

BIBLIOGRAFÍA

Libros

GONZÁLEZ GOZALO, Alfonso: *La propiedad intelectual sobre la obra audiovisual*, ed. Comares, Granada, 2001, 596 pp.

Los estudios acerca de los derechos de propiedad intelectual en nuestro país, cuyos orígenes se remontan al siglo XIX (a partir de la Ley de 10 de junio de 1847) habían permanecido históricamente en un estado de apacible letargo que combinaba apariciones más o menos aisladas y afortunadas con largos lapsos de escasa producción científica. La situación, sin embargo, parece haber dado un giro en los últimos años, en los que, al hilo del progreso científico y técnico, han proliferado diversas obras que pretenden analizar con el rigor jurídico necesario un sector del derecho a veces muy técnico y complejo como es el de la propiedad intelectual. Dentro de esta «nueva ola» de autores y obras que disertan sobre autores y obras sobresale por méritos propios el libro que ahora comentamos, que contiene en lo fundamental el contenido de la tesis doctoral de su autor, Alfonso González Gozalo.

I. El libro se estructura en dos partes bien diferenciadas, a las que precede el recomendable (por original) prólogo de Rodrigo Bercovitz Rodríguez-Cano. En la primera de ellas se analizan algunas de las cuestiones más espinosas que los artículos 86 y ss. del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (en adelante, TRLPI) plantean. En la segunda, se hace un recorrido por los distintos derechos morales que poseen los autores de la obra audiovisual y los intérpretes y ejecutantes de la misma.

Comienza la primera parte con un capítulo que ha sido reducido respecto del que se contenía en la tesis doctoral por motivos editoriales, por lo que su lectura debe completarse con el artículo dedicado al concepto de la obra audiovisual que el propio González Gozalo ha publicado en *pei* (*Revista de Propiedad Intelectual*), núm. 7, 2001, pp. 6-69. En este capítulo I se glosa la definición de obra audiovisual contenida en el artículo 86 del TRLPI, primero a su vez de los que el Título VI dedica a las «obras cinematográficas y demás obras audiovisuales». La confusa definición de la norma y los continuos progresos técnicos que se han producido en el sector del audiovisual hacen necesario deslindar correctamente qué tipos de creaciones son obras audiovisuales (como las denomina el propio art. 86.2) y cuáles no pueden tener tal carácter. Para ello, Alfonso González Gozalo, partiendo del concepto legal, analiza los rasgos que distinguen a la obra audiovisual. El primero de ellos es la necesidad de que exista una «serie de imágenes asociadas», haciendo hincapié en que la asociación no significa necesariamente que deban dar sensación de movimiento, si tenemos en cuenta la definición de grabación audiovisual del artículo 120 TRLPI y la interpretación de términos

como «plano» y «secuencia de imágenes». Basta, por tanto, con un cierto carácter secuencial o dinámico, sin que la impresión deba ser la de animación. La secuencia de imágenes, además, no hace falta que tenga una coherencia o carácter lineal, como puede ocurrir en los videojuegos o en las películas interactivas, en las que el propio espectador decide el curso de la acción. Es suficiente una cierta coherencia temática y secuencial. La obra audiovisual está esencialmente destinada a darse a conocer por medio de un aparato de proyección o medio de comunicación pública de la imagen y del sonido (lo que la doctrina llama la necesidad de «mediación técnica»), por lo que no puede ser percibida directamente por el público sin la ayuda de dichos aparatos. La mención que el artículo 86 hace de la «comunicación pública» (concluye acertadamente González Gozalo) no es equiparable a la correspondiente facultad patrimonial contenida en el artículo 20 TRLPI, y únicamente significa (en un sentido amplio) que la obra se hace accesible al público por medio de aparatos o mecanismos técnicos como televisores, proyectores de cine, DVD, etc. En torno a la distinción entre obra audiovisual y grabación audiovisual, cree el autor que la obra audiovisual existe incluso cuando no se haya registrado o grabado en soporte alguno (por ejemplo, el caso de una obra televisiva que se haya emitido en directo y no se haya grabado), en contra de la doctrina dominante. Aunque discrepe en este punto del autor (la definición del art. 86 hace referencia a que la obra audiovisual existe «con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras», lo que creo expresa la idea de que dicho soporte existe en todo caso, aunque sea irrelevante qué técnica se use para fijar la obra) la cuestión es meramente académica, pues en la práctica toda obra audiovisual se graba, con lo que la distinción entre obra y grabación audiovisual es un problema únicamente de originalidad, como el propio Alfonso González Gozalo manifiesta. Acerca del requisito de la originalidad, se hace ver, a mi juicio acertadamente, que en muchas ocasiones la labor creativa en la obra audiovisual es más sutil o leve que en otro tipo de creaciones. Así, un ángulo de cámara, un corte de montaje determinado o una disposición de los actores en el plano puede tener una importancia clave para la obra, siendo por tanto fuente de originalidad. Esta percepción de la originalidad permite entender que son obras audiovisuales especies tales como los documentales, los reportajes o incluso los programas de noticias o las retransmisiones deportivas, que en muchas ocasiones incluyen además comentarios o montajes *ad hoc*. Concluye el capítulo con una somera mención a algunas especies relevantes de obras audiovisuales, deslindando brevemente pero con gran exactitud los conceptos de obra cinematográfica, obra videográfica, obra televisiva, videoclip y obra multimedia. Sobresale el tratamiento de la obra multimedia, espinosa cuestión que creo que se despacha con elegancia y corrección.

II. Posiblemente la cuestión más compleja que plantea el régimen jurídico de la obra audiovisual es la de la atribución de la titularidad de derechos de propiedad intelectual. La obra audiovisual suele tener un carácter complejo, que implica a un gran número de personas que aportan su creatividad (guionista, director, montador, director de fotografía, director musical, por mencionar sólo algunos). A ellos hay que añadir otros «creadores secundarios» como decoradores, estilistas, directores de vestuario, etc., cuyo trabajo es en muchas ocasiones esencial para el resultado de la obra (se puede pensar, por ejemplo, en la importancia de los decorados y la fotografía en la obra cinematográfica «Goya en Burdeos»). Añadamos además al productor de la

obra (que es el que hace la inversión y explota comercialmente la obra) y la imprescindible labor creativa de los actores, y podemos comprender cómo es necesario ordenar de algún modo la cuestión de qué derechos tiene cada uno de los «ingredientes» que contribuyen a elaborar la «tarta» de la obra audiovisual y, de modo central, quién o quiénes son «los autores» de la obra. A ello dedica el libro dos capítulos, los números II y III.

En el capítulo II el profesor González Gozalo expone cuáles han sido las soluciones que a este problema han dado los ordenamientos en el Derecho comparado, haciendo gala de una profunda vocación universitaria, tanto por el dominio de los idiomas como por el gran aparato bibliográfico exhibido, lo que, sin embargo, no empece la claridad y fluidez de la exposición. Se recuerda el conflicto que late entre los autores de las obras (que son aquellos que con su actividad intelectual las llevan a cabo) y el productor de las mismas, que con frecuencia asume la iniciativa y soporta el riesgo, por lo que exige en consecuencia explotar patrimonialmente la obra hasta sus últimas consecuencias. Para solucionar dicha tensión, los ordenamientos en el Derecho comparado se han dividido en torno a dos «tradiciones», que se corresponden con las culturas jurídicas que podíamos denominar anglosajona y continental. En la primera de ellas (el sistema del *film copyright* anglosajón) se entiende, de acuerdo con su habitual pragmatismo, que el productor es el titular originario de los derechos sobre la obra, simplificando de esta manera la explotación económica de la misma y dándosela desde el principio al que asume la iniciativa y el riesgo. Los autores, naturalmente, conservan sus derechos sobre las aportaciones concretas que han realizado, siempre que sean individualizables. En una segunda aproximación (los denominados sistemas pluralistas, propios del derecho continental), se reputan autores a las personas que efectivamente han realizado una aportación creativa a la obra audiovisual. Dentro de los sistemas pluralistas existen, a su vez, dos maneras de lograr que en la práctica sea posible para el productor explotar la obra. La primera establecer una presunción *iuris tantum* que permite que mediante el contrato de producción el productor adquiera derivativamente los derechos relevantes para explotar la obra, con independencia, claro está, del derecho conexo que tiene sobre la grabación audiovisual. Esta es la solución adoptada por países como España, Alemania o Francia. En otros ordenamientos, sin embargo (caso de Italia), la cesión es legal, con independencia de la conclusión en el caso concreto de contratos entre los que la ley considera autores y el productor. Como se puede deducir fácilmente, tal disparidad dificulta de un modo importante la explotación internacional de obras audiovisuales, pues en cada estado existen personas diferentes que obtienen un ramillete de facultades y derechos distintos de acuerdo con cada ordenamiento nacional.

Para mitigar estas dificultades se han incluido en el Convenio de Berna dos artículos, 14 y 14 bis, que, como bien dice el profesor González Gozalo, no resuelven, sin embargo, en la práctica la cuestión. Se detiene la primera parte de este capítulo II en la historia legislativa del Convenio, que hace patente que las distintas tradiciones jurídicas y los intereses en juego sólo hicieron posible un acuerdo de mínimos que González Gozalo califica de «decepcionante». Resulta intachable tanto el recorrido histórico como la crítica de *lege data*, aunque me plantea una duda la afirmación del autor de que en el Convenio de Berna hay una norma general (no explícita) que presupone que sólo pueden ser autores de obras audiovisuales las personas físicas que las han creado, puesto que cuando se quiere permitir la titularidad originaria

a las personas jurídicas se hace de forma expresa, como en el caso del artículo 15.2 para las obras cinematográficas. Y mi duda surge porque creo que el artículo 15.2 no está estableciendo una presunción de autoría, sino estableciendo una presunción *iuris tantum* de que el productor de una obra es aquella persona física o jurídica que aparezca en los créditos como tal, en una norma paralela a la que el párrafo precedente sienta para los autores. El productor, sin embargo, será o no considerado titular originario de derechos de acuerdo con cada derecho nacional. Al igual que en el caso del Convenio de Berna, Alfonso González Gozalo explica de forma concisa pero brillante las normas vigentes en las Directivas comunitarias que afectan al sector audiovisual, dejando bien clara la inseguridad jurídica que reina en la materia, especialmente respecto del plazo de protección y de las personas que los distintos ordenamientos nacionales califican como «autores». De nuevo el recurso a la historia legislativa de las normas resulta muy útil para comprenderlas. Lo único que he hecho en falta en esta parte de la exposición es una mención más rotunda de que la cuestión del derecho moral ha sido uno de los escollos más importantes para el acuerdo, pues junto con países tradicionalmente muy generosos en este aspecto (Francia) se encontraban Estados que históricamente han recelado de los derechos morales, por mucho que la armonización internacional les haya forzado a admitirlos en versión descafeinada (Reino Unido, Irlanda).

Ningún reparo puedo oponer a la exposición de los distintos ordenamientos nacionales en materia de autoría y titularidad de derechos sobre las obras audiovisuales, que se contiene en el apartado IV de este segundo capítulo. Partiendo de la distinción entre sistemas pluralistas, del *film copyright* e híbridos, el autor repasa los ordenamientos francés, alemán, italiano, australiano, estadounidense, británico, griego, japonés e incluso de los países nórdicos (a través de distintas notas al pie, en especial la voluminosa nota 134) en un alarde de erudición y curiosidad intelectual digno de elogio en un jurista joven. Son numerosas las menciones de doctrina y jurisprudencia, y esta última está actualizada (caso *Norowzian* en el Reino Unido). Como en ocasiones anteriores, la brevedad no está reñida con la exactitud, sobre todo en el caso alemán, que se presta a disquisiciones doctrinales por el peculiar régimen de la *UrhG* (ley de derechos de autor alemana). El repaso de los orígenes de la doctrina del *work for hire* en los Estados Unidos a partir de los modos de actuación de los grandes estudios cinematográficos en los años dorados de Hollywood es especialmente recomendable, pues además de hacernos comprender el trasfondo de la postura de los Estados Unidos en la materia nos remite a la siempre apasionante lectura de un clásico del maestro S. Lumet.

III. El capítulo III se dedica a analizar quiénes de entre los múltiples integrantes de una obra audiovisual ostentan derechos de propiedad intelectual respecto de la misma en el ordenamiento español, a la vista de la regulación de los artículos 87 a 89, 105 ss. y 120 ss. del TRLPI. Como en el caso del Derecho comparado, Alfonso González Gozalo se muestra minucioso, repasando qué derechos corresponden a cada función. Después de un breve recorrido histórico se explica de forma detallada cuál es el régimen que para la autoría de la obra se señala en el TRLPI, que, alineándose con los sistemas pluralistas, enumera una lista de personas (el director-realizador, los autores del argumento, la adaptación y los del guión o los diálogos y los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas *ad hoc* para la realiza-

ción de la propia obra audiovisual) que son considerados autores de la obra audiovisual. Alineándose con la doctrina dominante, se sostiene que dicha lista es cerrada, y que otras aportaciones creativas serán, si son originales, protegibles en cuanto que aportación, pero no título de coautores de la obra audiovisual (como puede ser el caso del director de fotografía). Son varios los aciertos a mi juicio en esta materia. Primero, prestar atención a las funciones concretas de los creadores, y no a los cargos que desempeñan. En segundo lugar, destacar que la obra audiovisual es por imperativo legal una obra en colaboración respecto de las personas mencionadas en la lista del artículo 87, pero que en realidad funcionalmente se comporta en muchas ocasiones como una obra colectiva, sobre todo cuando la relación que hay entre el director o realizador y su equipo es vertical y éste tiene un marcado papel en todo el proceso de creación. El tercer acierto consiste en revisar los casos concretos de los derechos que corresponden al director o realizador, los que se atribuyen a los autores de las aportaciones literarias (muy recomendable la parte que describe el proceso de creación de las series televisivas modernas, como las comedias de situación tipo *Friends*, en las cuales lo que hay es un verdadero equipo de autores que trabajan bajo la directa supervisión del coordinador de guiones) y los de los autores de las aportaciones musicales.

Como las aportaciones a la obra en colaboración de escritores y músicos son separables, es necesario delimitar si son obras preexistentes incorporadas o auténticas aportaciones, cuestión ésta que debe decidirse atendiendo al propósito con el que fueron creadas. Dicha solución sin duda es casuística, pero lo cierto es que en la práctica la existencia de un contrato de obra suscrito por el creador facilitará la prueba en un buen número de casos. Respecto del criterio de identificación de las aportaciones a la obra audiovisual como auténticas obras originales (que pueden explotarse por separado cuando sean individualizables) se extraen unas interesantes consecuencias prácticas a partir del artículo 7.3 TRLPI, en especial respecto del plazo de protección y el derecho moral que añade un interesante *plus* a una idea que ya había sido expresada con alguna claridad en la doctrina española.

Coherente es también el estudio del régimen de las obras independientes que se incorporan a la obra audiovisual (como las canciones que se sincronizan a las imágenes), en donde se respetan escrupulosamente los criterios sentados anteriormente. Más dudas me plantean algunas afirmaciones respecto del derecho conexo de los artistas intérpretes o ejecutantes, pues aunque respecto de actores, músicos y bailarines creo que el análisis es correcto, no puede decirse lo mismo en cuanto a la actividad del director de fotografía, el cámara o el montador. Ni siquiera forzando el tenor legal podemos entender que el montador, por ejemplo, es un artista intérprete o ejecutante. Si el problema es que la lista del artículo 87 es cerrada, debemos defender una ampliación de la misma, o bien una lista abierta, pero no forzarla. Es cierto que en muchas ocasiones el montador y el director de fotografía tienen una actividad creadora decisiva (creo que el cámara no tiene tanta relevancia, al estar más vinculado por las órdenes del director-realizador y del propio director de fotografía), y si no son autores de la obra audiovisual y su aportación no es susceptible de ser individualizada, habremos de concluir, eso sí, con pesar, que nuestra ley no protege la actividad creativa de estas personas desde el punto de vista patrimonial. Otra opción, quizá mas pragmática, vería en la lista del artículo 87 un *numerus apertus*, sobre todo porque el tenor literal de

la norma lo permite y de este modo se protege a todos los interesados, teniendo en cuenta que en la práctica el productor contrata tanto con el director o realizador como con el montador o el director de fotografía.

IV. El segundo problema «tradicional» (además de la titularidad de los derechos) que han debido solventar los legisladores en materia de propiedad intelectual es cómo conjugar los derechos morales inherentes a la condición de autor con la necesaria explotación comercial por parte del productor de una obra en la que colaboran un gran número de personas, como suele ser la obra audiovisual. Mientras que la cuestión ha sido resuelta en los países anglosajones (sedes de las principales productoras audiovisuales) en un sentido netamente favorable al productor, en los países de tradición continental se ha llegado a un equilibrio delicado que hace patente la tensión entre los deseos de protección a los autores y la necesidad del productor de afrontar la explotación de la obra libre de trabas. A estas cuestiones dedica Alfonso González Gozalo la segunda parte de su obra. En el primero de los cuatro capítulos dedicados al derecho moral de los participantes en la obra audiovisual, dedicado a «cuestiones generales», el profesor González Gozalo se muestra a la vez clásico e innovador. Clásico en el planteamiento de la cuestión y en la propia estructura interna del capítulo, e innovador en las conclusiones, que frecuentemente contradicen lo que en nuestro país es doctrina dominante. Sobresale además en toda esta segunda parte la atenta lectura de la jurisprudencia extranjera, necesaria en una materia como ésta sobre la cual con tanta parquedad como poca precisión científica se han pronunciado nuestros tribunales.

Tras una breve introducción histórica se presenta el a veces ambiguo y esquivo concepto de «derecho moral», entendiendo el autor que no estamos ante un derecho de la personalidad sino ante un derecho *sui generis*, derivado de la especial cualidad de autor, conclusión a la que se llega después de un atento estudio de sus rasgos esenciales, como son la inalienabilidad, la irrenunciabilidad, la inembargabilidad, la imprescriptibilidad y su eficacia *erga omnes*. A continuación se realiza un repaso de las facultades que integran el derecho moral del autor en general, contenidas en el artículo 14 TRLPI. En este primer apartado del capítulo, sobresalen dos afirmaciones a mi juicio. En primer lugar, que caben renunciadas parciales mediante contrato. En segundo lugar, que el derecho moral es sólo una parte más del derecho de autor y no su piedra angular.

Creo que mantiene el nivel de claridad y corrección el autor cuando expone las restricciones específicas que tienen los autores de la obra audiovisual, aun cuando se me escapa por qué motivo se exponen antes los límites a los derechos (apartado II de este capítulo IV) que el propio contenido de los derechos, tarea a la que se dedica el capítulo siguiente. Tras el consabido recorrido por la historia legislativa española, se expone el alcance de los artículos 91 y 92, trufado de oportunas referencias al Derecho comparado. Al hilo del artículo 91 TRLPI se explica correctamente el supuesto de hecho de la norma en términos de incumplimiento contractual, y por eso mismo no estoy de acuerdo con el autor cuando entiende que es justa causa para que juegue el precepto que el autor deje incompleta su aportación el impago de la cantidad acordada con el productor. Más acertadas me parecen la aplicación analógica del artículo 91 a los autores de aportaciones literarias y musicales y las referencias a los derechos que conserva el autor sobre su aportación, de la cual el productor no puede disponer indiscriminadamente (especialmente

en el caso del derecho de remuneración y de resto de las facultades del derecho moral, excluida, claro está, la facultad de divulgación que el art. 91 afecta directamente). Entiende González Gozalo, con la doctrina minoritaria, que no hay privación del derecho moral sino un adelanto de su ejercicio al momento de la firma del contrato. En cuando a la coordinación entre los artículos 91 y 92.1 TRLPI, se concluye acertadamente que el segundo es preferente por ser ley especial, salvo en el supuesto de que no pueda lograrse un acuerdo por causa de fuerza mayor. Analizando ya de un modo concreto el acuerdo para la fijación de la versión definitiva de la obra audiovisual, no entiendo por qué en esta ocasión se prescinde de la analogía con los autores de las aportaciones literarias y musicales, que antes fueron protegidos por analogía, pero el tratamiento global del precepto resulta sumamente preciso y esclarecedor. Por último, el análisis del artículo 93.1 resulta asimismo acertado, entendiendo que afecta únicamente a atentados que se dan estrictamente en el ámbito de la producción, pero no para aquellos que tengan lugar fuera de ese marco. Además, se recalca que existe una mera suspensión temporal del ejercicio del derecho, pero en ningún modo una privación definitiva.

V. El capítulo V es, en términos cuantitativos y cualitativos, el núcleo de esta segunda parte dedicada a los derechos morales sobre la obra audiovisual. En él se repasan las seis facultades derivadas del derecho moral de un modo general, aunque siempre se presta atención a las singularidades que pueda haber en el ámbito audiovisual. Como en el caso del capítulo anterior, el análisis jurídico es ortodoxo y las conclusiones siempre razonadas, de acuerdo con la línea habitual en este jurista. El tratamiento minucioso y exhaustivo de las cuestiones planteadas que se corresponden con la vocación universitaria del autor y el carácter de tesis doctoral del texto que ha servido de soporte a esta publicación son especialmente visibles en este capítulo.

Sin introducciones innecesarias se aborda el estudio del derecho de divulgación, comenzando por una descripción del mismo y de la distinción entre el momento del ejercicio del derecho y el acto material de la divulgación. Tres aciertos destacan con luz propia. Primero, entender que el autor autoriza de modo genérico la divulgación de la obra, pero que es el cesionario de los derechos de explotación el que decide la modalidad concreta bajo la cual ha de producirse dicha divulgación. Segundo, que el derecho de divulgación se «agota» una vez que se ha ejercitado, sin que sea necesario un nuevo consentimiento para cada modo de explotación, postura que acarrearía grandes dificultades prácticas. Tercero, que el derecho de inédito protege tanto obras acabadas como inacabadas. En el caso concreto de la obra audiovisual, entiende el autor que el ejercicio del derecho de divulgación se produce en el momento de celebrar el contrato de producción, opción que tiene la virtud de combinar teoría y práctica de un modo adecuado. También entiende el profesor González Gozalo que el derecho de divulgación puede ejercerse en los casos en los que la obra audiovisual se explota antes de fijarse una versión definitiva de la misma, siempre que no se haya llegado a un acuerdo razonable por la conducta abusiva o contraria a la buena fe del productor, e incluso si tenemos en cuenta que en principio el derecho de divulgación sólo puede ejercerse respecto de la obra ya terminada. Concluye su reflexión Alfonso González Gozalo con la idea de que si el productor u otro cesionario de los derechos patrimoniales decide finalmente no explotar la obra podrá haber incumplimiento de contrato e incluso lesión del derecho moral de divulgación, pero no se le puede obligar a que acometa la empresa si no es su voluntad hacerlo.

Como en el caso del derecho de divulgación, el análisis del derecho de paternidad es prolijo y detallado, tanto en su vertiente positiva (que al autor se le atribuya su obra) como negativa (que no se le atribuya si no lo desea). Dicho derecho encuentra, en su vertiente positiva, un límite importante en determinadas obras (como las publicitarias y los *videoclip*) que no incluyen el nombre del autor por imperativos del sector. En estos casos hay una renuncia concreta del derecho (art. 1258 CC). Aunque lo critica Alfonso González Gozalo, creo que estamos en el mismo caso en las obras televisivas e incluso en las obras audiovisuales que luego son objeto de radiodifusión, pues no es razonable en términos económicos perder gran parte de la audiencia de una cadena para poder mostrar los títulos de crédito. En cuanto al conflicto entre el deseo del autor de mantenerse oculto y el interés de la comunidad en conocer el nombre del autor de una obra, se acierta cuando se reconduce la cuestión en términos de libertad de información de un modo casuístico. Termina el estudio del derecho de paternidad con unas breves anotaciones sobre el inexistente derecho a rechazar la atribución de una falsa autoría (cuestión ésta que atañe más al derecho al honor) y el ejercicio *post mortem* del derecho de paternidad. En el caso concreto de la obra audiovisual, y como ya se defendió para el derecho de divulgación, el derecho de paternidad podrá ejercerse incluso durante la fase de elaboración de la obra audiovisual.

El derecho de integridad es sin duda el que más importancia práctica tiene en el ámbito audiovisual, y ello justifica las más de cien páginas que se le dedica, conjugando las aportaciones doctrinales con referencias a la jurisprudencia nacional y extranjera, muy ilustrativas en esta materia. Utilizando su esquema habitual, se estudia la regulación del derecho en el Convenio de Berna y en el Derecho comparado, para a continuación fijar su configuración de acuerdo con nuestro TRLPI. Son especialmente valiosos, a mi juicio, los criterios de ponderación de los intereses involucrados, que huyendo de algunas tendencias subjetivistas tendentes a favorecer en todo caso al autor se detienen en aspectos más objetivos, como son el carácter de la obra (artístico o funcional), el tipo de alteración producida, el soporte material de la misma, si la obra ha sido concluida en el seno de una relación laboral, y, sobre todo, si media una autorización puntual por parte del autor. También acierta González Gozalo cuando entiende que los artículos 64.1 y 78.2 TRLPI tienen carácter meramente obligacional en caso de incumplimiento. Tras unas breves nociones sobre el derecho a la integridad en la obra en colaboración y en el caso concreto de la obra audiovisual, se incide en el juego del derecho a la integridad durante la fase de realización de la obra (suspensión momentánea, pero no privación, teniendo siempre en cuenta el consentimiento del autor). Posteriormente se analiza la cuestión cuando la obra ya se encuentra finalizada, comenzando una vez más con un completo estudio del Derecho comparado (Francia, Alemania, Italia) para a continuación sumergirse de lleno en el juego del artículo 92.2 TRLPI. Dicha norma se interpreta en el sentido de que no puede suponer una privación de los derechos morales, pero sí una matización al ejercicio de los mismos, que es controlado por las personas que tienen la tarea de fijar la versión definitiva, debiendo tener en cuenta en todo caso los criterios de ponderación antes expuestos para apreciar la existencia de un atentado al derecho moral. Este mismo artículo 92.2 otorga al productor o realizador una posición de defensa de la obra que le da prerrogativas *cuasimorales* oponibles *erga omnes*, pero que no se impone al derecho moral que el artículo 14.4.º reconoce a los autores. La última parte de este apartado

se dedica a analizar conductas habituales en el medio audiovisual que pueden constituir un atentado al derecho a la integridad, como pueden ser la digitalización, la recopilación de fragmentos en programas de gazapos, el *panscanning*, el *lexiconage*, la inserción del logotipo de la cadena televisiva sobrepresionado en la obra audiovisual y, sobre todo, los casos de las interrupciones publicitarias, el subtítulo y doblaje y el coloreado de películas que originalmente fueron rodadas en blanco y negro. En ellas González Gozalo muestra una vez más su dominio del funcionamiento de la industria y adopta una postura moderada y casuística, que tiene en cuenta tres factores fundamentales. Primero, que frecuentemente los autores consienten, expresa o tácitamente, estas prácticas, habituales por otro lado en la industria. Segundo, que en muchas ocasiones son imprescindibles para la explotación comercial de la obra. Tercero, que, sin embargo, puede darse en el caso concreto una violación del derecho a la integridad cuando la modificación sea abusiva o atente contra los intereses o la reputación del autor, atendiendo a las circunstancias. Posición moderada ésta que creo conjuga el realismo con una suficiente protección de los autores.

Más breves son las explicaciones en torno a los derechos de modificación, retirada y acceso al ejemplar raro o único de la obra. En cuanto al derecho de modificación, dos aciertos. Primero, que, en contra de alguna doctrina, también juega frente a obras no divulgadas si están finalizadas. Segundo, que la modificación se distingue de la transformación en la intención de sustituir la obra original por una nueva (modificación) o por otra derivada que coexiste con la anterior (transformación). Respecto de las especificidades del derecho de modificación en el ámbito audiovisual cuando la obra ya está terminada, entiende el profesor González Gozalo que el primer párrafo del artículo 7.2 se impone a la regulación del artículo 92.2, por lo que es necesario el consentimiento de todos los coautores para modificar la obra audiovisual, salvo que se trate de modificaciones menores.

El derecho de retirada o de arrepentimiento se analiza, como los anteriores, de acuerdo a un esquema clásico (objeto, sujeto, límites), para estudiar a continuación su aplicación concreta en el ámbito audiovisual, en el que (caso raro en la práctica) será necesario el consentimiento de todos los autores. Una aportación individualizable se podrá retirar si no daña la obra en su conjunto, lo mismo que una obra preexistente incorporada. Sin embargo, cuando la aportación u obra no se puedan escindir sin perjuicio de la totalidad de la obra audiovisual (por ejemplo, el argumento), deberá haber acuerdo de todos los coautores. En cuanto al momento de ejercicio del derecho, debe ser cuando la obra ya esté finalizada, por imperativo del artículo 93.1, reconociendo el propio autor que una interpretación distinta es abiertamente *contra legem*.

Termina el capítulo V con el estudio del derecho de acceso al ejemplar único o raro (más breve que los anteriores por su menor interés práctico) que se ventila por la regla general del artículo 14. 7.º TRLPI, y con unas notas acerca de la garantía del autor de que no se destruirá el soporte original de la versión definitiva de la obra audiovisual sin su consentimiento (art. 93.2 TRLPI).

VI. Tras analizar los derechos morales de los autores de la obra audiovisual en el capítulo anterior, el VI se dedica brevemente al derecho moral de los autores de obras independientes que se incorporan a la audiovisual y el que poseen los artistas, intérpretes y ejecutantes, como el autor de la novela que se adapta al cine y el actor o bailarín en una comedia musical. Respecto

de los autores de obras independientes incorporadas a la audiovisual, se aclara que en este caso no se aplican las especiales restricciones que rigen durante la elaboración de la obra audiovisual de los artículos 93.1 y 91 TRLPI. Sin embargo, las modificaciones que los autores de obras incorporadas consintieron contractualmente no podrán atacar a la sustancia o esencia de la obra si surge conflicto con los autores de la obra audiovisual o con el productor. Una vez acabada la obra, los derechos morales de todos los autores deben ser respetados, constriñéndose mutuamente. Los artistas, intérpretes y ejecutantes, que no son autores, no tienen en sentido estricto derechos morales, pero el artículo 113 TRLPI les concede facultades con un claro contenido moral, como es el derecho a reclamar que su nombre conste en sus interpretaciones y ejecuciones y el derecho a oponerse a deformaciones o mutilaciones que lesionen su prestigio o reputación. Defiende, a mi juicio con acierto, Alfonso González Gozalo que los derechos de autor del artículo 14 TRLPI no son extrapolables en este caso, porque ni la ley lo dice (art. 132 TRLPI) ni es necesario, ya que están suficientemente amparados por el artículo 113 y otras disposiciones legales, como la LO 1/1982, de 5 de mayo, de protección del honor, la intimidad personal y familiar y la propia imagen. Además, el derecho al reconocimiento del nombre se entiende remitido de acuerdo a los usos en ciertas ocasiones (obras publicitarias). Respecto del derecho a la «integridad» de la actuación, los conflictos con los autores de la obra audiovisual deben solucionarse caso a caso, haciendo una ponderación de intereses, pues ninguno prevalece de manera automática. Como ya se dijo, la inclusión en este grupo de colaboradores de la obra audiovisual que no son citados en el artículo 87 como autores es, desde mi punto de vista, criticable.

VII. En el último capítulo del libro, el VII, se dedican unas breves notas al ejercicio de los derechos morales de los autores, artistas, intérpretes y ejecutantes, sistematizando de modo coherente el régimen fragmentado que se contiene en los artículos 7.2, 7.4 y 92 TRLPI. En resumen, y en el caso más importante, el de los autores, para el ejercicio de las facultades «defensivas» (en especial, integridad) de la obra audiovisual estará legitimado cualquiera de ellos (salvo oposición de otro coautor), y para el ejercicio de las facultades positivas (divulgación) será necesario el consentimiento de todos. Se añaden además unas consideraciones sobre el ejercicio de los derechos de los autores de obras independientes incorporadas a la obra audiovisual y de los artistas intérpretes y ejecutantes, además de alguna mención a las acciones de los artículos 139 y 140 TRLPI. Concluye el libro con una exhaustiva bibliografía y un útil índice de casos citados.

En resumen, estamos ante una obra que consolida a su autor dentro del panorama científico de la propiedad intelectual y que será en el futuro una referencia ineludible para todos aquellos, universitarios o no, que estén interesados en los derechos de autor y derechos conexos sobre la obra audiovisual.