemplar una protección eficaz de las obras coreográficas.

Ahora retomaremos algunos detalles que no se han expuesto con los criterios indicados. Puede que la separación entre el criterio objetivo y el subjetivo no solo sea por el hecho de surgir de sistemas de Derecho muy distintos. Hay algo más y tiene que ver con el sentido léxico de la palabra original. Retomemos lo que dice Cristina Soler: “(...) actualmente la palabra *original* abarca un doble campo semántico. Por un lado, el de la relación viva con el *origen*, con lo auténtico; y, en segundo término, el de su acepción de diferente respecto a lo demás, al hecho de que no es copia”¹⁴². Siguiendo esta idea, el criterio subjetivo, partiría de la primera idea, mientras que el objetivo de la segunda. Una obra se origina en la mente de su creador y se puede pensar que es auténtica en el tanto se torna expresión de su personalidad. Mientras que el criterio objetivo busca en una obra que sea diferente a las demás. Lo que se percibe como original ha ido evolucionando, pues depende de la época se ha dado énfasis a una u otra acepción. No obstante, en la era que vivimos parece que ambos conceptos han llegado a convivir, cada uno va ganando adeptos en algo que parece una competencia por ver quién tiene la razón. La postmodernidad se ha volcado por una subjetivización del arte. Pero esta a su vez ha chocado de frente con críticos que señalan como absurdo los postulados de

141. Real Márquez, 10.

142. Soler Benito, 232.

una corriente que ha llegado a aceptar que una lata de sopa sobre una mesa puede ser llamada arte¹⁴³.

Otro detalle importante es que el término “original” y el de “creatividad” van de la mano y uno hace referencia al otro. Indican los partidarios del criterio subjetivo que la personalidad significa la presencia de una huella del autor, pero que esto no se trata de que se le pueda ubicar en un estilo determinado, sino que es algo que va más allá. Sin embargo, no nos dicen cómo podemos medir o determinar de manera concreta esa huella personal. José Manuel Otero Lastres lo explica con detalle y relaciona el término “originalidad” con “creatividad”¹⁴⁴. Su análisis busca explicar por qué la Ley de Propiedad Intelectual Española exige a las obras artísticas cierto grado de creatividad y de originalidad. Otero llega a la conclusión de que “ambas palabras son el anverso y el reverso de un único requisito: la originalidad; o, si se prefiere, una, «la creatividad» es la «causa» o el «antecedente» y la otra, la originalidad, el «efecto» o el «consecuente»”¹⁴⁵. Es decir, una mente creativa es la que produce obras originales. Si se parte de esta relación se puede limitar la característica de la

143. Expresa Rubiano Velandia, explicando la teoría de “mundo del arte” de Arthur Danto: “Una caja de jabón marca Brillo de Andy Warhol que se encuentra en el MoMA es diferente a una caja de jabón marca Brillo que se encuentra en un supermercado, porque la primera, a diferencia de la segunda, descansa sobre una teoría y una historia del arte que le dan un significado particular. Así, los objetos artísticos se distinguen de otros objetos del ‘mundo real’ gracias a ese mundo del arte constituido por teorías”. Andrés Hernando Rubiano Velandia, “Arte y falsificaciones: el mito de la originalidad” (Trabajo de investigación para optar al título de magister en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía, 2013), 19, consultado 13 de octubre, 2018, <http://bdigital.unal.edu.co/44863/1/1020712640.2013.pdf>. Según esta corriente de filosofía del arte, conocida como corriente institucionalista, la condición de arte no viene del objeto mismo, sino de una serie de teorías e historia que conforman la explicación del objeto. De ahí que consideren como válido que objetos comunes sean llamados arte si están “cubiertos” por todo ese trasfondo teórico que los soporta. Esta corriente institucionalista ha ganado tanto adeptos como detractores.

144. La posición de este autor es que el análisis de la creatividad está fuera del criterio subjetivo y del objetivo, es decir, formaría un criterio aparte. Sin embargo, considero que se trata de un complemento de ambos, pues a pesar de ser coherente en la interrelación de los términos, por si solo no se podría sostener para una protección legal si no se toman en cuenta los criterios objetivo y subjetivo. Por tanto, acá el aporte de este autor será tomado en cuenta como suplemento de los criterios antes dichos.

145. José Manuel Otero Lastres, “El grado de creatividad y de originalidad requerido al diseño artístico”, Anuario Andino de Derechos Intelectuales, Año II, No. 2, (2005), 105, consultado 12 de febrero, 2018, <http://www.anuarioandino.com/Anuarios/Anuario02/art05/ANUARIO%20ANDINO%20ART5.pdf>

personalidad, como huella que determina una expresión original, a aquellas personas que sean creativas. Visto de este modo, no serán protegibles todas las obras por representar la personalidad de quien la hizo, sino que serán protegibles aquellas que sean producto de un trabajo de creatividad que a la vez exprese la personalidad de su creador. Puesto que la creatividad “alude a una cualidad del sujeto que crea la obra”¹⁴⁶, y la originalidad “se refiere a una cualidad que se manifiesta en el objeto resultante del acto de creación”¹⁴⁷ la creatividad es un aspecto indispensable a tomar en cuenta que puede llenar los vacíos que deja el criterio subjetivo. Si se asume que una obra debe ser expresión de una mente creativa, se limita la dificultad de considerar que cuanta creación humana se realice pueda ser objeto de protección legal.

Si bien esta ampliación al parámetro subjetivo resuelve el problema de la personalidad como expresión de todos los humanos, abre el problema de cómo determinar la creatividad presente en una persona. Continúa el autor citado:

La «creatividad», en la medida en que hace referencia a una capacidad del ser humano, es una condición predicable de la persona, pero ni la tenemos todos, ni los que la poseen la tienen en el mismo grado. En tanto que «capacidad», la creatividad supone, como se desprende del Diccionario de la lengua, *una especial aptitud, un talento, que dispone a quien la posee para el buen ejercicio de algo*¹⁴⁸.

Para determinar si una persona es creativa, o si una obra es resultado de esa creatividad, habrá que analizar características particulares del autor. Además que tiene que tratarse de una ejecución personal. Es decir, no procedería el caso de una obra por encargo, que, como vimos, en el sistema anglosajón es posible el supuesto donde se considera autor a quien encargó la obra. Mientras que en el sistema continental la autoría siempre pertenecerá al creador directo, quien la encarga solo puede disponer de derechos patrimoniales. La ejecución personal de la obra es elemento fundamental para el análisis de la creatividad¹⁴⁹, pues se trata

146. Otero Lastres, 105.

147. Ibid.

148. Otero Lastres, 106.

149. Según indica Peñuelas I Rexach: “El autor de la obra de arte es aquel que, además de crearla intelectualmente, la crea materialmente o ejecuta. La autoría de la obra de arte exige la creación, ejecución o realización material de la misma por su autor hasta su total finalización, dado que

de un rasgo personal indicativo del talento para la realización de algo. No obstante, cuando se trata de una obra en la que participan varios autores, debería ser posible identificar el aporte con el sello personal de cada uno.

El talento que posee de quien predicamos la creatividad necesita de otro requisito. No se puede decir que se es creativo solo por imaginar cosas diferentes. Aquí podemos hablar de un rasgo objetivable para determinar la creatividad de alguien. Dice Otero Lastres:

(...) hay «creatividad» donde concurren el talento para concebir intelectualmente la obra artística y una especial aptitud para ejecutarla materialmente. Concepción ideal y buena ejecución material de la obra son, pues, elementos integrantes e inseparables de la «creatividad» referida a las obras artísticas. En consecuencia, la pura concepción ideal de una obra artística sin la especial aptitud para ejecutarla personalmente, no es un acto de creación generador de la propiedad intelectual (...) ¹⁵⁰.

Por tanto, el talento intelectual y la capacidad de ejecución material son las dos características de la creatividad, como especial aptitud que posee alguien para ejecutar algo en particular. Con estos parámetros podemos fijar un criterio subjetivo de la originalidad más concreto. Complementan la definición de los partidarios de la corriente subjetiva, según los cuales se entiende original como aquello que expresa la huella de su autor. Ahora podemos decir que esa huella puede encontrarse analizando la creatividad (con sus dos características).

el autor ha de ser el responsable último de la obra, de todos los detalles de la misma, lo cual sólo se logra determinando hasta su finalización el proceso de ejecución. La ejecución puede ser efectuada únicamente por el autor, o por éste con el concurso de otras personas bajo su dirección. (...) Si en la ejecución participan otras personas, las personas que colaboran en la misma deben actuar como simples instrumentos del artista, con una intervención que tenga un carácter técnico o artesanal que nunca pueda dejar traslucir su personalidad en la obra”. Lluís Peñuelas I Reixach, “Autoría y originalidad de las obras de arte a efectos de su venta, exposición y divulgación”, en *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte* (Barcelona, 2013), 46-47, consultado 26 de diciembre, 2018, www.lluispenuelas.com/temas/. Coincidimos con el autor citado, pues de no darse la ejecución material por el propio autor que concibió la obra intelectualmente, debe supervisar la ejecución de terceras personas y que estas no dejen traslucir su personalidad en ella, sino actuar como meros instrumentos que reproducen las ideas del autor. Priorizamos que la ejecución sea preferiblemente personal, sin embargo, hay que tener en cuenta que en algunos tipos de arte, por ejemplo en la escultura, en obras gráficas de gran tamaño o en obras seriadas se emplea con mayor frecuencia la ejecución con ayuda de otras personas. Para las obras coreográficas que no sean ejecutadas por el mismo coreógrafo es aplicable lo dicho acá, pues los bailarines operan como instrumentos de la creatividad del autor.

150. Otero Lastres, 106-107.

Ahora bien, nos queda tomar partido en este asunto y escoger cuál criterio consideramos que debe aplicarse en la legislación costarricense para la protección de obras artísticas en general y específicamente para la tutela de las obras coreográficas. Considero que de los tres criterios el que más puede dar resultados es el intermedio, no solo por tomar lo mejor de los extremos opuestos, sino porque se encuentra acorde con la ambivalencia del término en disputa “La «originalidad» es objetiva en la medida en que es una característica de la obra protegible y es subjetiva en la medida en que en sí misma es una consecuencia de la capacidad creadora del autor”¹⁵¹. Para la protección de la danza, pasar por alto el aspecto objetivo o el subjetivo puede resultar en una inseguridad jurídica de las obras a proteger —que dejaría desprotegida una creación en el momento en que aparezca otra más nueva, en el caso de que el criterio objetivo se tome como equiparable a la novedad—, o en un parámetro demasiado abierto que acabe por proteger a cuanto movimiento realice un cuerpo, si se toma en cuenta el criterio subjetivo sin las salvedades que hemos hecho sobre la creatividad.

Para dotar a una coreografía de la protección de los derechos de autor debemos analizar que se trate de una obra que no sea copia de una anterior, y si se compone de partes de otra, o está basada en una previa, que el autor así lo señale expresamente (que sería el caso de una obra derivada). Luego, que sea una creación original que consista en la expresión de la creatividad del creador —comprobados el talento intelectual y la capacidad de ejecución material— con lo que quedaría demostrada la presencia de la huella de la personalidad del autor. No obstante, recordemos que, a diferencia de otras artes, la danza no siempre implica la ejecución por parte de quien crea, sino que el bailarín es una persona diferente, esto la convierte en un arte particular, pues implica la mezcla de dos personalidades: la del autor de la coreografía y la del ejecutante. Aún así, el análisis que sobre la originalidad se haga debe contemplar esto y ser capaz de determinar, a pesar de las variantes que pueda introducir el bailarín —y también a pesar de la expresión de personalidad que haga este—, una huella perenne del coreógrafo.

Ahora que tenemos nuestro propio concepto construido por medio de la doctrina, revisemos lo que ha dicho la jurisprudencia costarricense sobre este concepto. Acto que nos ayudará a comprender mejor el trato nacional que se le da a este tema. También examinaremos

151. Otero Lastres, 110.

algunas sentencias internacionales que refieran a la originalidad de la obra, con el fin de comparar nuestra realidad con la de otras jurisdicciones.

4) Abordaje jurisprudencial

4.1) Jurisprudencia costarricense

Debido al escaso desarrollo que tiene la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos y su reglamento sobre el tema de la originalidad de las obras artísticas, es oportuno revisar lo que ha dicho la jurisprudencia al respecto. Esta contribuye a informar el ordenamiento jurídico, según estipula el artículo 9 del Código Civil costarricense¹⁵². Además, buscaremos si los tribunales superiores de Costa Rica han optado por alguno de los criterios definidos, a falta de que la ley opte por uno de forma expresa o implícita.

El Tribunal Contencioso Administrativo, Sección VIII en la sentencia 12-2002 nos informa que “El derecho de autor es una subespecie de este derecho [i.e. los derechos intelectuales], en donde cobra relevancia que la creación humana u obra sea **original, innovativa [sic], integral, y trascendente para la sociedad**”¹⁵³. Esta resolución agrega calificativos a la obra artística que no se encuentran en el artículo 1 de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, pues aparte de “original” indica que es importante que la invención sea “innovadora”, “integral” y “trascendente para la sociedad”. Examinemos cada uno de estos términos para distinguir sus diferencias. A grandes rasgos, remarcaremos que por el momento tenemos que la creación “original” es aquella que proviene de la inventiva humana y que es una creación propia de esta; o bien, deriva de otra precedente, mientras no copie su parte esencial. Sobre el término “integral” quizá la sentencia se refiere a este vocablo

152. Artículo 9: “La jurisprudencia contribuirá a informar el ordenamiento jurídico con la doctrina que, de modo reiterado, establezcan las salas de casación de la Corte Suprema de Justicia y la Corte Plena al aplicar la ley, la costumbre y los principios generales del Derecho”. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 63: Código Civil; 28 de setiembre 1887”, Sinalevi: art. 9, consultado 30 de diciembre, 2018, www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=15437&nValor3=106999&strTipM=TC

153. Tribunal Contencioso Administrativo, Sección VIII, “Resolución: No. 00012-2012; 27 de febrero 2012 9:00 horas”, expediente 09-001617-1027-CA, considerando III.

en su acepción de “aquello que comprende todos los elementos o aspectos de algo”¹⁵⁴. Sin embargo, es innecesario agregar este calificativo a una obra, porque todas las creaciones son integrales, es decir, formadas de todos sus elementos. Aunque una esté construida con base en otra, no se le considera como una obra no integral —incompleta o parcial— sino como obra derivada. Este calificativo se presta a confusión, o bien, constituye una imprecisión en el momento de redactar la sentencia, no aporta información relevante.

Acerca del atributo de “innovación” el Tribunal contradice lo manifestado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. El primero indica que sí es relevante la novedad de la obra, mientras que la OMPI deja claro que no es fundamental que una obra sea innovadora, pues el autor puede desconocer que existan obras similares preexistentes y esto no afecta su derecho de protección. Me uno a la opinión del organismo internacional, pues la novedad —o ausencia de ella— no es determinante para saber si la obra se trata de una creación original cubierta por el derecho de autor. Una creación puede pertenecer a una expresión ideológica cliché o tener contenido repetitivo de alguna tendencia “de moda” según el arte que se trate, y esto no afecta su protección. En resumen, para considerar una obra como creación original del ingenio humano, se tiene que tomar en cuenta un parámetro objetivo que califique su originalidad en el tanto no sea copia de otra, pero la calidad de esa inventiva en el tanto “novedosa” es un criterio de índole subjetivo. En otras palabras, puedo decir que la pintura de una carreta con bueyes que hizo mi tía es una creación original de ella, no obstante no es para nada innovadora, pues es un tema ilustrado con frecuencia. Quizá en este caso la innovación podría ir dirigida —como lo exprese arriba— al método o la forma que se utilice, pero esto será un complemento adicional, no un calificativo excluyente.

La relevancia social es un criterio peligroso a tomar en cuenta. Si se acuerda que solo estarán sujetas a la protección de los derechos de autor las obras que tengan cierta relevancia social, se dejaría de lado a todos los artistas que no alcancen fama. Esto parcializaría el arte, en el tanto se obligaría a los artistas a aceptar e inventar según los gustos de quienes determinen lo que es “socialmente relevante” (críticos de arte, académicos, compradores, mercados de arte). Es un criterio que no depende de la creación artística, sino del público que la percibe, o del momento en el que se crea —por ejemplo, el Guernica de Picasso es socialmente relevante

154. Diccionario de la Lengua Española. s.v. “integral”.

en el tanto refleja el conflicto de la guerra civil española—, pero no se le puede exigir a todos los autores que trabajen en esas condiciones.

Según lo expresado en esa resolución, el criterio aceptado por el Tribunal Contencioso Administrativo es el de la originalidad objetiva. Asumen los calificativos de “innovación” y “relevancia social” lo cual va un paso más allá del criterio objetivo. Estas condiciones se asemejan más a los requisitos de las patentes que a los del derecho de autor; pues, como vimos, la novedad no es propia de esa materia, y el fin de las obras artísticas no es que reemplacen a las precedentes. Como se dijo, la relevancia social es un agregado de la obra artística, que incluso puede sobrevenir con el paso del tiempo. Supeditar la protección a que la obra adquiera distinción social se aleja de la finalidad de la Propiedad Intelectual.

El Tribunal Segundo Civil, Sección I, en sentencia N° 345 de las 9:30 horas del 16 de setiembre de 2004, nos da otra posición sobre la originalidad de la obra. No obstante, no especifica qué entiende por ese término. Argumenta el Tribunal:

(...) El ámbito de protección, también se sabe, se refiere propiamente a la originalidad de la expresión, y no a las ideas, procedimientos, métodos de operación ni los conceptos matemáticos en sí, conforme al artículo 1 de la citada Ley No. 6683. También es bien conocido que la llamada ‘propiedad intelectual’ o ‘artística’ confiere al autor de la obra original un derecho que tiene dos vertientes principales, (...). Uno y otro son, en realidad, consecuencia natural de la originalidad del acto de creación, que es lo que se pretende estimular en el autor, y proteger más tarde contra utilizaciones indebidas, dada la fragilidad del objeto del derecho. Obviamente, una vez creada, la obra pasa a enriquecer el patrimonio de la colectividad, pero no por ello puede irse en menoscabo del esfuerzo de quien ideó la combinación original de los elementos, que ya eran conocidos en el grupo social. El actor, como es propio de estos casos, endereza el reclamo indemnizatorio por la utilización indebida de su obra, en su doble aspecto de reconocimiento del ‘derecho patrimonial de autor’ y del ‘derecho moral de autor’ (...)¹⁵⁵.

No está expresamente indicado, pero parece que el argumento escogido por el Tribunal Superior se inclina por el criterio de la originalidad subjetiva. Resalta la subjetividad del acto de creación como “esfuerzo” de quien ideó la ordenación de elementos preexistentes, y la importancia del reconocimiento del derecho moral de autor. La afirmación legal de este último

155. Tribunal Segundo Civil, Sección I, “Resolución: No. 00345-2004; 16 de setiembre 2004 9:30 horas”, expediente 00-001927-0183-CI, considerando VI.

derecho es un rasgo subjetivista que se ha encaminado a la defensa del derecho de los creadores, sin importar quién sea el titular de los derechos económicos de una obra. Pero volviendo a la definición de “original”, el tribunal no aclara nada al respecto. Solo apunta que es una característica que debe poseer la obra para ser objeto de protección, pero no qué se entiende por ese término.

De igual modo, en la resolución N° 197-2013 del Tribunal Contencioso Administrativo, se reproduce la mera enunciación de la originalidad como requisito para la protección legal, pero sin especificar qué significa. Dice esta resolución:

En resumen, el derecho de autor puede conceptualizarse como el conjunto de prerrogativas, que el Ordenamiento Jurídico reconoce y confiere a los creadores de las obras intelectuales originales en los campos literarios y artísticos, en sus diversas manifestaciones, (...). El objetivo que se persigue con esta regulación es la protección de la obra intelectual, original y novedosa, resultado del intelecto humano, garantizando al autor, o a los titulares legítimos, el ejercicio del derecho moral y patrimonial que se derivan de su creación¹⁵⁶.

Por tanto, si se pretende solventar el problema de la definición del término original, carente en la Ley de Derechos de Autor, mediante el complemento de la jurisprudencia, en este campo también se queda corto de desarrollo. Pues los tribunales nacionales no han tratado el tema con amplitud. En la revisión de las opiniones de los tribunales superiores encontramos la desventaja de que no se trata el tema con frecuencia. Las disputas no van enfocadas a si una obra se considera original o no, sino que las discusiones suelen centrarse en la distribución del derecho patrimonial, o el rol de las asociaciones de gestión colectiva. Veremos ahora si la situación cambia en la jurisdicción internacional, o si, por el contrario, permanece igual que en Costa Rica.

156. Tribunal Contencioso Administrativo, Sección II, “Resolución: No. 00197-2013; 30 de julio 2013 8:00 horas”, expediente 07-000563-0163-CA, considerando IV.

4.2) Jurisprudencia internacional¹⁵⁷

Primeramente analizaremos lo dicho por los jueces de la Cámara Nacional de Apelaciones de lo Civil de la República de Argentina. En este caso se discutía sobre los derechos autorales de un programa de televisión cuyo formato fue utilizado para reproducirse por una empresa de otro país. El tribunal puso sobre la mesa, primeramente, el examen de si el programa cumplía con el requisito de originalidad. A propósito razonaron:

Desde otro ángulo, como se ha señalado, a los fines de la protección legal, no tiene relevancia el mérito de la obra, su valor cultural o artístico, ni que esté destinada a un fin cultural o a un fin utilitario, como sucede con los programas de computación, las obras de publicidad, los libros de cocina, etcétera (...). Sí es necesario, en cambio, que presenten las características de originalidad (o individualidad) que, como señalan los mismos autores, **reside en la expresión, es decir, en la forma representativa, creativa e individualizada de la obra, aún cuando la creación y la individualidad sean mínimas**. También se ha dicho que para que exista originalidad en la obra es suficiente que medie aporte personal del espíritu, de carácter intelectual que distingan a lo creado de los elementos o ideas que se conocían que se utilizan combinándolas en un modo distinto” (CNCiv. Sala “F”, 17-12-1987), que revele la impronta de su personalidad, sin que importe que se utilicen elementos existentes. Se trata, pues, de una cuestión de hecho, librada a la apreciación judicial¹⁵⁸ (el destacado no es del original).

Los jueces argentinos en esta resolución han definido a la originalidad como un atributo fundamental para la protección legal de una obra, que reside en su expresión, la cual se detecta por la forma creativa e individualizada en la que se representa. Vemos que este tribunal también asume la correspondencia entre el binomio originalidad-creatividad y que no es solo un argumento doctrinal, sino que tiene aplicación en la práctica forense. Agregan que esa expresión creativa, si lo es, se convierte en algo individualizado, diferente de lo ya existente, aunque utilice elementos previos que pertenezcan al patrimonio común (i.e. las ideas). Del extracto citado se puede concluir que esta Cámara de Apelaciones se decanta por el criterio subjetivo, pues señalan que para que exista originalidad es suficiente el aporte personal

157. Las sentencias utilizadas en este apartado se escogieron por desarrollar el tema en cuestión, no por estar la autora a favor, o en contra, de las decisiones políticas y/o jurídicas de esos países.

158. Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil de la República de Argentina, Sala E, “Sentencia de apelación: Caso B.G.A contra Televisión Federal S.A; del 27 de junio 2017”, expediente 56.917/2010, parte III, párr. 14, consultado 26 de marzo del 2018, <http://public.diariojudicial.com/documentos/000/074/843/000074843.pdf>

del espíritu. No obstante, para precisar esta alusión tan vaga, inmediatamente indican que ese aporte debe ser de carácter intelectual. Esa concepción intelectual no la puede tener cualquiera, sino aquel que sea capaz de combinar elementos de un modo distinto al existente. Por otra parte, al rechazar la necesidad de un valor cultural de la obra o si esta tiene mérito o no, se alejan del requisito de novedad empleado por algunos partidarios del criterio objetivo, según el cual la obra debe ser enteramente nueva. En conclusión, el tribunal argentino opta por el criterio subjetivo sin considerar importante, para la protección legal, el valor cultural de la obra. Sin embargo, debe expresar la creatividad, fruto del intelecto de quien la hizo. Aunque, a fin de cuentas, lo reducen a una mera cuestión de hecho que compete a la apreciación judicial. No concuerdo con este punto, pues los jueces no son peritos artísticos, conocedores de la materia, que puedan decidir al respecto.

En los tribunales españoles se decide una corriente opuesta a la asumida por los juzgadores argentinos. En sentencia número 41/2010 del Juzgado de lo Mercantil de Madrid se dijo:

La concepción subjetiva de la originalidad plantea relevantes problemas para la protección de la obra, ya que a las que hoy se les reconoce como merecedoras de protección, no lo estarían, según esta concepción, al carecer de este requisito, ya que en pocas obras se percibe en algún extremo la personalidad de su autor. Además según esta concepción subjetiva, no estaríamos en presencia de una infracción del derecho de autor cuando se realizara una obra igual a otra ya existente de distinto autor, siempre que aquél no hubiera usado el modelo constituido por la preexistente. Ante los problemas que plantea dicha concepción, en la doctrina se ha venido abogando por la preeminencia de la concepción de originalidad entendida como novedad objetiva¹⁵⁹.

En ese proceso se discutió sobre la propiedad intelectual de una obra de arte aplicada, una bicicleta cuyo diseño fue copiado por otra empresa. Es posible que el abandono absoluto del criterio subjetivo se debiera a que estaba en discusión los derechos de una obra que es protegida también por la Propiedad Industrial¹⁶⁰. Quizás en las obras de este tipo sean pocas las que se distinga la personalidad del autor. Sin embargo, en otros tipos de arte puede ser más

159. Juzgados de lo Mercantil, No. 5 de Madrid, “Resolución: No. 41/10; 10 de febrero 2010”, expediente 479/07, fundamento de derecho segundo, párr. 10, consultado 15 de febrero, 2018, vlex.com

160. En España es posible que un diseño que se encuentra protegido por la Propiedad Industrial, sea también objeto de los derechos de autor si cumple con los requisitos que la ley apunta para la protección de obras artísticas.

evidente. Por eso es un asunto delicado optar por escoger un criterio que se incline a uno de los extremos. Hay que tomar en cuenta que todas las artes son diferentes, y que por lo tanto, que en unas sea más difícil determinar rasgos de la personalidad de su creador —por estar sujetas a necesidades técnicas, como las artes aplicadas— no quiere decir que tenga que ser igual en todas. Conuerdo en el punto de que no es posible proteger obras iguales de autores distintos con la justificación de que la obra previa no se conocía. Esto genera inseguridad jurídica. No obstante, tampoco me parece correcto excluir el análisis de la personalidad y la creatividad del autor, solo porque en algunas obras no se puede distinguir con facilidad.

Además, el tribunal español opta por asumir un concepto de novedad objetiva que bien podría confundirse con la novedad empleada para la protección en el campo industrial. Indica más adelante que “Es necesario, además, que esa novedad objetiva tenga una relevancia mínima, ya que no se protege lo que es patrimonio común”¹⁶¹. Es peligroso exigir una relevancia para la protección de una obra, pues esto sujeta la protección legal al éxito social que tenga. Pues podría objetarse que una obra no debe considerarse como artística si no tiene trascendencia o acogida en dicho medio.

Volviendo al continente americano, pero ahora enfocándonos en el norte, los tribunales mexicanos también han discutido sobre la protección artística de las obras de arte aplicado. Al respecto se dijo: “(...) los criterios para determinar si una obra debe ser protegida, en la rama de ‘arte aplicado’, son los siguientes: a) Que sea una creación intelectual, producto del ingenio y capacidad humana; b) Que tenga originalidad, sin confundirse con la novedad de la obra, dado que aquélla es el sello personal que el autor imprime en su obra y la hace única (...)”¹⁶². Tratando el mismo tema de las obras de arte aplicada, los juzgadores mexicanos optan por una solución distinta a la española. Distinguen entre la novedad y la originalidad de la obra, a diferencia de los españoles, que incluye a la novedad como parte de aquella. A pesar de que no se manifiesta expresamente en esta resolución, la definición de original como aquello que expresa la personalidad del autor es una inclinación clara por el criterio subjetivo. Por tanto, el

161. Juzgados de lo Mercantil, No. 5 de Madrid, fundamento de derecho segundo, párr. 15.

162. Segundo Tribunal Colegiado en Materia Civil del Tercer Circuito de México, “Tesis Aislada: No. III.2o.C.187 C; 01 de diciembre 2010”, expediente 291/2010, consultado 13 de octubre, 2018, vlex.com

tribunal mexicano a diferencia del español no ve problema en encontrar expresión de personalidad en las obras de arte, aunque se trate de arte aplicado.

De las sentencias analizadas vemos que fuera de nuestras fronteras existe una discusión por lo que se entiende por original. En Costa Rica aún no se ha dado ese paso por una argumentación que nos lleve a definir qué es lo que entendemos por este concepto. De este término va a depender el análisis ulterior de la protección legal, pues en la ley de derechos de autor está consignado como un elemento fundamental. Sin embargo, y a pesar de su importancia, ni los legisladores ni los jueces se ocupan del tema.

No es posible decir que con lo dicho hasta acá hemos resuelto el problema de la originalidad de las obras de arte. Ahora tenemos un panorama más amplio de la complejidad del tema. No obstante, podemos arriesgarnos a optar por un criterio y por una definición. Superado esto, nos enfocaremos de seguido en aclarar la diferencia entre las obras original, originaria y derivada.

5) Diferencia entre obra original, originaria y derivada

Cuando hablamos de las obras originarias y derivadas estamos entrando en el campo del derecho de transformación. Que es la potestad que comprende la posibilidad de modificar una obra del intelecto de manera que, una vez puesta en conocimiento del público, se puede convertir en objeto de obras posteriores. Esta práctica se ha convertido en tema de discusión, ya que el empleo de trabajos ajenos no es siempre bien intencionado. Por esto, la doctrina ha procurado definir los límites, para aclarar cuándo puede una obra emplearse lícitamente y cuándo puede afectar los derechos de autor del creador precedente.

El terreno del derecho de transformación tampoco es campo libre de batallas. Pues ha venido a sembrar la duda de cuándo se puede considerar que una obra es la base de otra o cuando es solo una idea, tomada por otro autor, de la misma manera en que puede tomar un elemento de la naturaleza, o un acontecimiento cotidiano como materia para realizar su obra. Cristina López Sánchez describe ambas posiciones:

Cuando un cuadro o una escultura inspiran un poema o una novela, éstos han aportado ideas, acción, diálogos, personajes con una vida que no tenían en el cuadro o en la escultura, un desenlace que son de nueva y exclusiva creación del escritor o del compositor, además de una forma exterior y de expresión absolutamente diferentes a la

de aquellas obras que provocaron el rayo de inspiración. De modo que la transformación se reduce a cambios dentro del mismo género artístico, pues cuando se cambia de medio de expresión sólo en casos excepcionales estaríamos ante una transformación en sentido técnico-jurídico.

Por contra, ESPÍN CÁNOVAS señala que en estos casos el artista encuentra ya seleccionados por el novelista, la escena, el carácter y la fisonomía del personaje o paisaje, por lo que aprovecha estos datos que le sirven para su creación, que tiene una originalidad relativa al ser obra derivada por adaptación de otra preexistente de la que es tributaria, quedando sujeta al régimen de estas creaciones derivadas¹⁶³.

Al igual que la conclusión a la que llega la autora, coincide en que la calificación de obra como derivada u original va a depender de cada caso en particular. A fin de cuentas, dependerá si una obra, independientemente si es del mismo género o de otro diferente —por ejemplo, una pintura que sirva de base a otra; o que la pintura sea usada para escribir un cuento—, emplea en mayor o menor medida la obra precedente. Es decir, su calificación como obra derivada dependerá de cuánto de su estructura principal proviene de los elementos de una obra anterior. Esto queda en manos de peritos expertos. A la luz de la doctrina, lo que podemos distinguir son los distintos niveles de uso que se pueden dar y otorgarles nombre y relevancia jurídica, según sea el caso.

Para la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual la transformación de una obra literaria o artística:

(...) significa cualquier modificación de una obra existente. Las alteraciones creativas dan lugar a una obra derivada; otros tipos de alteraciones pueden perseguir simplemente la finalidad de adaptar la obra a las condiciones especiales que exige una utilización particular, como por ejemplo, a las posibilidades de un teatro determinado en el caso de las obras dramáticas. Cualquier alteración de una obra está supeditada a la autorización del titular del derecho de autor¹⁶⁴.

Apunta un detalle importante, y es que otorga el valor de obra derivada solo a aquellas que sean “alteraciones creativas”, es decir, una reproducción de una obra anterior no va a contar como una derivada —por ejemplo, si pinto la Mona Lisa—. Sino que tiene que haber también un aporte de la obra posterior. En otras palabras, una obra derivada se mueve en el

163. Cristina López Sánchez, *La transformación de la obra intelectual* (Madrid, 2008), 2, consultado 18 de abril, 2018, vlex.com

164. Glosario de derechos de autor y derechos conexos, s.v. “transformación”.

rango que va de la mera inspiración a la copia, reproducción o plagio. Ambos extremos no pertenecen a una transformación, pues el primero daría lugar a una obra totalmente nueva, ya que no existirían elementos de la obra que sirvió de mera inspiración. Tampoco la reproducción o copia de una obra previa —sea con autorización o sin ella— ya que no aportaría nada distinto que le otorgue el valor de obra derivada.

La transformación de una obra es un derecho tanto moral como patrimonial. Pertenece al primer grupo, porque es una facultad que tiene el titular de la creación. Es el autor quien puede disponer de su obra, aunque esta se encuentre patrimonialmente en el poder de otra persona. Por ejemplo, aunque una pintura haya sido comprada por un tercero, no es el comprador quien puede disponer de una transformación basada en esa pintura, sino el creador de ella. También es un derecho patrimonial, porque implica un beneficio económico de un tercero y del cual se le hace partícipe al autor de la obra originaria.

En la legislación costarricense, los derechos patrimoniales del autor se detallan en el artículo 16 de la ley N°6683, el cual contempla que el autor de la obra es al que le corresponde el derecho exclusivo de utilizarla, y es a él a quien compete autorizar la edición; reproducción; traducción; adaptación e inclusión en fonogramas, videogramas, películas cinematográficas y otras obras audiovisuales; la comunicación al público; la disposición de sus obras al público; distribución; la transmisión pública o la radiodifusión; la importación al territorio nacional de copias de la obra, hechas sin su autorización; y cualquier otra forma de utilización, proceso o sistema conocido o por conocerse. Este listado ejemplifica transformaciones que puede sufrir una obra, las cuales requieren de la autorización del autor para hacer uso de la obra original. Por tanto, vemos que, en lo que respecta al Derecho de Autor costarricense, las transformaciones también se enmarcan como parte de los derechos patrimoniales.

Ahora bien, surge cierta confusión cuando en un mismo texto que trate el tema salta la palabra “original” y se utiliza esta tanto para referirse a la obra hecha primero, como para mencionar el hecho de que la creación tenga un contenido creativo que la haga singular. O bien, en el texto no se logra distinguir cuál de los dos sentidos se quiso dar. Por ejemplo, en el artículo 54 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos N°6683, que dice: “Salvo que se acuerde de otra manera, el productor de la película, al exhibirla en público, debe mencionar su propio nombre, el del autor del argumento, el del autor de la obra original, el del

compositor, -si fuera del caso- [*sic*] el del director y el de los intérpretes principales”. Vemos que en este caso, cuando los legisladores mencionan que al exhibir la película en público debe mencionarse el nombre “del autor de la obra original”, surge la duda si se refiere a la obra original como producto distinto de otros o como obra primigenia en la cual se basó la película. Si se asume el primer supuesto; es decir, si se parte de que la palabra original es empleada acá como sinónimo de algo que tiene creatividad distintiva y no es copia de otro, es lo mismo decir el creador del argumento que el creador de la obra original. En el caso de que escojamos la segunda idea, puede entonces pensarse que ese adjetivo se refiere al caso de que la película sea una obra derivada. Al pedirse que se deba nombrar al autor de la obra original, se refiere al hecho de que sea una obra producto de otra que se considerará originaria.

Es por esto que es mejor utilizar el término “originaria” cuando se va a hacer referencia a la obra que sirve de base para otra. Así, el artículo 4 de la ley N° 6683 describe “f) Obra originaria: la creación primigenia. g) Obra derivada: aquella que resulte de la adaptación de una obra originaria, siempre que sea una creación distinta, con carácter de originalidad”. Sin embargo, en el artículo analizado anteriormente no se utiliza esta nomenclatura dictada al inicio de la ley. Lo cual parece ilógico si las conceptualizaciones que se hagan en un texto normativo se supone sirven para evitar este tipo de problemas.

Cristina López Sánchez propone una nomenclatura para visibilizar la autoría de los creadores de obras derivadas y a la vez que sirva para distinguir estas últimas de las preexistentes. Nos dice la autora:

(...) una obra puede no ser estrictamente original y, sin embargo, ser objeto de protección jurídica. Ello es así porque el concepto de originalidad se relativiza en las obras derivadas, que merecen protección porque son creaciones originales que proceden de la transformación de otra obra preexistente que incorporan. Por ello es incorrecto el texto cuando contraponen la obra derivada a la obra original («sin perjuicio de los derechos de autor sobre la obra original»). Ambas son obras originales, si bien unas son absolutamente originales y otras son relativamente originales. La contraposición debería ser entre obra derivada y obra originaria o preexistente¹⁶⁵.

La autora en su texto cuestiona el defecto que explicamos anteriormente, el cual contiene también la Ley de Propiedad Intelectual española (TRLPI). Coincido con su

165. López Sánchez, 9-10.

observación y me parece adecuada su clasificación en obras originarias o preexistentes y derivadas. Considera que los creadores de obras derivadas son también autores y deben ser reconocidos como tales. Además las obras derivadas para ser objeto de protección deben cumplir también con un criterio de originalidad junto con otros elementos que son comunes a todas las creaciones intelectuales. Sin embargo, son elementos que deben ser ponderados según el tipo de obra del que se trate. Olmedo Peralta, nos ofrece el ejemplo de las traducciones “si bien suponen un esfuerzo intelectual, no implican una creación de la misma altura que la que generó la obra original, sino que se configura intrínsecamente sobre la base de una creación —literaria— ya existente”¹⁶⁶. Efectivamente las traducciones tienen un escaso margen de originalidad, pero son protegidas por la propiedad intelectual.

En la teoría de la autora, los términos originalidad “absoluta” y “relativa” se convierten en parámetro para homogeneizar la protección, aunque se trate de tipos artísticos distintos. Continuando el ejemplo de la traducción aportado por Olmedo Peralta: una traducción es un texto original, en el tanto implica una manifestación intelectual de su creador y capacidad de ordenar ideas en otro idioma, aportando su propia interpretación. No obstante, depende de un texto originario, por tanto, su condición es protegible como originalidad relativa.

Héctor Ayllón Santiago también propone, para el caso de las adaptaciones, un método para distinguir si se trata de una obra derivada. Indica que:

(...) existirá adaptación de una obra (la originaria) a otra (la obra transformada) y no una mera inspiración (y, por tanto, creación *ex novo* de otra obra originaria) cuando por la afinidad del género y por conservarse los elementos esenciales de la misma sea identificable la obra originaria en la obra adaptada, pudiendo resolverse los supuestos dudosos que se planteen recurriendo a la prueba de presunciones¹⁶⁷.

Menciona el autor que tiene que existir una afinidad del género para hablar de obra originaria y derivada. Esto evidencia que es partidario de la separación que mencionamos al inicio. Considera este autor que solo puede haber obra derivada cuando se trata de un género afín al de la obra originaria; de lo contrario, se estaría hablando de una obra nueva, de la cual

166. Eugenio Olmedo Peralta, “La propiedad intelectual de las traducciones”, en *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor*, Tomo XXXIV (2013-2014) (Madrid, 2015), 213, consultado 30 de diciembre, 2018, vlex.com

167. Héctor Ayllón Santiago, *El derecho de transformación de las obras del espíritu* (Madrid, 2014), 70, consultado 30 de diciembre, 2018, ProQuest Ebook Central

otra le ha servido como inspiración. Pero yo considero que este criterio no es fundamental, sino que lo importante, el verdadero aporte de Ayllón Santiago, consiste en identificar la obra originaria en la obra adaptada. Lo cual se consigue en la búsqueda de los elementos esenciales de la obra preexistente.

En resumen, para efectos de esta investigación dejamos claro que debe respetarse la diferencia establecida en nuestra legislación entre los conceptos “obra original” y “obra originaria”. Como ha quedado dicho en este apartado, el primer tipo corresponde a una pieza que representa creatividad e ingenio en su género determinado y es expresión de la personalidad de su autor. La obra originaria o preexistente es la obra original, creación primigenia, que sirve de base, sea de manera total o parcial, para la creación de otra obra. Esta última, la “obra derivada”, es una obra nueva, con protección autoral propia, que surge a partir de una obra previa y que posee también cierto grado de originalidad, el cual dependerá del género de la obra derivada y del grado de utilización de la obra preexistente. Sin embargo, tendrá como requisitos los mismos exigidos para determinar la creatividad de una obra originaria.

Ahora examinaremos el tema que se convierte en la clave del asunto que hemos expuesto a lo largo del capítulo. Como varias veces se ha mencionado, las expresiones artísticas son tan singulares que por más que utilicemos criterios, métodos, baremos e intentemos homogeneizar su protección, a fin de cuentas, habrá un margen que quede fuera de todo esto y que sea necesario estudiarlo en sus particularidades. Es por esto que tampoco pueden quedar a la libre los parámetros que se utilicen para medir el grado de originalidad, a continuación veremos qué se puede hacer al respecto, para garantizar objetividad en un tema que, como hemos visto, no es cosa sencilla.

6) Prueba del grado de originalidad

Hasta acá hemos ahondado en el concepto de “originalidad” desde el punto de vista doctrinal, sustantivo. Con el fin de no dejar el tema en una mera abstracción semántica, procedamos a exponer la “atmósfera procesal”¹⁶⁸. Es decir, la manera en la que en un proceso

168. Alicia Arroyo Aparicio, José Bellido Añón y María del Mar Gómez Lozano, La relevancia de la prueba en el derecho de autor de las obras plásticas (Madrid, 2011), 9, consultado 30

en particular, en el cual se discute la protección del derecho de autor de una obra artística determinada, se puede llegar a discutir sobre su originalidad sin perderse en desvaríos abstractos o impresiones subjetivas.

El terreno de la prueba de la originalidad de una obra es movedizo. Se trata de un tema que, como vimos, está sujeto a varias corrientes que a la vez se encuentran divididas entre sí. Aparte de eso, peligrosamente se puede prestar a la subjetividad, pues depende en parte de descripciones muy abstractas o basadas en conceptos ambiguos. “Al constituir una exigencia legal que ha de darse, al configurarse como parámetro de acceso a la tutela, al ser bisagra conceptual que determina si la obra es o no objeto de protección, la originalidad es presupuesto variable y eslabón sensible a la actividad probatoria. Por esa razón, no es extraño que la originalidad se convierta en lugar de combate procesal”¹⁶⁹. Es decir, es frecuente en los procesos legales que se discuta sobre la originalidad del objeto, sea porque se considera que no es una obra original de algún autor, o porque se ponga en discusión que el objeto en disputa pueda ser considerado una obra original protegida por el derecho de autor. En esta sección estudiaremos algunos casos sobre cómo se ha logrado resolver el problema de la originalidad en el nivel de un proceso judicial.

La originalidad, en el campo procesal, se convierte en un tema probatorio. Por lo que se vuelve importante la relevancia que le dan las respectivas legislaciones a los diferentes medios para probar un hecho. En la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos N°6683 de Costa Rica, no se regulan directamente los medios probatorios aplicables a esta materia. Sin embargo, en los artículos 10, 116 y 155 se menciona la capacidad probatoria de algunos documentos y la presunción que se tiene sobre la autoría de una obra:

Artículo 10°.- Las cartas son de propiedad del destinatario quien no podrá divulgarlas. Este derecho pertenece exclusivamente al autor de la correspondencia o, después de su muerte, al cónyuge o sus herederos consanguíneos, por todo el plazo de protección. No obstante, *el destinatario podrá utilizarlas, sin autorización del autor, como pruebas en asuntos judiciales o administrativos.*

de setiembre, 2018, <https://es.scribd.com/read/282788691/La-relevancia-de-la-prueba-en-el-derecho-de-autor-de-las-obras-plasticas-Estudio-de-jurisprudencia-comparada>

169. Ibid., 30.

Artículo 116°.- *La certificación expedida por el Registrador hará plena prueba de que la obra está registrada a nombre de la persona que en ella se indique, salvo que, por decisión judicial inapelable, la inscripción sea declarada fraudulenta.*

Artículo 155°.- *Se tendrá como autor de la obra, interpretación o ejecución, o fonograma protegidos, salvo prueba en contrario, al individuo cuyo nombre o seudónimo conocido está indicado en ella, en la forma habitual. Se presumirá, en ausencia de prueba en contrario, que el derecho de autor o derecho conexo subsiste en cualquiera de las formas o manifestaciones arriba citadas. (Los destacados no son del original).*

Sobre el artículo 10 de la mencionada ley, indica que las cartas son propiedad del destinatario; sin embargo, los derechos de autor pertenecen al autor de la carta y no a quien la recibe. Este es un claro ejemplo de lo que examinábamos arriba sobre la diferencia entre el derecho de autor de tradición continental y el sistema anglosajón. En el primer sistema el propietario del soporte y el creador de la obra pueden ser dos personas distintas y cada una tiene sus derechos, además el titular principal es el creador, a pesar de que la obra se encuentre en propiedad —física— de otro. En cambio, en el sistema del *Copyright* anglosajón, el titular inicial del derecho puede ser quien contrata la obra, quedando de lado los derechos del creador. En el caso del artículo 10 transcrito, las cartas, pese a pertenecer al destinatario, no pueden ser reveladas por este, pues el derecho de autor protege la obra de quien la hizo, no los intereses de quien la recibió. La excepción a esta norma es que la carta pueda ser usada como prueba en un proceso judicial. El artículo no limita el empleo de la correspondencia como prueba a los procesos sobre derechos de autor, sino que permite que sea usada en otros procesos, —no necesariamente donde se discuta la autoría de una obra— incluso de índole administrativa. Es una concesión importante que da la norma para poder presentar en el proceso las cartas como prueba, pues de lo contrario el autor de ellas podría objetar su derecho a no ser divulgadas.

De conformidad con el sistema de derechos de autor que rige en Costa Rica, no es necesario que una obra esté registrada para darle protección al creador de esta. El artículo 116 de la Ley N°6683 indica que la certificación expedida por el Registro constituye plena prueba de que la obra se encuentra registrada a nombre de la persona que se indique en ese documento. Sin embargo, el artículo no señala que se va a considerar como autor de la obra a quien haya registrado esta, sino que solo sirve como plena prueba de que esa persona la

registró a su nombre. El que sea considerada una prueba de este tipo significa que no puede ser rebatida con ningún otro documento.

Por su propia naturaleza, el documento público tiene un valor probatorio «definitivo» acerca de los hechos que el funcionario dador de fe (el fedatario público) afirma como cumplidos por el mismo o por los propios interesados en su presencia. Así, en la casuística de los derechos de autor en general aparecen referencias a actas notariales, escrituras de concesión de licencia, diligencias de notificación y requerimiento¹⁷⁰.

Es decir, a pesar de que el acto de registro no es el que concede la investidura de autor de una obra, lo cierto es que los documentos públicos suelen tener mucho peso en los procesos legales en general y en los de derechos de autor en particular. Por eso, es usual que se presenten documentos registrales como prueba y que, ante la ausencia de estos, las partes duden del éxito que puedan tener sus pretensiones.

El artículo 155 no habla de un medio probatorio en específico, sino de la presunción de autoría que tienen las obras firmadas por quien dice ser su autor. No obstante, al tratarse de una presunción, y a diferencia de la plena prueba indicada en el artículo 116, esta sí admite prueba en contrario.

A falta de regulación de la prueba en la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos, es necesario buscar especificaciones en el reglamento a dicha ley (Decreto Ejecutivo N°24611). Empero, esta norma también resulta escueta, pues ni siquiera hace mención a medios probatorios, sino que se limita a determinar las presunciones de autoría —y solamente para los programas de cómputo— en los artículos 6 y 7 del reglamento:

Artículo 6°.- Se presume, salvo prueba en contrario, que es productor del programa de cómputo, la persona natural o jurídica que publique la obra bajo su responsabilidad o que aparezca indicada como tal en la misma de la manera acostumbrada.

Artículo 7°.- Salvo en los casos en que se trate de una obra individual, o que haya sido publicada con el nombre de los autores, se presume, salvo prueba en contrario, que el programa de cómputo es una obra colectiva, cuya titularidad corresponde, en los términos del artículo 6° de la Ley, al productor, quien además de los derechos de orden

170. Arroyo Aparicio, Bellido Añón y Gómez Lozano, 69.

patrimonial, tiene la facultad de defender al derecho moral, en la medida que ello sea necesario para la explotación de la obra¹⁷¹.

Este último artículo transcrito regula un punto interesante, se trata de la presunción de autoría colectiva que le da el reglamento a los programas de ordenador. A diferencia de otras obras en las que usualmente se presume como creador a una sola persona, quien aporta de su ingenio y expresa su personalidad a través de su creación, se entiende que un programa de computación es una obra colectiva salvo que se demuestre lo contrario. No obstante, se indica que el productor del programa es quien asume la titularidad de este, dándole con ello las facultades para defender los derechos patrimoniales y morales.

Como las normas especiales sobre derechos de autor no regulan la prueba en esta materia, hay que recurrir a la aplicación supletoria de las normas generales del Derecho Civil. Según el artículo 14 del Código Civil costarricense: “Las disposiciones de este Código se aplicarán como supletorias de las materias regidas por otras leyes”, de la misma forma, el nuevo Código Procesal Civil¹⁷² indica: “Artículo 1.- Ámbito de aplicación. Los procesos de naturaleza civil y comercial y aquellos que no tengan legislación procesal especial se registrarán por las disposiciones de este Código”. Por tanto, la regulación sobre la prueba en un proceso sobre derechos de autor se rige por la normativa del Código Procesal Civil, como norma supletoria de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos que no tiene normas procesales especiales. Por tanto, las disposiciones generales¹⁷³ que hacen mención de los

171. Poder Ejecutivo, “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”, Sinalevi: art. 6 y 7, consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=24652&nValor3=91207&strTipM=TC

172. El nuevo Código Procesal Civil de Costa Rica, ley N° 9342 del 03 de febrero del 2016, entra en vigencia el 08 de octubre del 2018.

173. Los artículos transcritos pertenecen al nuevo Código Procesal Civil. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 9342: Código Procesal Civil; 03 de febrero 2016”, Sinalevi: art. 41, consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=81360&nValor3=103729&strTipM=TC. En el Código Procesal Civil anterior, las disposiciones generales sobre la prueba se encontraban reguladas en los artículos 317 y 318, que expresamente señalaban: “Artículo 317.- Carga de la prueba. La carga de la prueba incumbe: 1) A quien formule una pretensión (sic), respecto a las afirmaciones de los hechos constitutivos de su derecho. 2) A quien se oponga a una pretensión, en cuanto a las afirmaciones de hechos impeditivos, modificativos o extintivos del derecho del actor. Artículo 318.- Medios de prueba. Son medios de

medios probatorios, y que son aplicables a los procesos judiciales sobre derechos de autor, son las siguientes:

Artículo 41.- Disposiciones generales sobre prueba

(...)

41.2 Medios de prueba. Son admisibles como medios de prueba los siguientes:

1. Declaración de parte.
2. Declaración de testigos.
3. Dictamen de peritos.
4. Documentos e informes.
5. Reconocimiento judicial.
6. Medios científicos y tecnológicos.
7. Cualquier otro no prohibido.

Sobre los medios de prueba regulados en materia civil, que es aplicable a la propiedad intelectual, la norma no dispone de prueba tasada, sino que se trata de un régimen de libertad probatoria, siempre y cuando se trate de medios que no estén prohibidos (por ejemplo: prueba obtenida mediante medios ilícitos). Así las cosas, en materia de derechos de autor, se puede recurrir a cualquier medio para probar el dicho de las partes, además tanto actor como demandado están en la obligación de probar lo que aleguen respectivamente. Más aún, cuando se trate de demostrar la originalidad de una obra, los juzgadores deben estar abiertos a recibir cualquier material útil que permita reconstruir el proceso creativo del autor, como lo indican Arroyo Aparicio *et al.* “la actividad probatoria suele derivar, como podrá verse, en una necesidad de prueba del acto creativo, en un estudio que determine la existencia de la creación como *hecho* (...)”¹⁷⁴. Si se discute la originalidad de una obra determinada lo relevante es probar que el acto creativo está investido de ese carácter, y, dependiendo del criterio de originalidad del que se parta, probar si existe expresión de la personalidad del creador.

prueba los siguientes: 1) Declaración de las partes. 2) Declaración de testigos. 3) Documentos e informes. 4) Dictámenes de peritos. 5) Reconocimiento judicial. 6) Medios científicos. 7) Presunciones e indicios”. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 7130: Código Procesal Civil; 16 de agosto 1989”, Sinalevi, consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=12443&nValor3=113746&strTipM=TC

174. Arroyo Aparicio, Bellido Añón y Gómez Lozano, 30.

Un caso al que haré referencia sobre el análisis de una obra artística es el discutido por el Tribunal de Justicia de la Unión Europea (TJUE) (Sala Tercera) bajo el asunto C-145/10 del 01 de diciembre del 2011, conocido como caso Painer. Se trata de un asunto bastante particular que ha servido de base para el análisis de causas posteriores, así como para el estudio doctrinal. El sistema para la determinación de una obra original desarrollado por el TJUE en la fundamentación de esta decisión prejudicial ha sido denominado el “Test de la libre elección”¹⁷⁵, el cual se utiliza para definir el contenido del “reflejo de la personalidad del autor”¹⁷⁶. En este caso, una fotógrafa —la señora Painer— reclamaba el uso de sus fotografías por parte de las autoridades de seguridad y varias editoras de prensa para poder buscar a Natascha Kampus, una niña austriaca de diez años secuestrada el 2 de marzo de 1998. Fuera de lo deshumanizado que puede ser reclamar el empleo de un trabajo artístico para buscar a una niña secuestrada, lo cual no fue mencionado por el tribunal consultado, es interesante el análisis que hace este órgano para diferenciar una obra fotográfica de una simple fotografía de retrato y la discusión de los derechos sobre las fotografías que obtienen quienes pagan por ellas. “La Sra. Painer vendió las fotografías que realizó, pero no concedió derechos a terceros sobre ellas ni autorizó la publicación de esas imágenes. El precio que pedía por las fotografías constituía solo la retribución por las copias de estas”¹⁷⁷. Es decir, según la teoría aplicada por la actora, la venta de las fotografías no autoriza para que estas sean posteriormente empleadas por quienes las compraron, o bien, usadas sin hacer referencia al autor de dicha obra. Al vender las copias de las fotografías no se está vendiendo la obra, ni cediendo sus derechos, sino solo una copia; por tanto, quien puede disponer del uso de la obra es su autor, no quien adquirió las copias. No obstante, para que pueda dársele esta protección debe de tratarse de fotografías artísticas, que demuestren la personalidad de su creador y la originalidad de la obra. Para determinar esto, el TJUE elabora el siguiente argumento:

87 Por lo que se refiere, en primer lugar, a la cuestión de si las fotografías realistas, especialmente los retratos fotográficos, gozan de la protección de los derechos de autor en virtud del artículo 6 de la Directiva 93/98, es preciso señalar que el Tribunal de

175. Soler Benito, 237-238.

176. Ibid., 237.

177. Tribunal de Justicia de la Unión Europea, Sala Tercera, “Decisión prejudicial: resolución No. C-145/10; 01 de diciembre 2011”, párr. 29, consultado 12 de octubre del 2018, vlex.com

Justicia ya ha declarado, en la sentencia de 16 de julio de 2009, Infopaq International (C 5/08, Rec. p. I 6569, apartado 35), que los derechos de autor sólo se aplican a la obra, como una fotografía, que es original en el sentido de creación intelectual atribuida a su autor.

88 Tal como resulta del considerando 17 de la Directiva 93/98, una creación intelectual se atribuye a su autor cuando refleja su personalidad.

89 Pues bien, así sucede cuando el autor ha podido expresar su capacidad creativa al realizar la obra tomando decisiones libres y creativas (véase, a contrario, la sentencia de 4 de octubre de 2011, Football Association Premier League y otros, C 403/08 y C 429/08, Rec. p. I 0000, apartado 98).

90 Respecto de un retrato fotográfico, debe señalarse que el autor podrá tomar sus decisiones libres y creativas de diversas maneras y en diferentes momentos durante su realización.

91 En la fase preparatoria, el autor podrá elegir la escenificación, la pose de la persona que se va a fotografiar o la iluminación. Al hacer el retrato fotográfico, podrá seleccionar el encuadramiento, el enfoque o incluso el ambiente creado. Por último, al obtener copias, el autor podrá elegir, de entre las diversas técnicas de revelado que existen, la que desee utilizar, y podrá recurrir eventualmente a programas informáticos.

92 Mediante estas diversas opciones, el autor de un retrato fotográfico podrá dejar su «impronta personal» en la obra creada.

93 Por consiguiente, respecto de un retrato fotográfico, el margen del autor para poner en práctica su capacidad creativa no es necesariamente escaso o incluso inexistente.

94 En vista de lo expuesto anteriormente, debe considerarse por tanto que un retrato fotográfico puede ser protegido por derechos de autor, en virtud del artículo 6 de la Directiva 93/98, siempre que sea una creación intelectual del autor que refleje su personalidad y que se manifieste por las decisiones libres y creativas del mismo al realizarlo, lo cual corresponde comprobar al órgano jurisdiccional nacional en cada caso concreto¹⁷⁸.

El TJUE determina que en distintas fases de un retrato fotográfico el autor tiene la posibilidad de elegir entre varias opciones libres que le permiten expresar su personalidad. Estas etapas son: la fase preparatoria, el momento de tomar la foto y el revelado o etapa de postproducción. El Tribunal europeo se limita a indicar que la obra que cumpla con esa libre decisión, creatividad y expresión de la personalidad, puede ser una obra protegida por el derecho de autor; sin embargo, a la hora de decidir el fondo del asunto, —y sobre todo porque este caso se trata de un asunto prejudicial— deja la decisión final al órgano jurisdiccional

178. Tribunal de Justicia de la Unión Europea (Sala Tercera), párr. 87-94.

nacional que le corresponda fallar el caso concreto. Pese a establecer una forma a través de la cual se pueda determinar la originalidad de una obra fotográfica, a fin de cuentas los términos “expresión de personalidad” y “decisión creativa” pueden ser peligrosamente subjetivos, por lo que el juez que tenga que hacerse responsable de ello necesitará recurrir a la experticia de un perito.

6.1) La prueba pericial

La prueba pericial es la forma de hacer llegar a un proceso judicial el conocimiento de una ciencia o saber el cual las partes no conocen a profundidad. “El perito es la persona versada en una ciencia, arte u oficio, cuyos servicios son utilizados por el Juez para que lo ilustre en el esclarecimiento de un hecho que requiere de conocimientos científicos o técnicos. El perito puede ser titular o no (este último debe tener conocimientos prácticos en alguna ciencia u arte [*sic*])”¹⁷⁹. El perito titular es aquel que posee títulos académicos sobre un determinado conocimiento, por el contrario, el perito no titular no posee dichos títulos, pero tiene que ser una persona con amplio conocimiento y de reconocida reputación en la materia de la cual se necesite el peritaje. “El peritaje es el examen que realiza el perito sobre el problema encomendado por el Juez o Tribunal para luego entregar su informe o dictamen pericial con sujeción a la ley”¹⁸⁰. Así, en un litigio de derechos de autor, las partes pueden solicitar al juez que nombre un perito —o aportarlo la parte interesada— para que rinda informe aclaratorio o explicativo de asuntos técnicos o conocimientos específicos de un arte determinado.

En estos casos, el perito nombrado para un litigio de derechos de autor tiene que ser experto en el arte específico al cual pertenezca la obra en litigio. Como indica Taruffo, la especialización del conocimiento que provoca los avances científicos hace que cada vez los procesos versen sobre materias más específicas que pueden causar confusión a la hora de escoger el profesional que rendirá la pericia respectiva:

179. Ana Hermosa Martínez, “La proposición y práctica de la prueba pericial: clases de informes periciales”, en *Análisis y valoración de la prueba pericial social, educativa, psicológica y médica: el perito judicial*, ed. Concepción Nieto-Morales (Madrid, 2016), 14, consultado 31 de diciembre, 2018, ProQuest Ebook Central.

180. Hermosa Martínez, 14.

Entre los múltiples problemas concernientes a las pruebas científicas uno de los más difíciles es la determinación de “qué ciencia” merece ser admitida y usada en los procesos judiciales. (...) es que la idea común de la ciencia como fuente de pruebas judiciales ha cambiado. Tradicionalmente, de hecho, el uso probatorio de la ciencia consistía esencialmente en pruebas periciales en los campos de la medicina, la química, la ingeniería y a veces la física y las matemáticas. En pocas palabras, sólo un número limitado de ciencias “duras” eran tomadas en cuenta. Todas las demás, excepto algunas materias “técnicas” como la mecánica o la construcción, quedaban al albur del sentido común o de la cultura media del juzgador. Hoy en día, el panorama de las ciencias que pueden ofrecer pruebas judiciales es completamente diferente. Por una parte, las ciencias duras tradicionales son cada vez más sofisticadas y especializadas: hablamos actualmente de genética, bioquímica, epidemiología, toxicología, etcétera. Por la otra, también las llamadas ciencias “blandas” o “sociales”, como la psicología, la psiquiatría, la economía, la sociología, se consideran a menudo como posibles fuentes de prueba en el proceso civil¹⁸¹.

Antes las ciencias llamadas a rendir informe a un proceso judicial solían ser las ciencias duras, todos los demás casos, y sobre todo los de ciencias sociales, eran dilucidados por la aplicación de las reglas de la sana crítica y el sentido común del juzgador. Sin embargo, esto ha cambiado, movido por un sentido más crítico de las partes que se apersonan al proceso, así como un crecimiento en la especificidad de los campos del saber, y la estandarización de los métodos para arribar a una conclusión científicamente válida. Es por esto que no es extraño que en un caso de derechos de autor se acuda al saber de un profesional, pues este está llamado a pronunciarse objetivamente, sin favorecer a ninguna de las partes (aunque sea nombrado por una de ellas), pues de lo contrario pone en entredicho su criterio.

En el campo de las artes, al igual que con otros saberes, también existe especialización por materias. Un perito especialista en obras plásticas muy poco nos será útil para un caso sobre obras musicales, por lo que cada arte en específico va a necesitar de sus especialistas. No obstante, hay profesionales, como los historiadores y filósofos del arte, que pueden tener conocimientos en diversas ramas artísticas. Las ciencias duras no son del todo ajenas a las discusiones sobre propiedad intelectual, ya que puede usarse el criterio de un químico, por ejemplo, para analizar la pintura de un cuadro sobre el cual se tenga duda de su autoría, y a

181. Taruffo, citado por Ignacio M. Soba Bracesco, “La incursión en el conocimiento científico a través de la prueba pericial. Su impacto en la decisión judicial”, *Revista del Instituto Colombiano de Derecho Procesal*, No. 40, (2014): 245, consultado 31 de diciembre, 2018, vlex.com

través del análisis de las capas de pintura se pueda dar una fecha aproximada de la creación de la obra¹⁸².

A pesar de que el perito debe ser imparcial a la hora de rendir su informe y en el momento de presentarse a la audiencia a contestar preguntas, existe la posibilidad de que ese profesional esté parcializado en otro sentido. Ya lo decía Soba Bracesco:

Respecto de la *imparcialidad*, en primer lugar, se advierte que no siempre su designación judicial –imparcialidad jurídica del perito mediante– será una garantía de su ‘imparcialidad’ científica, técnica o artística, pues, sin perjuicio de su no vinculación con las partes, se puede tratar de peritos que se encuentren ‘afiliados’ a cierta corriente o posición doctrinaria o académica que no les permita abstraerse totalmente de la misma¹⁸³.

Por este motivo, como parte interesada en un proceso, es prudente revisar los niveles de imparcialidad que debe tener un perito, si es nombrado por una de las partes, será oportuno fiscalizar que no esté favoreciendo en su criterio a la parte que lo contrató. Si el perito es nombrado por el juzgador —de alguna lista que administrativamente maneje el despacho para el nombramiento de peritos— esto no exime de la posibilidad de que ese profesional se encuentre parcializado a una corriente o doctrina específica. En materia artística se tratan temas que pueden prestarse a la subjetividad de quien los analiza, por ejemplo, la determinación del carácter de obra artística de un trabajo, su originalidad, expresión de la personalidad y creatividad del autor; una decisión sobre estos temas puede depender de cuál

182. Al respecto puede leerse el estudio hecho para la atribución de una pintura anónima al pintor cubano Servando Cabrera mediante un análisis no destructivo con un sistema portátil de fluorescencia de rayos X, basado en un detector Si-PIN y un tubo de rayos X miniaturizado. En: Ariadna Mendoza Cuevas, Isis Maqueira Albo y Alexander Fernández Tolmo, “Identificación de pigmentos y obtención de un modelo cuantitativo para la atribución de pinturas artísticas por fluorescencia de rayos X portátil”, *Revista Cubana de Física*, Vol. 28, No. 1, (julio, 2011): 1E46- 1E51, consultado 17 de octubre 2018, ebscohost.com

Léase también acerca del empleo del microscopio electrónico de doble haz (ESEM-FIB-EDX), una herramienta que ha permitido el avance en análisis de muestras pequeñas sin alterar la estructura del objeto y sin destruirlo. En: Leonardo Bustamante, et al., “Aplicación de microscopía electrónica de doble haz, presión variable y detección de energía dispersiva de rayos X (ESEM-FIB-EDX) en la investigación forense”, *Revista de Criminalística y Estudios Forenses*, Año 2, No. 2 (julio-diciembre, 2012): 9-22. En materia de derechos de autor es importante el uso de esta tecnología para evitar destruir o alterar las obras artísticas, por lo que la aplicación de la tecnología se vuelve fundamental. Ahora bien, el problema es que no en todos los Estados se cuenta con este tipo de equipos.

183. Soba Bracesco, 238.

corriente artística o filosófica siga el profesional designado para la pericia, por esto tampoco se puede bajar la guardia en dicha materia.

No resulta fácil desconfiar de la opinión de un perito, sobre todo porque su participación en el proceso está ligada al hecho de aportar conocimiento que ni las partes, ni el juez, dominan. Como sostienen Rodrigo Coloma y Claudio Agüero, “(...) los saberes y métodos que los peritos despliegan cuando se les invita a participar en los procesos judiciales, resultan difíciles de comprender y controvertir, tanto para los jueces como para los abogados, pasando a constituir, en algunos casos, auténticos argumentos de autoridad”¹⁸⁴. De ahí que en un proceso judicial es común utilizar entre los argumentos el hecho de que un dictamen pericial llegue a determinadas conclusiones, sin cuestionar si este dictamen pericial ha seguido algún procedimiento normado y estandarizado para arribar a ellas. Por otra parte, este tipo de control puede ser fiscalizado con mayor facilidad en las ciencias exactas, ya que estas siguen estándares internacionales contenidos en normas ISO¹⁸⁵. No obstante, los saberes de las ciencias sociales carecen de estos controles, por lo que la búsqueda de la objetividad y el control de los criterios deben ser más cuidadosos.

En la legislación costarricense, lo respectivo a la prueba pericial está regulado en el artículo 44 del Código Procesal Civil¹⁸⁶, que examina: la admisibilidad, la designación, aceptación y honorarios de peritos judiciales, la elaboración y presentación del dictamen, el examen del dictamen en audiencia, los dictámenes o informes especiales y la verificación de

184. Rodrigo Coloma y Claudio Agüero citados por: Mauricio Decap Fernández, “Acerca de la prueba pericial en concreto: documento para orientar construcción de carpeta del perito que va a ser examinado y contra examinado”, Revista del Instituto de la Judicatura Federal, No. 38, (diciembre 2014): 210, consultado 31 de diciembre, 2018, vlex.com

185. A propósito de la estandarización de los laboratorios forenses y de las pericias correspondientes a áreas como la bioquímica, balística y lofoscopia, véase: Marvin Salas Zúñiga, Gina Bagnarello Madrigal, Mauricio Chacón Hernández y Daniel Gómez Murillo, “Diagnóstico de los sistemas de gestión de calidad en laboratorios forenses miembros de la Academia Iberoamericana de Criminalística y Estudios Forenses (AICEF)”, Revista de Criminalística y Estudios Forenses, Año 3, No. 2, (octubre de 2013- marzo de 2014): 11-23, consultado 31 de diciembre, 2018, <http://www.inacipe.gob.mx/stories/publicaciones/novedades/CF3-2.pdf>

186. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 9342: Código Procesal Civil; 03 de febrero 2016”, Sinalevi: art. 44. En el Código Procesal Civil anterior, ley N° 7130 del 16 de agosto de 1989, lo referente a la prueba pericial se encontraba regulado en los artículos del 401 al 408.

estados económicos, financieros y rendición de cuentas. Sobre la elaboración y presentación del dictamen específicamente se indica:

44.3 Elaboración y presentación del dictamen. Las partes están obligadas a prestarle auxilio al perito en cuanto sea necesario para el cumplimiento de su encargo. En caso de negativa podrá pedir al tribunal la adopción de las medidas pertinentes.

Al emitir el dictamen, todo perito deberá manifestar, bajo juramento o promesa de decir verdad, que ha actuado y, en su caso, actuará con objetividad e imparcialidad, y que conoce las sanciones penales y civiles en las que podría incurrir si incumpliera su deber. El informe será fundado y contendrá, de manera clara y precisa, una relación detallada de las operaciones practicadas, sus resultados, los elementos técnicos y probatorios utilizados y las conclusiones. Se adjuntarán los documentos y anexos respectivos, o se indicará la fuente correspondiente, cuando no sea posible anexarlos. Deberá presentarse al menos cinco días antes de la audiencia de práctica de pruebas.

Si no rinde el dictamen en el plazo de ley, no lo amplía o no comparece a la audiencia si fue citado, sin justa causa, perderá sus honorarios y deberá pagar los daños y perjuicios causados¹⁸⁷.

Esta norma adolece de ser muy breve en cuanto a la determinación de lo que el dictamen debe contener. El problema de una regulación de este tipo es que deja abierta la posibilidad de que el peritaje rendido se limite a lo escuetamente solicitado en el artículo, lo cual pone en riesgo la capacidad de las partes de conocer las bases del informe rendido. A diferencia de la regulación costarricense, la norma del Código General del Proceso de la República de Colombia es más extensa, pues en el artículo 226 enumera todas las partes que debe tener el dictamen para que no dé cabida a arbitrariedades del perito, dicho numeral al respecto establece:

(...) Todo dictamen debe ser claro, preciso, exhaustivo y detallado; en él se explicarán los exámenes, métodos, experimentos e investigaciones efectuadas, lo mismo que los fundamentos técnicos, científicos o artísticos de sus conclusiones.

El dictamen suscrito por el perito deberá contener, como mínimo, las siguientes declaraciones e informaciones:

1. La identidad de quien rinde el dictamen y de quien participó en su elaboración.
2. La dirección, el número de teléfono, número de identificación y los demás datos que faciliten la localización del perito.
3. La profesión, oficio, arte o actividad especial ejercida por quien rinde el dictamen y de quien participó en su elaboración. Deberán anexarse los documentos idóneos que lo

187. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 9342: Código Procesal Civil; 03 de febrero 2016”, Sinalvi: art. 44.3.

habilitan para su ejercicio, los títulos académicos y los documentos que certifiquen la respectiva experiencia profesional, técnica o artística.

4. La lista de publicaciones, relacionadas con la materia del peritaje, que el perito haya realizado en los últimos diez (10) años, si las tuviere.

5. La lista de casos en los que haya sido designado como perito o en los que haya participado en la elaboración de un dictamen pericial en los últimos cuatro (4) años. Dicha lista deberá incluir el juzgado o despacho en donde se presentó, el nombre de las partes, de los apoderados de las partes y la materia sobre la cual versó el dictamen.

6. Si ha sido designado en procesos anteriores o en curso por la misma parte o por el mismo apoderado de la parte, indicando el objeto del dictamen.

7. Si se encuentra en incurso en las causales contenidas en el artículo 50, en lo pertinente.

8. Declarar si los exámenes, métodos, experimentos e investigaciones efectuados son diferentes respecto de los que ha utilizado en peritajes rendidos en anteriores procesos que versen sobre las mismas materias. En caso de que sea diferente, deberá explicar la justificación de la variación.

9. Declarar si los exámenes, métodos, experimentos e investigaciones efectuados son diferentes respecto de aquellos que utiliza en el ejercicio regular de su profesión u oficio. En caso de que sea diferente, deberá explicar la justificación de la variación.

10. Relacionar y adjuntar los documentos e información utilizados para la elaboración del dictamen¹⁸⁸.

De esta manera el legislador colombiano evita que concurran al proceso falsos profesionales y personas que carezcan de conocimientos idóneos para rendir un peritaje en determinada materia. Como lo indica la norma, los requisitos que se enumeran corresponden a lo que debe incluir un dictamen “como mínimo”, lo cual es un estándar bastante alto que busca el aporte de peritajes de calidad y que deja abierta la posibilidad de agregar más datos, si es necesario. La exigencia de aportar los títulos académicos y demás documentos que certifiquen la experiencia profesional del perito es un requisito que pretende acreditar la idoneidad profesional de dicha persona, es decir, que no se trate de una persona que fue aportada antojadizamente por una de las partes, sin tener el conocimiento debido o que figura en la lista del despacho sin tener los méritos necesarios. De igual forma, el requisito de indicar la lista de procesos en los cuales ha fungido como perito tiene como fin conocer la experiencia que tiene la persona en rendir informes para procesos judiciales. Un profesional que ha participado en procesos de este tipo en varias ocasiones implica que tiene un conocimiento mayor para la exposición de criterios y para contestar preguntas en la audiencia que uno que funge como perito por primera vez. La exigencia de declarar si los exámenes, métodos, experimentos e

188. Congreso de la República de Colombia, “Ley No. 1564: Código General del Proceso; 12 de julio 2012”, art. 226, consultado 18 de octubre, 2018, vlex.com

investigaciones son diferentes a los que utiliza en el ejercicio regular de su profesión es una forma de disminuir la parcialidad teórica de la que hablábamos arriba, pues así el perito está obligado a indicar cuál es la corriente doctrinaria con la que se emparenta para hacer su trabajo. Esto le permitirá a la parte que considere necesario oponerse a alguna conclusión del dictamen, que el peritaje está sesgado en el tanto el perito pertenece a determinada corriente académica que suele opinar de esa forma.

La legislación costarricense debería seguir este modelo de control pericial para garantizar un dictamen de calidad, no solo en las ciencias exactas y en las pruebas de este tipo rendidas con mayor frecuencia en los procesos penales, sino también en procesos civiles. Con una regulación tan específica puede evitarse que también en el empleo de prueba pericial para las ciencias sociales se haga uso de opiniones sin fundamento académico, sin estándares de calidad. En materia de litigios sobre derechos de autor es relevante tomar en cuenta dichas exigencias para los dictámenes con el fin de asegurar un aporte idóneo para el esclarecimiento de las dudas que puedan surgir sobre el objeto de la discusión.

7) En resumen

Es escasa la jurisprudencia en la cual se desarrolla una teoría sobre la determinación de la originalidad de una obra artística. El caso analizado anteriormente (acerca de la teoría de la libre elección para las fotografías artísticas) es constantemente citado en fallos judiciales, por lo que puede decirse que ya forma parte de la teorización que se ha hecho en esta materia. Dicho sistema puede ser trasladado a otros tipos de arte, sin dejar de lado las particularidades que posee cada una.

En opinión de Peñuelas I Reixach (2013) la escasa regulación jurídica que posee el arte genera ventajas para ciertos sectores, por ejemplo, la confusión y ambigüedades que presentan los términos “obra de arte original” y “autor de una obra de arte” permite que los agentes del mercado del arte vendan como originales de un artista obras que pertenecen a otro o de objetos que son reproducciones pero que son vendidas como obras originales. Para los artistas la escasa regulación puede presentarse como un aliciente para la creatividad en el cual el Estado no tiene mucha injerencia —el Estado no se mete, no regula, no molesta— lo que facilita la evolución del arte. Sin embargo, no son conscientes de que esa inseguridad jurídica provocada

por la falta de regulación impide el buen funcionamiento del mercado y la consecuente protección de sus derechos.

La jurisprudencia suele recurrir para la definición de originalidad a los criterios subjetivos y objetivos para definir este término¹⁸⁹. Empero, sin importar la vía escogida, siempre se llega a un callejón sin salida de conceptos ambiguos como “obra original”, “obra de arte” “autor de una obra original”, “obra novedosa”, “creatividad”, que acaban siendo decisión del juez. Como vimos en este apartado, una forma de llegar a conclusiones más objetivas es recurriendo a los conocimientos de peritos expertos, pero siempre tomando en cuenta las salvedades hechas sobre la parcialización que estos puedan tener sobre una determinada corriente artística, para lo cual es necesario que las partes tengan conocimiento de los atestados del profesional a cargo de la pericia. Se trata a fin de cuentas de un tema que no puede tomarse a la ligera en una decisión judicial, y que no se resuelve citando fallos anteriores, sino que cada caso necesitará su examen minucioso y su adaptación según el tipo de obra que se trate.

8) La originalidad de la obra coreográfica

Ahora que contamos con los conceptos generales, así como los análisis que se han hecho en doctrina y jurisprudencia acerca de las obras de arte originales, podemos determinar qué se entiende por obra coreográfica original. Primeramente, es necesario distinguir que para el Derecho no son relevantes las mismas cuestiones artísticas que son importantes para la Estética o para el mundo del mercado del arte. El Derecho toma parte principalmente en la dimensión patrimonial, en el tanto las obras de arte pertenecen al patrimonio de una persona que necesita ser protegida como titular de estas. También es relevante en asuntos tributarios, pues en muchos mercados del mundo las obras artísticas cuentan con exenciones arancelarias importantes, por lo que en esta rama del Derecho es fundamental definir qué se entiende por

189. “Que la obra refleje la personalidad del autor y que sea una novedad son las dos notas utilizadas por la doctrina y jurisprudencia de la propiedad intelectual para identificar la originalidad de una obra”. Peñuelas I Reixach, 46. El autor opta por la aplicación del criterio intermedio en su definición de “obra de arte” y de “originalidad”, sin embargo, como ya se ha mostrado en el apartado respectivo, no todos los tribunales lo aplican de esta manera, uno de los mayores problemas en este tema radica en la falta de criterios unívocos en los fallos judiciales.

una obra de arte y qué no va a calificarse como tal¹⁹⁰. Otra rama del Derecho que se encarga de las obras de arte originales es el Registro de bienes, sin embargo ahora no ahondaremos en esto, sino que lo retomaremos en un capítulo posterior. De momento diremos que si bien el registro solo se encarga de inscribir lo que se presente cumpliendo las formalidades administrativas respectivas, lo cierto es que un requisito para la inscripción es que se trate de una obra original.

Como el Derecho no se encarga de discutir si una obra de arte merece ser llamada como tal, o si lo expresado por un artista cumple con parámetros estéticos de calidad, además de ser sociológicamente aceptado por el gremio artístico y reconocido por los agentes del mercado del arte, es necesario, entonces, dejar de lado estas discusiones, para centrarnos en las categorías que se tornan jurídicamente relevantes. Para ello nos valemos de los criterios de originalidad explicados arriba, pues estos, como indicamos, son una creación doctrinaria que surgió para completar los vacíos legislativos, pero que han sido empleados incluso en legislaciones posteriores y en fallos judiciales. En el caso costarricense debemos adoptar el criterio que corresponde con el sistema de derecho continental, sea el subjetivo o el criterio intermedio. Optamos por este último por ser la solución más viable para las contradicciones que se presentan al asumir alguna de las aristas opuestas (sea la subjetiva o la objetiva). Este criterio no solo salva esos vacíos sino que permite la tutela de obras en países tanto de tradición anglosajona como de la continental.

Así las cosas, las obras coreográficas tutelables por el derecho de autor son aquellas que reflejan la personalidad de su autor y que además no son copia. Debe verse reflejada la personalidad de su creador y estar dotadas de creatividad —la cual implica el talento intelectual de la persona y la capacidad de ejecución material de la obra— que las distinga de otras coreografías ya existentes. Con la expresión de la creatividad del autor quedaría demostrada la presencia de la impronta de su personalidad. Para los casos de las coreografías que no son ejecutadas por quien las creó es necesario que el ejecutante no imponga su

190. Al respecto pueden leerse varios casos en los cuales se discutió la aplicación de tarifas arancelarias para obras de arte que no fueron consideradas como tales por las autoridades aduaneras, así como un análisis amplio del tema en: Diego Guzmán, *Derecho del Arte. El derecho de autor en el arte contemporáneo y el mercado del arte* (Bogotá, 2018), consultado 26 de diciembre, 2018, <https://es.scribd.com>

personalidad sobre la del coreógrafo y que, por encima de todo aderezo que pueda agregar un bailarín en representación de su papel, se permita distinguir la huella del coreógrafo.

El concepto de originalidad debe recaer sobre los elementos de cada obra. En el caso del arte de la danza vimos que los elementos que la componen son el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación, los cuales le dan coherencia compositiva y claridad a la obra. Por tanto, para determinar si una creación coreográfica es una obra original habrá que examinar su diseño, si este coincide en mayor medida con alguna obra previa no podrá considerarse un original, sino una obra derivada o bien un plagio. Este a su vez deberá examinarse en conjunto con los otros elementos, para no aislar la obra o mal interpretarla, en el caso de que solo se tome en cuenta uno de los elementos para examinar la originalidad.

Este análisis debe ser relevante para el Derecho, pues de lo contrario la determinación del carácter de original de una obra coreográfica no podría hacerse adecuadamente. La explicación que hemos dado pretende mostrar la necesidad de tratar cada arte de modo distinto, tomando en cuenta sus particularidades, para evitar que las generalizaciones pongan en riesgo los derechos de los artistas creadores. Es necesario un cambio en las normas para poder tutelar correctamente las creaciones artísticas y así evitar posteriores conflictos en estrados judiciales. En el estado actual de la legislación estos matices no se toman en cuenta, lo que deja lagunas y crea inseguridad jurídica, pues los artistas no conocen con exactitud los alcances legales de sus creaciones, ni las consecuencias que estas puedan tener cuando se les ponga en el mercado internacional o busquen ser exhibidas en otros países. Conociendo los alcances de los términos “obra coreográfica” y “original” se pueden evitar incluso problemas de autoría entre ejecutantes y coreógrafos, además de un correcto uso del material ya existente y que sirve de base para componer una obra derivada o bien una parodia.

Capítulo III: Los derechos de autor de las obras coreográficas

1) Introducción

La propiedad intelectual es una materia bastante particular. Para empezar, estos dos vocablos unidos tienen significados que, cuando se les analiza por separado, apuntan a dos direcciones opuestas. La propiedad refiere a bienes tangibles, cosas que son susceptibles de apropiación, como los bienes inmuebles y los muebles (fincas, casas, automóviles, maquinaria); mientras que el intelecto refiere a cosas que permanecen en un campo semántico abstracto (la inteligencia, el pensamiento, las ideas). Al unir ambos términos mezclamos elementos que pareciera no poderse relacionar de ninguna otra forma. Sin embargo, en el campo del Derecho se ha visto la necesidad de darle condición legal también a lo abstracto, a lo que proviene del pensamiento humano y que a muchos nos puede parecer más valioso que los bienes tangibles.

Es por esto que se creó la categoría de la propiedad intelectual, la cual se encarga de tutelar todas las creaciones del ingenio humano, tanto las que pertenecen a campos científicos y comerciales, como las patentes de los medicamentos, los diseños y productos industriales, las marcas, los nombres comerciales y las indicaciones geográficas¹⁹¹; como las relativas a las obras artísticas: pinturas, esculturas, obras musicales, cinematográficas, coreográficas y todas aquellas que impliquen una manifestación artística del intelecto humano, así como los programas informáticos y las bases de datos electrónicas¹⁹². El objetivo de estas legislaciones es retribuir el trabajo intelectual humano, regulando su utilización por terceras personas y dotándolo de las características patrimoniales que tienen los bienes tangibles, pero también, por tratarse de una categoría especial, otorgando a sus creadores de otros derechos —los llamados derechos morales— que no poseen las categorías clásicas de bienes (i.e. muebles e

191. La parte de la propiedad intelectual, como veremos más adelante, que se encarga de normar estos aspectos se conoce como Propiedad Industrial. Para una guía básica acerca del objeto de protección de esta rama véase: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Principios básicos de la Propiedad Industrial (Ginebra, 2016), consultado 01 de enero, 2019, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_895_2016.pdf

192. Para una introducción sobre el objeto de regulación del Derecho de Autor, que corresponde a la otra rama de la Propiedad Intelectual, véase: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos (Ginebra, 2016), consultado 01 de enero, 2019, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf

inmuebles), y que parte de la concepción de paternidad entre la obra de arte y su creador. Es esta combinación de elementos lo que hace a la propiedad intelectual una categoría jurídica especial respecto de otros derechos reales.

Se empezará por analizar la configuración jurídica de la Propiedad Intelectual para compararla con las categorías clásicas y poder demostrar esa particularidad de la que hablamos. También expondremos que las leyes de propiedad intelectual, pese a estar orientadas a la tutela de los creadores de obras artísticas y científicas, no siempre están encaminadas a la protección efectiva de los derechos de estas personas.

Las leyes sobre propiedad intelectual se crean con el objetivo de proteger el trabajo de los artistas. No obstante, estas son elaboradas por personas que no dominan la materia, por lo que, tras una serie de consultas con distintos profesionales —que tampoco suelen estar directamente involucrados con el arte—, emiten normas confusas, demasiado generales o incompletas, que dejan por fuera los matices de cada arte, las necesidades de cada artista. Por otra parte, los profesionales del arte carecen, en su mayoría, de conocimientos jurídicos, por ello desconocen las herramientas que el Derecho ofrece para resguardar su trabajo. En el ámbito de la Danza la dificultad anterior también está presente. Ello puede notarse con la lectura de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos —y de normativas afines—, donde no se encuentra una especificación sobre qué es lo que protege la ley en cuanto a la obra coreográfica; ni tampoco sobre la forma en que se puede registrar debidamente para tutelar los derechos de los artistas.

El presente capítulo de entrada enmarca una exposición sobre la propiedad intelectual para que el lector pueda ubicarse, desde el punto de vista jurídico, en el tipo de derechos que se trata y qué posición ocupan respecto a otras ramas del Derecho, así como a qué se refieren los conceptos claves que hemos venido utilizando a lo largo del trabajo y así poder ubicarlos en sus categorías jurídicas. Para esta sección he optado por un esquema que va de lo general a lo particular, para comprender mejor de dónde proviene el derecho de autor y cuáles características le son propias. En posteriores secciones analizaremos a profundidad la legislación costarricense sobre Derechos de Autor para mostrar el estado actual de tutela de las obras artísticas en general y específicamente de las obras coreográficas objeto de este trabajo.

2) La propiedad intelectual y su configuración jurídica

Por estar orientada a tutelar las creaciones del intelecto humano, la propiedad intelectual ha generado que doctrinariamente se discuta sobre su configuración jurídica¹⁹³. Es decir, sobre los elementos que la componen y sobre sus propiedades para poder ubicarla como parte de alguna categoría jurídica ya existente. Sobre este último punto —i.e. su inclusión en alguna categoría jurídica— existen opiniones diversas, hay quienes consideran que se puede ubicar a la propiedad intelectual como parte de los derechos reales, otros optan por catalogarla como un derecho de índole personal, mientras que otros la ven como una categoría propia que no puede ser asimilada como ninguna de las dos anteriores¹⁹⁴. Los partidarios de la inclusión de la propiedad intelectual como un derecho real consideran que se trata de una propiedad que se tiene sobre un bien que es de naturaleza inmaterial. No obstante su condición especial, posee características que se pueden encajar en los derechos patrimoniales, además de tener otras características propias de su incorporealidad. Señala Castro Lobo que: “La propiedad incorporal posee características del derecho de plena propiedad que son las siguientes: 1. Le confiere a su titular todas las prerrogativas que se deriven de su bien. 2. Exclusividad. 3. Es oponible *erga omnes*”¹⁹⁵. Estas características propias de los bienes corporales son aplicables también a esta materia, encajan sin ningún problema, por lo que su inclusión como parte de esta categoría jurídica no riñe con su condición de bienes inmateriales. Incluso negar su

193. En este trabajo evitaré referirme a las “naturalezas jurídicas” como es usual siempre que se examina una figura en el campo jurídico. Pues suele usarse esta expresión con un fin retórico que busca mostrar las clasificaciones que bajo ese nombre se hagan como verdades absolutas. Al respecto, indica el profesor Haba: “(...) Me parece que lo de ‘naturaleza’ jurídica es una calificación sobradamente pretenciosa, altisonante. Sobre todo, tiene connotaciones que llevan a alejar el discurso de los carriles científico-empíricos: todo ese lenguaje, el hablar para estas cuestiones de una ‘naturaleza’, arrastra implícitamente hacia trasfondos metafísicos y en general acarrea implicaciones emotivizantes, tiende a inmiscuir la cuestión del ‘derecho natural’ y cosas por el estilo, etc.” E. Pedro Haba Müller, *Axiología jurídica fundamental. Bases de valoración en el discurso jurídico*, 2ª ed. (San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2010), 61.

194. “Unos lo enmarcan dentro de los derechos reales (Jhering, Carnelutti, Ferrara, Messineo), otros dentro de los derechos de la personalidad (Gierke, Candian), otros dentro del derecho de trabajo (Piola Caselli), otros lo incluyen en el derecho sobre los bienes inmateriales (Greco), otros dentro de los derechos sobre el monopolio o de clientela (Ascarelli, Ferri, Franceschelli, Rotondi), y otros dentro del derecho natural (Hubmann, Ciampi)”. Manuel Castro Lobo, *Derechos de autor y conexos en Costa Rica* (San José, Costa Rica: Alma Mater, 1999), 26.

195. *Ibid.*, 30.

patrimonialidad podría excluir la protección económica y las necesidades materiales de los artistas.

Por otro lado, hay quienes se niegan a asimilar la relación que existe entre un artista y su obra con la relación que se tiene con un bien cualquiera; es decir, no consideran correcto que se hable de propiedad sobre las obras artísticas¹⁹⁶. También señalan que existen diferencias fundamentales entre la propiedad común y los derechos de autor, lo cual no permite que se les trate de la misma manera.

Esas diferencias se concretan en tres aspectos que son los siguientes: 1- El objeto. [sic] La propiedad común es perpetua mientras que el derecho de autor es temporal. 2- La duración. [sic] La propiedad común recae en objetos materiales y el derecho de autor sobre los objetos inmateriales. 3- El carácter de exclusividad. El propietario común tiene un derecho exclusivo mientras que el derecho de autor, una vez publicado, se torna de gozo público¹⁹⁷.

No obstante, esas diferencias defendidas por los partidarios de la inclusión de la Propiedad Intelectual como parte de los derechos personales, tienen una visión muy simplificada de la producción artística y de igual modo de los derechos patrimoniales. Que una obra se encuentre a disposición del público no quiere decir que esta puede ser libremente usada por todas las personas. Es decir, no existe tal “gozo público”, pues es el autor quien puede decidir si la obra permanece a disposición del público, puede modificarla, retirarla de exhibición, oponerse a cualquier modificación no autorizada. Además, el autor de la obra es el único que puede disponer de sus derechos patrimoniales. Nadie discute tampoco que el creador tiene derecho a percibir una remuneración económica por la utilización del producto de su intelecto. Por eso, la concepción personalista escapa un poco a la realidad jurídica de las obras artísticas y tiende a confundir las ideas (que son inapropiables y no protegibles por el derecho de autor) con una manifestación original. Las ideas pueden pertenecer a todos, pero el ordenamiento de estas en una obra artística que expresa el intelecto humano le pertenece a su

196. Para Satanowsky el autor no es propietario de la obra sino de los derechos sobre esta. “Creemos pues que no puede hablarse de propiedad sino de ‘titularidad’. El autor no es tanto propietario, como titular del derecho. Es que el autor no puede vender, ceder, ni renunciar a su título de autor, como no puede hacerlo un médico o un abogado. El autor solo puede disponer de sus derechos patrimoniales, pero no de su calidad de creador. Es un derecho personalísimo emergente de la creación de la obra”. Satanowsky citado por Castro Lobo, 22.

197. Satanowsky, citado por Castro Lobo, 52.

autor, no por estar a disposición del público quiere decir que el autor ya no es considerado como tal. Incluso esta idea escapa a la realidad del uso de los derechos de autor y de la utilización que se les da en la práctica. A mi criterio, las teorías que rechazan la inclusión de la Propiedad Intelectual como parte de los derechos reales suelen ser demasiado románticas, o bien, tienden a idealizar este tipo de bienes. Critican a los seguidores de la tesis patrimonial por ser demasiado materialista. Sin embargo, sus idealizaciones de las obras artísticas dejan por fuera que se trata del trabajo de alguien que merece ser remunerado económicamente, y no solo eso, sino que realmente forma parte de un mercado, el mercado cultural del cual habla Rodrigo Bercovitz: “hablar de propiedad intelectual es hablar de cultura, de su generación, de su difusión y, como puente entre aquélla y éstas, del mercado de la cultura, basado como el resto del mercado en el reconocimiento de la propiedad privada y de la libertad de empresa”¹⁹⁸. No se puede obviar la existencia de ese mercado del cual viven los artistas profesionales y que por tanto merece ser regulado con reglas propias de ese tipo de intercambio comercial, pero siempre tomando en cuenta la condición especial de las obras artísticas como bienes del intelecto humano. La inmaterialidad de la obra no es obstáculo para su configuración como parte de un derecho de índole patrimonial.

Como indica Castro Lobo “la gran cantidad de terminología legal y jurisprudencial usada para designar la materia en estudio, denota la falta de un acuerdo acerca de su naturaleza y conlleva a que estudiosos como Héctor Lafaille afirmen que ‘la teoría científica del derecho de autor está aún hoy en plena elaboración’”¹⁹⁹. Y aún más en Costa Rica, donde la doctrina y jurisprudencia que analiza a profundidad la Propiedad Intelectual es escasa.

198. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano, coord. *Manual de Propiedad Intelectual*, 5ª ed. (Valencia, España: Tirant lo Blanch, 2012), 17.

199. Castro Lobo, 27.

3) La propiedad intelectual como parte de los derechos reales

El derecho real se define, a grandes rasgos²⁰⁰, como “la potestad personal sobre una cosa”²⁰¹. Es una subcategoría de los derechos patrimoniales que se encarga de estudiar las relaciones jurídicas que surgen a partir de los bienes.

El derecho de los bienes no es más que un elemento del derecho patrimonial. Si bien es cierto que engloba el derecho de los bienes, el derecho patrimonial forma un conjunto más amplio (...) comprende, en la base —otro componente esencial— el *derecho de las obligaciones* de cuyo seno se desprende notoriamente el derecho de los contratos. (...) el *derecho de los bienes* y el *derecho de las obligaciones* constituyen las dos bases del *derecho común del patrimonio*²⁰².

Los derechos patrimoniales, a su vez, pertenecen al derecho subjetivo²⁰³, pues los bienes se convierten en materia del derecho en el tanto son útiles para las personas y se vuelven parte de su patrimonio²⁰⁴. Este vínculo genera que siempre que se estudie una relación patrimonial se hablará de una cosa y de un sujeto. Esta relación entre los derechos reales y los personales ha generado teorías partidarias y detractoras de la división de ambos componentes del derecho subjetivo. Estas teorías se clasifican en: monistas, dualistas y eclécticas.

200. La definición que se adopte sobre los derechos reales va a depender de la teoría sobre el patrimonio que se acepte. Más adelante expondremos dichas teorías.

201. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “derecho real”, consultado 13 de enero, 2019, www.poder-judicial.go.cr/digesto/index.php/dicc

202. Gérard Cornu, *Derecho Civil: Los bienes*, Vol. III. (San José: Juricentro, 1996), 10-11.

203. “Facultad o potestad consustancial a la persona, sea como titular de un derecho real; o, en materia de obligaciones, como acreedor o deudor”. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “derecho subjetivo”. Este término vincula tanto a los derechos sobre las cosas, como los derechos generados por las relaciones crediticias.

204. Es necesario hacer una precisión conceptual respecto a los términos “cosa” y “bien”: “Cosa tiene ante todo un sentido material (...) cuando esta ‘cosa’ es susceptible de apropiación la denominamos ‘bien’. Las cosas, jurídicamente, son bienes, no cuando sean útiles al hombre sino cuando pueden ser apropiadas. (...) Debe señalarse que es la posibilidad o susceptibilidad de apropiación la que le confiere tal carácter aunque la cosa, en un momento dado, no tenga un propietario”. Carlos Ducci Claro, *Las cosas incorpóreas en nuestro Derecho. Bienes* (Santiago de Chile, 2010), 48, consultado 02 de julio, 2016, vlex.com

Primero. Tesis dualistas que postulan la separación absoluta entre los derechos reales y personales. Comprenden dos variantes: a) La escuela de la exégesis en Francia y b) La teoría económica de Bonnacase.

Segundo. Doctrinas monistas que afirman la identidad de los derechos reales y personales. A su vez tienen dos variantes: Tesis personalistas de Ortolan, Planiol y Demogue, que identifica los derechos reales con los personales y tesis objetivista de Gaudemet, Jallu, Gazin y Saleilles, que asimila los derechos personales con los reales.

Tercero. Doctrinas eclécticas que reconocen una identidad en el aspecto externo de estos derechos patrimoniales y una separación o diferenciación en el aspecto interno²⁰⁵.

Grosso modo, la primera de ellas —la dualista— es conocida también como la teoría clásica, explica el derecho real como un nexo sujeto-cosa. Las segundas, como una relación de los sujetos o desde una correlación de los patrimonios²⁰⁶, según se adopte la tesis personalista o la objetivista. Por último, la ecléctica es una síntesis de las dos anteriores, ya que considera un aspecto interno que es el poder que se ejerce sobre la cosa y uno externo que es que parte de la relación con las demás personas.

Si se busca una definición de derechos reales, hay que tener presente que esta dependerá de la teoría adoptada. Cabanellas, en su diccionario, asume la corriente clásica al definir la relación como una “potestad personal sobre una o más cosas, objetos del Derecho”²⁰⁷. De igual manera lo hacen Somarriva, Alessandri y Vodanovich: “el derecho real es el poder directo e inmediato sobre una cosa, poder o señorío que, dentro de los márgenes de la ley, puede ser más amplio o menos amplio. La mayor o menor amplitud depende del

205. Rafael Rojina Villegas, *Compendio de Derecho Civil. Tomo II: Bienes, Derechos Reales y Sucesiones*, 17ª ed. (México, D.F: Porrúa, 1985), 20.

206. Los seguidores de las doctrinas monistas fundamentan su oposición a la teoría clásica con el argumento de que en los derechos reales existe una relación entre las personas, no entre la persona y la cosa; pues el resto de personas tienen la obligación de abstenerse de realizar cualquier acto que vulnere el derecho del dueño de la cosa. “(...) no existen diferencias fundamentales entre el derecho real y el derecho personal en la medida en que en aquél, tanto como en éste, existiría una obligación, dado que el derecho real sería también de naturaleza obligacional, siendo su objeto una prestación consistente en una abstención u omisión que pesaría sobre todos los integrantes de la comunidad”. Ricardo José Papaño et al., *Derecho Reales*, Tomo I (Buenos Aires: Depalma, 1995), 14. La arista objetivista considera que esa relación se da entre los patrimonios, no entre las personas.

207. Diccionario Jurídico Elemental, s.v. “derecho real”, consultado 15 de enero de 2019, <http://es.scribd.com/doc/27671641/Diccionario-Juridico-de-Guillermo-cabanellas-de-Torres>

contenido del derecho de que se trate. (...)”²⁰⁸. Este último concepto introduce el elemento normativo para fijar el grado de amplitud del poderío sobre las cosas. Llevan razón los autores al indicar que depende de lo que se norme al respecto, pues la extensión de un determinado derecho se circunscribe, a fin de cuentas, a lo que se plasme en el sistema normativo. Circunstancia que a la vez depende de la ideología o sistema que impere en un Estado —así por ejemplo, un Estado de corte socialista no protegerá la propiedad privada a como lo haría un estado neoliberal—. En fin, la relevancia de la relación entre el sujeto y el bien opera apegada al sistema normativo que se trate.

No obstante, las definiciones dadas hasta el momento solo señalan un aspecto de los derechos reales: la relación entre la persona y el objeto. Dejan por fuera características importantes que describen mejor la relación existente. En este trabajo adoptaremos la definición dada por el profesor Frank Álvarez, la cual es completa y diferencia los elementos que contiene la relación del derecho real con el titular de este:

(...) el derecho real es un instituto jurídico mediante el que se reconoce a una persona titular (elemento subjetivo) una serie de facultades y deberes (elemento funcional o contenido) que desarrolla respecto de una cosa (elemento objetivo) y con la afectación o no [en ese desarrollo] de o a terceras personas individualizables o individualizadas (elemento subjetivo)²⁰⁹.

Para hablar de Propiedad Intelectual era necesario empezar por su categoría más amplia: los derechos reales. Aunque hay detractores de esta corriente²¹⁰ que ubica a la propiedad sobre el intelecto humano como parte de los derechos reales, lo cierto es que estos últimos poseen dos vertientes: la que abarca a las cosas corporales y la que refiere a los bienes incorporeales. Como veremos de seguido, cada categoría de derecho real posee sus propias

208. Arturo Alessandri R., Manuel Somarriva U. y Antonio Vodanovich H., *Tratado de los Derechos Reales. Tomo I*, 6^a ed. (Santiago de Chile, 2009), 14, consultado 21 de junio, 2016, vlex.com

209. Frank Álvarez Hernández, comp. “Derechos Reales: nociones generales”, en *Derechos Reales*, 1^a ed. (San José, Costa Rica: ISOLMA, 2013), 33.

210. “(...) para muchos los bienes inmateriales, como las producciones literarias y las invenciones aplicables a la industria, constituyen objeto de propiedad, derecho que adquieren originariamente los creadores de tales cosas, sirviendo de título de la adquisición, justamente, la *creación*. Para otros, no se trata de un derecho de propiedad que, como objeto, supone cosas corporales y es de duración perpetua; y ni lo uno ni lo otro se da en los derechos sobre cosas inmateriales, que si bien se adquieren originariamente en virtud de la creación, forman el objeto de un derecho distinto del de propiedad”. Alessandri R., Somarriva U. y Vodanovich H., 325.

características, lo que hace posible la inclusión de las obras del espíritu como parte de esta rama del Derecho.

3.1) Derechos reales sobre bienes inmateriales

De importancia para esta investigación es el derecho real que pesa sobre bienes que no poseen corporeidad, una entidad física tangible²¹¹. Al respecto, se ha discutido sobre la inclusión de esta categoría como parte del derecho real²¹². Entre otras cosas porque los derechos reales comprenden una perpetuidad del dominio, a diferencia de la propiedad intelectual, donde el dominio es temporal (por la vida del autor y unas décadas después de su muerte). Sin embargo, los bienes inmateriales poseen otras muchas características que los acercan al instituto de la propiedad. Tal es el poder o señorío que se ejerce sobre estos bienes que es similar al que pesa sobre las cosas corporales; además que llevan consigo un valor económico y pueden reivindicarse, al igual que con los bienes materiales.

Ahora bien, queda definir en qué consisten estos bienes incorpóreos. Según Ascarelli:

Las cosas cuyo objeto es inmaterial se las conoce como incorpóreos o incorpóreas, estas propiedades incorpóreas tienen el carácter común de ‘estar vinculadas a la actividad creadora del hombre, unas se definen por la posibilidad que brindan a sus titulares de ejercer una actividad determinada, en tanto que oficios; pero hay otras relativas a los resultados de la actividad intelectual’; así pues, una creación del espíritu es entonces el objeto del derecho, y la propiedad se representa por un conjunto de

211. “Se puede afirmar que ‘cosa’ es todo lo que ocupa un lugar en el espacio; es decir, que tenga corporeidad sensible (una mesa, un libro; es el primitivo concepto romano expresado en el término ‘corpora’, más tarde extendido en el de ‘res’). Que aquello es cosa parece evidente, pero las dificultades surgen de inmediato si se pretende ampliar la noción de cosa a entidades que carecen de corporeidad material. Deben ser mencionados entonces los bienes (o cosas) inmateriales, como las que nuestros textos denominan producciones del talento o del ingenio (...)”. Daniel Peñailillo Arévalo, Los bienes. La propiedad y otros Derechos Reales (Santiago, 2010), 14, consultado 16 de enero, 2019, vlex.com

212. Puede leerse el apartado sobre la “naturaleza jurídica” de los derechos intelectuales del Tratado de Alessandri, Somarriva y Vodanovich. Explican los autores: “A juicio de algunos, constituyen ellos [los derechos intelectuales] una tercera categoría de derechos patrimoniales, separada de los derechos personales o de crédito y de los derechos reales. En el sentir de otros, los derechos intelectuales quedan comprendidos dentro de los derechos reales”. Alessandri R., Somarriva U. y Vodanovich H., 30.

prerrogativas destinadas a asegurar la protección jurídica y la explotación económica de la creación (...)²¹³.

Según este concepto los bienes incorporeales están ligados a la actividad creadora intelectual. Deja por fuera de lo que se concibe como “bien incorporeal” a los derechos. Es una categorización típica de los derechos reales separar las cosas corporales (físicas), de las incorporeales (derechos). Lo que podemos agregar a esta definición es que los derechos reales sobre bienes inmateriales se pueden estudiar desde esos dos ámbitos: los concernientes a los derechos y los concernientes a la esfera de la creación humana. Como lo dice Ascarelli, la creación del intelecto es el objeto del derecho, esta despliega un conjunto de prerrogativas de orden jurídico para manifestar la propiedad que se ejerce sobre ese bien inmaterial.

Según Piriou²¹⁴, con la teoría de los bienes inmateriales surge también el concepto de “mano de obra”, que permite al autor ejercer su derecho de propiedad de la misma manera que lo hace el propietario con la cosa, “se protege al creador en su relación intelectual y personal desde el trabajo, y hasta la explotación de la obra, lo que debiera conducir a un reembolso apropiado”²¹⁵. La referencia que hace el autor a este concepto remite a las apreciaciones marxistas sobre la pérdida de identidad del obrero con el producto de su trabajo, durante la industria del siglo XIX²¹⁶. Lo que con el posterior desarrollo del derecho de autor permitió enaltecer el trabajo del artista con su obra, concibiendo como parte de la protección la relación de creación de la obra y no solo el producto final.

Otra definición de derechos sobre bienes inmateriales nos la dan Alessandri, Somarriva y Vodanovich en su Tratado de los derechos reales: “Derechos intelectuales, o simplemente derechos sobre bienes inmateriales, son aquellos cuyo objeto consiste en esta clase de bienes,

213. Ascarelli, citado por: David Álvarez Amézquita, Óscar Salazar Rojas y Julio César Padilla Herrera, “Teoría de la propiedad intelectual. Fundamentos en la filosofía, el derecho y la economía”, *Revista Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, No. 28, (enero, 2015): 65. Consultado 16 de enero, 2019, vlex.com

214. Piriou, citado por Álvarez Amézquita, Salazar Rojas y Padilla Herrera, 65.

215. *Ibid.*, 65.

216. Una breve reseña sobre el surgimiento del movimiento obrero y el marxismo puede leerse en: Jorge A. Montoya Alvarado, *El movimiento obrero en el siglo XIX y la aparición del marxismo. Orígenes del movimiento obrero* (San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2007).

y otorgan a su titular la facultad exclusiva o monopólica de explotarlos económicamente. (...) Ejemplos de derechos intelectuales son los que tienen los autores sobre sus obras literarias, artísticas o científicas (...)»²¹⁷. Esta definición, además de tautológica, toma en cuenta solo el aspecto económico y deja por fuera la relación principal de los derechos intelectuales: la unión entre el autor y su creación. Por otro lado, Ruiz Medrano aporta un detalle importante a nuestro concepto:

Los bienes inmateriales han de ser creación del hombre, no perceptibles físicamente, sino a través de su exteriorización e incorporación a un soporte material, el cual, a su vez, es mera concreción de un arquetipo de carácter intelectual, que al no identificarse con las cosas que son su expresión visible, puede, permaneciendo idéntico, manifestarse en un número ilimitado y plural de soportes físicos. De esta forma, se ha de considerar que toda idea necesita un elemento en donde plasmarse, y hay que diferenciar claramente entre la creación espiritual, por un lado lo que es la idea en sí misma, y por otro lado lo que es la realidad física que contiene esa idea, ya que sin esa realidad física no se puede transmitir la idea²¹⁸.

Precisamente esta distinción entre la obra y su soporte es lo que permite un trato diferente con el resto de bienes. De lo contrario, podría confundirse a la obra con su soporte material, lo cual puede ser riesgoso, pues se caería en el error de asumir que quien posee el soporte físico es el propietario de la obra. La clasificación de los bienes inmateriales como independientes del objeto que contiene esa expresión de intelecto, permite que quien adquiera derechos patrimoniales sobre una pintura, por ejemplo, no pueda atribuirse la creación de esta. El derecho sobre esa esencia inmaterial, que es la obra, pertenece a su creador. Resulta más difícil diferenciarlo en el caso de las artes plásticas —pintura y escultura, por ejemplo— donde el soporte y la obra están unidos; de manera que no podemos imaginar el David separado del mármol. Sin embargo, en obras escénicas es de mayor comprensión esta idea. En nuestro caso, la coreografía es una entidad abstracta separada de la escena en que se represente, del cuerpo de los bailarines que la interpretan.

El numeral 94 de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos indica que “para los efectos legales, las obras literarias o artísticas y las producciones conexas serán

217. Alessandri R., Somarriva U. y Vodanovich H., 29.

218. Salvador F. Ruiz Medrano, La protección jurídica de las propiedades especiales en el mundo (España, 2011), 32, consultado 16 de enero, 2019, vlex.com

consideradas bienes muebles (...)”²¹⁹, disposición contenida en el capítulo relativo a la sucesión. La misma Ley N° 6683 opta por la teoría de la inclusión de los derechos de autor como parte de los derechos reales, al equiparar estos con los bienes muebles, con el fin de hacer extensivas las normas de derecho sucesorio del Código Civil. En este último cuerpo normativo la tesis es coincidente. Estipula el artículo 253 que “los bienes consisten en cosas que jurídicamente son muebles o inmuebles, corporales o incorpóreas”²²⁰. Posteriormente en el artículo 256 se indica “todas las cosas o derechos no comprendidos en los artículos anteriores, son muebles”²²¹, los artículos mencionados son los artículos sobre los bienes inmuebles. Como construcción de esta línea argumentativa, podemos decir que las obras del intelecto humano son consideradas como bienes muebles aun por el Código Civil, por exclusión de las disposiciones referentes a los bienes inmuebles. Además, se integra esta norma con el artículo 94 de la Ley N° 6683 que indica que estas obras se consideran bienes muebles. En síntesis, el trato que hace el Código Civil de estas diferenciaciones no es el más oportuno, pues tiende a causar confusión este tipo de definiciones negativas y tan poco cuidadosas. Podemos concluir que las obras del intelecto humano son bienes incorpóreas, equiparadas con los bienes muebles —al menos en lo que respecta a materia de sucesiones—, tanto a criterio del Código Civil como por disposición de la Ley de Derechos de Autor.

La jurisprudencia de la Sala Constitucional ha optado por un régimen distinto. Así en el voto número 02247-1996, indica: “El derecho de creación intelectual tiene por contenido bienes inmateriales, interiores, que forman parte, en general, de lo que la doctrina del Derecho Constitucional conoce como Derechos de la Personalidad. (...)”²²². La corriente que ubica a los

219. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 94, consultado 16 de enero, 2019, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=3396&nValor3=80724&strTipM=TC

220. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Ley No. 63: Código Civil; 28 de setiembre 1887”, Sinalevi: art. 253, consultado 16 de enero, 2019, www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=15437&nValor3=106999&strTipM=TC

221. Ibid., art. 256.

222. Sala Constitucional de la Corte Suprema de Justicia de Costa Rica, “Consulta judicial: voto No. 02247-1996; 14 de mayo 1996, 15:21 horas”, expediente 96-001833-0007-CO, considerando

derechos de la creación intelectual como parte de los derechos de la personalidad no es errada. Sin embargo, es necesario hacer algunas precisiones.

Los derechos de la personalidad se definen como “(...) los que tienen por fin defender intereses humanos ligados a la esencia de la personalidad. También se dice que son aquellos derechos que toda persona física, en la calidad de sujeto jurídico, lleva inseparablemente desde su origen y que no tienen otro presupuesto que la existencia de la persona”²²³. Si comparamos este concepto con la noción que tenemos hasta el momento sobre las creaciones del intelecto humano, resulta oportuno incluirlas como tales, pues una obra de este tipo está ligada a la esencia de la personalidad. Precisamente, eso es lo que la caracteriza como auténtica, que imprime la personalidad y la concepción de mundo del artista. Pero, los derechos que se deriven de una obra del intelecto no los lleva la persona desde su origen ni tienen como presupuesto la existencia de esta, a diferencia de la vida, el honor y la integridad física, aspectos que sin duda alguna se catalogan en esta categoría. ¿Entonces, podemos considerar que los derechos que se deriven de las creaciones intelectuales son derechos de la personalidad? Sí y no. Es considerado un derecho de la personalidad solamente el derecho moral de autor. Porque posee las mismas características de esta categoría: “son *absolutos*, porque su respeto puede imponerse a todos los demás sujetos (...). Son *extrapatrimoniales*, es decir, en sí mismos no son valubles en dinero (...). Son *indisponibles*. Esto quiere decir que no pueden renunciarse, cederse, transmitirse ni transigirse. (...) Son *imprescriptibles*, o sea, no se pierden por el no uso”²²⁴. El derecho de un autor sobre su creación es imprescriptible, pues no necesita de ninguna acción para mantenerlo, ni el registro, el cual tiene carácter meramente declarativo y no constitutivo²²⁵. Los derechos morales de autor son indisponibles, solo puede

III, punto B, consultado 20 de enero, 2019, <https://nexuspj.poder-judicial.go.cr/document/sen-1-0007-83837>

223. Arturo Alessandri R. y Manuel Somarriva U., Tratado de Derecho Civil. Parte general. Derechos de la personalidad, Tomo I, capítulo XXIX (Santiago de Chile, 2011), 485, consultado 02 de julio, 2016, vlex.com.

224. Ibid., 486.

225. Así se afirma tanto en la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos como en jurisprudencia, véase la resolución ya citada en el capítulo anterior: Tribunal Contencioso Administrativo, Sección VIII, “Resolución: No. 00012-2012; 27 de febrero 2012 9:00 horas”, expediente 09-001617-1027-CA, considerando III.

disponerse su ámbito patrimonial, ceder derechos sobre una obra no hace que esta pase a ser considerada como realizada por el adquirente.

Esta es la posición adoptada por nuestra Constitución Política. La protección del derecho de los autores sobre su creación se incluye en el artículo 47 de esa Carta como parte de las garantías individuales. Reza el artículo que “todo autor, inventor, productor o comerciante gozará temporalmente de la propiedad exclusiva de su obra, invención, marca o nombre comercial, con arreglo a la ley”²²⁶. Al incluir esta disposición dentro de este título, junto a la protección de la libertad, la vida, el domicilio, la intimidad, se incorpora al derecho de la propiedad intelectual como parte de los derechos de la personalidad.

Ahora bien, empezamos esta sección inclinándonos por considerar a las obras del espíritu como bienes inmateriales, pero pertenecientes a la categoría de los derechos reales. Ahora vemos que estos también corresponden con los de la personalidad. ¿Cuál corriente es la más precisa? ¿Son las obras del intelecto humano objeto del derecho real o de la personalidad? Estamos ante un derecho de carácter especial, el derecho de autor posee dos vertientes: la moral y la patrimonial. Y cada una se encuentra en una de las categorías analizadas: el derecho moral es un derecho de la personalidad y el derecho patrimonial se analiza como un derecho de carácter real. Es por esto que podemos decir que se trata de una esfera de derechos sui generis que tienen características de varios ámbitos. Ubicarlos en una con exclusión de la otra sería obviar características especiales correspondientes a cada esfera.

226. Asamblea Nacional Constituyente, “Constitución Política de la República de Costa Rica; 08 de noviembre 1949”, Sinalevi: art. 47, consultado 21 de enero, 2019, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=871&nValor3=113368&strTipM=TC

4) Propiedad intelectual

El término propiedad intelectual ha sido tratado de forma vasta en doctrina. Sin embargo, hay imprecisiones conceptuales que pueden llevar a confusión. Un ejemplo de esto es el trato descuidado que se le da al concepto, como lo hace Cabanellas en su diccionario, quien lo define como “en lo científico, literario y artístico, lo mismo que derecho de autor”²²⁷.

Esta definición es errada, pues no se puede equiparar la propiedad intelectual al derecho de autor. Este último es una parte de la primera, pero no son sinónimos. La propiedad intelectual abarca más que el derecho de autor. Además, Cabanellas deja por fuera a la propiedad industrial²²⁸, porque el concepto no solo incluye el campo de lo científico, artístico y literario sino que también contempla los diseños industriales, marcas y denominaciones comerciales²²⁹.

La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) entiende el término como “toda creación del intelecto humano”²³⁰. Esta definición es muy amplia y podría prestarse a confusión, ya que, por ejemplo, las ideas son creación del intelecto humano y a pesar de esto no son protegidas por la propiedad intelectual, sino la forma en que son expresadas²³¹. Igualmente cuenta el criterio de creatividad en la expresión del intelecto, en el

227. Diccionario Jurídico Elemental, s.v. “propiedad intelectual”.

228. Asimismo, la ley de Propiedad Intelectual de España comete el mismo desatino de Cabanellas. En sus artículos 1 y 2 le da trato de sinónimo al derecho de autor: “*Artículo 1:* La propiedad intelectual de una obra literaria, artística o científica corresponde al autor por el solo hecho de su creación. *Artículo 2:* La propiedad intelectual está integrada por derechos de carácter personal y patrimonial, que atribuyen al autor la plena disposición y el derecho exclusivo a la explotación de la obra, sin más limitaciones que las establecidas en la Ley”. Ministerio de Cultura del Gobierno de España, “Real Decreto Legislativo 1/1996: aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual; 12 de abril 1996”, art. 1 y 2, consultado 25 de enero, 2019, <http://www.wipo.int/portal/index.html.es>

229. Así lo indica el Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en su artículo 2. Naciones Unidas, “Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Estocolmo, 14 de julio 1967”, consultado 25 de enero, 2019, http://www.wipo.int/treaties/es/convention/trtdocs_wo029.html

230. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Principios básicos del Derecho de Autor y los Derechos Conexos, 3.

231. La OMPI considera que la invención, desde un punto de vista no jurídico, es una nueva solución a un problema técnico. Esas nuevas soluciones son ideas, y como tales pueden ser objeto de

hecho de que pueda diferenciarse, por la disposición de los elementos, de otras manifestaciones de su género.

Para efectos de este trabajo definiremos a la propiedad intelectual como una categoría jurídica de los derechos reales sobre bienes inmateriales²³², que se divide en propiedad artística y literaria y propiedad industrial²³³. Tiene como objeto regular y proteger los bienes producto del intelecto humano²³⁴. Abarca las expresiones del intelecto pero no así las ideas²³⁵, procedimientos y métodos de operación²³⁶.

5) Propiedad artística y literaria

En muchas legislaciones sobre derechos de autor se hace referencia a la propiedad artística y literaria²³⁷. En el artículo 1 de la ley N° 6683 se define de la siguiente manera: “por

protección. Sin embargo, en la normativa de patentes no se exige que la invención quede representada de forma física. Por eso, la protección que se da a los inventores abarca la utilización sin que la autorice el propietario. A diferencia de la protección de las invenciones, en la normativa de derecho de autor se protege exclusivamente la forma de expresión de las ideas, y no las ideas propiamente dichas. Por creatividad, en el sentido contemplado en la normativa de derecho de autor, se entiende la elección y la disposición de palabras, notas musicales, colores y formas. Por consiguiente, en la legislación de derecho de autor se protege al titular de derechos de propiedad contra todo tercero que copie o se procure y utilice la forma en que haya sido expresada la obra original. Véase: Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Principios básicos del Derecho de Autor y los Derechos Conexos, 5.

232. Orlando Taleva Salvat, Manual de Derechos de Autor (Buenos Aires, 2009), 7, consultado 25 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central

233. El Código de la Propiedad Intelectual francés se divide en una primera parte de propiedad artística y literaria y una segunda de propiedad industrial. Véase: Poder Legislativo de la República Francesa, “Ley N° 92-597: Code de la propriété intellectuelle; 01 de julio 1992”, consultado 25 de enero, 2019, <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=5563>

234. Véase: *ibid.*, art. L 111-1.

235. Sobre la delgada línea que hay entre la distinción de una idea y su expresión, y la adjudicación de derechos morales de autor sobre los conceptos e ideas es recomendable el artículo: Carlos Castellanos Rubio, “El poético mundo jurisprudencial de la protección al derecho moral de autor”, Revista de Derecho Comunicaciones y Nuevas Tecnologías, No. 5, (2011): 1-20, consultado 25 de enero, 2019, Academic Search Complete, EBSCO host.

236. Véase: Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 1.

237. Esta denominación está presente en el artículo 1 de nuestra Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; en el Código de la Propiedad Intelectual de Francia (véase nota 233); en los

‘obras literarias y artísticas’, en adelante ‘obras’, deben entenderse todas las producciones en los campos literario, científico y artístico, cualquiera que sea la forma de expresión (...)”²³⁸. González (1994) apuntaba que esta distinción es innecesaria, pues las obras literarias son a la vez artísticas. Coincido con la autora. Además a la hora de explicar el concepto de propiedad artística y literaria se llega a dar el mismo concepto de derecho de autor. Se describe de esa manera en el Manual de derechos de autor de Orlando Taleva: “El término genérico de ‘Derecho de la propiedad intelectual’, abarca dos ramas o instituciones como el ‘Derecho de Autor’ y el ‘Derecho de Propiedad Industrial’”²³⁹. Luego sobre el derecho de autor señala:

(...) las obras científicas, literarias y artísticas comprenden los escritos de toda naturaleza y extensión; entre ellos los programas de computación, fuente y objeto; las compilaciones de datos y otros materiales; las obras dramáticas, composiciones musicales, dramático-musicales; las cinematográficas, coreográficas (...) en fin, toda producción científica, literaria, artística o didáctica sea cual fuere el procedimiento de reproducción²⁴⁰.

En esta definición se hace referencia a la propiedad artística y literaria para explicar el derecho de autor. Es por esto que en este trabajo utilizaremos la referencia a la propiedad artística y literaria como sinónimo de derecho de autor, y a las obras literarias, artísticas y científicas como el objeto de este derecho.

6) Propiedad industrial

La propiedad industrial, a grandes rasgos, es la cara comercial de la propiedad intelectual. Aunque los derechos de autor de las obras artísticas nacen para proteger a los artistas en el comercio, lo cierto es que la propiedad industrial se mueve de la mano con sectores de la industria y la medicina. Por ejemplo: el derecho de patentes sobre productos farmacéuticos, marcas de artículos, fórmulas para elaborar productos, entre otros. Si en el derecho de autor el artista crea con el fin de expresar su personalidad, en la propiedad

artículos 1, 5 y 10 de la Ley de Propiedad Intelectual de España; y en la Ley Federal del Derecho de Autor de México.

238. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 1.

239. Taleva Salvat, 7.

240. Taleva Salvat, 8.

industrial se crea con el fin de innovar en el comercio y obtener mayores ganancias económicas.

Entre el objeto de protección de la propiedad industrial se encuentran:

Las patentes, que sirven para proteger las invenciones, y los diseños industriales, que son creaciones estéticas que determinan el aspecto de los productos industriales. La propiedad industrial abarca también las marcas de comercio, las marcas de servicio, los esquemas de trazado de circuitos integrados, los nombres y designaciones comerciales y las indicaciones geográficas, a lo que viene a añadirse la protección contra la competencia desleal²⁴¹.

Si cuando hablamos de derecho de autor se evoca la imagen del artista trabajando en su pequeño taller, en lo que respecta a la propiedad industrial, nos trasladamos a un estudio con equipo de alta tecnología y laboratorios químicos. El objeto de esta rama de la propiedad intelectual es meramente industrial. Por tanto, no será de estudio en este trabajo. No obstante, es preciso referirse a él para tener claro su concepto.

7) Derecho de autor

El derecho de autor es el derecho concedido por ley al autor de una obra literaria, científica o artística, para difundirla, reproducirla, distribuirla y transmitirla como creación propia²⁴². Así como el derecho de reivindicar la paternidad de una obra y hacer respetar la integridad de esta²⁴³. Es también la rama del ordenamiento jurídico que concede ese derecho a los creadores de obras literarias, artísticas y científicas por el hecho mismo de su creación. Reconoce una doble vertiente de derechos, por lo que se divide en derecho moral y derecho patrimonial.

241. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, Principios básicos del Derecho de Autor y los Derechos Conexos, 4.

242. La OMPI define derecho de autor como: “(...) el derecho exclusivo concedido por la ley al autor de una obra para divulgarla como creación propia de él, para reproducirla y para transmitirla (distribuirla) o difundirla al público de cualquier manera o por cualquier medio, y también para autorizar a otros a que la utilicen de maneras definidas (...)”. Glosario de Derechos de Autor y Derechos Conexos, s.v. “derecho de autor”.

243. Véase: Leticia Laura Bermúdez Benítez, “El marco conceptual del derecho de autor”, Revista Ciencias de la Información, Vol. 34, No. 1, (abril 2003): 20, consultado 25 de enero, 2019, Academic Search Complete, EBSCO host.

Vemos que el derecho de autor puede ser entendido de dos formas:

- Como el derecho²⁴⁴ que se le concede a los autores o;
- Como la rama del ordenamiento jurídico que elabora y plasma esos derechos en leyes.

Esta segunda forma se divide en:

- ◆ **Derechos morales:** son irrenunciables, inalienables, inembargables e imprescriptibles²⁴⁵. Comprenden el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación o modificación de la misma²⁴⁶, así como el derecho al inédito y al retiro de la obra²⁴⁷.
- ◆ **Derechos patrimoniales:** integran el elemento pecuniario del derecho de autor, poseen una duración determinada²⁴⁸. Abarca las facultades para distribuir, reproducir, comunicar y explotar la obra²⁴⁹ directamente por el autor o por medio del otorgamiento de una licencia a un tercero²⁵⁰.

244. Una precisión conceptual que a menudo se pasa por alto es que no es lo mismo derecho de autor y derechos de autor. De este último concepto, según el “Glosario de derechos de autor y derechos Conexos” de la OMPI, se dice que “refiere a todos los tipos de remuneración o compensación pagada a los autores por la utilización de sus obras protegidas con las limitaciones del derecho de autor”. Glosario de Derechos de Autor y Derechos Conexos, s.v. “derechos de autor”. Es decir, los derechos de autor son todas las remuneraciones económicas que puede obtener un autor como parte de los derechos patrimoniales que le conceden las leyes sobre derecho de autor. Aunque no necesariamente tiene que tratarse de derechos completamente patrimoniales.

245. Véase: Gabriela Salazar, “Derechos de autor: derechos morales y derechos patrimoniales”, Boletín Legal Sempértegui Ontaneda, propiedad intelectual, (2013): 1, consultado 25 de enero, 2019, vlex.com

246. Véase: Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 09 de setiembre de 1886, art. 6 bis, consultado 27 de diciembre, 2018, https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=283700

247. Bermúdez Benítez, 20.

248. Véase: Taleva Salvat, 20.

249. Glosario de Derechos de Autor y Derechos Conexos, s.v. “derechos patrimoniales”.

250. Véase: Salazar, 2.

8) Protección de las obras coreográficas en el derecho de autor (obras en colaboración)

La danza es un arte que puede expresarse de muchas maneras. Igualmente que con el resto de expresiones del intelecto humano, no se les puede restringir a una sola vía de materialización, pues devienen de la creatividad, que siempre está buscando nuevas formas de expresión. Por ende, cuando se habla de danza no podemos pensar solo en un tipo de obra coreográfica, sino que hay que tomar en cuenta que, como arte complejo, puede involucrar desde una única persona (una obra realizada y ejecutada por el mismo autor), hasta aquellas que fueron creadas con el aporte de varios autores y representadas por todo un cuerpo de baile.

En el derecho de autor, obras de este tipo se denominan “en colaboración”, y suele asociarse a las artes escénicas, donde participan varias personas —i.e el director de escena, el luminotécnico, el autor de la música (si se trata de música original creada específicamente para un espectáculo), el diseñador de vestuario, maquillaje, escenografía, para citar algunos ejemplos— para obtener el resultado final. Como apunta Bercovitz: “Todas las obras escénicas se caracterizan por la complejidad de sus elementos, pertenecientes a diversos campos de la actividad creativa: música, letra, narración, luz, decorados, vestuarios, figuración, danza. De ahí que sea frecuente la conjunción de varias personas en la autoría (...). En las coreografías y en las pantomimas se persigue también una representación escénica.”²⁵¹.

El artículo 4 de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos define obra en colaboración como “la producida por dos o más autores, que actúen en común, y *en la cual la participación de cada uno de ellos no pueda ser dissociada*, por constituir la obra un todo indivisible. Los autores de una obra en colaboración son copropietarios de los derechos de autor derivados de la obra. Los términos ‘obra en colaboración’ y ‘trabajos de autoría conjunta’ son sinónimos”²⁵² (el destacado no es del original).

251. Bercovitz Rodríguez-Cano, 64.

252. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 4.

Esa disposición legal apunta un criterio importante para determinar si estamos frente a una obra en colaboración, se trata del elemento de la disociación. Es decir, si es posible separar las obras, no se trata de una colaboración, sino que cada autor podría emplear por aparte su obra, si así lo quisiera. Por ejemplo, si los decorados para una obra de danza, posteriormente el pintor los utiliza como ilustraciones para tarjetas de regalo, o si el compositor de la música posteriormente la pone a disposición del público de manera separada. Como señala Bercovitz (2012) el otro elemento importante para que un trabajo se reconozca como obra en colaboración es que los partícipes del aporte tienen que poseer la intención de trabajar de manera conjunta en el resultado final. La voluntad de los partícipes debe ir dirigida a alcanzar un resultado unitario.

Por último, la condición de coautor será adquirida siempre que el aporte que se dé sea creativo, “(...) no toda intervención plurisubjetiva en la creación conduce al régimen de la coautoría. No puede confundirse el trabajo intelectual u organizativo con el acto creativo. Así, la verdadera coautoría surge cuando las colaboraciones constituyen verdaderas aportaciones creativas que se insertan en el resultado final”²⁵³. Así las cosas, los asistentes o aquellos que se encargan de trabajos meramente manuales que no aporten creatividad y no dejen traslucir su personalidad, no cuentan como coautores de una obra en colaboración.

En resumen, los tres elementos de la obra en colaboración son: la inseparabilidad del aporte, voluntad de obtener un resultado unitario y participación creativa. Si no se presentan estas condiciones no podrá hablarse de un trabajo conjunto, en colaboración y de coautoría. Ahora bien, reiteramos la posición adoptada por la ley costarricense, en el tanto la obra es colaboración es aquella que como resultado se obtiene un todo completo, inseparable de sus partes. Pues de lo contrario cada autor puede disponer de su obra por separado. La necesidad de regulación de esta categoría nace para proteger a cada autor del aporte, en el tanto no se pueda separar o identificar su contribución, pues es en este caso donde se puede presentar un conflicto entre los coautores para obtener reconocimiento de su condición. No obstante, en cuanto al registro de este tipo de obras, la legislación costarricense no es clara sobre cómo

253. Caridad del Carmen Valdés Díaz, “Las obras en colaboración. Introducción y teoría general. Especial referencia a su regulación en la ley cubana de derecho de autor”, en *Obras originales de autoría plural* (Madrid, 2012), 10-11, consultado 26 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

deben proceder los coautores para su inscripción ¿deben hacerlo de manera conjunta? ¿Pueden hacerlo separadamente? ¿Qué pasa si uno de los coautores no está de acuerdo?

9) La protección de las obras coreográficas en la ley 6683 y su reglamento

La Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos fue presentada como proyecto de ley por el diputado Carlos Luis Fernández Fallas el 11 de setiembre de 1975, quien asumió el proyecto desde su tesis de licenciatura en Derecho de la Universidad de Costa Rica. Acerca de la necesidad de renovar la legislación sobre derechos de autor indica el proponente en el proyecto presentado:

La “Ley de Propiedad Intelectual” de 1896 es el texto ordinario que regula la materia también llamada “Derechos de Autor”. Se concibió en una época en la cual sus normas eran si se quiere progresistas. De entonces a esta parte, las expresiones literarias, artísticas y científicas han ido aumentando, progresivamente, en magnitud, diversidad y envergadura. Ese aumento es particularmente intenso, al grado de ser evidente, en los tiempos que corren. Es previsible que los hechos cuya regulación concierne a esa norma y a los tratados internacionales vigentes, serán más complejos en el futuro inmediato y que nuevas ordenaciones y soluciones se impondrán en breve. De tal manera que, mientras los hechos, que son el sustento material de las normas jurídicas, se califican, el derecho comparado pone de manifiesto el avance que en otras latitudes tiene la materia en cuestión. Nada más natural, pues, que iniciar ya un esfuerzo por modernizar las instituciones jurídicas que en Costa Rica regulan los derechos de autor²⁵⁴.

El párrafo transcrito demuestra que para la década de los setentas la norma que tutelaba los derechos de propiedad intelectual ya había caído en desuso, incluso, se menciona en el proyecto, para esa época la propiedad intelectual era considerada como un bien mueble en la ley de 1896. Dicha apreciación era bastante obsoleta con las teorías que protegían los bienes inmateriales en el resto del mundo. La iniciativa para un nuevo cuerpo normativo no había surgido en el Congreso, por tratarse de una materia muy técnica. Incluso a la hora de discusión del proyecto los demás asambleístas contemplaban que se trataba de algo complejo que no podía ser tomado a la ligera. Su lectura, estudio y decisión debía estar acompañado de la

254. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Proyecto de Ley, expediente No. 7353: Ley sobre los Derechos de Autor y Derechos Análogos; 23 de julio 1976”, 169. Consultado 19 de enero, 2019, expedientes.asamblea.go.cr/eIntegrator4/document.aspx?query=1009&doc=1003848

opinión de profesionales, así como que debían asegurarse de contar con el espacio suficiente para prestarle la necesaria atención²⁵⁵.

Para González Araya no existe una causa relevante a nivel nacional que haya determinado la necesidad de adoptar una nueva ley sobre derechos de autor. Ningún cambio político o social de trascendencia que se pueda vincular directamente con la presentación del proyecto de ley. Especula dicha autora:

(...) cabe pensar en dos posibilidades para explicar el porque [*sic*] de la presentación del proyecto en cuestión: a- que fue producto de necesidades artísticas muy concretas relacionadas con el auge en este campo y producto de las políticas de apoyo estatal, a las que los instrumentos jurídicos existentes no daban la talla; b- que no tuvo su motivación en necesidades artísticas internas, sino que como muchas leyes aprobadas en nuestro país, fue producto de la importación de corrientes jurídicas internacionales creadas para proteger intereses externos²⁵⁶.

Las especulaciones de González coinciden en parte, en su punto b, con lo expresado en actas legislativas por el mismo promotor del proyecto. En sesión ordinaria celebrada por la Comisión Permanente de Asuntos Jurídicos el diputado Fernández Fallas expresó que “(...) Costa Rica se ha quedado rezagada en relación con los países que firman las Convenciones y los Tratados, pues contamos con muchos de ellos bastante avanzados, pero la legislación está muy atrasada, pues data del Siglo pasado”²⁵⁷. Así las cosas, tenemos que la idea de renovar la legislación sobre propiedad intelectual viene dada por influencia extranjera, y no por algún evento patrio en particular. Esa motivación surgió de los tratados que incluso firmaba el país a pesar de no contar con el andamiaje legal para poner en práctica las obligaciones que estaba adquiriendo.

255. Así consta en las actas legislativas de la sesión extraordinaria celebrada por la Comisión Permanente de Asuntos Jurídicos, a las 14:00 horas del día 05 de mayo de 1977, cuando en sesión el presidente de dicha comisión indicó: “(...) vamos a proceder a posponer este proyecto, porque se trata de un articulado perfectamente estudiado y si lo tocamos y modificamos, sin conocer bien la materia, nos podríamos enmarañar en el proyecto y el resultado no sería lo que se espera de él”. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Proyecto de Ley, expediente No. 7353: Ley sobre los Derechos de Autor y Derechos Análogos; 23 de julio 1976”, 155.

256. Hazel González Araya, “Creación coreográfica y derechos de autor en Costa Rica” (Tesis para optar al grado de licenciada en Derecho, Universidad de Costa Rica, Facultad de Derecho, 1994), 114.

257. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Proyecto de Ley, expediente No. 7353: Ley sobre los Derechos de Autor y Derechos Análogos; 23 de julio 1976”, 222.

Para la fecha en que se promulgó la ley se trataba de un texto avanzado, que suplía muchos de los vacíos que tenía la ley anterior. Representa el esfuerzo de una persona que se encargó de estudiar a profundidad la materia, para dotar al país de una normativa más actualizada, así como la dedicación de toda una Asamblea Legislativa que trataba de dar coherencia a un texto del cual no tenían los conocimientos técnicos necesarios para poder opinar con propiedad, sin caminar a tientas entre la espesura de una materia tan compleja como cada una de las artes que la integran.

De la lectura del expediente legislativo no pude encontrar que surgiera alguna discusión o duda referente al arte de la danza y a la protección de la obra coreográfica. La atención de los diputados se enfocó, sobre todo, en el arte de la literatura, pero no sobre el derecho de los escritores, sino en la regulación de la imprenta, la edición, así como en la producción de fonogramas y no en la tutela de los músicos. Incluso entre los grupos profesionales que fueron llamados para opinar en la Comisión, no se convocó a ninguno del sector de la danza²⁵⁸. Producto de esto, se obtuvo un texto que se inclina más a los intereses comerciales de la producción que a la escucha y tutela de los artistas.

Pasando ahora a analizar el texto legal vigente²⁵⁹, en todo el articulado solo se menciona a la obra coreográfica en dos ocasiones, en el artículo 1 y en el 97. En el primer artículo indicado se menciona a la coreografía porque dicha norma no explica qué se entiende por obra artística —o bien, “obra literaria y artística”, para utilizar el concepto de la ley— sino

258. Puede leerse en las actas de discusión del proyecto que constan en el expediente legislativo que se propuso invitar a varios profesionales para que rindieran opinión del proyecto, entre ellos al rector de la Universidad de Costa Rica, a la Editorial Costa Rica, al director de la Biblioteca Nacional, un representante del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y la opinión del Colegio de Abogados. El diputado Molina Siverio propuso que se invitara a otros gremios artísticos, no solo a los del campo de la literatura. No obstante, se concluyó que otros sectores del arte no se encontraban debidamente agremiados, sino que trabajaban de forma independiente y por esta razón no se incluyó su opinión. *Ibid.*, 229-232.

259. La ley que entró en vigencia el 04 de noviembre de 1982 fue reformada en tres ocasiones: por la ley No. 7397 del 03 de mayo de 1994; la ley No. 7979 del 06 de enero del 2000 y la ley No. 8686 del 21 de noviembre del 2008 (esto sin contar otras reformas que se han hecho en artículos específicos). No obstante, de esas tres reformas, ninguna tocó el tema referente a las obras coreográficas, razón por la cual no se entra a analizar su contenido en este trabajo.

que solo enuncia ejemplos de estas obras²⁶⁰, entre ellas nombra a la coreografía, pero como parte de un listado, el cual la jurisprudencia ha optado por descifrar que no se trata de un catálogo taxativo²⁶¹, sino meramente enunciativo. Constituye un *numerus apertus* que no restringe la protección autoral a las obras expresadas en la ley, sino que se ha interpretado que cualquier otra expresión artística que no se haya incluido en ese artículo, o que aparezca posterior a la creación de la ley, se entenderá igualmente protegida.

Asimismo, el ordinal 97 se encuentra en el título correspondiente al Registro Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos (al cual nos referiremos en el próximo capítulo), y menciona a la coreografía solo para indicar que esa instancia registral debe llevar por separado los libros de cada arte que se va a registrar, entre ellas la coreografía.

En lo que respecta al resto de la ley, no se hace una mención específica sobre las obras coreográficas, no se les define, ni se disponen parámetros para su protección que involucren sus características diferenciadoras respecto de otras artes escénicas. Empero, esto sucede también con otras artes, la única que cuenta con un desarrollo propio en la ley es la

260. Apunta el párrafo segundo del artículo 1: “Por ‘obras literarias y artísticas’, en adelante ‘obras’, deben entenderse todas las producciones en los campos literario, científico y artístico, cualquiera que sea la forma de expresión, tales como: libros, folletos, cartas y otros escritos; además, los programas de cómputo dentro de los cuales se incluyen sus versiones sucesivas y los programas derivados; también, las conferencias, las alocuciones, los sermones y otras obras de similar naturaleza, así como las obras dramático-musicales, las coreográficas y las pantomimas; las composiciones musicales, con o sin ella y las obras cinematográficas, a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía, las obras de dibujo, pintura, arquitectura, escultura, grabado y litografía, las obras fotográficas y las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las de artes aplicadas, tales como ilustraciones, mapas, planos, croquis y las obras plásticas relativas a la geografía, la topografía, la arquitectura o las ciencias; las colecciones de obras tales como las enciclopedias y antologías que, por la selección o disposición de las materias, constituyan creaciones intelectuales; las compilaciones de datos o de otros materiales, en forma legible por máquina o en otra forma, que por razones de la selección o disposición de sus contenidos constituyan creaciones de carácter intelectual; y las obras derivadas como las adaptaciones, las traducciones, los arreglos musicales y otras transformaciones de obras originarias que, sin pertenecer al dominio público, hayan sido autorizadas por sus autores”. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 1.

261. En resolución No. 2666 del 28 de junio de 1994 de las 10:15 horas, el Tribunal Contencioso Administrativo, Sección Tercera apuntó: “(...) resulta incuestionable que la enumeración efectuada en el artículo primero de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos patria, es meramente ejemplificativa, como también es cierto que la originalidad es requisito sine qua non para la protección de la obra (...)”. Tribunal Contencioso Administrativo, Sección Tercera, citado por: Castro Lobo, 23.

cinematografía, que es considerada compleja y cuya estructura está a cargo de más de una persona; dado que participan el autor del argumento, el director, el productor y el compositor de la música original que se haya escrito para esa obra. Buena parte del articulado lo ocupa todo lo referente a la reproducción y difusión de las obras, como el contrato de edición²⁶², al cual se le dedica un capítulo completo que va del artículo 21 al 40. Luego está el contrato de representación, que es aquel mediante el cual el autor de una obra teatral “(...) confía su representación pública, con o sin exclusividad, a un empresario teatral, para un cierto número de representaciones en determinado local de espectáculos, mediante una retribución económica fijada en el contrato”²⁶³. En el numeral 47 se equipara este contrato de representación teatral con las obras de ejecución musical, sin hacer mención de las particularidades y diferencias que pueda tener esta respecto de aquella. Acerca de las otras artes escénicas no se hace referencia alguna, ni siquiera para aplicarles por homologación este tipo contractual. Al igual que con el contrato de edición, la protección se inclina hacia el lado del empresario y no del artista.

En resumen, la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos presenta grandes falencias para tutelar las creaciones artísticas. Como se explicó en un capítulo anterior, esta ley no define el término obra original, tampoco fija un criterio de originalidad —sea el objetivo, subjetivo o el intermedio— aplicable a las obras de arte en Costa Rica, por lo que deja esta decisión a la libre de los jueces que tengan que lidiar con el tema. Luego, no contempla una individualización según el tipo de obra artística que se trate. Si bien es cierto sería tedioso que una norma procure contener todas las posibilidades de expresión artística, lo cierto es que un legislador consciente de las grandes diferencias que existen entre cada una, al menos las separaría por tipos y regularía de manera distinta y tomando en cuenta sus respectivas diferencias cada tipo de arte. Por ejemplo: se puede dedicar un capítulo a las obras literarias, a las artes visuales, otro a las artes escénicas, uno para la coreografía, tomando en cuenta que

262. El artículo 2 de la ley define editor como “persona física o jurídica que adquiere el derecho exclusivo de reproducir la obra”. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 2. Se entiende que el editor es una persona distinta al autor de la obra. No siempre será así y no dudo que existan casos de artistas que se pueden encargar de la edición de sus propias obras. Excluyendo este supuesto, los demás deberán adscribirse a un contrato de edición con una tercera persona o empresa que se encargue de reproducir, difundir o vender su obra.

263. Ibid., art. 41.

esta última por ser una obra espacio-temporal no se le puede encasillar con otras artes escénicas.

9.1) El decreto ejecutivo No. 24611-J (reglamento a la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos)

La potestad reglamentaria fue otorgada al Poder Ejecutivo por mandato del artículo 140 de la Constitución Política, específicamente por los incisos 3) y 18). El primero, le otorga a dicho poder la facultad de “sancionar y promulgar las leyes, reglamentarlas, ejecutarlas y velar por su exacto cumplimiento”²⁶⁴, y el segundo “darse el Reglamento que convenga para el régimen interior de sus despachos, y expedir los demás reglamentos y ordenanzas necesarios para la pronta ejecución de las leyes”²⁶⁵. Corresponde a ese poder de la República, por tanto, dictar la norma que se convierte en complemento de aquellas que emanan de la Asamblea Legislativa. Como lo afirmaba el profesor Ortiz Ortiz:

La solución ha sido concebir el reglamento como una norma subordinada a la ley, instrumento de realización de los fines de ésta. Puede decirse que el reglamento, acto normativo y similar por ello a la ley, es simultáneamente un acto administrativo, regulado por ésta en un mínimo, que comprende necesariamente su autor, su fin y los límites del contenido, el cual, eventualmente, puede ser no otra cosa que mera interpretación o desarrollo de la ley (reglamento ejecutivo)²⁶⁶.

El reglamento, por tanto, es un instrumento jurídico cuya finalidad es complementar la ley, ya que, como lo indica Ortiz Ortiz, nace subordinado a esta. Por este motivo, el reglamento debería ser una extensión de la ley, encargado de regular de manera específica los detalles que la ley ha omitido, o bien los ha nombrado solo de modo muy somero, básico. Tratándose de la materia en cuestión, como la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos examina una materia que es muy compleja —por normar las expresiones del intelecto

264. Asamblea Nacional Constituyente, “Constitución Política de la República de Costa Rica; 08 de noviembre 1949”, Sinalevi: art. 140 inciso 3, consultado 21 de enero, 2019, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=871&nValor3=113368&strTipM=TC

265. Ibid., art. 140 inciso 18.

266. Eduardo Ortiz Ortiz, “La potestad reglamentaria en Costa Rica. Régimen actual y perspectivas”, Revista de Ciencias Jurídicas, No. 16, (1970): 132, consultado 21 de enero, 2019, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/juridicas/article/view/16747/16241>

humano—, el reglamento de esa ley debería ser una norma más amplia con soluciones específicas que no estén contempladas en la norma base. Empero, de la lectura del reglamento se puede concluir que no desarrolla a profundidad la materia, sino que incluso es una norma más breve que la propia ley, pues su escueto articulado se limita a explicar, de manera breve y casi reiterativa, algunas obras, o bien las actividades de naturaleza comercial.

El reglamento se encuentra dividido en once títulos: acerca de las disposiciones generales y definiciones; el objeto del derecho de autor; disposiciones especiales para ciertas obras; los sujetos del derecho de autor; el contenido de los derechos de autor; las excepciones a la protección; la enajenación, licencias de uso y sucesión; los derechos conexos; la gestión colectiva; el Registro Nacional de Derechos de Autor y Conexos; y sobre la vigencia del decreto. Hasta en la distribución de los títulos y capítulos es más escueto el reglamento respecto a la ley. No solo regulan casi las mismas cosas, sino que el reglamento dedica una cantidad menor de artículos para cada tema. Ahora bien, esto no quiere decir que una norma, por tener pocos artículos va a ser de mala calidad. Podría existir una que con escaso articulado contemple una cantidad de supuestos bastante amplia; sin embargo este no es el caso del decreto examinado, que no solo es breve sino que también insuficiente.

Los conceptos definidos en el reglamento son en mayor parte los que están vinculados a los procesos de reproducción, difusión y divulgación. Procesos relacionados directamente con el comercio, que son también importantes²⁶⁷, pero no deja un espacio dedicado a la definición de las artes, a la especificación de las necesidades particulares que tiene cada una. Incluso se repiten conceptos que ya fueron definidos en la ley, como el de fonograma²⁶⁸, lo

267. En esta investigación no se pretende ignorar o menospreciar las actividades comerciales que están necesariamente unidas a la propiedad intelectual. Por el contrario, se asume la posición de que, al ser la vía de desarrollo y trabajo de un sector de la sociedad, es necesario que se tome en cuenta, no como la idealización y expresión de la belleza, sino como actividad comercial, susceptible de generar ingresos no solo a los artistas, sino a los que se relacionan directamente con los procesos de producción del arte. No obstante, lo que se critica es que las normas vigentes se decantan por el extremo comercial y dejan de lado la protección de las obras. No se establecen definiciones claras necesarias para comprender el objeto de la ley, ni las diferenciaciones necesarias que tomen en cuenta las particularidades de los diversos tipos de expresiones artísticas.

268. El término fonograma está definido en el artículo 81 de la ley No. 6683 y también en el numeral 3.12 del reglamento.

cual puede crear conflicto y contradicción a la hora de aplicarlos; de hecho el concepto desarrollado en la ley es más completo que el del reglamento.

La obra coreográfica aparece mencionada, al igual que en la ley, de manera meramente enunciativa en el artículo 4 del reglamento²⁶⁹, el cual corresponde a un listado ejemplificativo, de redacción casi idéntica al artículo 1 de la ley. En el resto del texto no se le vuelve a mencionar, ni se define como objeto de protección o a los sujetos que se ven involucrados en ella. El título tercero, dedicado a las “Disposiciones especiales para ciertas obras” solo contempla a los programas de cómputo y a las obras audiovisuales, que son las creaciones del intelecto que tienen mayor difusión en el mercado. Este título debería de ser uno de los más importantes del reglamento, y contemplar las diferentes artes clasificadas por su género —i.e. artes escénicas, visuales, literarias, obras arquitectónicas— haciendo también hincapié en aquellas que necesiten de una regulación especial, por encontrarse en los límites de su género específico, entre ellas está la coreografía, que como vimos anteriormente tiene características particulares que la separan del resto de artes escénicas y necesita un trato distinto.

Por último, regula el artículo 45 del reglamento:

La protección reconocida a los derechos conexos al derecho de autor, no afecta en modo alguno la tutela a los autores sobre sus obras literarias y artísticas. En consecuencia, ninguna de las disposiciones atinentes a tales derechos afines o conexos

269. Dice el artículo 4: “Los términos ‘obras literarias y artísticas’ comprenden todas las producciones en el campo literario, artístico y científico, cualquiera sea el modo o forma de expresión, tales como los libros, folletos, cartas y otros escritos, incluidos los programas de cómputo; las conferencias, alocuciones, sermones y otras obras consistentes en palabras y expresadas oralmente; las obras dramáticas y las dramático-musicales; las coreográficas y pantomímicas; las composiciones musicales, con o sin letra; las cinematográficas, las expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía y, en general, todas las obras audiovisuales; las obras de las bellas artes, incluidas las pinturas, dibujos, esculturas, grabados y litografías; las obras de arquitectura; las obras fotográficas a las cuales se asimilan las expresadas por procedimiento análogo a la fotografía; las obras de arte aplicado; las ilustraciones, mapas, planos, croquis, bosquejos y obras relativas la geografía, la topografía, la arquitectura o a las ciencias; y, en fin, toda producción literaria, artística o científica susceptible de ser divulgada o publicada por cualquier medio o procedimiento”. Poder Ejecutivo, “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”, Sinalevi: art. 4, consultado 21 de enero, 2019, www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=24652&nValor3=91207&strTipM=TC. De la comparación de ambas disposiciones puede deducirse que la redacción es casi idéntica, lo cual deja sin fundamento al reglamento de la ley, pues en vez de profundizar en la materia y encargarse de desarrollar los vacíos de la ley, solo se limita a reiterar la norma base.

podrá interpretarse en menoscabo de la protección de los creadores, y en caso de conflicto se estará siempre a lo que más favorezca al autor²⁷⁰.

Puede considerarse que este artículo fue incluido como una especie de comodín que permitiera argumentar que tanto la ley como el reglamento se encuentran del lado de la protección autoral. Sin embargo, no concuerda con el resto del cuerpo normativo, que se encarga de especificar de manera más detallada los derechos de los empresarios.

9.2) Las sanciones por infracción a la propiedad intelectual

El tema de las sanciones aplicables a la infracción de la propiedad intelectual fue removido de la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos por entrar en vigencia la ley No. 8039 del 27 de octubre del 2000, llamada Ley de Procedimientos de Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual. El motivo por el cual se decidió dotar a este asunto de su propio cuerpo normativo se puede leer en el proyecto de ley presentado en el año de 1999 por varios diputados ante la Asamblea Legislativa:

En Costa Rica, la propiedad intelectual ha sido regulada por diversos instrumentos legales internacionales y varias leyes nacionales, no obstante la normativa vigente no cuenta con mecanismos de observancia lo suficientemente efectivos para el cumplimiento y protección de los derechos intelectuales. Luego de la aprobación del Acuerdo de los Aspectos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC) Anexo 1C del Acuerdo de la Organización Mundial del Comercio (OMC), el país adquirió una serie de obligaciones en materia de observancia sobre medidas precautorias, medidas en frontera, procedimientos administrativos y civiles y procedimientos penales.

Actualmente, la escasa regulación y la inexistencia de mecanismos de observancia para proteger los derechos intelectuales, han generado una industria clandestina de falsificación de mercancías. Sin entrar a considerar las pérdidas millonarias de las empresas (con la consecuente falta de incentivo por invertir en el país), el Estado costarricense está dejando de percibir los montos reales por impuestos de introducción, de renta, al consumo y por supuesto los montos reales por impuestos sobre las ventas. Por otra parte, los consumidores se ven afectados en sus derechos porque se les ofrecen productos de pésima calidad, sin garantía y lo más problemático es que adquieren productos ilegítimos haciéndolos creer que son originales²⁷¹.

270. Poder Ejecutivo, “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”, Sinalevi: art. 45.

271. Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica, “Proyecto de Ley, expediente No. 13.642: Ley de Procedimientos de Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual; 28 de junio

De la lectura de las actas legislativas se puede concluir que son dos los motivos por los cuales se promulgó esta ley. En primer lugar, por la firma del Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio²⁷². Con la inclusión de Costa Rica en dicho acuerdo se hacía necesario reformar el sistema de protección de propiedad intelectual, pues el país no contaba con un sistema claro que se adaptara a la normativa internacional y que pudiera hacer frente al comercio extranjero; por esto, la firma del convenio —que era mucho más avanzado a las leyes costarricenses— conllevaba un cambio en la estructura legal del país.

En segundo lugar, la introducción de la Ley No. 8039 obedece a intereses comerciales que estaban ejerciendo presión por un cambio en las normas para que el país se convirtiera en terreno fértil para el comercio de la propiedad intelectual. En otras palabras, los comerciantes extranjeros veían vulnerados sus derechos con el libre tránsito que tenía el mercado clandestino de falsificación de mercancías, lo que perjudicaba los intereses económicos de dichos inversionistas y desincentivaba el negocio en Costa Rica, con su consecuente pérdida de recaudación de los respectivos impuestos para el país.

En conclusión, las causas para sancionar esta ley fueron por sobre todo económicas, comerciales y de consumo. En la discusión del expediente no se lee una preocupación por las conductas desleales entre artistas, sino por la protección de los intereses de los comerciantes. Deja en un tercer plano los intereses de ese sector y da mayor énfasis a las garantías de los consumidores. De la lectura de la norma también se deduce una preocupación mayor por el comercio extranjero, que se evidencia con la adopción de medidas cautelares y medidas en

1999”, 1-2. Consultado 22 de enero, 2019, <http://expedientes.asamblea.go.cr/eIntegrator4/document.aspx?query=1009&doc=1003249>

272. Este tratado internacional exige a los estados miembros que deben contar con una estructura de protección de la propiedad intelectual que no puede ser mínima a la contenida en dicha norma internacional. Así lo indica el párrafo primero del artículo 1: “Los Miembros aplicarán las disposiciones del presente Acuerdo. Los Miembros podrán prever en su legislación, aunque no estarán obligados a ello, una protección más amplia que la exigida por el presente Acuerdo, a condición de que tal protección no infrinja las disposiciones del mismo. Los Miembros podrán establecer libremente el método adecuado para aplicar las disposiciones del presente Acuerdo en el marco de su propio sistema y práctica jurídicos”. Acuerdo de la Ronda Uruguay: Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio, firmado en Marrakech, Marruecos, 15 de abril, 1994, consultado 22 de enero 2019, https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=305906. También esa exigencia se lee en los numerales 67 y 68 del acuerdo.

frontera para conseguir la detención de mercancías falsificadas, así como lo relativo a marcas, signos distintivos y competencia desleal.

De las tres normas analizadas concluimos que el interés de los legisladores iba dirigido a la protección de la etapa comercial de los derechos de autor. Cuando alguna de las normas citadas se encarga de especificar alguna materia artística también lo hace dirigiéndose a aquellas que tienen mayor difusión comercial. Como argumenta González Araya, la danza, por sus propias características, y al ser un arte efímero, no es comprendido por muchos o no despierta el suficiente interés en el mercado²⁷³

La complejidad que caracteriza a la obra coreográfica se circunscribe no solo a la utilización de una diversidad de elementos y a la interdisciplinariedad artística, sino también a su lenguaje, dotado de un alto nivel de abstracción. Estas características también deben conjugarse con el difícil acceso al conocimiento y educación de la mayoría de las personas en nuestro país con relación al arte, pero particularmente hacia la coreografía que maneja una serie de códigos no tradicionales²⁷⁴.

Esos códigos no tradicionales de los que nos habla la autora refieren al medio de expresión propio de la danza, que es el cuerpo humano. Se trata de un arte que habla en idioma corporal, el cual el común de las personas no está acostumbrado a interpretar. Como decía Laban, ya citado en este trabajo, no estamos acostumbrados a la expresión corporal como un medio de comunicación alternativo a las palabras. La consecuencia económica de esa falta de comprensión es el desinterés en invertir en danza, tanto a nivel gubernamental —por ejemplo, con normas adaptadas a los requerimientos de este arte— como a nivel de mercado, pues si constituye una actividad que tiene poca clientela, el costo de invertir en ella es mayor respecto a otras artes más comerciales.

10) La injerencia de internet en la protección de los derechos de autor

El derecho de autor en esta época se encuentra de frente con un recurso que no se encontraba disponible y mundialmente difundido algunas décadas atrás. Hablo del internet y la posibilidad que nos da de poner contenido a disposición de otras personas, por todo el

273. Salvo que se trate de los bailarines o coreógrafos contratados para algún espectáculo comercial, como acompañar al cantante de moda. Pero la danza, alejada de esos ámbitos televisivos o comerciales no siempre es valorada incluso por las mismas instituciones estatales.

274. González Araya, 201-202.

mundo, en cuestión de segundos. Si bien es cierto, la tecnología representa un gran avance en el conocimiento humano y también en la posibilidad de acceder a este, el problema es que en ocasiones el acceso al conocimiento provoca que se vulneren los derechos de propiedad intelectual de los creadores de obras artísticas y científicas. El hecho de que esos trabajos se puedan ubicar tan rápidamente, puede ocasionar —y de hecho ha ocasionado— que se utilicen incorrectamente trabajos ajenos sin dar a conocer quién es el autor o bien se cometa plagio y se utilice la labor ajena como si fuese propia.

Los sitios electrónicos que ponen a disposición del público la información de manera gratuita tratan de velar por la licitud del material compartido,

(...) intentan autocontrolarse a través de mecanismos propios de autorregulación, a fin de permitir una rápida expulsión de los contenidos que puedan provocar ciertas controversias sometidas a la tela del juicio correspondiente; pero estos portales, aunque su intención sea evitar contenciosos, no siempre evitarán con éxito la ausencia de responsabilidad en los actos ilícitos que pudieran originarse²⁷⁵.

Sin embargo, esto lo hacen sobretodo con el afán de librarse de responsabilidades y posteriores demandadas que pudieran caer sobre el sitio electrónico donde se colocó el contenido que violenta los derechos de autor, no porque estén realmente interesados en tutelar los derechos de los autores del material compartido. Además, dicho control se realiza posterior a que el contenido ya ha sido puesto a disposición del público, no de manera previa; por lo que es posible que las obras queden algunas horas e incluso días disponibles para su libre uso, mientras se percaten de la infracción de un derecho de propiedad intelectual. Durante ese período, aunque se trata de solo horas, el material puede ser descargado y colocado en otros sitios electrónicos que no tengan un sistema de control.

Este tipo de prácticas que atentan contra el derecho de autor no son ajenas al mundo de la danza. La fabricación de cámaras digitales de pequeño tamaño, así como la incorporación de cámaras de video en los teléfonos móviles ha ocasionado que se puedan tomar fotos y videos de cualquier coreografía, en cualquier parte del mundo y ponerlo inmediatamente a disposición de terceras personas por medio de redes sociales o como contenido en una página que comparte información gratuita. A ello se suma que en algunos teatros y centros donde se

275. Miguel Ángel Encabo Vera, Estudios sobre derechos de propiedad intelectual (Madrid, 2015), 114, consultado 26 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

ejecutan artes escénicas no está prohibido el empleo de cámaras de video o de teléfonos móviles durante una función. Esta circunstancia facilita que incluso pueda hacerse una transmisión en directo del espectáculo que se presencia.

Ante tal debilitamiento de los derechos de los autores, las leyes siempre van detrás de los acontecimientos, por lo que internet se ha vuelto un campo de batalla donde pugnan los derechos de los creadores del material difundido y el derecho de la sociedad a tener acceso al conocimiento, así como la inclusión de ese material como parte del acervo cultural²⁷⁶. Esta lucha ha dado paso a que un sector de la población²⁷⁷ descontento con el trato que da la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual a las leyes de esta materia, así como en contra de los Estados que solo favorecen los intereses comerciales de los agentes del mercado, busquen y produzcan herramientas alternativas que procuran la libre circulación del saber.

Una de esas herramientas es la organización Creative Commons, esta corporación “pretende contribuir a la creación de un espacio que promueva, facilite y garantice el intercambio colectivo de obras y trabajos de artistas, científicos y diferentes desarrolladores, como forma de proteger una cultura diversa de libre intercambio”²⁷⁸. Este sistema ayuda a los autores a colocar su trabajo directamente como si estuvieran en el dominio público, pero con la aplicación de licencias transadas de modo distinto a las de la propiedad intelectual tradicional. Su sistema de permisos pretende ser más sencillo para el uso del público, pues los permisos se inscriben en la obra de manera simultánea con su difusión, lo que le permite al usuario conocer bajo qué condiciones podrá usar esa obra. Este movimiento no se opone a la protección de la propiedad intelectual, sino a los sistemas tradicionales que provocan un

276. Explica Daniel Solove: “Internet es un mundo de libertad radical: por un lado concede máxima libertad de pensamiento y expresión, y de otro lado, entra en conflicto con el derecho a la privacidad. Se precisaría encontrar un justo equilibrio entre estas dos necesidades, porque, en el estado actual de las cosas, estos dos factores están en conflicto”. Daniel Solove citado por Encabo Vera, 114.

277. A ese grupo de insurgentes se les conoce como “copyfighters”. Flavia Florencia Valluzzi, “El conflicto entre los derechos de autor y los derechos de la comunidad” (Tesis para optar por el grado de licenciatura en Bibliotecología y Documentación, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Bibliotecología, 2007), 51, consultado 26 de enero, 2019, <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.258/te.258.pdf>

278. Valluzzi, 53.

desequilibrio en las leyes, las cuales acaban por beneficiar a los empresarios y no a la sociedad ni a los artistas.

La autora Ana María Pérez (2013) propone aplicar un sistema de protección digital de obras producto del intelecto humano, que además sea internacionalmente usado. Se trata del uso de licencias “multiterritoriales” y “multirrepertorio”²⁷⁹ que disminuye los costos de transacción. Propone crear un sistema de ventanilla única de administración digital de derechos de autor. Dicha ventanilla sería administrada por un órgano internacional, para evitar un desequilibrio de intereses entre los Estados. El órgano responsable, y los miembros del sistema, se decidirían con la participación de los Estados para lograr un consenso, mediante un instrumento que puede ser un tratado. La ventanilla operaría como una biblioteca digital con la finalidad de difundir la cultura, ya que las obras se presentarían en el sitio por categorías, no por popularidad, por lo que autores menos conocidos se beneficiarían de la fama de otros. Este sistema permitirá instaurar tipos distintos de licencias según se trate de usuarios finales o de aquellos que pretendan acceder a la obra para comercialarla. La recaudación del dinero por las licencias es posteriormente repartida entre las entidades de gestión colectiva participantes o entregada a los artistas que trabajen independientemente.

El sistema de ventanilla única propuesto por la autora nos parece un sistema idóneo para reducir la desventaja que presenta para muchos titulares de derechos el enfrentarse a la difusión tecnológica de su trabajo y a la fácil vulneración de los derechos de autor. Sin embargo, es difícil que un proyecto así pueda concretarse de la manera en que Pérez lo piensa: sin influencias de los países económicamente fuertes y con imparcialidad entre los artistas. También parece delicado el tema de la repartición de las ganancias. Pueden verse afectados los artistas con la distribución si estos pertenecen a sociedades colectivas y estas cobren costos de operación extras por las transacciones digitales. Sería necesario que se busque reducir los cobros de utilización de la ventanilla para que no tenga que sufrirlo el artista, ni se convierta en un desincentivo para los usuarios que al sopesar el precio con los impuestos por el uso de la ventanilla única, opten por un medio ilícito gratuito u otro más barato.

279. Puede leerse la propuesta completa de la autora en: Ana María Pérez Gómez, “Hacia una mundialización de la explotación de obras en línea. Proposición de un sistema internacional de administración digital de derechos de autor”, *Revista de Derecho, Comunicaciones y Nuevas Tecnologías*, No. 10, (2013): 5-30, consultado 26 de enero, 2019,

De los dos sistemas expuestos podemos concluir que existen métodos alternativos que buscan tutelar los derechos de los autores, así como el derecho del público de poder acceder al conocimiento y la cultura. Estos sistemas nacen como respuesta al vacío legal que ha provocado que internet sea tierra de nadie y tanto los organismos internacionales como los Estados deberían prestar más atención a la forma en que están estructuradas estas propuestas alternativas, para construir legislaciones más acordes con las necesidades del público, de los creadores y del desarrollo tecnológico.

11) El derecho de los intérpretes

Como quedó dicho en un capítulo anterior, la coreografía como creación humana abstracta necesita de un creador y de un intérprete, y no siempre suelen ser la misma persona. Esto conlleva al problema de identificar, o separar, la creación coreográfica pensada por el autor, de la interpretación del bailarín.

Tanto la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos como su reglamento, no definen lo que se entenderá como coreografía y coreógrafo. Únicamente se hace mención de los términos genéricos de autor —definido en el artículo 3. 1) del reglamento como “la persona física que realiza la creación intelectual”²⁸⁰— y de intérprete, el cual aparece definido en los artículos 77. a) de la ley y 3.2) del reglamento²⁸¹.

Coreógrafo se define como “creador de la coreografía de un espectáculo de danza o baile”²⁸². Hazel González lo define de una forma más concreta como “el artista que concibe y realiza las obras coreográficas utilizando los elementos estructurales propios de la danza y los

280. Poder Ejecutivo, “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”, Sinalevi: art. 3. 1).

281. Artículo 77 de la ley No. 6683: “a) ‘Artista intérprete o ejecutante’: todo actor, locutor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o cualquier otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística o expresiones del folclore”. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 2. Artículo 3.2) del reglamento: “2. Artista intérprete o ejecutante: Es la persona que represente, cante, lea, recite, interprete o ejecute una obra literaria o artística”.

282. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “coreógrafo”.

demás que se requieren para lograr una totalidad coherente y significativa (...)”²⁸³. A estas definiciones he de agregar que es necesario que el coreógrafo sea un profesional en danza con conocimientos técnicos que le permitan elaborar esa “totalidad coherente y significativa” que apunta González. Si bien hay quienes tienen un talento innato para las composiciones del movimiento, es necesario que existan las bases académicas que otorgan los elementos para desarrollar esas ideas de composición. Aunque a la hora de registrar una obra no se tomará en cuenta para la inscripción la calidad de esta (puede ser una obra de baja calidad siempre y cuando se trate de una creación original), lo cierto es que un profesional de la danza conocerá cómo enseñar, plasmar y reproducir su creación.

Un bailarín es el que profesa el arte de bailar²⁸⁴. De la misma forma que sucede con el concepto de coreógrafo, el bailarín debe ser alguien con instrucción profesional en algún estilo dancístico. Al igual que González Araya (1994), considero que es mejor hablar de intérprete, ya que la palabra bailarín está asociada con la mera ejecución de pasos o con el baile popular ejecutado por divertimento o ejercicio físico. En cambio, el intérprete va más allá del dominio técnico de unas figuras, las interpreta y las dota de contenido, expresa algo a través de ellas. Se suele asociar el trabajo de interpretación en mayor medida con la danza contemporánea. Sin embargo, este se encuentra presente también en las danzas clásicas —como el ballet— pues se representan papeles que deben ser estudiados y personificados por los bailarines intérpretes.

Estas personas que se encargan de representar la obra coreográfica —o bien de algún otro tipo de arte escénico— cumplen un papel tan importante para la difusión de la obra que adquieren un tipo de derecho de propiedad intelectual que no es igual al del autor, pero es derivado de este, pues nace de la ejecución de la obra.

(...) Las artes escénicas se refieren a la obra representada. Pero obra y representación son dos realidades distintas. La primera requiere un acto creativo que es objeto del derecho de autor. La segunda exige una actividad que no necesariamente es creativa y que es objeto de un derecho de naturaleza distinta al del autor de la obra y que

283. González Araya, 33.

284. Diccionario de la Lengua Española, s.v. “bailarín”.

doctrinalmente se suele denominar «derecho afín de los artistas intérpretes o ejecutantes». Ambos derechos son derechos de propiedad intelectual²⁸⁵.

Para diferenciar ambos derechos, y según lo indica Bondía, la ejecución del intérprete, si bien le otorga a este un derecho de propiedad intelectual, no puede dejar traslucir su personalidad, como explicamos en un capítulo previo. Si esto sucede, se trataría de una transformación o de una obra derivada —pues su razón de ser es la creación del autor que está representando—, pero no de un derecho afín a la obra. La característica de este tipo de derechos es precisamente que el intérprete aporta algo, pero que no trasciende la creatividad y personalidad expresada por el autor. Su aporte consiste en ser el intermediario entre la obra pensada por el coreógrafo y el público espectador, por eso se trata de un trabajo tan importante. Incluso hay danzas que se han vuelto famosas por los intérpretes que las ejecutan y que, realizadas por otras personas, no causan el mismo efecto; de ahí que a nivel legal se hiciera necesaria la protección del estilo y personalidad que el intérprete le imprime a su personaje.

Tan ligado está el derecho del intérprete al del autor, que necesita del permiso de este para ejecutar la obra, caso contrario estaría infringiendo los derechos del creador de representar y difundir su creación.

Los derechos de los artistas, al igual que el resto de los derechos afines, están supeditados a los derechos de autor, es decir, al derecho que corresponde al autor de la obra que representan o ejecutan. Lo que quiere decir que para llevar a cabo la representación es ineludible contar con la autorización o permiso del autor de la obra escénica o de sus derechohabientes, *inter vivos* o *mortis causa*. Lo que implica también que el ejercicio de los derechos de los artistas no puede lesionar el derecho del autor de la obra que representan²⁸⁶.

En otras palabras, el intérprete no podría dedicarse a representar la obra por su cuenta, aduciendo que parte de ella le corresponde por haberla interpretado y por dotar a los personajes de características suyas. El derecho a proteger su representación no le da derecho a

285. Fernando Bondía Román, “Las artes escénicas y su configuración jurídica”, Revista crítica de derecho inmobiliario, No. 703, (setiembre-octubre, 2007): 1988, consultado 28 de enero, 2019, vlex.com

286. Bondía Román, 1997.

apropiarse de la obra.²⁸⁷ Así las cosas, y si seguimos este argumento, podemos pensar entonces que el objeto sobre el cual recae el derecho de los intérpretes —bailarín intérprete para nuestro caso— es aún más abstracto que el derecho del creador de la obra. Es decir, si la obra es una entidad abstracta que no debe confundirse con su soporte material, ¿cómo identificamos sobre qué recae el derecho del intérprete? Veamos si lo consignado en los tratados internacionales, sobre la protección de los derechos conexos, arroja luz a este tema. De interés para nuestra exposición son la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, conocida como Convención de Roma, del 25 de octubre de 1961²⁸⁸; y el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) del 19 de diciembre de 1996²⁸⁹.

La Convención de Roma²⁹⁰ determina que son derechos específicos de los intérpretes la facultad de impedir: la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones para las que no hubieren dado su consentimiento; la fijación sobre una base material, sin su consentimiento, de su ejecución no fijada; la reproducción, sin su consentimiento, de la fijación de su ejecución, en el caso de que la fijación original se hiciera sin su consentimiento, o si se trata de una reproducción para fines distintos de los que se había autorizado.

287. La protección de los derechos del autor, por encima de los derechos conexos del intérprete, está regulado en el artículo 45 del reglamento a la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, que indica: “La protección reconocida a los derechos conexos al derecho de autor, no afecta en modo alguno la tutela a los autores sobre sus obras literarias y artísticas. En consecuencia, ninguna de las disposiciones atinentes a tales derechos afines o conexos podrá interpretarse en menoscabo de la protección de los creadores, y en caso de conflicto se estará siempre a lo que más favorezca al autor”. Poder Ejecutivo, “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”, Sinalevi: art. 45.

288. Convención aprobada por la ley No. 4727 del 05 de marzo de 1971.

289. Tratado aprobado por la ley No. 7967 del 31 de enero del 2000.

290. Véase el artículo 7 de la Convención de Roma. Convención de Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión; 26 de octubre 1961, consultado 26 de enero, 2019, <https://wipolex.wipo.int/es/text/289796>

Vemos que los derechos tutelados por esa convención no le otorgan al intérprete ninguna facultad para decidir sobre la obra en sí, sino únicamente sobre la fijación de su imagen que es donde se refleja su aporte. No obstante, y si bien el intérprete tiene vedada la utilización de la obra del autor sin su autorización, cabe preguntarse si sucede lo mismo al contrario y existe alguna prohibición para que el autor de la obra se apropie de modos introducidos por el intérprete que le imprimen cierta singularidad al personaje representado o bien a la ejecución de los pasos y que luego el coreógrafo quiera que otro intérprete lo haga de esa misma manera. En la legislación examinada, tanto en la nacional como la internacional, no se encontró alguna disposición legal que tomara en cuenta dicha posibilidad. La protección de los derechos de los intérpretes se ha entendido en la normativa como la tutela a la utilización de su imagen en la fijación y reproducción de la obra. Los legisladores han dejado por fuera otras formas posibles de utilización del trabajo del intérprete.

En el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas se aplica para los artistas intérpretes o ejecutantes la misma clasificación de derechos morales y patrimoniales, empleada en las creaciones artísticas. En el artículo 5²⁹¹ se entiende como derecho moral de los artistas intérpretes el derecho a reivindicar el ser identificado como el artista intérprete o ejecutante, así como el derecho a oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación. Contempla como derechos patrimoniales²⁹² autorizar, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones, la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, y la fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas.

En este último tratado, a pesar de ser de más reciente data, tampoco se protegen los derechos de los intérpretes en una vía diferente a la fijación y difusión de sus ejecuciones. Asumir los derechos de los artistas intérpretes solo de esta manera limita las vías de protección que tienen aquellos artistas cuyas interpretaciones no son fijadas para su radiodifusión. Es

291. Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, “Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT); Ginebra, 20 de diciembre 1996”, consultado 26 de enero, 2019, <https://wipo.int/es/text/295478>

292. Los derechos patrimoniales se desarrollan en el artículo 6 de dicho tratado.

decir, puede existir otro uso del aporte de un intérprete que no sea únicamente grabando su imagen y reproduciendo este contenido. No obstante, las leyes no contemplan esto, por lo que en materia de derechos de intérpretes existe un vacío, producido, a la vez, por la generalización del concepto de intérprete que incluye a los bailarines, actores, cantantes, músicos e incluso los ejecutantes de artes circenses, artes que no siempre son fijadas para su disposición al público.

Para Rodrigo Bercovitz, la fijación es necesaria para lograr la protección, tanto de la obra como del trabajo de quien la interpreta:

La importancia y dificultad de distinguir la actividad del mero intérprete de la del autor en las obras coreográficas y en las pantomimas ha dado lugar a que algunas leyes exijan como requisito de estas obras que se encuentren fijadas por escrito o de cualquier otra forma (grabación) (...). No obstante, en la práctica será difícil proteger tales obras si no se han fijado de alguna forma²⁹³.

El problema que genera la diferenciación del aporte del intérprete, así como la fijación del trabajo coreográfico, es inmanente a su esencia. La danza es un arte efímero que abarca el tiempo y el espacio. En materia legal esta particularidad ha provocado que para su protección se busque adaptarla a otras artes escénicas que cuentan con métodos de notación escrita, difundida y aceptada. Sin embargo, aunque para la danza existen estos métodos, no están generalizados. Parece, según lo narrado por Bercovitz, que la solución generalizada a nivel legal ha sido la fijación de las artes escénicas en video, pero este método presenta también problemas que estudiaremos más adelante.

293. Bercovitz Rodríguez-Cano, 65.

Capítulo IV: El registro de una obra coreográfica

1) Introducción

Cuando hablamos de registro pensamos en el hecho de que algo quede documentado como existente. Puede ser la adquisición de un bien, una marca, la pertenencia de una persona, cosa o un animal a un grupo determinado. Los registros dan seguridad y orden, permiten la consulta sobre una situación determinada que puede otorgar derechos a una persona. No abarcan solo el registro público y jurídico, sino que la vida está llena de registros, listados existentes en instituciones, públicas o privadas, o agrupaciones de distinta índole que clasifican, identifican y constatan una situación determinada.

El objetivo de estos instrumentos es dar seguridad y orden a las relaciones humanas. Seguridad de que algo existe y por tanto se le ha registrado; orden, porque permite obtener datos estadísticos que sirven para cuantificar el número de personas, cosas o situaciones inscritas o bien medir el impacto de una situación en un país. A su vez, sirve para fijar el momento en que la persona o situación es registrada, lo que es útil para determinar el orden de prioridad que puede tener alguien frente a otra persona que alegue mejor derecho, pero su situación haya sido inscrita con posterioridad.

Hay registros administrativos y judiciales²⁹⁴, también públicos y privados, pero en general todos cumplen con las funciones indicadas anteriormente. No obstante, se suele dar más importancia al registro de carácter público, pues este permite la consulta por parte de

294. Apunta Domínguez Luelmo: “(...) cabe afirmar que los Registros administrativos se caracterizan por su dependencia directa de la Administración, por tener una eficacia débil o escasa al no provocar certeza y seguridad, por no utilizar una genuina calificación sino una mera comprobación del hecho o relación que se inscribe, por la inexistencia o escasa importancia de los principios jurídico-registrales, y por tener la inscripción la naturaleza de acto administrativo y no de acto jurídico. (...) la actividad registral en los Registros jurídicos es rogada (...). Se caracterizan también por la nota de autenticidad, que hace referencia a las exigencias de certeza y validez del derecho materia de inscripción, lo que implica la necesaria calificación del acto a efectos de su posible inscripción, considerada como un acto jurídico”. Andrés Domínguez Luelmo, “La responsabilidad de los registradores de la propiedad intelectual”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 160, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central. Las definiciones dadas por este autor pueden causar confusión, al menos para la realidad costarricense, pues el Registro Nacional es una entidad de carácter administrativo, por tanto, a la hora de hablar de esta entidad y su función se dice que es administrativa. No obstante, la función que realiza coincide con la definición de registro jurídico que da Domínguez Luelmo. Aclaremos acá que nuestro Registro es instancia de tipo administrativo pero su función es de registro jurídico.

cualquier persona, su información es un dato público²⁹⁵ y por tanto la carga de la prueba tocará a aquel que quiera objetar, en vía judicial, aquello que se encuentre inscrito y que alegue tener mejor derecho.

Los derechos de autor son objeto de registro, este es de carácter declarativo y no constitutivo²⁹⁶, pues el derecho de autor nace con la creación de la obra²⁹⁷. Por tanto, el registro no es obligatorio. Sin embargo, cumple un papel importante en el tanto asegura la publicidad de los derechos que se tengan sobre la obra, y de la misma manera que mencionamos anteriormente, simplifica el tema probatorio para quien aparece registrado como autor, trasladando la carga de la prueba a quien objete lo anotado en el registro.

En este capítulo se explicará, de entrada, una breve reseña sobre el derecho registral, para ubicar al lector sobre su surgimiento y función. Posteriormente lo correspondiente al registro de los derechos de autor, tomando en cuenta sus particularidades como categoría de

295. Acerca de la publicidad otorgada por el Registro señala Sáenz Alvarado: “Al considerar el Registro Nacional como una institución pública, se hace manifiesto el reconocimiento por parte del Estado de la existencia y validez jurídica de lo inscrito. El Registro Nacional es por lo tanto, la entidad estatal por medio de la cual se hace pública la situación jurídica de los derechos y bienes sujetos a inscripción”. Sáenz Alvarado citada por Centro de Información Jurídica en Línea (CIJUL), Naturaleza de los actos del Registro Público, Informe de investigación (San José, 2009), 5, consultado 23 de enero, 2019, <https://cijulenlinea.ucr.ac.cr>

296. La Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos en el literal 102 expresa: “Para mejor seguridad, los titulares de derechos de autor y conexos podrán registrar sus producciones en el Registro Nacional de Derechos de Autor y Conexos, *lo cual sólo tendrá efectos declarativos*. También podrán ser inscritos los actos o documentos relativos a negocios jurídicos de derechos de autor y conexos” (el destacado es del autor). Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 102, consultado 23 de enero, 2019, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=3396&nValor3=80724&strTipM=TC. De igual manera, el artículo 5. 2) del Convenio de Berna: “El goce y el ejercicio de estos derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad y ambos son independientes de la existencia de protección en el país de origen de la obra (...)”. Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 09 de setiembre de 1886, consultado 27 de diciembre, 2018, https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=283700. Al indicar que los derechos de los autores no están subordinados a ninguna formalidad se entiende que el requisito de la inscripción registral para proteger una obra no puede ser válido, pues no podría estar por encima de las órdenes del convenio internacional firmado y ratificado por Costa Rica.

297. “(...) precisamente ese solo hecho de la creación es el que atribuye la propiedad intelectual sobre una obra al autor de la misma (...)”. Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano, coord. *Manual de Propiedad Intelectual*, 5ª ed. (Valencia, España: Tirant lo Blanch, 2012), 26. Afirma Rodrigo Bercovitz, esta es la idea asumida tanto por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, como por varias legislaciones, entre ellas las de España, Francia y Costa Rica.

bienes sui géneris. Además, se hará una descripción del procedimiento registral en Costa Rica, por tratarse de la jurisdicción bajo estudio en esta investigación. Como último paso, y siguiendo el esquema que va de lo general a lo particular —el cual se ha desarrollado en todo este trabajo—, ahondaremos en el registro de la obra coreográfica y sus falencias actuales en el sistema costarricense de registro de derechos de autor.

2) El derecho registral

2.1) Historia

La actividad registral se remonta a épocas antiguas, si bien no existía como actualmente se conoce, ya se vislumbraba la necesidad de dejar plasmado de alguna forma las situaciones que tenían alguna relevancia social, jurídica o económica. La primera figura que aparece como registro es el censo, “Los censos tienen como aporte principal ser la primera fuente histórica de datos demográficos cuantitativos que, aunque en un principio solo los gobiernos tenían acceso a la información, son sin lugar a duda el principal precedente de todo tipo de registro de personas, bienes y cosas”²⁹⁸. En las civilizaciones antiguas se volvió necesario llevar cuenta del número de personas que pertenecían a un pueblo, fuera por razones castrenses o tributarias, o bien para saber administrar los alimentos que tenían disponibles. Rodríguez Castilla (citado por Lucas Herrera) apunta que

Los censos se miran como aspectos inherentes a las sociedades modernas, pero es una de las manifestaciones sociales y culturales más antiguas de la humanidad. Las primeras civilizaciones conocidas, como la de Egipto en el año 2750 a.C., la China en 2238 a.C. y la India, en el siglo cuarto de nuestra era, realizaron censos básicamente por razones fiscales y militares²⁹⁹.

Vemos que la necesidad de contabilizar las actividades humanas no es de reciente data, sino que parece ser una característica en común de los grupos humanos asentados. No obstante, estos primeros registros no eran de carácter público, por lo que su información

298. Víctor Guillermo Lucas Herrera, “Antecedentes y aspectos generales del derecho registral, y análisis jurídico comparativo de normativa registral guatemalteca con normativa registral extranjera” (Tesis para optar por el grado de licenciatura en ciencias jurídicas y sociales, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rafael Landívar, 2017), 16, consultado 26 de noviembre, 2018, <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2017/07/01/Lucas-Victor.pdf>

299. Ibid., 16.

quedaba disponible solo para los gobernantes y que estos pudieran decidir sobre el pueblo con base en los resultados del censo.

Otro progreso humano que permitió un registro duradero de los acontecimientos fue la invención de la escritura

(...) la invención de la escritura fue un largo proceso que se completó con el paso de los años. La sedentarización del hombre hizo necesaria la utilización de algún sistema para que quedasen grabadas permanentemente situaciones diarias que debían preservarse (contabilidad de alimentos, clasificado) lo que llevó a inventarse la escritura. Esta surgió por primera vez en Sumeria hacia la mitad del cuarto milenio, siendo esta la lengua escrita más antigua y extendiéndose rápidamente por toda Mesopotamia (Hititas, Persas, Babilónicos...) alcanzando una longevidad notable, llegando a usarse incluso hasta el siglo I d.C.³⁰⁰

Con la aparición de la escritura era posible registrar de manera duradera los acontecimientos. Así era viable que los inventarios de los alimentos y recursos quedaran grabados por más tiempo. Incluso podría especularse que al estar la necesidad de registro y orden social de la mano con la creación de un sistema escrito, pudo haber sido aquella una causa de esta última.

Sin embargo, no son estos sistemas los que se consideran los precursores del derecho registral moderno, sino que se considera al “sistema germano medieval”³⁰¹ como el precursor directo del sistema de publicidad moderno. Pau Pedrón (citado por Aguilar Basurto) apunta que existen tres etapas de evolución del derecho registral:

- a) Publicidad *negocial*. En la antigüedad resultaba suficiente, para que fuesen conocidas las nuevas situaciones jurídicas, con que el negocio jurídico revistiese determinadas solemnidades externas. Así sucedía en el derecho romano, mediante la *mancipatio*, *in iure cesio*, *adiudicatio*, *assignatio*. Mera publicidad negocial existía también en el derecho germánico primitivo.
- b) Publicidad *edictal*. En la Edad Media se generaliza la publicidad mediante edictos o proclamas: avisos expuestos en lugares públicos o pregones dirigidos a toda la población.
- c) Publicidad [*sic*] *registral*. En los comienzos de la Edad Moderna surge la publicidad registral: el primer antecedente del moderno Registro -el primer antecedente con

300. Lucas Herrera, 20.

301. Luis Arturo Aguilar Basurto, Derecho de los bienes: patrimonio, derechos reales, posesión y registro público (Ciudad de México, 2008), 194, consultado 26 de noviembre, 2018, ProQuest Ebook Central

continuidad hasta nuestros días- [sic] hay que situarlo en Munich en 1484, en que se instaure, en esa ciudad alemana, el sistema del folio real. En España se inicia esta fase con la Real Pragmática de 1539, que crea el Libro de censos, tributos e hipotecas, y continúa con la Real Pragmática de 1768, que instaure la Contaduría de hipotecas³⁰².

La historia del derecho registral experimenta el paso de la oralidad y la ceremonia a la era de la escritura. Anteriormente al sistema germánico era considerado válido para la publicidad de un negocio el que se manifestara oralmente ante la autoridad, aunque no quedase registro de ello, aunque no se tuviesen más testigos del acto que la autoridad frente a la cual se hacía la manifestación. Esto evidencia también la importancia que solía darse a la buena fe de las partes así como a las fórmulas orales para que el negocio se completara. El sistema germánico abandona esos recursos para convertirse en el precursor de los registros modernos con su sistema de folio real.

2.2) Definición

El derecho registral abarca clasificaciones muy diversas, puede estudiarse según la materia que se registra (registro de hechos, derechos, títulos o contratos), la organización de los registros (privados y públicos) y el papel que juega la inscripción (registros constitutivos y registros declarativos). Sin embargo, la arista registral que más llama la atención por su influencia e importancia en cuanto a publicidad y seguridad jurídica es la referente al registro público de bienes, el cual se encuentra a cargo de la administración estatal. Es por esto que derecho registral se define como el “conjunto de normas jurídicas y principios que regulan la organización y función del Registro Público, de los derechos inscribibles y las medidas precautorias”³⁰³. Es decir, es la rama del derecho que se encarga de estudiar y legislar sobre lo referente al Registro Público, pero no solo opera respecto a las instancias administrativas estatales, su organización y funcionamiento, sino que también se encarga de estudiar los derechos susceptibles de ser inscritos y los tipos de medidas precautorias que se pueden aplicar en este campo.

“El registro es un organismo administrativo, ideado para garantizar la seguridad jurídica de los derechos adquiridos, es decir, los derechos subjetivos, y la seguridad del obrar

302. Aguilar Basurto, 194.

303. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “derecho registral”.

jurídico, o sea, la seguridad del tráfico”³⁰⁴. A pesar de que trabaje con derechos y situaciones jurídicas, el registro público no es un órgano judicial, sino administrativo. El sistema judicial opera en el caso de que se cuestione lo inscrito. No obstante, si no es por un caso de estos, el registro permanece en su esfera administrativa, cumpliendo con sus funciones de dar seguridad jurídica a través de la publicidad registral y la fe pública.

A diferencia de los registros privados o reservados, el registro público otorga publicidad registral. Este tipo de publicidad “(...) no debe entenderse en el sentido de propaganda o difusión de las inscripciones o anotaciones hechas en el Registro, sino de posibilidad de conocerlas. No se trata de que los datos del Registro lleguen a todos, sino más bien de que todos tengan la posibilidad de acceder a ellos”³⁰⁵. Cuando se trata de un registro privado no existe esa posibilidad de que todos puedan consultarlo, pues queda a criterio del particular que lo administre. La posibilidad para hacerlo llegar al proceso como prueba dependerá de que se permita obtener la información, o en último caso que un juez lo ordene. Lleva razón Rodríguez Otero en el tanto indica que la publicidad registral no es de índole publicitaria, sino permite que quien esté interesado lo pueda consultar. Cuando se trata de derechos de autor, el hecho de que la obra se encuentre inscrita no significa que tendrá más valor que otras, o que puede considerarse artísticamente más importante. El registro no opera como un marchante de arte o como un crítico de la materia, sino que es un órgano administrativo que verifica el cumplimiento de los parámetros registrales impuestos por el ordenamiento jurídico.

La necesidad de publicitar los negocios, contratos, traspasos y bienes surgió, como lo indica Díez Picazo, debido a que “(...) la dinámica de esos mismos derechos subjetivos exige que el adquirente de un derecho no pueda ser privado de su adquisición en virtud de una causa

304. Luis Carral y de Teresa, citado por Daniel Márquez, “Los paradigmas de gobernanza y transparencia en el derecho registral” (Memoria del Congreso Internacional de Derecho Registral, Universidad Nacional Autónoma de México, 24 al 26 de marzo de 2010), consultado 26 de noviembre, 2018, http://www.miguelcarbonell.com/artman/uploads/1/jbr_Paradigmas_de_gobernanza_derecho_registral.pdf

305. Lino Rodríguez Otero, citado por Aguilar Basurto, 193.

que no conoció o no pudo conocer al tiempo de la adquisición”³⁰⁶. Era necesario que el adquirente pudiera verificar que sobre el bien no existía un mejor derecho de otra persona, o cualquier otro movimiento que permitiera que un tercero afectara su derecho al no tener conocimiento de esto. Esta es la función más importante del registro, la publicidad registral que otorga seguridad jurídica.

Para Méndez González, la creación de los registros de la propiedad cumple también con una necesidad del mercado:

El Registro de la Propiedad actúa sobre uno de los elementos centrales del sistema económico, cual es el de la definición, atribución y protección de los derechos de propiedad. Y, como se ha observado, sin derechos de propiedad no hay mercado, puesto que los agentes no podrían intercambiar los bienes si no existiese una vinculación entre los propietarios y esos bienes; sin derechos de propiedad eficientes no hay mercados eficientes y sin estos últimos no hay crecimiento económico³⁰⁷.

Desde la perspectiva económica el sistema registral ordena las transacciones de mercado, pues pone a disposición de los adquirentes la información relevante de un bien. Otorga la seguridad de que sobre lo que compran nadie tiene mejor derecho que ellos, si no aparece inscrito. También permite inversiones crediticias más seguras para las entidades financieras, pues en el caso de que no se conozca el legítimo propietario de un bien una entidad financiera no correría el riesgo de aceptar como garantía dicho bien, sino conoce con exactitud su situación jurídica. Un prestamista en estas condiciones “o bien no prestaría, o bien, como ya decía la Exposición de Motivos de la Ley Hipotecaria Española de 1861, compensaría tal incertidumbre con intereses exorbitantes”³⁰⁸. Este análisis económico sobre el origen del registro permite determinar que su aparición en el panorama económico buscaba mayor orden, así como un incentivo para la inversión el cual se ha logrado desde la seguridad jurídica que otorga el sistema registral, facilitando así las transacciones y convirtiéndose a la vez en espejo de la seguridad económica.

306. Díez Picazo citado por Aguilar Basurto, 193.

307. Fernando P. Méndez González, “La función económica de los sistemas registrales”, *Revista Crítica de Derecho Inmobiliario*, No. 671, (2002): 879, consultado 27 de noviembre, 2018, <http://vlex.com/vid/funcion-economica-sistemas-328493>

308. Méndez González, 5.

3) El registro de los derechos de autor

Como ya se indicó de previo, el registro de los derechos de autor tiene carácter meramente declarativo. Los derechos que tiene un autor sobre su obra nacen en el momento en que esta es creada. Con la adopción del Convenio de Berna se buscó equiparar los derechos en los países participantes de la unión, lo que trajo la ventaja de que las obras podían ser protegidas no solo en el país de origen del autor sino también en los demás países firmantes del tratado³⁰⁹.

En la regulación española de 1879 el registro de una obra artística estaba sujeto a que si no se registraba quedaba en el dominio público por once años. Posteriormente, al duodécimo año, el autor tenía la posibilidad de registrar la obra nuevamente y si no lo hacía en ese año, la obra quedaba disponible para el dominio público³¹⁰. Para que el autor gozara de la protección jurídica, en esa normativa española, se “establecía un requisito formal necesario para que el autor entrase a gozar de la protección jurídica, que era que procediese a inscribir su derecho en el Registro de la Propiedad Intelectual”³¹¹. No obstante, de lo investigado para este trabajo, no se encontró ningún otro caso similar a este dato tan curioso de la legislación española. Esta norma, para ese entonces, resultaba excepcional respecto a otras legislaciones del mundo y sin justificación alguna. Sin embargo, comenta Rogel Vide (2008), esta disposición era aplicable únicamente a los españoles, pues los extranjeros podían beneficiarse del Convenio de Berna.

309. Como lo resume Schmitz Vaccaro: “Este instrumento se destaca por la constitución de una Unión para la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas; la instauración del principio del trato nacional, también llamado de la asimilación del extranjero al nacional, y del principio de protección automática desde el momento de creación misma de la obra, al igual que de un plazo mínimo de protección de los derechos de autor”. Christian Schmitz Vaccaro, “Evolución de la regulación internacional de la propiedad intelectual”, Revista La Propiedad Inmaterial, No. 17, (enero 2013): 71, consultado 23 de enero, 2019, vlex.com. La necesidad de promulgación de un convenio internacional en la materia surgió del hecho de que las obras artísticas suelen trascender fronteras con mucha facilidad, por lo que era necesario garantizar una protección equitativa al menos entre todos los países firmantes.

310. Sobre el particular puede leerse el artículo de: José Esteban Martínez Jiménez, “Actividad registral de la administración en materia de derechos de autor: registro de la propiedad intelectual y múltiples de arte”, Revista de Administración Pública, No. 78, (1975): 85-115, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central

311. Carlos Rogel Vide, comp. “Origen, razón de ser y vicisitudes del registro de la propiedad intelectual”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 19, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

Esas formalidades por el hecho de ser constitutivas del derecho de autor son contrarias al Convenio de Berna.

Cabe hacer la pregunta, que podría hacerse una persona lega en derecho, ¿si los derechos de autor nacen desde que se crea la obra y es no es necesario hacer una inscripción registral para protegerla, entonces para qué sirve el registro de derechos de autor? Si bien es cierto los derechos de autor se ejercen de igual forma si están inscritos o si no lo están, la inscripción registral genera seguridad jurídica y dota a la inscripción de fe pública, lo que permite tener constancia oficial acerca de la titularidad de los derechos de propiedad intelectual de una creación artística original. “Su finalidad es precisamente la de posibilitar la protección de la propiedad intelectual al proporcionar seguridad jurídica sobre los derechos que la integran y ofrecer una prueba cualificada sobre la existencia de estos derechos y a quien [sic] pertenecen”³¹². Un rasgo particular que distingue al registro de la propiedad intelectual de otros registros —como los de bienes muebles e inmuebles— es su condición de voluntariedad, si bien el registro da una mayor seguridad y valor probatorio, los artistas pueden defender sus obras aunque no se encuentren inscritas.

Afirma Guijo Vásquez que “los efectos de la inscripción son tanto probatorios como publicitarios”³¹³. Por publicitarios no se refiere a que la oficina registral se encarga de hacer propaganda publicitaria para dar a conocer las obras inscritas. Se trata de publicidad en el sentido de que la información contenida en el Registro es pública, y está a disposición de quien la solicite. El efecto probatorio es requerido, en caso de ser necesario, en un litigio, pues se presume como titular de los derechos a quien conste en el asiento respectivo. “Son variados los motivos que mueven a efectuar el registro, pero en la práctica, uno de los intereses básicos de los grandes usuarios del RPI, que son los autores, como titulares originarios de derechos sobre su creación, está en prevenirse de posibles plagios sobre la obra”³¹⁴. Esto que señala Guijo Vásquez es otra de las funciones de la inscripción de derechos de autor, pues facilita la

312. José María Guijo Vásquez, “El registro de la propiedad intelectual como instrumento de protección de los derechos de autor”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 42, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

313. *Ibid.*, 58.

314. *Ibid.*

preparación de las pruebas para defenderse frente a un eventual plagio. Incluso puede desincentivar al plagiador, si este se percata de que existe una inscripción de la obra, pues tendrá presente que el reclamo del autor tendrá más peso que el ejercicio ilegítimo que ostente³¹⁵.

Como ya se ha expuesto, para que una obra sea objeto de protección de los derechos de autor es necesario que sea una creación original de su autor. Así lo exige tanto la normativa nacional como la internacional y es un punto coincidente también entre la doctrina. No obstante, en el proceso de inscripción el Registro no tiene como saber si se trata de una obra original, “la originalidad no es requisito para la inscripción, ni tiene el Registro posibilidad de comprobarla”³¹⁶. Así que la discusión por la originalidad de una obra queda reservada como tarea propia de los despachos judiciales. A lo que cabe preguntarse si no debería existir una instancia —perteneciente al Registro, quizás, pero que funcione de manera previa al proceso de inscripción— que se encargue de un control de originalidad. Según fue desarrollado en un capítulo previo, el tema de la originalidad presenta un gran vacío normativo y no solo en Costa Rica. Cuando se llega a una discusión judicial al respecto, los jueces no cuentan con las herramientas idóneas para tomar una decisión, pues las normas son omisas al respecto. Puede ser que la existencia de parámetros claros en las normas, sumado a una actividad previa al registro, reduzca la injerencia de los jueces en la materia. ¿Implicaría esto una obstaculización de los derechos de autor? ¿Será que el Derecho de todas formas no debería involucrarse en lo que es materia de los especialistas en arte? O si por el contrario, parte de la protección a la propiedad intelectual implica que el Derecho tome parte en el asunto.

315. Otra ventaja a nivel probatorio, y que podría disuadir a los infractores, la explica González Gordon: “Podría decirse que el principal beneficio que disfruta quien inscribe su creación en el Registro es, desde la práctica del conflicto, el fenómeno de la inversión de la carga de la prueba. No jugaría pues el aforismo de que «ha de probar quien alega» (...) Así el titular de una obra inscrita que persiga un infracción [*sic*] de sus derechos, no tendrá que acreditar su mejor situación, sino al contrario, será el hipotético infractor el que haya de probar que no infringe (esto es, que el [*sic*] tiene mejor o primer título), ya que la presunción juega a favor del primero”. María González Gordon, “La práctica del Registro y el Registro en la práctica: reflexiones del administrado”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 203, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

316. Jorge Ortega Doménech, “Objeto, funciones y características del Registro de la Propiedad Intelectual”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 100, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

Rams Albesa concluye que:

Lo que si [*sic*] podrían detectar estos registros si contasen con una buena coordinación informática en red es de la existencia de sinonimias y antonomias [*sic*] de títulos a partir de las cuales podría ser verosímil la investigación meramente indiciaria de la originalidad, que ahora simplemente se presume y se deja en manos del tráfico y de la defensa de los propios intereses, lo cual hace problemática la admisión pura y simple de la utilidad jurídica del registro y, a partir de ella, la social y la económica³¹⁷.

La propuesta que hace el autor podría ser un punto medio que al menos aporte algo al respecto en el proceso registral. Se trata de la investigación indiciaria de la originalidad, la cual se controlaría, a criterio del autor, mediante una coordinación informática, que exigiría a la vez un sistema tecnológico actualizado. Las instancias registrales deberían adoptar las medidas correspondientes para simplificar los procesos en los cuales los sujetos de la propiedad intelectual deben verse envueltos para defender sus derechos. Ya que de lo contrario, y como apuntaba el autor, se pone en entredicho la utilidad jurídica —y sobre todo el buen funcionamiento—del registro.

4) El camino registral

En Costa Rica, inscribir algo implica asumir un procedimiento registral. La inscripción de una obra del intelecto también comprende esto, como lo veremos más adelante. Por el momento, y a manera de introito, realicemos una apretada sinopsis de lo que es un procedimiento registral tipo; un procedimiento que, generalmente, cualquier registro entraña.

Entenderemos por procedimiento registral el “conjunto de actuaciones que se realizan con el fin de que un registrador practique la inscripción de un bien o de un derecho”³¹⁸. ¿Cuáles son esas actuaciones de las que habla la acepción? *Grosso modo* son: la solicitud, la presentación de los documentos, la asignación de tomo y asiento, la anotación, el escaneo, la calificación del registrador y la inscripción.

317. Joaquín Rams Albesa, “El Registro de la Propiedad Intelectual”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 33, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

318. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “procedimiento registral”.

En general, la petición se materializa con la entrega de la solicitud escrita. Esta solicitud va a estar regida por el principio de rogación³¹⁹, razón por la cual la actuación oficiosa será excepcional. Comúnmente, se considera que están legitimados para presentarla: la persona adquirente de un derecho, quien transmite, algún representante de estos y un tercero interesado.

En cuanto a la presentación de los documentos, deberá hacerse en los lugares y horarios establecidos para ello, y por persona facultada para realizar la gestión; sin embargo, en las legislaciones que lo permiten —posterior aporte de los títulos o papeles originales— podrán presentarse por medios electrónicos. Al momento de presentar la documentación, en el lugar destinado a la recepción de documentos, se da la asignación del tomo y asiento, constituyéndose así como la primera y sucinta toma de razón del título o instrumento. Lo común es que los documentos inscribibles sean documentos públicos, en el tanto que consten en escritura pública o que haya sido despachado por alguna de las autoridades judiciales.

Una vez entrada la documentación al Registro, se le hace una anotación que consigna los actos que constan en ella. A partir de este instante ya hay publicidad registral; viene a ser una garantía precautoria de un derecho o de una futura inscripción. El escaneo es, en aprovechamiento de la tecnología de la computación, la simple acción de pasar la imagen o el documento por el aparato que los convierte en señales eléctricas y facilita así el tratamiento informático.

Por su parte la calificación —que la realiza exclusivamente el registrador³²⁰— es la inspección y examen de la legalidad de los documentos; las cualidades, calidades y

319. El principio de rogación lo define Salazar Carvajal como: “Doctrina o precepto que señala que la Administración registral u órganos registrales solamente actúan ante ruego, solicitud o petición de las personas que celebran un acto u otorgan un derecho; o bien a instancia de un tercero interesado. *El principio de rogación también es conocido como principio de instancia, principio de solicitud, principio de petición y preceptúa que si no hay una disposición legal expresa, la actuación del Registro no puede darse oficiosamente*”. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “principio de rogación”.

320. Registrador se define como: “Funcionario público a cuyo cargo está el registro de propiedad, registro mercantil o el registro de bienes muebles. || Funcionario público encargado de examinar la legalidad de documentos y actos dispositivos, contenidos en escrituras públicas, de los que se solicite inscripción en algún registro. || Funcionario encargado de autorizar los asientos que se practican en el Registro Público y dar publicidad del contenido de los asientos registrales (...) ||

capacidades de los otorgantes y, en general, la validez de los actos consignados en los títulos. Después de un plazo, legalmente dispuesto, el registrador determina si la calificación es negativa o positiva. En caso de que sea negativa (desfavorable), el registrador advierte de los defectos y de si son subsanables o no³²¹. Se hace constar lo decidido al margen del asiento de presentación.

Ante una calificación positiva, el procedimiento registral termina con la inscripción. Entendemos aquí inscripción como la forma material —v. gr. el documento público oficial— de que consta, en un registro, la situación jurídica de bienes, derechos o personas, además de las modificaciones de ese estado, con el objeto de dar publicidad de su existencia y la concreción de los efectos jurídicos legalmente dispuestos.

5) La inscripción de los derechos de autor y conexos (en Costa Rica)³²²

Como es sabido, en Costa Rica, no está generalizado el registro de la obra coreográfica. Sin embargo esto no significa que esté vedada la posibilidad de hacerlo. De hecho, el mismo Registro Nacional indica³²³ que las obras coreográficas son susceptibles de inscripción. Empero, insistimos, la inscripción de las coreografías no es la usanza común³²⁴. Con este dato —con esta falencia, en su sentido de carencia registral— echemos un vistazo a la inscripción, general, de los derechos de autor y de los derechos conexos en el país. Y, en lo que sea pertinente, considerémoslo para la eventualidad de la inscripción coreográfica.

Persona que consigna en los libros del Registro Público resoluciones o actos jurídicos. || Persona que matricula o inscribe, con fines jurídicos o judiciales, firmas, marcas comerciales o propiedades. (...)”. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “registrador”.

321. En caso de que sean insubsanables se considera que ha habido una denegación definitiva de la inscripción.

322. Véase la solicitud de inscripción en el anexo de este trabajo.

323. Registro Nacional de la República de Costa Rica, “Derechos de Autor y Derechos Conexos. Inscripción: importancia de inscripción”, Fascículo No. 3, (octubre, 2013): 3, consultado 20 de enero, 2019, [https://www.rnpdigital.com/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20\(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos\).pdf](https://www.rnpdigital.com/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos).pdf)

324. A la autora de este trabajo, para el año 2019, le consta la existencia de una única coreografía registrada.

Recapitulando, como se explicó en el capítulo anterior, la propiedad intelectual es una categoría jurídica de los derechos reales sobre bienes inmateriales, que se divide en propiedad artística y literaria y propiedad industrial. Tiene como objeto regular y proteger los bienes producto del intelecto humano. Abarca las expresiones del intelecto pero no así las ideas, procedimientos y métodos de operación. La propiedad artística y literaria es protegida por los derechos de autor, que se refieren, en general, a las obras artísticas y programas de cómputo. Como también se dijo anteriormente, el titular originario de una obra es la persona que la crea. Y lo es en el instante mismo de la creación. En tal carácter puede, el creador, considerar la inscripción, a pesar de que sus derechos se protejan también si no lo hace, pero ya explicamos también las ventajas que trae hacerlo. El objetivo primordial del derecho de autor es precisamente tutelar el vínculo entre el creador y su obra original.

Para “mejor seguridad”³²⁵, describe la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos en el artículo 102, “los titulares de derechos de autor y conexos podrán registrar sus producciones en el Registro Nacional de Derechos de Autor y Conexos, lo cual sólo tendrá efectos declarativos. También podrán ser inscritos los actos o documentos relativos a negocios jurídicos de derechos de autor y conexos”³²⁶. Digamos, como información aneja e importante, que son inscribibles “libros, folletos, tesis, programas de computación, obra cinematográficas, dibujos, pinturas, obras arquitectónicas, esculturas, grabados, fotografías, mapas, obras de teatro, obras coreográficas y composiciones musicales”³²⁷.

Ahora bien, una vez decidido el registro, para la inscripción de la obra la persona interesada deberá presentar una solicitud escrita, firmada por quien la solicita y autenticada, la firma, por un abogado³²⁸.

325. No especifica a qué tipo de seguridad se refiere, pero podríamos apuntar que se trata de seguridad jurídica.

326. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 102.

327. Registro Nacional de la República de Costa Rica, 3.

328. El artículo 103 de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, explicita los requisitos que debe cumplir la solicitud: “1) El nombre, los apellidos y el domicilio del solicitante, indicando si actúa en nombre propio o en representación de alguien, en cuyo caso deberá acompañar

Si la obra consta en ejemplares, y es inédita, se debe presentar, para su depósito, un ejemplar, con la firma igualmente autenticada. “Debe presentarse impresa sin enmiendas raspaduras o entrerrenglonados y empastado si se trata de obras literarias. Si, por el contrario, la obra es publicada se debe presentar un ejemplar y copias certificadas u originales de los recibos de Trámite accesible”³²⁹. Asimismo, la persona responsable de reproducir una obra debe depositar un ejemplar de la reproducción en las bibliotecas de la Universidad Estatal a Distancia, la Universidad de Costa Rica, la Universidad Nacional, la Asamblea Legislativa, la Biblioteca Nacional, la Dirección General del Archivo Nacional y el Instituto Tecnológico de Costa Rica.

Si la obra es cinematográfica se debe aportar, además de lo consignado para la solicitud escrita, una relación —“detallada” dice la ley— del argumento, diálogos, escenarios y música; nombre y apellidos de los argumentistas, compositores, directores y artistas principales; el metraje; y fotografías que permitan apreciar si se trata de una obra original.

En caso de obras artísticas únicas (cuadros, retratos, bustos, pintura, obras plásticas, en general) el depósito se realiza con una descripción de sus características y fotografías que suministren información suficiente para la identificación de la originalidad de la obra. Para la inscripción de planos, croquis, mapas, fotografías y fonogramas, se hará el depósito con un ejemplar ante un depositario. Por su parte, el registro de actos y documentos, se hace por solicitud autenticada por abogado.

Hay una serie de aspectos generales que es importante, e interesante, apuntar: la inscripción, en principio, se hace a favor de las personas que aparecen como autores,

certificación de esto e indicar el nombre, los apellidos y el domicilio del representado. 2) El nombre, los apellidos y el domicilio del autor, el editor y el impresor, así como sus calidades. 3) El título de la obra, el género, el lugar y la fecha de publicación y las demás características que permitan determinarla con claridad. 4) En el caso de fonogramas, se indicará también el nombre del intérprete y el número de catálogo. 5) El lugar, la fecha y la hora donde se ha depositado la producción, conforme al reglamento. 6) Cuando se trate de inscribir un programa de cómputo o una base de datos, la solicitud contendrá la descripción del programa o la base de datos, así como su material auxiliar. Para efectos del depósito, el solicitante podrá depositar su producción ante un tercero que sirva de fedatario y depositario, conforme al reglamento”. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 103.

329. Registro Nacional de la República de Costa Rica, 4. Así como también puede leerse en el artículo 107 de la Ley No. 6683.

coautores, adaptadores o colectores de la obra. Cuando se presenta la situación de que la obra es anónima o seudónima, los derechos se inscriben a nombre del editor (excepto si el seudónimo está registrado). Si la obra sale después de la muerte de su autor, los derechos se inscriben a nombre de los sucesores, cesionarios o causahabientes del autor. Si es fonograma se inscribe a nombre del productor; y el programa de radio o televisión se inscribe a nombre del ente que realiza la radiofonía.

Para el registro de actos de enajenación (amén de contratos de traducción, edición u otro) se exhibirá, ante el registrador, el instrumento o título, con firma autenticada por un profesional en Derecho. Y, en lo que respecta a los representantes o administradores de obras teatrales o musicales (hablamos aquí de derechos conexos o “derechos vecinos”) pueden pedir la inscripción de sus poderes o contratos y que se materializa con un certificado expedido por el Registro. Agreguemos que las sociedades encargadas de representarlos deben probar que están facultadas para ejercer la representación y administración de los derechos de terceros... Y hemos de entender que cuando se habla de sociedades no se refiere únicamente a las mercantiles, sino también a las asociaciones legalmente inscritas³³⁰.

Ahora bien, una vez que se verifica la inscripción, el registrador expide un certificado que entrega a quien realizó las gestiones de inscripción³³¹. Posteriormente el registrador ordena la publicación de un edicto en el diario oficial. Dado esto, este certificado adquiere el carácter de plena prueba de que la obra está registrada, salvo, claro, si la inscripción es declarada, judicialmente, de fraudulenta.

330. Así fue dispuesto mediante el artículo único de la Ley No. 7686 del 6 de agosto de 1997, en la cual se interpretó que esas sociedades no se trata únicamente de las mercantiles sino que también comprende otro tipo de asociaciones.

331. “En el certificado se hará constar la fecha, el tomo y el folio en que se hizo el registro, el título de la obra registrada, el nombre, apellidos y domicilio, del autor, coautores, traductor, adaptador, colector, editor y causahabientes, a cuyo nombre hayan sido inscritos esos derechos, así como cualquier otra característica que contribuya para identificar la obra, además del sello y firma del Registrador”. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 112.

5.1) Los derechos conexos

Los derechos conexos son una categoría relacionada con las leyes de derechos de autor y que se refiere a diversos intereses jurídicos que tienen los artistas, intérpretes, ejecutantes y productores de una obra protegida.

A diferencia del derecho de autor, los derechos conexos se otorgan a los titulares que entran en la categoría de intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras. Su conexión con el derecho de autor se justifica habida cuenta de que las tres categorías de titulares de derechos conexos intervienen en el proceso de creación intelectual por cuanto prestan asistencia a los autores en la divulgación de sus obras al público³³².

Dicho de otra manera:

Los Derechos Conexos son un conjunto de derechos otorgados a personas físicas o jurídicas que aportan elementos creativos a las obras o ponen las obras a disposición del público. Para que se reconozcan esos derechos es necesario que previamente, el autor haya autorizado que su obra sea interpretada o ejecutada, o bien, utilizada para una grabación, o una emisión de radio o televisión». Asimismo: «son aquellos que involucran a las personas que participan en el proceso de difusión, como por ejemplo en la producción o grabación de una obra³³³.

Los derechos conexos, o vecinos, tiene su estrecha relación con los derechos de autor en virtud de que concurren como intermediarios entre la obra y el público. La doctrina distingue tres tipos o categorías³³⁴: artistas intérpretes o ejecutantes (donde se incluye a los bailarines); productores de fonogramas; y organismos de radiodifusión o televisión. “Los intérpretes y ejecutantes interpretan obras, los productores de fonogramas graban la música creada por los autores y compositores e interpretada por artistas, intérpretes y ejecutantes y los organismos de radiodifusión difunden por radio y televisión las obras o producciones”³³⁵.

Recordemos que el artista intérprete es una persona física cuya interpretación es precisa e inevitable para que una pieza musical, una coreografía, una obra de teatro, un

332. Diccionario Usual del Poder Judicial, s.v. “derechos conexos”.

333. Registro Nacional de la República de Costa Rica, 2 y 4.

334. Ibid., 6.

335. Registro Nacional de la República de Costa Rica, 6.

espectáculo televisivo, radiofónico o cinematográfico, cobren vida. Cuando el ejecutante pulsa una cuerda, extiende o flexiona la pierna, proyecta la voz hasta el último asiento de una sala, está re-creando la obra. La primigenia creación, nace de nuevo, en aquel cuerpo que interpreta.

Aquí es oportuno hacer las precisiones del caso. Entiende la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, No. 6683, que artista intérprete o ejecutante es “todo actor, locutor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o cualquier otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística o expresiones del folclore”³³⁶ Y, en ese mismo artículo se define “fijación” como “la incorporación de sonidos, imágenes y sonidos o la representación de estos, a partir de la cual puedan percibirse, reproducirse o comunicarse mediante un dispositivo”³³⁷.

Por otra parte, en el artículo 81, “se entiende por: a) ‘Productor de fonogramas’: la persona natural o jurídica que toma la iniciativa y tiene la responsabilidad económica de la primera fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación u otros sonidos o las representaciones de sonidos. [Y por] b) ‘Fonograma’: toda fijación de los sonidos de una ejecución o interpretación o de otros sonidos, o de una representación de sonidos que no sea en forma de una fijación incluida en una obra cinematográfica o audiovisual”³³⁸.

En cuanto al artículo 85, del mismo cuerpo legal, establece que: “se entiende por: a) ‘Organismo de radiodifusión’: la empresa de radio o de televisión que trasmite programas al público. b) ‘Emisión de transmisión’: la difusión por medio de ondas radioeléctricas, de sonidos, o de sonidos sincronizados con imágenes, para su recepción por el público. c) ‘Retransmisión’: la emisión simultánea o posterior de una emisión de un organismo de radiodifusión, efectuada por otro organismo de radiodifusión”³³⁹.

336. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 77.

337. Ibid.

338. Ibid., art. 81.

339. Asamblea Legislativa, “No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”, Sinalevi: art. 85.

Consideramos que con el esbozo de las categorías aquí dispuesto, así como de los contenidos que entrañan el registro o inscripción, se obtiene, si no un panorama, sí un vistazo de lo necesario y concerniente al cómo y el porqué del registro de derechos de autor y derechos conexos.

6) El registro de una obra coreográfica

Del procedimiento explicado anteriormente que es el utilizado para el registro de derechos de autor en la oficina del Registro Nacional de Derechos de Autor y Derechos Conexos de Costa Rica, concluimos que dicho procedimiento fue establecido de manera generalizada, sin tomar en cuenta las particularidades de cada arte u obra a inscribir. Si bien es cierto, se analizaron las disposiciones legales —i.e. las provenientes de la ley No. 6683—, que tienden a ser generales, respecto a los preceptos administrativos que utiliza el Registro Nacional para ordenar su funcionamiento, tampoco se han hallado reglamentos internos o directrices que traten de solventar las falencias legales sobre la protección e inscripción de los derechos sobre obras tan particulares como la coreografía.

Es posible que estas falencias registrales impulsen a los usuarios del sistema a utilizar otro tipo de registros privados³⁴⁰ para tutelar sus creaciones; los cuales, a pesar de no contar con la seguridad jurídica que otorga la inscripción estatal, toman en cuenta las diferencias que tienen las obras artísticas.

Si comparamos nuestra legislación con la de España³⁴¹, por ejemplo, vemos que este país tiene un sistema Registral más elaborado para la inscripción de obras artísticas. A pesar de que en doctrina algunos teóricos se quejen de que no opera de la forma más eficiente, lo cierto es que al menos trabaja con normas más acordes con la variedad artística.

340. “(...) en la práctica, se utilizan otros medios que de alguna forma acrediten quienes son los titulares de los derechos de propiedad intelectual. Los que aquí se citan no constituyen una relación ni mucho menos exhaustiva, sino que los símbolos de reserva de derechos, el depósito legal, el ISBN, el contrato ‘escrow’ o el depósito notarial son sólo algunos de los utilizados”. Guijo Vázquez, 48.

341. No pretendemos hacer en este trabajo una comparación larga y exhaustiva entre la legislación costarricense y todas las demás pertenecientes al sistema continental. Se expone una comparación con la normativa española por ser la que al momento de redacción de esta sección se encontró más acorde con las ideas expuestas a lo largo de la investigación.

Para empezar, veamos la distribución en la solicitud de requisitos que tiene el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual:

El Reglamento presenta los requisitos atendiendo a la siguiente denominación:

- a) Requisitos generales, los del art. 70 de la LPAC.
- b) Requisitos comunes, los del art. 12 del Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual.
- c) Requisitos especiales, los del art. 13 del Reglamento y
- d) Requisitos específicos para la identificación y descripción de las obras actuaciones o producciones recogidos en el extenso art. 14 del Reglamento³⁴².

Lo que Anguita Villanueva separa como requisitos específicos son aquellos que contemplan las particularidades de cada obra. Pues este sistema registral sí toma en cuenta que no es lo mismo inscribir una coreografía que inscribir una escultura o una obra musical. A diferencia del sistema costarricense, en el cual existen requisitos generales y algunas especificaciones para los derechos conexos, obras anónimas, seudónimas, cinematográficas y seriadas.

De vital importancia para nuestro análisis es el artículo 14 del reglamento de registro español. Como dijimos, este numeral tiene la particularidad de señalar los requisitos para la inscripción de cada obra artística. Se trata de una norma bastante extensa, por lo que no la transcribiremos acá de manera íntegra³⁴³, sino solo en lo que interesa, es decir, en lo relacionado con la coreografía. Apunta dicho numeral:

ARTÍCULO 14

Requisitos específicos de la solicitud para la identificación y descripción de las obras, actuaciones o producciones objeto de propiedad intelectual.

Sin perjuicio de lo establecido en los dos artículos precedentes, y a efectos de identificación y descripción de las obras, actuaciones o producciones objeto de propiedad intelectual, así como de la clase de obra, actuación o producción, se hará constar en la solicitud, según los casos:

- a. Para las obras literarias y científicas, así como para las obras dramáticas en general:

342. Luis Antonio Anguita Villanueva, “El procedimiento del registro (I): iniciación, legitimación y requisitos de las solicitudes de inscripción”, en *El registro de la propiedad intelectual* (Madrid, 2008), 122, consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.

343. Puede leerse el artículo 14 del reglamento de registro español completo en la sección de anexos.

- 1°. Número de páginas u hojas, el de volúmenes y el formato.
- 2°. Para las dramáticas, además, la duración aproximada.
- 3°. Un ejemplar o copia de la obra.
- 4°. En su caso, número de depósito legal.
- b. Para las composiciones musicales, con o sin letra:
 - 1°. El género musical.
 - 2°. Número de compases y la duración aproximada.
 - 3°. La plantilla instrumental y vocal, en su caso, de la obra.
 - 4°. Un ejemplar de su partitura.
 - 5°. En su caso, número de depósito legal.
- c. Para las coreografías y pantomimas:
 - 1°. Una descripción por escrito del movimiento escénico.
 - 2°. Se acompañará una grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
- d. Para las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales:
 - 1°. Se presentará una descripción por escrito de la obra.
 - 2°. El nombre y apellidos o denominación social del productor.
 - 3°. Si el productor fuese el único autor en los términos previstos en el artículo 87 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, se acompañará la declaración del productor en la que así se haga constar.
 - 4°. El minutaje y, en su caso, idioma original de la versión definitiva, y los intérpretes principales.
 - 5°. Se acompañará también una grabación de la obra en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
 - 6°. En su caso, número de depósito legal³⁴⁴.

Como queda evidenciado con ese segmento transcrito del artículo, el reglamento español enumera requisitos específicos. Igualmente, hace una separación por tipos artísticos, para no caer en una reiteración de requisitos para artes que pueden presentar formas similares, por ejemplo un dibujo y una pintura. No obstante, y a pesar de que la legislación española es bastante más extensa y específica que la costarricense, no deja de tener sus falencias. Como critica Anguita Villanueva “(...) mientras en un tipo de obras los requisitos parecen bastante acertados para otras da la impresión que el redactor del Reglamento no las conoce demasiado bien y se produce una petición de requisitos exagerada que poco aportan respecto de la identificación de la misma”³⁴⁵. Lo cual evidencia que en el ministerio español no se encargaron de hacer los estudios suficientes o de convocar a profesionales en la materia que

344. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España, “Real Decreto 281/2003: Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual; 07 de marzo 2003”, art. 14, consultado 24 de enero, 2019, vlex.com

345. Anguita Villanueva, 129.

podieran dar una opinión más técnica sobre los requisitos establecidos. Como vemos, la falta de criterio técnico para legislar sobre materias tan complejas como esta no es solo una deficiencia de Costa Rica, sino que también es un problema que se presenta en otras latitudes.

Por lo que respecta a la obra coreográfica, se pide como requisitos una descripción por escrito del movimiento escénico y una grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro. Si estudiamos estos requisitos podemos ver que ninguno de los dos resulta idóneo para definir con claridad la obra y poder identificarla.

En primer lugar, ¿qué se entiende por descripción del movimiento escénico? Si por ello se entiende una descripción completa de todo lo que pasa en escena desde que inicia hasta que finaliza la coreografía, estamos hablando de que se trata de una descripción complejísima. Sería necesario no solo describir las direcciones, los planos corporales y cada movimiento que realiza el bailarín, sino también cada extensión o flexión de cada brazo, mano, dedos, piernas, cuello. Es decir, podría desarrollarse en hojas y hojas que describan lo que pasa y aún así quedarían muchos detalles por fuera, sin tomar en cuenta, además, que quien realice la descripción lo hace desde su punto de vista subjetivo. Y esto si se trata de una coreografía con un único intérprete, no quiero imaginar el dolor de cabeza que implicaría describir en palabras una obra de danza montada para todo un cuerpo de baile de más de quince bailarines, ¿cómo lograr abarcar cada movimiento corporal, cada desplazamiento? Definitivamente, quien ideó este requisito no tenía en mente cómo transcurre una obra coreográfica y no comprende que su medio no son las palabras, y que debido a esto, restringirlo a ese ámbito vuelve compleja — casi imposible— su inscripción. Arriesga, además, que lo escrito siquiera se entienda, pues necesitaría de una mente con un alto nivel de abstracción que le permita entender o imaginar la representación escénica de lo que está leyendo.

Si lo que se pretendía era que se conservara la coreografía en papel, se pudo haber sustituido este requisito de la descripción literal por algún método para registrar el movimiento humano. Los sistemas de notación coreográfica³⁴⁶ buscan una manera de escribir el

346. Para una explicación breve de la necesidad de asumir la notación de la danza a como está mundialmente aceptada y difundida la escritura musical, puede leerse el artículo: María Dolores Vera Fernández, “Aproximación a la utilidad de la notación coreográfica: sistema Laban”, Revista

movimiento de la misma forma en que se escribe la música; no obstante, y al igual que con la música, se necesita, para su valoración, que alguien sepa leerlo.

En segundo lugar, se pide una grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro. Este tipo de grabación, se deduce, no puede ser otra que el video, pues es la única donde se puede contemplar tanto las imágenes como el sonido. Sin embargo, la grabación en video de una coreografía ha generado todo un tema de discusión que pasamos a analizar de seguido.

7) El registro de una obra coreográfica por medio de video

La utilización de un video para el registro y la inscripción de una coreografía es un tema que tiene más detractores que adeptos. Básicamente, se objeta su utilización no solo porque este medio no logra contener la totalidad de la obra, sino porque puede estar parcializado por la visión de quien grabe la obra, y también puede causar confusión en el tanto la grabación abarque más de lo que se pretende registrar; pues quedará registrado no solo la secuencia de movimientos, sino también el intérprete y sus expresiones, el vestuario, las luces y la música, entre otras cosas. Ya en otras partes de esta investigación hemos expresado las desventajas del video como medio de registro, agreguemos a esto lo dicho por Joi Michelle Lakes:

(...) as noted by the Copyright Office, video notation has its limits—it only extends protection to “what is disclosed therein”. As Barbara Horgan, executor of the Balanchine Trust, has stated, “video is cruel to dance”. Film may be inaccurate, as it may capture a dancer’s mistake or unintended addition to the choreographer’s work. Finally, film cannot capture the exact placement and balance of the dancers intended by the choreographer, which may be necessary to recreate the work with accuracy. Choreographers aware of these limitations may be hesitant to rely on film for the purposes of obtaining copyright because they may doubt its effectiveness³⁴⁷.

Danzaratte, del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, No. 5, (2009): 8-11, consultado 27 de enero, 2019, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955273>

347. “(...) como lo señala la Oficina de derechos de autor, la notación [registro] en video tiene sus límites: solo extiende la protección a ‘lo que se revela en él’. Como ha declarado Barbara Horgan, ejecutora de Balanchine Trust, ‘el video es difícil para bailar’. El filme puede ser inexacto, ya que puede capturar el error de un bailarín o una adición involuntaria al trabajo del coreógrafo. Finalmente, la grabación no puede capturar la ubicación y el equilibrio exactos de los bailarines previstos por el coreógrafo, lo que puede ser necesario para recrear el trabajo con precisión. Los coreógrafos

A fin de cuentas, y a pesar de que existan legislaciones que intenten especificar requisitos que tomen en cuenta los distintos tipos de arte, lo cierto es que se trata de una materia compleja que no puede ser tomada a la ligera a la hora de legislar al respecto. El problema de registrar una obra coreográfica se resume en ¿qué se registra? y ¿cómo se registra? las dos preguntas clave que dieron vida a esta investigación. A pesar de que a esta altura del trabajo parece que solo hemos nadado entre dudas doctrinales y desaciertos legislativos, lo cierto es que hemos aprendido de la complejidad inmersa en las expresiones del intelecto humano; y sobre todo en la de la coreografía, que pertenece al indómito campo del movimiento.

conscientes de estas limitaciones pueden titubear en confiar en el video para obtener los derechos de autor porque pueden dudar de su efectividad” (traducción libre de la autora). Joi Michelle Lakes citada por: Santiago Robert Guillén, “La protección de las creaciones culinarias por el derecho de autor”, Revista Actas de derecho industrial y derecho de autor, Tomo 33, (2012-2013): 409, consultado 24 de enero, 2019, vlex.com.

CONCLUSIONES

Serge Lifar consideraba a la danza la más antigua de las artes, y que de ella nacía el ritmo musical. Sin conocer si de un análisis histórico-antropológico de las artes se pueda concluir cuál se gestó primero, lo cierto es que es posible pensar que al menos la danza estuvo presente siempre en el cuerpo, aprovechándose de la energía de este, el movimiento, el espacio y el tiempo. Su expresión, ligada a la personalidad y el sentimiento, ha sido difícil de circunscribir a las formas que utilizan otras artes que también se desempeñan en un escenario. Esas incompatibilidades se expresan en los intentos por adoptar un sistema de notación, que permita recrear en el futuro una danza tal cual fue pensada por su autor. También en la búsqueda de soluciones alternativas a la notación, sobre todo para que puedan ser utilizadas por legos en danza —como abogados, jueces y registradores— que desconocen del todo los sistemas de notación coreográfica.

En esta investigación se ha buscado demostrar en qué consisten esas particularidades que hacen a la coreografía un arte tan diferente de sus hermanas escénicas, y cómo de esas diferencias se evidencia que no se le pueden aplicar los mismos parámetros legales y requisitos registrales para su inscripción, pues se podría incurrir en un error de identificación del objeto a registrar.

A pesar de que la inscripción registral surte efectos meramente declarativos y no constitutivos, pues el derecho de autor nace con la creación de la obra, apuntamos en la investigación que es un acto relevante para efectos probatorios, así como para la simplificación de trámites judiciales. Una de las mayores ventajas es la inversión de la carga probatoria, pues correspondería al infractor del derecho inscrito y no al que alega poseer el derecho legítimo. Sin embargo, las leyes costarricenses sobre la materia son ayunas en la identificación del objeto artístico a tutelar, así como en la definición del término original, tan relevante en el derecho de autor, debido a que son las obras originales las que resultan protegidas.

Al inicio de esta investigación se planteó como hipótesis de trabajo que “en Costa Rica es necesario un cambio en la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, a fin de dar protección jurídica y posibilitar el registro de creaciones coreográficas”. A lo largo del trabajo

se han expuesto falencias concretas de dicha ley que comprueban la hipótesis asumida. Se comprobó que en la normativa costarricense no existe siquiera una definición o referencia a las obras coreográficas que vaya más allá de la mención incluida en el listado ejemplificativo de algunos tipos de obras artísticas. Las leyes son omisas en cuanto a una tutela específica que contemple las necesidades de este arte. Aparte de las carencias de la norma sustantiva, lo relativo a la etapa registral es también ayuno en la materia. El procedimiento existente aplica requisitos generales para la mayoría de las obras y no toma en cuenta las diferencias en su expresión y lo complejo que puede ser, al momento de llegar a la etapa de presentación de la solicitud de inscripción, mostrarle al registro en qué consiste la obra sobre la cual recae la protección.

Las normas sobre derecho de autor que se encuentran vigentes presentan un enfoque de tutela a los intereses económicos de las partes que se ven involucradas en los procesos de reproducción y difusión de las obras. La balanza se inclina de ese lado, por lo que lo correspondiente a la tutela del derecho de los autores se toca de forma generalizada, incluso reproduciendo lo dicho en normas tipo o tratados internacionales, sin examinar a profundidad la materia. Un cambio en la normativa implicaría tomar en cuenta la opinión de sectores artísticos para que expresen sus necesidades y no solo la de sectores económicos que influyen en las decisiones legislativas para proteger sus intereses y frente a los cuales se ceden prerrogativas, para incentivar la inversión en el país. Si bien los procesos de difusión del trabajo intelectual son relevantes, y no se pretende acá que en la legislación no se les tome en cuenta, el punto en el que hacemos énfasis es que las normas deben ser más equitativas y escuchar también a los sectores pequeños.

El objetivo general planteado consistía en establecer la definición y características de la obra coreográfica como obra original objeto de registro, así como el papel de sus partícipes, para determinar las carencias de la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos y su reglamento en cuanto a su protección e inscripción en un registro público.

En el desarrollo de la investigación se logra cumplir con el objetivo general, ya que cada capítulo se organizó para cumplir con una parte de dicho cometido. En el capítulo I, a grandes rasgos, se llega a una definición de coreografía, se desarrollan sus características, elementos y se le diferencia de otras disciplinas; actividades encaminadas a la explicación del

por qué la coreografía es un tipo de arte diferente, al que se le debe tratar según sus particularidades para poder realizar una protección efectiva. En el capítulo II se estudió el concepto de obra original y se resuelve que como a este no se le da un tratamiento en la legislación, para poder comprenderlo hay que aplicar alguno de los criterios doctrinales — objetivo, subjetivo e intermedio— que explica a cuales elementos se les dará énfasis para considerar que una obra es original.

A través de ese análisis se pudo concluir que las obras coreográficas tutelables por el derecho de autor son aquellas que reflejan la personalidad del coreógrafo creador y que además no son copia de otra previa. Además, que debe verse reflejada la personalidad de su creador, y que si es ejecutada por otra persona, no se debe traslucir la personalidad de este y que, pese a que el intérprete tenga derechos sobre su interpretación, debe de detectarse la impronta del coreógrafo en el trabajo representado. Se determinó que también en las coreografías es aplicable el concepto de creatividad como elemento que produce un contenido original. Por tanto, las obras deben estar dotadas de aquella, la cual implica el talento intelectual de la persona y la capacidad de ejecución material de la obra, la expresión de creatividad debe también permitir ver la impronta del creador.

El concepto de originalidad debe recaer sobre los elementos de cada obra, los cuales deben examinarse en conjunto. Se desarrolló que los elementos que componen el arte de la danza son el diseño, la dinámica, el ritmo y la motivación, los cuales le dan coherencia compositiva y claridad a la obra. Por tanto, para determinar si una creación coreográfica es una obra original habrá que examinar su diseño, si este coincide en mayor medida con alguna obra previa no podrá considerarse un original, sino una obra derivada o bien un plagio, y de igual manera deberá hacerse con los otros elementos.

Acerca del papel de los partícipes de una creación de danza concluimos que tampoco se les define en la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, sino que en el ámbito legal hay que aplicar los conceptos genéricos de autor e intérprete. Debido a esto, en el trabajo definimos coreógrafo como el artista profesional en danza con conocimientos técnicos que concibe y realiza las obras coreográficas, utilizando los elementos estructurales propios de la danza y los demás que se requieren para lograr una totalidad coherente y significativa. Asimismo, se optó por la utilización de la palabra intérprete, por encima de bailarín, para

designar a la persona con instrucción profesional en algún estilo de danza que se encarga de ejecutar la obra pensada por el coreógrafo, y cuyo conocimiento va más allá del dominio técnico de unas figuras, pues las interpreta y las dota de contenido, expresa algo a través de ellas. Este concepto es preferible por encima del de bailarín porque este último es usado también para la persona que ejecuta bailes por divertimento personal, sin pretensiones artísticas ni profesionales.

Asumidas estas diferencias conceptuales concluimos que los partícipes de una obra de danza poseen tipos distintos de protección de su trabajo. En lo que respecta al coreógrafo y al intérprete, el primero es quien ostenta el derecho como autor de la obra, mientras que el intérprete puede exigir la protección de su ejecución y su imagen. No obstante, se determinó que tanto la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos, como su reglamento, y los tratados internacionales que regulan los derechos de intérpretes y ejecutantes, solo se centran en la protección del trabajo del intérprete en el tanto es fijado en algún medio para su reproducción. Esto produce un vacío legal, pues no contempla la posibilidad de que los ademanes propios del intérprete, añadidos por este exclusivamente en la ejecución de una obra, puedan ser apropiados por el autor e incluidos como si fueran parte de su obra.

Las carencias que tiene la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos y el resto del cuerpo normativo de la materia fueron expuestas específicamente en el capítulo III, aunque en otros capítulos también se hizo mención de algunas de ellas. Se concluye que los vacíos legales se presentan en la definición de conceptos, la fijación de procedimientos, la solicitud de requisitos para inscripción y las sanciones para las conductas que violenten la propiedad intelectual.

Sobre la definición de conceptos determinamos que en las leyes no existe una definición del concepto “original”, pese a ser un término clave para la materia, pues todas las normas indican que se protegerá solo a las obras que ostenten esa característica. Aparte de ello, tampoco se definen coreógrafo y coreografía, de hecho, se excluye la definición de muchas artes y de sus partícipes, pero no porque el texto contenga definiciones generales lo suficientemente claras para abarcar todos los tipos artísticos, pues en el texto de la ley No. 6683, como en el del reglamento se hace énfasis en aquellas actividades más comerciales, como la producción de fonogramas y los programas de ordenador, a estos sí se les dedican

varios artículos con definiciones y especificaciones. Esto apunta un favoritismo arbitrario para esos sectores del arte, que son mayormente rentables para la economía, pues no se encontró alguna justificación razonable para desarrollar mayormente esas actividades, ya que, como quedó demostrado, la danza es mucho más compleja y no tiene siquiera un artículo en el que se especifique cómo se procede con su protección.

Acerca de la fijación de procedimientos y solicitud de requisitos para la inscripción de una obra coreográfica, la ley y el reglamento no especifican nada al respecto, sino que dictan criterios generales con los cuales la oficina de Registro debe lidiar posteriormente para inscribir obras de contenidos muy diversos. En el capítulo IV se comparó la ley costarricense con el Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual de España, el cual posee un catálogo de requisitos específicos para cada arte. Sin embargo, determinamos que, pese a estar mejor diseñada que la nuestra, es una norma que tampoco asume el hecho de que la danza pertenece a un campo distinto a la expresión verbal, pues uno de los requisitos a presentar es una descripción escrita del movimiento escénico, labor que en la práctica sería demasiado compleja de ejecutar.

Por lo que respecta a las sanciones, se determinó que la Ley de Procedimientos de Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual se emitió para cumplir con un requisito de política internacional y para tutelar los intereses de agentes económicos del mercado del arte (sobre todo enfocado a fonogramas) que no querían invertir en el país por la escasa sanción a actividades como la piratería. Ante el peligro de perder esa captación de impuestos se emitió un compendio de sanciones que está orientado a cuidar de ese sector. Esta parcialización de la norma provoca que conductas ilegítimas de otro tipo queden sin sanción y se les tenga que buscar acomodo en otras figuras sancionatorias.

Por último, la investigación ha logrado cumplir con los objetivos específicos planteados, que consistían en: 1. Definir las particularidades de la coreografía como obra del intelecto humano. 2. Definir el concepto de obra original y explicar los diferentes criterios doctrinales que hay al respecto. 3. Especificar deficiencias que posee la Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos en cuanto a la regulación de la creación coreográfica. 4. Comparar la Ley de Derechos de Autor de Costa Rica con la normativa de otros países, para detectar

normas más idóneas para registrar obras coreográficas. 5. Determinar cuál es el procedimiento registral que existe para inscribir una creación coreográfica en Costa Rica.

Respecto al punto 1, se desarrolló en el capítulo I, y concluimos que lo que diferencia a la obra coreográfica del resto de artes escénicas es que está basada en mayor medida en expresión a través del movimiento corporal; el espacio es construido con el desarrollo de la danza y no se asume como un escenario sobre el cual acontece la obra; posee esencia efímera, lo que la convierte en un arte irrepetible, por encontrarse ligada a las vicisitudes corporales y al tiempo en el cual se desarrolla; tiene un código técnico propio que se convierte en canal de comunicación y en un medio para cuidar el cuerpo como herramienta de ejecución, el dominio de ese código técnico también separa a la danza como arte de los bailes realizados por diversión.

El concepto de obra artística original pretendido en el punto 2 fue definido en el capítulo II como aquella que es creación propia y resulta de la inventiva de su creador. Surge de la inspiración, o conocimientos adquiridos por aquel. Es creación primera, inicial o primigenia. Por tanto, no copiada de otra en su totalidad o en una parte que se pueda considerar esencial —entendido como lo más importante y característico de una cosa— o bien, empleando la cita de la obra que se utilizó. La originalidad de una obra se expresa en la composición del contenido, no en las ideas, información o métodos utilizados; ni en el medio de expresión. Puede tratarse o no de una creación novedosa. No obstante, debe ser independiente y distinta de otras similares de las cuales el autor tenga conocimiento. La obra original puede servir de modelo para realizar otras iguales o similares a ella. La originalidad es una condición para la protección del derecho de autor de la obra.

Esta elaboración conceptual propia tuvo como fin complementar las definiciones estudiadas en el capítulo que no abarcaban los detalles para un uso legal del tema. Aparte de la definición, se explicaron los criterios de originalidad adoptados por la doctrina y por la jurisprudencia extranjera, sobre lo que concluimos que la adopción de un criterio de estos es necesario en la normativa costarricense, para conocer a qué se refiere la ley cuando menciona como requisito de protección la originalidad de las obras artísticas. Los puntos 3, 4 y 5, ya han quedado desarrollados en este apartado.

BIBLIOGRAFÍA

1) Doctrina

Aguilar Basurto, Luis Arturo. Derecho de los bienes: patrimonio, derechos reales, posesión y registro público. Ciudad de México, 2008. Consultado 26 de noviembre, 2018. ProQuest Ebook Central

Alarcón, Mónica. “La inversión de la memoria corporal en danza”. Revista de Filosofía A Parte Rei, No. 66, (2009): 1-7. Consultado 08 de julio 2018, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3089677>

Alessandri R., Arturo y Manuel Somarriva U. Tratado de Derecho Civil. Parte general. Derechos de la personalidad, Tomo I. Santiago de Chile, 2011. Consultado 02 de julio, 2016. vlex.com.

Alessandri R., Arturo, Manuel Somarriva U. y Antonio Vodanovich H. Tratado de los Derechos Reales. Tomo I. 6ª ed. Santiago de Chile, 2009. Consultado 21 de junio, 2016. vlex.com

Alonso Fernández, Zoa. “La danza en época romana: una aproximación filológica y lingüística”. Tesis para optar al grado de doctor en Filología Clásica, Universidad Complutense de Madrid, 2011. Consultado 05 de agosto, 2018. ProQuest Ebook Central,

Álvarez Amézquita, David, Óscar Salazar Rojas y Julio César Padilla Herrera. “Teoría de la propiedad intelectual. Fundamentos en la filosofía, el derecho y la economía”. Revista Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas, No. 28, (enero, 2015): 61-76. Consultado 16 de enero, 2019, vlex.com

Álvarez Hernández, Frank. comp. “Derechos Reales: nociones generales”. En *Derechos Reales*. 1ª ed. San José, Costa Rica: ISOLMA, 2013.

Anguita Villanueva, Luis Antonio. “El procedimiento del registro (I): iniciación, legitimación y requisitos de las solicitudes de inscripción”. En *El registro de la propiedad*

intelectual. 107-129. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.

Arroyo Aparicio, Alicia, José Bellido Añón y María del Mar Gómez Lozano. La relevancia de la prueba en el derecho de autor de las obras plásticas. Madrid, 2011. Consultado 30 de setiembre, 2018. <https://es.scribd.com/read/282788691/La-relevancia-de-la-prueba-en-el-derecho-de-autor-de-las-obras-plasticas-Estudio-de-jurisprudencia-comparada>

Ayllón Santiago, Héctor. El derecho de transformación de las obras del espíritu. Madrid, 2014. Consultado 30 de diciembre, 2018. ProQuest Ebook Central

Bercovitz Rodríguez-Cano, Rodrigo. Coordinador. *Manual de Propiedad Intelectual*. 5ª ed. Valencia, España: Tirant lo Blanch, 2012.

Bermúdez Benítez, Leticia Laura. “El marco conceptual del derecho de autor”. Revista Ciencias de la Información, Vol. 34, No. 1, (abril, 2003). Consultado 25 de enero, 2019. Academic Search Complete, EBSCO host.

Boari Caraciola, Carolina. “A desaturização da obra de arte e auratização da mercadoria”. Revista Pensamento e Realidade, Vol 25, N° 2 (2010): 75-95. EBSCOhost Academic Search Complete

Bondía Román, Fernando. “Las artes escénicas y su configuración jurídica”. Revista crítica de derecho inmobiliario, No. 703, (setiembre-octubre, 2007): 1985-2016. Consultado 28 de enero, 2019. vlex.com

Boorstin, Daniel J. *Los creadores*. 2ª ed. Traducido Juan Faci y Francesca Carmona. Barcelona, España: Editorial Crítica, 2005.

Bustamante Leonardo, Leonardo Paiva, Pedro Sáez, Paulo Soto y Francisco Torres. “Aplicación de microscopía electrónica de doble haz, presión variable y detección de energía dispersiva de rayos X (ESEM-FIB-EDX) en la investigación forense”. Revista de Criminalística y Estudios Forenses, Año 2, No. 2 (julio-diciembre, 2012): 9-22.

- Cabanellas de Torres, Guillermo. *Diccionario Jurídico Elemental*. 18ª ed. Buenos Aires, 2006. Consultado 30 de noviembre de 2018. <http://es.scribd.com/doc/27671641/Diccionario-Juridico-de-Guillermo-cabanellas-de-Torres>
- Cámara Nacional de Apelaciones en lo Civil de la República de Argentina, Sala E. “Sentencia de apelación: Caso B.G.A contra Televisión Federal S.A; del 27 de junio 2017”. Expediente 56.917/2010. Consultado 26 de marzo del 2018. <http://public.diariojudicial.com/documentos/000/074/843/000074843.pdf>
- Castellanos Rubio, Carlos. “El poético mundo jurisprudencial de la protección al derecho moral de autor”. *Revista de Derecho Comunicaciones y Nuevas Tecnologías*, No. 5, (2011): 1-20. Consultado 25 de enero, 2019. Academic Search Complete, EBSCO host.
- Castro Lobo, Manuel. *Derechos de autor y conexos en Costa Rica*. San José, Costa Rica: Alma Mater, 1999.
- Centro de Información Jurídica en Línea (CIJUL). *Naturaleza de los actos del Registro Público*. Informe de investigación. San José, 2009. Consultado 23 de enero, 2019. <https://cijulenlinea.ucr.ac.cr>
- Cornu, Gérard. *Derecho Civil: Los bienes*. Vol. III. San José: Juricentro, 1996.
- De Barañano Letamendía, Kosme M. *Ensayos sobre Danza*. Serie Bellas Artes. No. 3. Bilbao, 1985. Consultado 01 de diciembre, 2018. http://www.bizkaia.eus/fitxategiak/04/ondarea/Kobie/PDF/4/Kobie_3_Bellas_artes_ENSAYOS%20SOBRE%20DANZA%20%20por%20Kosme%20M_%20de%20Bara%C3%B1ano%20Leta.pdf
- Decap Fernández, Mauricio. “Acerca de la prueba pericial en concreto: documento para orientar construcción de carpeta del perito que va a ser examinado y contra examinado”. *Revista del Instituto de la Judicatura Federal*, No. 38 (diciembre 2014): 201-243. Consultado 31 de diciembre, 2018. vlex.com

- Domínguez Luelmo, Andrés. “La responsabilidad de los registradores de la propiedad intelectual”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 159-189. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Ducci Claro, Carlos. *Las cosas incorporeales en nuestro Derecho. Bienes*. Santiago de Chile, 2010. Consultado 02 de julio, 2016. vlex.com
- Encabo Vera, Miguel Ángel. *Estudios sobre derechos de propiedad intelectual*. Madrid, 2015. Consultado 26 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Escudero, María Carolina. “Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal”. Tesis para optar por el grado de magíster en Educación Corporal, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2013. Consultado 01 de diciembre, 2018. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>,
- Fuenmayor, Víctor. “Técnicas del cuerpo y técnicas de la danza”. *Revista La otra Facultad*, Vol. 1, No. 1, (2004): 1-28. Consultado 21 de julio 2018, <http://victorfuenmayorruiz.com/files/tecnicasdelcuerpoytecnicasdeladanza.pdf>
- González Araya, Hazel. “Creación coreográfica y derechos de autor en Costa Rica”. Tesis para optar al grado de licenciada en Derecho, Universidad de Costa Rica, Facultad de Derecho, 1994.
- González Gordon, María. “La práctica del Registro y el Registro en la práctica: reflexiones del administrado”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 201-2018. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Guijo Vázquez, José María. “El registro de la propiedad intelectual como instrumento de protección de los derechos de autor”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 41-63. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Gutiérrez, Elena. *Al Danzar apuntes*. 1ª ed. Heredia, Costa Rica: Universidad Nacional, 2007.

- Guzmán, Diego. Derecho del Arte. El derecho de autor en el arte contemporáneo y el mercado del arte. Bogotá, 2018. Consultado 26 de diciembre, 2018. <https://es.scribd.com>
- Haba Müller, E. Pedro. *Axiología jurídica fundamental. Bases de valoración en el discurso jurídico*. 2ª ed. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2010.
- Haba Müller, E. Pedro. *Los juicios de valor. Elementos básicos de Axiología General*. 2ª ed. San José, Costa Rica: Editorial UCR, 2010.
- Hermosa Martínez, Ana. “La proposición y práctica de la prueba pericial: clases de informes periciales”. En *Análisis y valoración de la prueba pericial social, educativa, psicológica y médica: el perito judicial*. Editado por Concepción Nieto-Morales. Madrid, 2016. Consultado 31 de diciembre, 2018. ProQuest Ebook Central.
- Humphrey, Doris. *El arte de crear danzas*. Traducido por L. M. Caprioli. Buenos Aires, Argentina: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1965.
- Larrañaga Torrontegui, Ramón Antonio. Antología: Danza. Córdoba, 2009. Consultado 01 de abril, 2016. ProQuest ebrary.
- Leal Bahamondes, Pilar y Estefanía Pereira Rodríguez. “Historicidad corporal y el cuerpo en la danza”. Tesis para optar al grado de licenciatura en Danza mención Pedagogía, Universidad Academia de Humanismo Cristiano, 2013. Consultado 22 de julio, 2018. <http://bibliotecadigital.academia.cl/bitstream/handle/123456789/1027/tdan46.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Lifar, Serge. *La danza*. 3ª ed. Barcelona, España: Editorial Labor S.A, 1973.
- Llorente Pascual, Marta. “Apropiaciones espaciales de la danza: del espacio privado al espacio público”. *Revista de Investigación Arte y Ciudad*, No. 3, (2013): 367-384. Consultado 01 de diciembre de 2018, <http://www.arteyciudad.com/revista/index.php/num1/article/view/125>
- López Sánchez, Cristina. *La transformación de la obra intelectual*. Madrid, 2008. Consultado 18 de abril, 2018. vlex.com

- Lucas Herrera, Víctor Guillermo. “Antecedentes y aspectos generales del derecho registral, y análisis jurídico comparativo de normativa registral guatemalteca con normativa registral extranjera”. Tesis para optar por el grado de licenciatura en ciencias jurídicas y sociales, Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales, Universidad Rafael Landívar, 2017. Consultado 26 de noviembre, 2018. <http://recursosbiblio.url.edu.gt/tesiseortiz/2017/07/01/Lucas-Victor.pdf>
- Main, Lesley. “The Dances of Doris Humphrey –Creating a Contemporary Perspective through Directorial Interpretation”. Revista Dance Research, Vol. 23, No. 2, (2005): 106-122, consultado 15 de setiembre 2018, Academic Search Complete, EBSCOhost.
- Márquez, Daniel. “Los paradigmas de gobernanza y transparencia en el derecho registral”. Memoria del Congreso Internacional de Derecho Registral, Universidad Nacional Autónoma de México, 24 al 26 de marzo, 2010. Consultado 26 de noviembre, 2018. http://www.miguelcarbonell.com/artman/uploads/1/jbr_Paradigmas_de_gobernanza_de_recho_registral.pdf
- Martínez Jiménez, José Esteban. “Actividad registral de la administración en materia de derechos de autor: registro de la propiedad intelectual y múltiples de arte”. Revista de Administración Pública, No. 78. (1975): 85-115. Consultado 23 de enero, 2019, ProQuest Ebook Central.
- Méndez González, Fernando P. “La función económica de los sistemas registrales”. Revista Crítica de Derecho Inmobiliario, No. 671, (2002): 875-900. Consultado 27 de noviembre, 2018. <http://vlex.com/vid/funcion-economica-sistemas-328493>
- Mendoza Cuevas, Ariadna, Isis Maqueira Albo y Alexander Fernández Tolmo. “Identificación de pigmentos y obtención de un modelo cuantitativo para la atribución de pinturas artísticas por fluorescencia de rayos X portátil”. Revista Cubana de Física, Vol. 28, No. 1, (julio, 2011): 1E46- 1E51. Consultado 17 de octubre 2018, ebscohost.com
- Montoya Alvarado, Jorge A. *El movimiento obrero en el siglo XIX y la aparición del marxismo. Orígenes del movimiento obrero*. San José, Costa Rica: Editorial Alma Mater, 2007.

- Mora, Ana Sabrina. "Cuerpo, sujeto y subjetividad en la danza clásica". Revista *Questión*, Vol. 1, No. 17, (2008). Consultado: 08 de julio 2018, <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/513>.
- Muñoz Razo, Carlos. *Cómo elaborar y asesorar una investigación de tesis*, 1ª ed. Juárez, México: Prentice Hall Hispanoamericana S.A, 1998.
- Naranjo Rico, María del Pilar. "La cinetografía Laban". Revista *Artes*, No. 7, Vol. 4, (2004): 39-43. Consultado 21 de noviembre 2018, <http://www.contemporary-dance.org/support-files/labannotation-article-in-spanish-la-cinetografia-laban.pdf>
- Nettel Díaz, Ana Laura. "Derecho de autor y plagio". Revista *Alegatos*, Vol. 27, No. 83, (enero-abril 2013): 135-152. Consultado 19 de octubre, 2018. <http://alegatos.azc.uam.mx/index.php/ra/article/view/185>
- Noordendorp, Peter (Peter Deno). *Métodos de expresión corporal para el teatro y la danza*. Traducido por Paula Percivalle. Rosario, 2012. Consultado 21 de julio, 2018, <http://www.libreriahumanista.com/p/metodo-de-expresion-corporal-para-el-teatro-y-la-danza-peter-deno/>
- Olmedo Peralta, Eugenio. "La propiedad intelectual de las traducciones". En *Actas de Derecho Industrial y Derecho de Autor*. Tomo XXXIV (2013-2014). 209-230. Madrid, 2015. Consultado 30 de diciembre, 2018. vlex.com
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. *Glosario de Derecho de autor y Derechos Conexos*. Ginebra, 1980. Consultado 02 de diciembre 2018. ftp://ftp.wipo.int/pub/library/ebooks/wipopublications/wipo_pub_816_efs-ocr-sp-image.pdf
- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. *Principios básicos de la Propiedad Industrial*. Ginebra, 2016. Consultado 01 de enero, 2019. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_895_2016.pdf

- Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos. Ginebra, 2016. Consultado 01 de enero, 2019. https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/wipo_pub_909_2016.pdf
- Ortega Doménech, Jorge. “Objeto, funciones y características del Registro de la Propiedad Intelectual”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 65-105. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Ortiz Ortiz, Eduardo. “La potestad reglamentaria en Costa Rica. Régimen actual y perspectivas”. *Revista de Ciencias Jurídicas*, No. 16, (1970): 125-195. Consultado 21 de enero, 2019, <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/juridicas/article/view/16747/16241>
- Otero Lastres, José Manuel. “El grado de creatividad y de originalidad requerido al diseño artístico”. *Anuario Andino de Derechos Intelectuales*, Año II, No. 2, (2005): 91-115. Consultado 12 de febrero, 2018. <http://www.anuarioandino.com/Anuarios/Anuario02/art05/ANUARIO%20ANDINO%20ART5.pdf>
- Peñailillo Arévalo, Daniel. *Los bienes. La propiedad y otros Derechos Reales*. Santiago, 2010. Consultado 16 de enero, 2019. vlex.com
- Peñuelas I Reixach, Lluís. “Autoría y originalidad de las obras de arte a efectos de su venta, exposición y divulgación”. En *Autoría, autenticación y falsificación de las obras de arte*. 13-57. Barcelona, 2013. Consultado 25 diciembre, 2018. <http://www.lluispenuelas.com/temas/>
- Pérez García, María Matilde. “El instrumento del intérprete en la danza: el cuerpo como medio de expresión y comunicación escénica”. *Revista Danzaratte del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, No. 6, (2009): 48-55. Consultado 31 de julio 2018, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/revista?codigo=12640>
- Pérez Gómez, Ana María. “Hacia una mundialización de la explotación de obras en línea. Proposición de un sistema internacional de administración digital de derechos de

- autor”. Revista de Derecho, Comunicaciones y Nuevas Tecnologías, No. 10. (2013): 5-30. Consultado 26 de enero, 2019.
- Portero Lameiro, José Domingo. La (relativa) constitucionalidad de los derechos de autor en España. Madrid, 2016. Consultado 02 de diciembre, 2018. vlex.com
- Ramón Fernández, Francisca. “Propiedad intelectual, obra escénica y video-danza”. II encuentro internacional de film de danza, Jesús Pobre, Alicante, 2015. Consultado 26 de enero, 2019. <http://cinedanza.blogs.upv.es/>
- Rams Albesa, Joaquín. “El Registro de la Propiedad Intelectual”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 23-63. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Raymond Strauss, Marc y Myron Howard Nadel. Looking at contemporary dance. A guide for the internet age. Nueva Jersey, 2012. Consultado 15 de setiembre, 2018. es.scribd.com.
- Real Academia Española. Diccionario de la Lengua Española. Consultado 20 de noviembre 2018. dle.rae.es
- Real Márquez, Montserrat. “El requisito de la originalidad en los derechos de autor”. Portal Internacional de la Universidad de Alicante sobre Propiedad Industrial e Intelectual y Sociedad de la Información, No. 11, (2001). Consultado 02 de diciembre, 2018, http://www.uaipit.com/uploads/publicaciones/files/0000001974_La%20originalidad-Art-uaipit2.pdf
- Registro Nacional de la República de Costa Rica. “Derechos de Autor y Derechos Conexos. Inscripción: importancia de inscripción”. Fascículo No. 3, (octubre, 2013): 1-8. Consultado 20 de enero, 2019. [https://www.rnpdigital.com/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20\(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos\).pdf](https://www.rnpdigital.com/propiedad_industrial/documentos/fasciculos%20propiedad%20industrial/RN-3%20Inscripcion%20(Derechos%20de%20Autor%20y%20Conexos).pdf)

- Robert Guillén, Santiago. “La protección de las creaciones culinarias por el derecho de autor”.
Revista Actas de derecho industrial y derecho de autor, Tomo 33. (2012-2013): 401-415. Consultado 24 de enero, 2019. vlex.com.
- Rodríguez Vargas, Rita Gabriela. “Uso de desplazamientos con la técnica de Danza Contemporánea Flying Low dentro de un espacio creado con proyección multimedia sobre estructuras tridimensionales, para generar un diálogo entre los componentes que serán parte del proceso creativo de la obra Viento”. Tesis para optar por el grado de licenciatura en Danza/Teatro, Universidad de Cuenca, Facultad de Artes, Escuela de Danza/Teatro, 2013. Consultado 08 de julio, 2018.
<http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/5182>,
- Rogel Vide, Carlos. comp. “Origen, razón de ser y vicisitudes del registro de la propiedad intelectual”. En *El registro de la propiedad intelectual*. 7-21. Madrid, 2008. Consultado 23 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.
- Rojina Villegas, Rafael. *Compendio de Derecho Civil. Tomo II: Bienes, Derechos Reales y Sucesiones*. 17ª ed. México, D.F: Porrúa, 1985.
- Rosón, Tomás. “El flamenco como obra musical, coreográfica y escénica. Las obras originales y derivadas: versiones, arreglos y utilización de obras”. En *El flamenco y los derechos de autor*. 23-38. Madrid, 2010. Consultado 03 de julio 2016. ebrary.com
- Rubiano Velandia, Andrés Hernando. “Arte y falsificaciones: el mito de la originalidad”. Trabajo de investigación para optar al título de magister en Filosofía, Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas, Departamento de Filosofía, 2013. Consultado 13 de octubre, 2018.
<http://bdigital.unal.edu.co/44863/1/1020712640.2013.pdf>
- Ruipérez de Azcárate, Clara. *Las obras del espíritu y su originalidad*. Madrid, 2012. Consultado 03 de julio, 2016. ebrary.com.
- Ruiz Medrano, Salvador Francisco. *La protección jurídica de las propiedades especiales en el mundo*. España, 2011. Consultado 01 de diciembre, 2018. vlex.com

- Salas Zúñiga, Marvin, Gina Bagnarello Madrigal, Mauricio Chacón Hernández y Daniel Gómez Murillo. “Diagnóstico de los sistemas de gestión de calidad en laboratorios forenses miembros de la Academia Iberoamericana de Criminalística y Estudios Forenses (AICEF)”. *Revista de Criminalística y Estudios Forenses*, Año 3, No. 2, (octubre de 2013- marzo de 2014): 11-23. Consultado 31 de diciembre, 2018. <http://www.inacipe.gob.mx/stories/publicaciones/novedades/CF3-2.pdf>
- Salazar Carvajal, Juan Pablo. *Diccionario Usual del Poder Judicial*. Consultado 02 de diciembre, 2018. www.poder-judicial.go.cr/digesto/index.php/dicc
- Salazar, Adolfo. *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet*. Ciudad de México, México: Fondo de Cultura Económica, 1949.
- Schmitz Vaccaro, Christian. “Evolución de la regulación internacional de la propiedad intelectual”. *Revista La Propiedad Inmaterial*, No. 17. (Enero 2013): 63-92. Consultado 23 de enero, 2019. vlex.com
- Sheets-Johnstone, Maxine. *The Phenomenology of Dance*, Fiftieth Anniversary edition. Philadelphia, 2015. Consultado 01 de diciembre, 2018. es.scribd.com.
- Soba Bracesco, Ignacio M. “La incursión en el conocimiento científico a través de la prueba pericial. Su impacto en la decisión judicial”. *Revista del Instituto Colombiano de Derecho Procesal*, No. 40. (2014): 227-261. Consultado 31 de diciembre, 2018. vlex.com
- Soler Benito, Cristina. *Artes escénicas y derechos de autor*. Madrid, 2016. Consultado 20 de febrero, 2018. ProQuest Ebook Central
- Taleva Salvat, Orlando. *Manual de Derechos de Autor*. Buenos Aires, 2009. Consultado 25 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central
- Valdés Díaz, Caridad del Carmen. “Las obras en colaboración. Introducción y teoría general. Especial referencia a su regulación en la ley cubana de derecho de autor”. En *Obras originales de autoría plural*. Madrid, 2012. Consultado 26 de enero, 2019. ProQuest Ebook Central.

Valluzzi, Flavia Florencia. “El conflicto entre los derechos de autor y los derechos de la comunidad”. Tesis para optar por el grado de licenciatura en Bibliotecología y Documentación, Universidad Nacional de La Plata, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Bibliotecología, 2007. Consultado 26 de enero, 2019. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.258/te.258.pdf>

Vera Fernández, María Dolores. “Aproximación a la utilidad de la notación coreográfica: sistema Laban”. Revista Danzaratte, del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, No. 5. (2009): 8-11. Consultado 27 de enero, 2019. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2955273>

Verwer, Hans. *Guide to the Ballet*. Traducido por Henry Mins. Estados Unidos: Barnes & Noble, Inc., 1963.

Von Laban, Rudolf. *El dominio del movimiento*. Traducido por Jorge Bosso Cuello. Madrid, España: Editorial Fundamentos, 1987.

Zeidler, Birgit. *Claude Monet. Vida y obra*. Traducido por Ana María Gutiérrez. Berlín, Alemania: Editorial Könemann, 2005.

2) Legislación

Acuerdo de la Ronda Uruguay: Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio. Firmado en Marrakech, Marruecos, 15 de abril, 1994. Consultado 22 de enero 2019, https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=305906

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Ley No. 63: Código Civil; 28 de setiembre 1887”. Sinalevi. Consultado 30 de diciembre, 2018, www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?para_m1=NRTC&nValor1=1&nValor2=15437&nValor3=106999&strTipM=TC

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Ley No. 6683: Ley sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos; 14 de octubre 1982”. Sinalevi. Consultado 27 de diciembre, 2018,

http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=3396&nValor3=80724&strTipM=TC

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Ley No. 7130: Código Procesal Civil; 16 de agosto 1989”. Sinalevi. Consultado 31 de diciembre, 2018. http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=12443&nValor3=113746&strTipM=TC

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Ley No. 9342: Código Procesal Civil; 03 de febrero 2016”. Sinalevi. Consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=81360&nValor3=103729&strTipM=TC

Asamblea Nacional Constituyente. “Constitución Política de la República de Costa Rica; 08 de noviembre 1949”. Sinalevi. Consultado 21 de enero, 2019, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=871&nValor3=113368&strTipM=TC

Congreso de la República de Colombia. “Ley No. 1564: Código General del Proceso; 12 de julio 2012”. Consultado 18 de octubre, 2018. vlex.com

Convención de Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión; 26 de octubre 1961. Consultado 26 de enero, 2019. <https://wipo.int/es/text/289796>

Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 09 de setiembre de 1886. Consultado 27 de diciembre, 2018. https://www.wipo.int/treaties/es/text.jsp?file_id=283700

Ministerio de Cultura del Gobierno de España. “Real Decreto Legislativo 1/1996: aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual; 12 de abril 1996”. Consultado 25 de enero, 2019. <http://www.wipo.int/portal/index.html.es>

Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España. “Real Decreto 281/2003: Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual; 07 de marzo 2003”. Consultado 24 de enero, 2019. vlex.com

Naciones Unidas. “Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Estocolmo, 14 de julio 1967”. Consultado 25 de enero, 2019. http://www.wipo.int/treaties/es/convention/trtdocs_wo029.html

Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. “Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT); Ginebra, 20 de diciembre 1996”. Consultado 26 de enero, 2019. <https://wipolex.wipo.int/es/text/295478>

Poder Ejecutivo. “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”. Sinalevi. Consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=24652&nValor3=91207&strTipM=TC

Poder Ejecutivo. “Decreto ejecutivo No. 24611-J: Reglamento a la Ley de Derechos de Autor y Derechos Conexos; 24 de octubre 1995”. Sinalevi. Consultado 31 de diciembre, 2018, http://www.pgrweb.go.cr/scij/Busqueda/Normativa/Normas/nrm_texto_completo.aspx?param1=NRTC&nValor1=1&nValor2=24652&nValor3=91207&strTipM=TC

Poder Legislativo de la República Francesa. “Ley N ° 92-597: Code de la propriété intellectuelle; 01 de julio 1992”. Consultado 25 de enero, 2019. <http://www.wipo.int/wipolex/es/details.jsp?id=5563>

3) Proyectos de ley

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Proyecto de Ley, expediente No. 7353: Ley sobre los Derechos de Autor y Derechos Análogos; 23 de julio 1976”. Consultado 19 de enero, 2019, expedientes.asamblea.go.cr/eIntegrator4/document.aspx?query=1009&doc=1003848

Asamblea Legislativa de la República de Costa Rica. “Proyecto de Ley, expediente No. 13.642: Ley de Procedimientos de Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual; 28 de junio 1999”. Consultado 22 de enero, 2019, <http://expedientes.asamblea.go.cr/eIntegrator4/document.aspx?query=1009&doc=1003249>

4) Jurisprudencia

Juzgados de lo Mercantil, No. 5 de Madrid. “Resolución: No. 41/10; 10 de febrero 2010”. Expediente 479/07. Consultado 15 de febrero, 2018. vlex.com

Segundo Tribunal Colegiado en Materia Civil del Tercer Circuito de México. “Tesis Aislada: No. III.2o.C.187 C; 01 de diciembre 2010”. Expediente 291/2010. Consultado 13 de octubre, 2018. vlex.com

Tribunal Contencioso Administrativo, Sección II, de la República de Costa Rica. “Resolución: No. 00197-2013; 30 de julio 2013 8:00 horas”. Expediente 07-000563-0163-CA.

Tribunal Contencioso Administrativo, Sección VIII, de la República de Costa Rica. “Resolución: No. 00012-2012; 27 de febrero 2012 9:00 horas”. Expediente 09-001617-1027-CA.

Tribunal de Apelación de Sentencia Penal del II Circuito Judicial de San José. “Sentencia de apelación: sentencia No. 167; 13 de febrero del 2017 14:25 horas”. Expediente 08-000062-0615-PE.

Tribunal de Justicia de la Unión Europea, Sala Tercera. “Decisión prejudicial: resolución No. C-145/10; 01 de diciembre 2011”. Consultado 12 de octubre del 2018. vlex.com

Tribunal Segundo Civil, Sección I, de la República de Costa Rica. “Resolución: No. 00345-2004; 16 de setiembre 2004 9:30 horas”. Expediente 00-001927-0183-CI.

ANEXOS

- 1.** Artículo 14 del “Real Decreto 281/2003: Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual; 07 de marzo 2003”, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.
- 2.** Solicitud de inscripción de obra literaria o artística del Registro Nacional de la República de Costa Rica.

“Real Decreto 281/2003: Reglamento del Registro General de la Propiedad Intelectual; 07 de marzo 2003”. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte de España.

ARTÍCULO 14.

Requisitos específicos de la solicitud para la identificación y descripción de las obras, actuaciones o producciones objeto de propiedad intelectual.

Sin perjuicio de lo establecido en los dos artículos precedentes, y a efectos de identificación y descripción de las obras, actuaciones o producciones objeto de propiedad intelectual, así como de la clase de obra, actuación o producción, se hará constar en la solicitud, según los casos:

- a. Para las obras literarias y científicas, así como para las obras dramáticas en general:
 1. Número de páginas u hojas, el de volúmenes y el formato.
 2. Para las dramáticas, además, la duración aproximada.
 3. Un ejemplar o copia de la obra.
 4. En su caso, número de depósito legal.

- b. Para las composiciones musicales, con o sin letra: }
 1. El género musical.
 2. Número de compases y la duración aproximada.
 3. La plantilla instrumental y vocal, en su caso, de la obra.
 4. Un ejemplar de su partitura.
 5. En su caso, número de depósito legal.

- c. Para las coreografías y pantomimas:
 1. Una descripción por escrito del movimiento escénico.
 2. Se acompañará una grabación de la obra en un soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.

- d. Para las obras cinematográficas y demás obras audiovisuales:
 1. Se presentará una descripción por escrito de la obra.
 2. El nombre y apellidos o denominación social del productor.
 3. Si el productor fuese el único autor en los términos previstos en el artículo 87 del texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, aprobado por Real Decreto

Legislativo 1/1996, de 12 de abril, se acompañará la declaración del productor en la que así se haga constar.

4. El minutaje y, en su caso, idioma original de la versión definitiva, y los intérpretes principales.
5. Se acompañará también una grabación de la obra en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
6. En su caso, número de depósito legal.

e. Para las esculturas:

1. El material y técnica escultórica empleados.
2. Las dimensiones.
3. Tres fotografías, siempre que sirvan de plasmación tridimensional de la obra. Al dorso de las fotografías ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor.

f. Para las obras de dibujo y pintura:

1. El tipo de soporte.
2. El material y la técnica empleados 3º Las dimensiones.
3. Una copia o fotografía que permita su completa identificación. Al dorso ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor.
4. En su caso, número de depósito legal.

g. Para los grabados y litografías:

1. La técnica de grabación.
2. El material del soporte, material de la matriz, los colores o tintas utilizados en el tiraje.
3. Los formatos.
4. El número de tirada.
5. Una copia o fotografía que permita su completa identificación. Al dorso de la copia o fotografía ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor.
6. En su caso, número de depósito legal.

h. Para los tebeos y cómics:

1. El número de páginas u hojas, el de volúmenes y el formato.
2. Un ejemplar o copia de la obra.
3. En su caso, número de depósito legal.

- i. Para las demás obras plásticas, sean o no aplicadas:
 - 1. El material empleado.
 - 2. Las dimensiones.
 - 3. Tres fotografías o tres infografías que sirvan de plasmación tridimensional de aquélla. Al dorso de las fotografías o infografías ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor.
 - 4. Podrá también presentarse una descripción por escrito que facilite y mejore la identificación de la obra, así como los gráficos necesarios en formato DIN-A3 con la escala gráfica de referencia.
 - 5. Asimismo, se acompañará una grabación en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.

- j. Para las obras fotográficas:
 - 1. Una copia en positivo o en diapositiva. Al dorso de la fotografía ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor y, en su caso, de la persona que lo represente.
 - 2. En su caso, número de depósito legal.

- k. Para los proyectos, planos y diseños de obras de arquitectura e ingeniería:
 - 1. Un extracto o descripción por escrito que permita su identificación, incluyéndose los gráficos necesarios en formato DIN-A3 con la escala gráfica de referencia.
 - 2. Si el proyecto hubiese sido visado por el colegio oficial de ingenieros o arquitectos correspondiente, podrán indicarse el número y la fecha de dicho visado.
 - 3. Se acompañará una grabación del proyecto en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.

- l. Para las maquetas:
 - 1. La escala.
 - 2. Un máximo de tres fotografías que sirvan de plasmación tridimensional de lo proyectado. Al dorso de las fotografías ha de hacerse constar el título de la obra y el nombre y apellidos del autor.

- m. Para los gráficos, mapas y diseños relativos a la topografía, la geografía y, en general, a la ciencia:
 - 1. Las dimensiones o escala.

2. Una copia que permita su completa identificación.

n. Para los programas de ordenador:

1. La totalidad del código fuente, que se presentará como ejemplar de la obra.
2. Un ejecutable del programa.
3. Opcionalmente, podrá presentarse una memoria que contenga:
4. Una breve descripción del programa de ordenador.
5. El lenguaje de programación.
6. El entorno operativo.
7. Un listado de ficheros.
8. El diagrama de flujo.
9. En su caso, número de depósito legal.
10. Cuando la extensión del código fuente o las condiciones de archivo lo hicieran necesario, el registro podrá exigir que dicho código se aporte en CD-ROM u otro soporte diferente.

ñ. Para las bases de datos:

1. Memoria descriptiva de la base de datos.
2. Los criterios sistemáticos y metódicos de ordenación.
3. El sistema de acceso a los datos.
4. Podrá también acompañarse una grabación de la obra en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
5. Se indicará, para su mejor comprensión, el modo de acceso a los datos.
6. En su caso, número de depósito legal.

o. Para páginas electrónicas y multimedia:

1. Descripción por escrito que relacione de forma individualizada cada creación para la que se solicita el registro, identificada con el nombre del fichero informático que la contiene y nombre y apellidos de su autor.
2. Requisitos específicos, de conformidad con lo establecido en este artículo, para la identificación y descripción de las obras, actuaciones o producciones contenidas en la página electrónica o multimedia.
3. Copia de la página o multimedia en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
4. En su caso, número de depósito legal.

p. Para las actuaciones de artistas-intérpretes o ejecutantes:

1. Descripción por escrito de la interpretación, actuación o ejecución.
2. Lugar y fecha de la interpretación, actuación o ejecución y, en su caso, fecha de la divulgación de la grabación de ésta.
3. Título y autor de la obra interpretada.
4. Se acompañará también una grabación en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.

q. Para las producciones fonográficas:

1. Título y, en su caso, autor de la obra fijada en el fonograma.
2. Nombre de los principales artistas-intérpretes o ejecutantes.
3. Declaración del productor acreditando que dispone de las autorizaciones de los artistas.
4. Tipo de fonograma y sistema de grabación.
5. Fecha de la grabación y de la divulgación.
6. Se acompañará también una copia del fonograma.^{7º} En su caso, número de depósito legal.

r. Para las producciones de grabaciones audiovisuales:

1. Descripción por escrito de la producción.
2. La grabación en soporte cuyo contenido pueda ser examinado por el registro.
3. Fecha de realización y de la divulgación de la grabación.
4. Número de depósito legal si la producción estuviera publicada.

s. Para las meras fotografías:

1. Una copia en positivo o en diapositiva.
2. Fecha de realización de la mera fotografía o de su reproducción.
3. En su caso, número de depósito legal.

t. Para las producciones editoriales previstas en el artículo 129 de la Ley de Propiedad Intelectual:

1. Nombre y apellidos del autor, si fuera conocido.
2. Año de entrada en el dominio público.
3. Número de páginas, volúmenes y formato.
4. Fecha de la divulgación o publicación, según el caso.
5. Un ejemplar o copia de la producción editorial.
6. En su caso, número de depósito legal.

u. Para cualesquiera otras obras o producciones protegidas no incluidas en los apartados anteriores, se exigirán aquellos datos o documentos que, en cada caso, se estimen necesarios para la mejor identificación y determinación del objeto de inscripción de la obra.

v. En todo caso, el registro podrá solicitar toda aquella documentación complementaria, adecuada al supuesto que se trate, que le sirva para aclarar y facilitar la calificación de los derechos inscribibles.



REGISTRO NACIONAL
REPUBLICA DE COSTA RICA

REGISTRO DE DERECHO DE AUTOR Y CONEXOS

No. EXPEDIENTE: _____

ESPACIO RESERVADO PARA RECEPCIÓN

CLASIFICACION: _____

**SOLICITUD DE INSCRIPCION
Obra Literaria - Artística**

Solicitante (Si no es autor, deberá acreditar la representación)

Nombre: _____ Apellidos: _____	
Identificación: _____	Tipo identificación: _____ Nacionalidad: _____
Estado civil: _____	Profesión u Oficio: _____ Teléfono(s)*: _____
Provincia: _____	Dirección Exacta: _____
Apoderado especial de: _____	
Representante de: _____	Ced. Jurídica: _____

Título de la Obra (El título debe ser idéntico al que figura en el ejemplar aportado)

--

Breve descripción del contenido de la obra

--

Autor/es UNO VARIOS (Utilizar hoja adicional para autores) Cuántos:

PRIMER (o ÚNICO) AUTOR; ES EL SOLICITANTE PARTE DE LA QUE ES AUTOR _____

Nombre: _____ Apellidos: _____	
Identificación: _____	Tipo identificación: _____ Nacionalidad: _____
Estado civil: _____	Profesión u Oficio: _____ Teléfono(s)*: _____
Provincia: _____	Dirección Exacta: _____

Titular del Derecho Patrimonial UNO VARIOS (Utilizar hoja adicional de titulares) Cuántos:

EL AUTOR/ES

OTRO TITULAR

PERSONA JURIDICA

Denominación Social: _____	Cédula Jurídica: _____
Representante: _____	Identificación: _____ Tipo ident: _____

PERSONA FISICA

Nombre: _____ Apellidos: _____	
Identificación: _____	Tipo identificación: _____ Nacionalidad: _____
Estado civil: _____	Profesión u Oficio: _____ Teléfono(s)*: _____
Provincia: _____	Dirección Exacta: _____

SOLICITUD DE INSCRIPCION

Antes de llenar la fórmula de inscripción se sugiere revisar la hoja que se adjunta con recomendaciones para llenar el formulario de forma correcta. El mismo deberá ser completado en letra imprenta legible o a máquina, sin correcciones, ni rayones.

Datos generales de la obra

Estado:	<input type="radio"/> Inédita	<input type="radio"/> Divulgada	<input type="radio"/> Publicada			
Año de Creación*:	_____	País de Origen*:	_____			
Género de la Obra:	<input type="radio"/> Literario	<input type="radio"/> Artístico	Categoría de la obra: _____			
Formato de Presentación:	<input type="radio"/> Impreso	<input type="radio"/> Literario	<input type="radio"/> Cd	<input type="radio"/> Otro: _____		
Carácter de la Obra:	<input type="radio"/> Individual	<input type="radio"/> Colectiva	<input type="radio"/> Originaria	<input type="radio"/> Anónima		
	<input type="radio"/> Colaboración	<input type="radio"/> Encargo	<input type="radio"/> Relación laboral	<input type="radio"/> Derivada	<input type="radio"/> Póstuma	<input type="radio"/> Seudónima
	<input type="radio"/> Otra (Especificar): _____					

Cesión de derechos patrimoniales o autorización

Cesión de Derechos patrimoniales:	<input type="radio"/> SI	<input type="radio"/> NO	Autorización o licencia de uso:	<input type="radio"/> SI	<input type="radio"/> NO
------------------------------------------	--------------------------	--------------------------	----------------------------------------	--------------------------	--------------------------

Observaciones

--

Lugar para atender notificaciones (Fax o domicilio exacto)

--

Lista de documentación adjunta (Marcar según corresponda)

<input type="radio"/> Documento acredite la titularidad patrimonial	<input type="radio"/> Poder Especial
<input type="radio"/> Ejemplar de la obra	<input type="radio"/> Pago de Derechos
<input type="radio"/> Comprobantes de pago (facturas)	<input type="radio"/> Personería Jurídica
<input type="radio"/> Comprobantes de depósito	
<input type="radio"/> Otros (especificar seguidamente) _____	

Declaro bajo mi responsabilidad que todos los datos consignados en esta solicitud son verdaderos, corresponden a la realidad de los hechos y que conozco los alcances del artículo 53 de la Ley de Procedimientos de Observancia de los Derechos de Propiedad Intelectual, N° 8039. Es todo, se firma en la ciudad de _____ el día _____.

FIRMA

ABOGADO QUE AUTENTICA

Nota: Los documentos o materiales presentados con la solicitud no serán devueltos.
Los datos marcados con asterisco son opcionales.