

LA PROTECCIÓN Y PROMOCIÓN DE LAS OBRAS
AUDIOVISUALES EUROPEAS: OBLIGACIONES
LEGALES PARA LOS PRESTADORES DE SERVICIOS
DE COMUNICACIÓN AUDIOVISUAL Y PARA
LOS TITULARES DE LOS DERECHOS
DE EXPLOTACIÓN DE LAS OBRAS
AUDIOVISUALES

THE PROTECTION AND PROMOTION
OF EUROPEAN AUDIOVISUAL WORKS:
LEGAL OBLIGATIONS FOR AUDIOVISUAL
COMMUNICATION SERVICE PROVIDERS
AND FOR THE HOLDERS OF THE EXPLOITATION
RIGHTS OF AUDIOVISUAL WORKS

BELÉN GARCÍA ÁLVAREZ*

RESUMEN

El sector audiovisual es un ámbito no sólo económicamente importante, sino también socialmente, y en consecuencia resulta necesario proteger este sector en el ámbito europeo. Con este fin y con el de competir sin ser aplastado por la industria audiovisual, fundamentalmente de Estados Unidos, se prevén unos mecanismos jurídicos que protegen las obras audiovisuales europeas. Se trata en definitiva de favorecer un verdadero mercado interior audiovisual, que no sólo pretende la existencia y el refuerzo de una industria audiovisual europea, sino también garantizar una diversidad audiovisual que además refleje a la sociedad europea. En esta dirección, hay varios instrumentos jurídicos, algunos de ellos han sido recientemente modificados, que suponen una limitación a la libertad de empresa como la obligación de cuota de obra europea y la obligación de financiación anticipada de obras europeas, y otras medidas que se pueden adoptar con una finalidad común en el ámbito de la propiedad intelectual, en particular para mejorar la remuneración a los autores de las obras europeas. Todo esto en un sector tendente al oligopolio y a las prácticas desleales, y con las plataformas de *streaming* dominando el mercado y contando por ello con ingentes datos de sus usuarios.

* Profesora Encargada Doctora de Derecho mercantil. Universidad de Deusto. Dirección de correo electrónico: belen.garcia@deusto.es.

Trabajo realizado en el marco del Equipo de investigación «Constitución económica y justicia social» reconocido por el Gobierno Vasco para el periodo 2022-2025 (IT1768-22).

Fecha de recepción: 4 de abril de 2023 // Fecha de aceptación: 19 de mayo de 2023.

Palabras clave: competencia, propiedad intelectual, plataformas digitales, sector audiovisual, obras audiovisuales europeas.

ABSTRACT

The Audiovisual Sector is an area that is not only economically important, but also socially, and consequently it is necessary to protect this sector in Europe. To this end and in order to compete without being crushed by the Audiovisual Industry, mainly from the United States, legal mechanisms are provided to protect European Audiovisual Works. In short, it is about promoting a true European Audiovisual Market, which not only seeks the existence and reinforcement of a European Audiovisual Industry, but also guarantees audiovisual diversity that also reflects the European society. In this direction, there are several legal instruments, some of which have been recently modified, which imply a limitation on the freedom of a company, such as the obligation of a European work quota and the obligation of advance financing of European works, and other measures can be adopted with a common purpose in the field of Intellectual Property Law, in particular to improve the remuneration of the authors of European works. All of this in a sector prone to oligopoly and unfair practices, and with streaming platforms dominating the market and therefore having vast amounts of user personal data.

Keywords: competition, intellectual property, digital platforms, audiovisual sector, european audiovisual works.

SUMARIO: I. INTRODUCCIÓN.—II. FUNDAMENTO DE LA PROTECCIÓN Y FOMENTO DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES EUROPEAS: EL DERECHO A LA DIVERSIDAD CULTURAL Y LINGÜÍSTICA.—III. INSTRUMENTOS JURÍDICOS DE PROMOCIÓN Y PROTECCIÓN DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES EUROPEAS.—1. Consideraciones iniciales.—2. Obligaciones de promoción de las obras europeas para los prestadores de servicios de comunicación audiovisual.—2.1. Cuestiones comunes.—2.2. La cuota de obra europea.—2.2.1. Noción y porcentajes.—2.2.2. La obligación de prominencia en los catálogos.—2.3. La obligación de financiación anticipada de obras europeas.—3. Medidas de protección de las obras europeas desde el Derecho de la propiedad intelectual.—3.1. Planteamiento.—3.2. Los derechos de explotación de las obras europeas y la remuneración a sus autores.—IV. CONCLUSIONES.—V. BIBLIOGRAFÍA.

CONTENTS: I. INTRODUCTION.—II. BASIS FOR THE PROTECTION AND PROMOTION OF EUROPEAN AUDIOVISUAL WORKS: THE RIGHT TO CULTURAL AND LINGUISTIC DIVERSITY.—III. LEGAL INSTRUMENTS FOR THE PROMOTION AND PROTECTION OF EUROPEAN AUDIOVISUAL WORKS.—1. Initial remarks.—2. The obligation to promote European works.—2.1. Common issues.—2.2. The European work quota.—2.2.1. Notion and percentages.—2.2.2. The obligation of prominence in catalogs.—2.3. The obligation of advance financing of European works.—3. Protection measures for European works from the Law of intellectual property.—3.1. General approach.—3.2. The exploitation rights of European works and the remuneration of their authors.—IV. CONCLUSIONS.—V. BIBLIOGRAPHY.

I. INTRODUCCIÓN

La industria audiovisual no es una industria más¹, es también cultura, y memoria de nuestra realidad, así como de nuestros anhelos y fantasías a lo largo de la historia, que en el caso del cine en un sentido amplio este reflejo histórico no es tan prolongado como en otras artes por razones técnicas. En el seno de la Unión Europea se pretende conseguir como es sabido un verdadero mercado común o interior, y en este contexto tiene sentido que se aborde la protección de las obras audiovisuales europeas².

¹ Tal como se puede comprobar, por ejemplo, en el Informe *España Hub Audiovisual. Plan de Impulso al sector audiovisual*, disponible en https://www.lamoncloa.gob.es/presidente/actividades/Documents/2021/240321-Plan_de_impulso_al_sector_audiovisual.pdf.

² *Vid.*, entre otros, CRUSAFON (2013), págs. 181-183.

Si no se estableciese ninguna medida por parte del legislador europeo y/o de los legisladores de los distintos Estados miembros de la UE, las obras audiovisuales europeas quedarían bastante arrinconadas en impacto tanto cuantitativo (en cuanto a ingresos generados), como cualitativo (en cuanto a impacto social) frente a las obras audiovisuales de la gran industria cinematográfica de Estados Unidos³.

Por ello, ya hace tiempo se han venido adoptando medidas jurídicas tanto a nivel europeo como a nivel nacional para tratar de promover la industria audiovisual europea, y en definitiva las obras audiovisuales europeas. Cabe destacar dos sucesos jurídicos relativamente recientes que justifican sobradamente el interés de este estudio, como son la reciente aprobación de una nueva Ley en el ámbito de la comunicación audiovisual, en concreto la Ley 13/2022, de 7 de julio, General de Comunicación Audiovisual (en adelante, LCA) con motivo principalmente de la transposición de la Directiva (UE) 2018/1808, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 14 de noviembre, por la que se modifica la Directiva 2010/13/UE sobre la coordinación de determinadas disposiciones legales, reglamentarias y administrativas de los Estados miembros relativas a la prestación de servicios de comunicación audiovisual (en adelante Directiva 2018/1808), así como, en otro ámbito distinto pero conexas, la aprobación de la Directiva (UE) 2019/790, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril, sobre los derechos de autor y derechos afines en el mercado único digital y por la que se modifican las Directivas 96/9/CE y 2001/29/CE (en adelante, Directiva 2019/790) que ya se ha transpuesto y ha supuesto la enésima modificación del TRLPI.

En este trabajo se pretenden analizar las principales medidas existentes para promover las obras audiovisuales europeas haciendo especial hincapié en las últimas modificaciones aprobadas. Por ello, primeramente, se examinará en qué se basa la legislación para proteger y fomentar las obras audiovisuales europeas. A continuación, se abordarán los principales instrumentos jurídicos de fomento de las obras audiovisuales europeas, más allá de las ayudas públicas e incentivos fiscales, destacando la cuota de obra europea, la obligación de prominencia de dichas obras en los catálogos, y la obligación de financiación anticipada de dichas obras europeas. Igualmente, se considera necesario analizar las medidas que se han adoptado en un ámbito cercano, pero que no se suele examinar conjuntamente, aun siendo una pieza esencial del engranaje, como es el Derecho de la propiedad intelectual y en concreto la regulación de los derechos de explotación de los autores de las obras audiovisuales y su remuneración por su cesión o autorización de uso. Finalmente, se expondrán una serie de conclusiones sobre el objeto de este trabajo.

³ Como muestra de ello, se pueden citar los datos publicados por el Observatorio Europeo Audiovisual publicó en su *Yearbook 2022/2023 Key trends*, pág. 53. En él se afirma que los grupos empresariales estadounidenses ocuparon el 70 por 100 del top 50 de ingresos en el sector audiovisual, por sólo un 10 por 100 de Europa, superada con un 12 por 100 por Japón. Disponible en <https://rm.coe.int/yearbook-key-trends-2022-2023-en/1680aa9f02>.

II. FUNDAMENTO DE LA PROTECCIÓN Y FOMENTO DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES EUROPEAS: EL DERECHO A LA DIVERSIDAD CULTURAL Y LINGÜÍSTICA

Primeramente, hay que indicar el concepto legal de obra audiovisual europea, y para ello conviene acudir al artículo 111 LCA⁴. No sólo son obras audiovisuales europeas las obras originarias, es decir, las realizadas esencialmente con la participación de autores que residan en uno o varios Estados miembros o u otros Estados no miembros, pero europeos, y cuyos productores o coproductores (mayoritarios en aportación económica y en control de la obra) sean de dichos países, sino también las coproducciones con terceros países si se respetan los acuerdos realizados con dichos países por la UE y los coproductores europeos son los mayoritarios de nuevo en aportación económica y en control de la obra.

Igualmente, es importante el concepto de prestadores del servicio de comunicación audiovisual, por ser los obligados a la promoción de la obra europea. Este prestador es la «persona física o jurídica que tiene la responsabilidad editorial sobre la selección de los programas y contenidos audiovisuales del servicio de comunicación audiovisual y determina la manera en que se organiza dicho contenido» (art. 2.4 LCA). De este modo, dentro de este concepto podemos incluir tanto a los operadores tradicionales de televisión, como a los que se denominan servicios de comunicación audiovisual a petición como las cada vez más importantes plataformas de *streaming*⁵.

Una vez aclarados estos conceptos básicos, hay que plantearse cuál es el fundamento que justifica la intervención del legislador estatal y europeo adoptando medidas que fomenten y protejan las obras audiovisuales europeas. Pues bien, si se dejase actuar únicamente al mercado, no sólo la industria audiovisual europea vería muy mermada su incidencia, sino que además se producirían el mismo tipo de obras, que tuviesen garantizado su éxito comercial inmediato con el consiguiente riesgo de homogeneización de la producción audiovisual. Sin embargo, como ya se ha indicado, la industria audiovisual también es cultura⁶, y por ello los Estados deben protegerla y fomentarla. Sin esa intervención pública, resultaría casi imposible que se produjera esta diversidad, y que esta además se distribuyera y se exhibiera en unas condiciones mínimas.

Esta idea en todo caso tiene su reflejo legal. En concreto, en el Título I de la LCA se recogen los principios generales de la comunicación audiovisual, y en concreto en su artículo 5 se prevé el principio del pluralismo⁷, y más en

⁴ Un concepto legal de obras audiovisuales podemos encontrarlo en el artículo 86 TRLPI como «creaciones expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que estén destinadas esencialmente a ser mostradas a través de aparatos de proyección o por cualquier otro medio de comunicación pública de la imagen y del sonido, con independencia de la naturaleza de los soportes materiales de dichas obras».

⁵ *Vid.* más sobre estas plataformas en, entre otros, GARCÍA ÁLVAREZ (2021), págs. 203-223.

⁶ DE LA SIERRA (2011), pág. 163. Asimismo, en el Informe de la CNMC sobre el cumplimiento en el ejercicio 2019, de la obligación de financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y series de animación de 16 de septiembre de 2021 FOE/D TSA/024/20/ANUAL2019 se afirma que «la actividad cinematográfica y audiovisual es un elemento básico de la identidad cultural de un país y forma parte de un sector siempre estratégico como manifestación artística y creativa». Se destaca de este modo la doble dimensión de la cinematografía, industrial y cultural.

⁷ En la anterior Ley 7/2010, de 31 de marzo, General de la Comunicación Audiovisual (en adelante, anterior LCA) se recogían los derechos del público, esto es, de los usuarios de contenidos audiovisuales, y entre

particular el de la diversidad cultural y lingüística⁸. Precisamente la promoción de la obra audiovisual europea se justifica en la protección de dicha diversidad cultural y lingüística. Igualmente, se subraya la necesidad de garantizar unos niveles suficientes de inversión y distribución de las obras europeas. Se remarca así la importancia de lograr una distribución adecuada de las obras europeas que garanticen su posterior exhibición. En otras palabras, no es suficiente con apoyar la producción, sino que también debe incidirse en la distribución y posterior exhibición de las obras⁹.

III. INSTRUMENTOS JURÍDICOS DE PROMOCIÓN Y PROTECCIÓN DE LAS OBRAS AUDIOVISUALES EUROPEAS

1. Consideraciones previas

Con el fin de garantizar este derecho a la diversidad cultural y lingüística, podemos considerar que se establecen básicamente cinco medidas de protección y fomento de las obras audiovisuales europeas¹⁰. En primer lugar, se prevén ayudas públicas e incentivos fiscales en las distintas fases del negocio cinematográfico¹¹ [arts. 19-37 de la Ley 55/2007, de 28 de diciembre, del Cine (en adelante, Ley del Cine¹²)]¹³.

En segundo lugar, se cuenta con una medida ya tradicional como es la cuota de pantalla o de obra europea. En la nueva LCA se añade, en relación con esta cuota de obra europea, la obligación de prominencia en los catálogos.

En tercer lugar, se encuentra la más moderna obligación de financiación anticipada de las obras europeas¹⁴.

ellos se encontraba el derecho a la diversidad cultural y lingüística afirmando que todas las personas tienen el derecho a que la comunicación audiovisual incluya una programación en abierto que refleje la diversidad cultural y lingüística de la ciudadanía.

⁸ Es más, en el artículo 15.4.1) LCA se establece la obligación de promover tanto a nivel estatal como autonómico, códigos de conducta en, entre otros, el ámbito de la protección y fomento de diversidad lingüística y cultural.

⁹ El negocio cinematográfico se puede dividir en tres etapas básicas: la producción (incluye la preproducción o preparación de la obra, la producción o rodaje, y la posproducción o terminación, sobre todo, el montaje); la distribución que controla el flujo de las obras que llegan al mercado; y la exhibición que supone la comunicación pública de la obra en el mercado primario de las salas de cine (y/o festivales de cine), y/o en el mercado secundario de los formatos físicos, televisiones o catálogos de plataformas de *streaming* y/o en el mercado terciario en el que se explota la imagen y no la obra en sí. *Vid.*, entre otros, IZQUIERDO CASTILLO (2007), págs. 67-72 y 88-126.

¹⁰ En DE VINCK y PAUWELS (2008), págs. 263-316, se considera que el enfoque de la UE está demasiado centrado en la oferta esperando que la demanda responda automáticamente, pero eso no es tan sencillo. Y que haya más producción, tampoco garantiza automáticamente una oferta cultural diversa.

¹¹ *Vid. supra* nota 9.

¹² Debe tenerse en cuenta que se aprobó el pasado 27 de diciembre de 2022 un Anteproyecto de Ley del cine y de la cultura audiovisual, que lógicamente no elimina las ayudas públicas e incentivos fiscales en este ámbito, pero sí que pretende mejorar la sistemática del régimen de ayudas estatales y alinearse con las normas europeas en este ámbito como, en especial, la Comunicación de la Comisión sobre la ayuda estatal a las obras cinematográficas y otras producciones del sector audiovisual (2013/C 332/01).

¹³ En este trabajo no será objeto de análisis este instrumento de protección por exceder el objeto del mismo, pero sí que nos ha parecido importante destacar su existencia. *Vid.*, al respecto, MEDINA GONZÁLEZ, (2006), *passim*.

¹⁴ Hay que tomar en consideración que las principales fuentes de financiación de las obras audiovisuales serían las ayudas públicas del ICAA, lo obtenido gracias a la obligación de financiación anticipada de las obras europeas, y los ingresos por taquilla. Quedarían en un lugar secundario las ayudas de las CCAA, y de los programas europeos de producción MEDIA y de coproducciones Eurimages e Ibermedia. *Vid.* Informe *España Hub Audiovisual. Plan de Impulso al sector audiovisual*, pág. 12.

Y en último y cuarto lugar, se debe incluir como una medida más, aunque no se encuentre en el mismo cuerpo normativo, la mejora de los derechos de los autores en cuanto a la cesión de sus obras y al derecho a obtener una remuneración adecuada y proporcionada por ello.

2. Obligaciones de promoción de las obras europeas para los prestadores de servicios de comunicación audiovisual

2.1. Cuestiones comunes

En la nueva LCA se prevén dos obligaciones de promoción de la obra audiovisual europea, que ya estaban en la anterior LCA, pero que contienen relevantes modificaciones. Antes de proceder al examen de cada una de ellas, conviene resaltar algunas cuestiones comunes a ambos deberes.

Primero, el control y seguimiento de estas dos obligaciones de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual es competencia de la CNMC previo dictamen preceptivo del Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales (en adelante, ICAA) (art. 120 LCA).

Segundo, estas dos obligaciones de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual deberán ser objeto de desarrollo reglamentario, ya que como veremos a continuación, hay bastantes cuestiones por concretar. A tal fin el Gobierno lanzó una consulta pública el pasado año sobre el deber de promoción de las obras audiovisuales europeas por parte de dichos prestadores de servicios.

Tercero, en relación con dicho desarrollo reglamentario, se prevé que los prestadores de estos servicios, que tengan un bajo volumen de negocio, baja audiencia o para aquellos casos en los que la obligación resulte impracticable o injustificada en razón de la naturaleza o del tema del servicio de comunicación audiovisual, sean eximidos del cumplimiento de estos deberes o que las exigencias para ellos sean rebajadas (arts. 114.2 y 117.2 LCA).

Cuarto, se permite que las Comunidades Autónomas con lenguas oficiales distintas del castellano impongan obligaciones adicionales respecto de estas dos obligaciones tanto a los prestadores de servicios de comunicación audiovisual televisivos como a los de servicios a petición (arts. 115.6 y 116.5 LCA).

Quinto, en ambas obligaciones hay un concepto importante que no se ha indicado anteriormente como es el de productor independiente. Su noción se recoge en el artículo 112 LCA. Se define como «la persona física o jurídica que no está vinculada de forma estable en una estrategia empresarial común con un prestador del servicio de comunicación audiovisual y que asume la iniciativa, la coordinación y el riesgo económico de la producción de programas o contenidos audiovisuales, por iniciativa propia o por encargo, y a cambio de una contraprestación los pone a disposición de dicho prestador del servicio de comunicación audiovisual». Se añade que se presume la vinculación estable señalada «cuando el productor independiente y el prestador de servicios de comunicación audiovisual son parte del mismo grupo de sociedades conforme al artículo 42 del Código de Comercio, o cuando existen acuerdos estables de exclusividad que limitan la autonomía de las partes para contratar con terceros».

En el ámbito de la producción audiovisual el sector está bastante atomizado¹⁵, hay pocas grandes productoras y el resto del tejido empresarial está conformado por pequeñas productoras que deben buscar acuerdos con los grandes prestadores de servicios de comunicación audiovisual. El problema reside en que puede haber casos en que productoras que *de facto* trabajan en exclusividad con los grandes prestadores de servicios de comunicación y/o productoras en que estos grandes prestadores de servicios tienen participación en el capital social de las mismas (sin que puedan estimarse legalmente sociedades dependientes o filiales) sean consideradas productoras independientes conforme a este precepto legal y se puedan beneficiar injustamente frente a las verdaderas productoras independientes que trabajan en condiciones más precarias.

Finalmente, hay que subrayar una diferencia importante entre la obligación de cuota de obra europea y la obligación de financiación anticipada en cuanto a su ámbito subjetivo de aplicación. En efecto, la obligación de cuota de obra europea sólo la tendrán que cumplir los prestadores de servicios de comunicación audiovisual con sede en España, pero no así los prestadores cuyo domicilio no esté aquí, aunque dirijan sus servicios también al mercado español (art. 3.7 LCA), como sucede con las plataformas audiovisuales de *streaming* más potentes como, por ejemplo, Netflix o Disney Plus¹⁶. Una decisión de difícil justificación, que a lo largo del proceso legislativo de la nueva LCA no siempre fue así, puesto que en el primer texto del Anteproyecto de LCA sometido a consulta pública la intención era más ambiciosa y los prestadores de servicios de comunicación audiovisual establecidos en otro Estado miembro, si dirigían sus servicios también a España, estaban obligados a cumplir también con todos los deberes en materia de promoción de las obras europeas.

2.2. La cuota de obra europea

2.2.1. Noción y porcentajes

Se prevé la denominada tradicionalmente como cuota de pantalla, que en la vigente LCA se califica más acertadamente como cuota de obra audiovisual europea¹⁷. Esta consiste en una reserva obligatoria en el tiempo de emisión o en los catálogos dirigido a todos los prestadores de servicios de comunicación audiovisual (art. 114.1 LCA). En los servicios televisivos lineales la cuota es de un 51 por 100, de esta cuota el 10 por 100 tiene que provenir de productores independientes y la mitad del 10 por 100 debe ser de los últimos cinco años (art. 115 LCA). No se dice nada a falta de desarrollo reglamentario sobre el ho-

¹⁵ Vid. al respecto el Informe *España Hub Audiovisual. Plan de Impulso al sector audiovisual*, pág. 43, y GARCÍA LEIVA (2019), págs. 91-92.

¹⁶ Respecto a la obligación de financiación anticipada, la extensión subjetiva de su aplicación se permite claramente en la Directiva 2018/1808 al afirmar en su considerando 36 que: «A fin de garantizar unos niveles suficientes de inversión en obras europeas, los Estados miembros deben poder imponer obligaciones financieras a los prestadores de servicios de comunicación establecidos en su territorio. [...] La presente Directiva precisa que, dado el vínculo directo existente entre las obligaciones financieras y las políticas culturales de cada Estado miembro, se permite a un Estado miembro imponer igualmente tales obligaciones a los prestadores de servicios de comunicación establecidos en otro Estado miembro que se dirijan a su territorio. En este caso, sólo deben imponerse obligaciones financieras sobre los ingresos generados a través de la audiencia del Estado miembro de recepción». En cuanto a la obligación de cuota de obra europea y de prominencia no hay ninguna prohibición en la Directiva a su extensión subjetiva.

¹⁷ No se han cambiado los porcentajes en la nueva LCA.

rario de emisión y su tratamiento, por ejemplo, en cuanto a calidad de la copia o la duración y el número de los cortes publicitarios, aspectos que sin duda influyen en la eficacia de la medida. Por su parte, en los servicios televisivos a petición, como pueden ser las plataformas audiovisuales de *streaming*, se establece una obligación de un 30 por 100 en su catálogo, y dentro de esa cuota un 50 por 100 debe estar en alguna de las lenguas oficiales en España (art. 116 LCA)¹⁸.

2.2.2. La obligación de prominencia en los catálogos

En la nueva LCA se añade una nueva obligación en concreto en su artículo 116.4 que establece la obligación para los prestadores del servicio de comunicación audiovisual televisivo a petición de garantizar la prominencia de las obras audiovisuales europeas en sus catálogos. De este modo, parece que las plataformas no cumplirán con esta obligación legal de cuota de obra audiovisual europea simplemente con mantener en sus extensos catálogos la cantidad de obras audiovisuales europeas necesarias para cumplir en todo momento, con los porcentajes señalados en el epígrafe anterior, sino que deben garantizar cierta visibilidad de estas obras europeas.

Sin embargo, el uso de algoritmos para realizar recomendaciones personalizadas a los usuarios o suscriptores hace que esta visibilidad de las obras europeas pueda ser muy difícil e incluso ilusoria, y sea además fácilmente excusable por las plataformas¹⁹. Por todo ello, aunque esta es una obligación relevante y conveniente, el problema será determinar cuándo y cómo cumplen debidamente las plataformas con esta obligación legal a falta de un esperado desarrollo reglamentario.

2.3. La obligación de financiación anticipada de obras europeas

La obligación de financiación anticipada de obras europeas por parte de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual está regulada principalmente en el artículo 117 LCA. Esta obligación de financiación anticipada de las obras audiovisuales europeas se puede cumplir de tres maneras: con la participación directa en su producción; con la adquisición de los derechos de explotación de las mismas sin participar en consecuencia en su producción; y conforme a la nueva LCA también con la contribución al Fondo de Protección de la Cinematografía (art. 117.4 LCA). La gestión de este Fondo le corresponde al Instituto de la Cinematografía y de las Artes Audiovisuales²⁰ (en adelante, ICAA) (art. 19.3 de la Ley del Cine).

¹⁸ Para valorar la idoneidad o no de dichos porcentajes el Observatorio Europeo Audiovisual ha publicado un Estudio que concluye que en el año 2022 en los catálogos de Videos bajo Demanda (VOD) sólo el 32 por 100 de las obras disponibles eran europeas (un 21 por 100 de los 27 países de la UE y el resto de los demás países europeos), un 49 por 100 eran de Estados Unidos y un 19 por 100 de otros países no europeos. Disponible en <https://rm.coe.int/vod-catalogues-2022-film-and-tv-content-2022-edition-c-grece/1680a9b5d7>.

¹⁹ Sobre los algoritmos puede consultarse, entre otros, SORIAN ARNANZ (2021), *passim*. Y, en particular, sobre su uso en las plataformas audiovisuales de *streaming*, GÓMEZ-URIBE y HUNT (2015), págs. 1-19, y FERNÁNDEZ-MANZANO, NEIRA y CLARES-GAVILÁN (2018), págs. 568-577.

²⁰ Esta contribución se imputará en primer lugar a la financiación de obra audiovisual de productores independientes, salvo indicación en contrario (no se especifica de quién, si es facultad del ICAA y la necesidad o no de su justificación), o que la cantidad exceda la inversión que deba realizarse por tal concepto (art. 117.6 LCA).

Los prestadores de servicios de comunicación audiovisual televisivos, lineales o a petición deberán contribuir anualmente a la financiación anticipada de la producción europea con el 5 por 100 de los ingresos devengados en el ejercicio anterior²¹, si estos son iguales o superiores a 50 millones de euros, por la prestación de servicios de comunicación audiovisual televisivos en el mercado audiovisual español (arts. 117.3 y 119.2 LCA). Y se deberá dedicar un mínimo de un 70 por 100 a obras audiovisuales producidas por productores independientes, por iniciativa propia o por encargo, en lenguas oficiales (de dicho porcentaje un mínimo del 15 por 100 en producciones en lenguas oficiales de las Comunidades Autónomas, y un mínimo del 30 por 100 en obras dirigidas o creadas exclusivamente por mujeres); y un mínimo del 40 por 100 en películas cinematográficas producidas por productores independientes (art. 119.2 LCA). Si los ingresos de los prestadores de servicios son inferiores a 50 millones de euros y superiores o iguales a 10 millones de euros, el porcentaje también es de un 5 por 100, pero se destinará bien a la compra de derechos de explotación de obra europea ya terminada o a la contribución al Fondo de Protección a la Cinematografía, y con un mínimo de un 70 por 100 a obras producidas por productores independientes (art. 119.3 LCA). Por debajo de esa cantidad de ingresos anuales no hay obligación legal²².

La justificación de esta obligación se puede encontrar en el Informe de la CNMC sobre el cumplimiento en el ejercicio 2019, de la obligación de financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y series de animación de 16 de septiembre de 2021 FOE/DTSA/024/20/ANUAL2019 que dice lo siguiente: «Las películas españolas independientes necesitan ser apoyadas en la distribución y promoción frente a las producciones extranjeras y, sobre todo, americanas, que cuentan con el control de acceso a las salas y potentes medios de promoción ya que, en general, las películas españolas de carácter independiente que logran producirse e, incluso, las que logran participar en festivales internacionales de prestigio, no cuentan después con los apoyos necesarios que les permita distribuirse y promocionarse de forma adecuada. En este sentido, las grandes plataformas televisivas disponen de ventajas evidentes sobre la producción independiente ya que unen a su formidable maquinaria de producción, una estructura empresarial solvente y la suficiente cultura empresarial para saber cómo internacionalizar sus productos». En todo caso, la eficacia de esta medida es discutible según los propios datos de la CNMC²³.

²¹ En el caso de los prestadores de servicios televisivos públicos el porcentaje se incrementa al 6 por 100 y los porcentajes que debe respetar el total de la obligación de financiación anticipada es similar, pero con algunas diferencias notables. Cabe subrayar que el mínimo exigido en películas cinematográficas por productores independientes sube al 45 por 100 y que se exige un mínimo de un 12 por 100 para dos géneros generalmente poco comerciales como son la animación y los documentales.

²² La fijación de estas cuantías se hace conforme a la Recomendación de la Comisión Europea, de 6 de mayo de 2003, sobre la definición de microempresas, pequeñas y medianas empresas (art. 119.1 LCA).

²³ En el Informe de la CNMC sobre el cumplimiento en el ejercicio 2019, de la obligación de financiación anticipada de la producción europea de películas cinematográficas, películas y series para televisión, documentales y series de animación de 16 de septiembre de 2021 FOE/DTSA/024/20/ANUAL2019 se declara que, aunque la inversión computada de invertir en obra europea supera la obligación legal, el importe destinado a financiar cualquier género va descendiendo anualmente, pasando de un 32,65 por 100 en el 2016 a un 27 por 100 en 2019.

3. Medidas de protección de las obras europeas desde el Derecho de la propiedad intelectual

3.1. *Planteamiento*

En el sector audiovisual hay una evidente tendencia a la concentración, un aspecto que se ha podido comprobar en los últimos años y que seguramente se seguirá produciendo por varias razones. Una de ellas es la creciente competencia en un mercado en que las plataformas audiovisuales de *streaming* han ganado mucho peso en muy poco tiempo, con una política basada en la suscripción, y no en el tradicional pago por visionado o ingreso por publicidad. Las grandes plataformas, que en bastantes ocasiones pertenecen a grandes grupos audiovisuales, no sólo cuentan con un poder de mercado importante, sino que también cuentan con datos masivos de sus usuarios y de su conducta en el uso de la plataforma. Todo esto conlleva la elevada posibilidad de incurrir en prácticas predatorias que impidan sobre todo el asentamiento o permanencia de nuevos competidores en el mercado, pero también una adecuada remuneración a los autores de las obras audiovisuales y demás partícipes en ellas²⁴. En no pocas ocasiones la única manera de poder exhibir una obra audiovisual es su disponibilidad o inclusión en el catálogo de una de estas plataformas.

En base al procesamiento de los datos masivos de sus usuarios, estas plataformas pueden y suelen decidir las adquisiciones de productos de terceros y su precio o condiciones al poder anticipar con cierto margen de seguridad la audiencia y el interés que pueden generar en sus usuarios o suscriptores; lo mismo sucede con sus producciones propias que suelen encomendar a terceros, que pueden ser productores independientes. Dadas estas condiciones los acuerdos de cesión o de licencias de contenidos audiovisuales que suscriben las plataformas con terceros suelen fijarse por un tiempo determinado a un precio fijo, y en consecuencia no suelen producirse liquidaciones periódicas en función de las audiencias y consumos generados por esos contenidos en la plataforma. Dichas audiencias y consumos no son facilitados por estas plataformas, porque no viven de la publicidad, sino de la permanencia de los suscriptores.

En consecuencia, resulta muy importante para favorecer las obras audiovisuales europeas establecer un alto nivel de protección para los autores y para sus derechos económicos como tales. Sin autores no hay cultura, ni industria audiovisual.

3.2. *Los derechos de explotación de las obras europeas y la remuneración a sus autores*

Uno de los principales objetivos de la Directiva 2019/790 es proteger a los autores estableciendo medidas para que su remuneración sea equitativa y proporcionada en el caso habitual de que cedan sus derechos de explotación de la obra mediante su capítulo tercero²⁵. Esta Directiva 2019/790 ya ha sido objeto

²⁴ Cabe recordar que son autores de la obra audiovisual: el director-realizador; los autores del argumento, la adaptación y los del guion o los diálogos; y los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra (art. 87 TRLPI).

²⁵ Cabe subrayar que ni esta Directiva ni otras anteriores han previsto una regulación completa de la cesión o de las licencias de derechos de explotación de las obras, tal vez porque las competencias en esta ma-

de transposición en nuestro ordenamiento jurídico mediante el Real Decreto-ley 24/2021, de 2 de noviembre, de transposición de directivas de la Unión Europea en las materias de bonos garantizados, distribución transfronteriza de organismos de inversión colectiva, datos abiertos y reutilización de la información del sector público, ejercicio de derechos de autor y derechos afines aplicables a determinadas transmisiones en línea y a las retransmisiones de programas de radio y televisión, exenciones temporales a determinadas importaciones y suministros, de personas consumidoras y para la promoción de vehículos de transporte por carretera limpios y energéticamente eficientes (en adelante, RD-L 24/2021)²⁶. Como los autores y artistas intérpretes o ejecutantes son normalmente la parte débil de la relación contractual²⁷, se establece como principio su derecho a obtener una remuneración adecuada y proporcionada respecto del valor económico real o potencial de los derechos objeto de licencia o cedidos (art. 18 de la Directiva 2019/790)²⁸. Para lograrlo la Directiva 2019/790 establece varias medidas que tienen un carácter imperativo como un mecanismo de transparencia, un mecanismo de adaptación de los contratos ya suscritos y un derecho de revocación.

En el RD-L 24/2021 se introduce en nuestro ordenamiento jurídico a través de su artículo 74 un principio general de remuneración adecuada y proporcionada para los autores y artistas intérpretes o ejecutantes a la hora de conceder licencias o cesiones de sus derechos para la explotación de las obras²⁹. Una remuneración adecuada a la contribución del autor o del artista y proporcionada a la explotación efectiva de la obra o prestación³⁰. Y establece unos principios básicos para las negociaciones como son el de la buena fe contractual, el de diligencia debida, el de transparencia y el de respeto a la libre competencia, «lo que excluye el ejercicio de posición de dominio». Pues bien, se trata de principios generales en la contratación reflejados en mayor o menor medida en la legislación vigente, por lo que en realidad no es necesario recordarlos. Sí cabe destacar el énfasis que se hace en el respeto a la libre competencia y a la exclusión del ejercicio de la posición de dominio, aunque en realidad debería incidirse en la prohibición del abuso de una posición de dominio. La posición de dominio no está prohibida, sino su explotación abusiva (art. 2 LDC), de este modo parece reconocerse la tendencia a la concentración y al oligopolio en este sector y a las prácticas abusivas derivadas de ello.

Como es lógico, el legislador desarrolla en particular ese principio de transparencia, que requiere de más concreción que los restantes. En particular, en el artículo 75 del RD-L 24/2021 se establece la obligación del cesionario o licenciario (sean estos a los que cedió o autorizó el autor o artista, sea uno de los su-

teria de la UE son limitadas. *Vid.*, al respecto, SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), págs. 225 y 228.

²⁶ Se critica la técnica legislativa usada en este Real Decreto-ley 24/2021 que transpone varias Directivas sobre cuestiones diversas en CARBAJO CASCÓN (2022), págs. 313-314.

²⁷ Así también en el considerando 75 de la Directiva 2019/790, y *vid.*, al respecto, SAIZ GARCÍA (2019), págs. 373-375.

²⁸ Así se reconoce explícitamente en el considerando 72 de la Directiva 2019/790.

²⁹ Esto no impide la existencia de licencias o cesiones gratuitas de los derechos de explotación de una obra. *Vid.* considerando 82 de la Directiva 2019/790. Sobre la conveniencia o no de establecer una presunción *iuris tantum* de onerosidad en las cesiones exclusivas, *vid.* SAIZ GARCÍA (2019), pág. 397.

³⁰ Así respecto a la Directiva 2019/790 y su considerando 73, en SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), pág. 231.

cesivos cesionarios o licenciarios) de una obra de facilitar a los autores o a los artistas intérpretes o ejecutantes información actualizada sobre la explotación de sus obras³¹. Esta obligación de facilitar información debe ser al menos anual y por medios electrónicos. Dicha información deberá reflejar especialmente, por lo que se trata de un contenido mínimo y obligatorio, los modos de explotación de la obra³², la totalidad de los ingresos generados por ella y la remuneración que corresponde³³. Este último punto de la remuneración en realidad puede no ser muy relevante si se ha pactado una remuneración fija a tanto alzado y no variable o proporcional como señalaremos a continuación. No obstante, si la obligación de facilitar esta información resulta desproporcionada en relación con los ingresos generados por la explotación de la obra³⁴, se podrá limitar la información a lo que sea razonable, proporcionado y efectivo (art. 75.2 RD-L 24/2021). Demasiados conceptos jurídicos indeterminados en esta previsión que puede ser razonable, pero que también puede ser fácilmente usada para disuadir a los autores y a los artistas intérpretes o ejecutantes a velar por sus derechos. Se excepciona además esta obligación de información en caso de que la contribución del autor o del artista intérprete o ejecutante no sea significativa en relación con la obra³⁵, salvo que necesite la información para el ejercicio de la acción de revisión por remuneración no equitativa a la que haremos referencia después (art. 75.3 RD-L 24/2021).

El legislador en principio establece como regla general que en caso de cesión onerosa por parte del autor de los derechos de explotación de la obra se le otorga al autor una remuneración variable, esto es, proporcional a los ingresos de la explotación (art. 46.1 LPI). No obstante, permite la cesión por una remuneración al autor a tanto alzado en determinados supuestos cuya formulación es un tanto amplia. En el supuesto concreto de las obras audiovisuales puede justificarse atendiendo a que dada la modalidad de la explotación, especialmente su exhibición a través de una plataforma de *streaming* con su inclusión en su catálogo, existe dificultad grave en la determinación de los ingresos o que su comprobación es imposible o de un coste desproporcionado con la eventual retribución, o que la utilización, o en este caso la exhibición, de la obra tiene carácter accesorio respecto de la actividad a la que se destine como integrar el catálogo de una plataforma con miles de títulos o de una televisión con más programas [art. 46.2.a) y b) TRLPI].

³¹ Así los autores y los artistas intérpretes o ejecutantes podrán evaluar el valor económico continuado de sus derechos con respecto a la remuneración recibida inicialmente por su licencia o cesión; de lo contrario los autores e intérpretes o ejecutantes se encuentran ante un evidente déficit de información. *Vid.* al respecto los considerandos 74 y 75 de la Directiva 2019/790 y, entre otros, a SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), pág. 235, y SAIZ GARCÍA (2019), pág. 374.

³² *Vid. supra* nota 9 sobre las fases del negocio cinematográfico y las ventanas o mercados de exhibición o explotación de la obra audiovisual. Además, el artículo 90.1 *in fine* de la TRLPI alude a que la remuneración de los autores de este tipo de obras deberá determinarse para cada una de las modalidades de explotación concedidas en la cesión, y su quinto apartado establece una obligación a cargo del productor de facilitar información sobre la explotación de la obra a los autores que lo pidan.

³³ En la Directiva 2019/790 se alude a que la información debe ser actualizada, pertinente, exhaustiva sobre la explotación de sus obras y comprensible. Este último calificativo sólo figura en su considerando 75.

³⁴ Se considera en que esto sucederá normalmente en los casos de remuneración a tanto alzado, SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), pág. 236. En todo caso, resulta difícil justificar esa carga excesiva teniendo en cuenta que los gastos por recopilar una información en principio fácilmente accesible para el cesionario o licenciario no pueden ser realmente tan elevados y desproporcionados.

³⁵ Se critica esta exclusión por la dificultad de evaluar a priori el peso del autor en la obra en AGUILAR (2019A).

Pues bien, como mecanismo principal de protección de los autores se establece la posibilidad de ejercitar la acción de revisión por remuneración no equitativa (art. 47 TRLPI). El presupuesto para ejercitar esta acción es que se produzca una manifiesta desproporción entre la remuneración inicialmente pactada por el autor en comparación con la totalidad de los ingresos subsiguientes derivados de la explotación de las obras obtenidos por el cesionario. Se podrá pedir en tal caso la revisión del contrato, en concreto de su remuneración. Si no se llega a un acuerdo entre las partes, el juez deberá fijar una remuneración adecuada y equitativa, atendidas las circunstancias del caso (art. 47.1 LPI). Esta acción tiene un plazo de ejercicio de diez años desde que se efectúa la cesión, salvo pacto expreso entre las partes³⁶, convenio colectivo o acuerdo sectorial³⁷ que prevea procedimientos similares (art. 47.2 LPI)³⁸. Y esta acción se puede ejercitar tanto si se ha pactado una remuneración variable o proporcional como si se trata de una retribución a tanto alzado³⁹.

Además, como complemento a esta medida se prevé en el artículo 48 bis LPI un derecho de revocación total o parcial de la cesión o licencia exclusiva, o un derecho de revocar la exclusividad de la cesión o licencia de la explotación de la obra, si la obra no está siendo explotada y salvo que dicha falta de explotación se deba a circunstancias que dependan del propio autor o del artista. Es un derecho al que el autor no podrá renunciar contractualmente, y que podrá ejercer previa comunicación una vez transcurridos cinco años desde la autorización o cesión de los derechos, salvo que se haya pactado entre las partes expresamente⁴⁰, o haya un convenio colectivo o acuerdo sectorial⁴¹ en el que se regule de otro modo el ejercicio de este derecho⁴². Es razonable establecer un plazo mínimo para poder ejercer este derecho dado que la explotación de una obra suele requerir un proceso durante el que se puede ver los frutos que se obtienen. Este derecho también lo tienen los artistas intérpretes o ejecutantes conforme al artículo 110 TRLPI⁴³. Sin embargo, no se prevé qué sucede en caso de que la obra, como acontece normalmente con las obras audiovisuales, tenga varios autores o intérpretes y no todos compartan la decisión⁴⁴.

³⁶ En realidad, esta posibilidad es discutible cuanto menos, ya que la Directiva 2019/790 sólo se permite su no aplicación si hay un mecanismo similar previsto en un mecanismo de negociación colectiva. Así también en SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), pág. 237, nota 38.

³⁷ En la Directiva 2019/790 se otorga una importancia especial a los mecanismos de negociación colectiva. No obstante, en el sector audiovisual en Europa esto resulta bastante difícil, al contrario que en Estados Unidos, al no haber sindicatos o asociaciones profesionales sólidos y fuertes en este ámbito. XALABARDER PLANTADA (2018), pág. 24. Además, estos acuerdos fruto de la negociación colectiva tendrían que respetar el Derecho de defensa de la competencia tanto nacional como europeo y en especial la prohibición en principio de los acuerdos o recomendaciones colectivas colusorias (art. 1 LDC).

³⁸ En el artículo 20 de la Directiva 2019/790 no se establecen limitaciones de plazo y sólo se exceptúa el mecanismo legal de adaptación del contrato si hay un acuerdo de negociación colectiva que prevea un mecanismo comparable, y no por mero acuerdo expreso de las partes.

³⁹ Así se destaca en CARBAJO CASCÓN (2022), págs. 321-323.

⁴⁰ De nuevo esta salvedad no parece muy conforme a la Directiva 2019/790. *Vid. supra* nota 38.

⁴¹ *Vid. supra* nota 41.

⁴² En el artículo 22 de la Directiva 2019/790 se alude a un plazo razonable, dejando a los Estados establecer un plazo específico como ha hecho el legislador español. Y, de nuevo, como sucede en el artículo 20, sólo se prevé la exclusión del derecho legal en caso de que se estipule un mecanismo similar en un acuerdo de negociación colectiva y no en un mero acuerdo expreso entre las partes.

⁴³ Así se destaca en CARBAJO CASCÓN (2022), pág. 323.

⁴⁴ Por ello, en SÁNCHEZ ARISTI y OYARZABAL OYONARTE (2020), pág. 244, se proponía la exclusión de este derecho de revocación en el supuesto de las obras audiovisuales.

Estos dos derechos de los autores no serán factibles si no se cumple con el mecanismo de transparencia o de información señalado anteriormente. De este modo se pretende que se pueda renegociar este aspecto en contratos de larga duración, que son habituales en el sector⁴⁵, así como que los pagos a tanto alzado en estos contratos no sean la regla general, sino la excepción⁴⁶. Estas medidas previstas en la Directiva 2019/790 son desde luego positivas, pero tal vez no suficientes, porque para empezar como reconoce la propia Directiva en su considerando 79 las partes en este sector suelen ser reacias a acudir a los órganos jurisdiccionales para defender o reclamar sus derechos⁴⁷. Si a todo esto le sumamos que las grandes protagonistas del mercado audiovisual en estos momentos, las plataformas de *streaming* suelen basar su negocio en la suscripción y no en el pago por visionado, se entenderá que los precios se ajustan a la baja mucho, quizá demasiado y así el sector audiovisual trabaja con márgenes muy estrechos⁴⁸.

IV. CONCLUSIONES

Primero. El sector audiovisual europeo es un sector importante económica y socialmente, pero no sólo es industria, también es cultura. En consecuencia, los Estados deben adoptar medidas para preservar esa parte de la cultura. Como nos encontramos dentro de la UE, la protección y la promoción recae sobre las obras audiovisuales europeas, y no sólo sobre las españolas. Las medidas de protección y promoción y fomento que adopte la UE y los Estados miembros serán limitaciones a la libertad de empresa que encuentran su fundamento en un interés público o general conformado por el derecho a la diversidad cultural y lingüística.

Segundo. Además de las medidas consistentes en ayudas públicas e incentivos fiscales en las distintas fases del negocio cinematográfico, se prevén medidas adicionales de protección y fomento de las obras audiovisuales europeas a cargo de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual. Por una parte, los prestadores de estos servicios deben emitir o tener en sus catálogos un porcentaje mínimo de obras europeas, y en el caso de los prestadores de servicios de comunicación audiovisual a petición como las plataformas de *streaming* tendrán que garantizar la prominencia de dichas obras europeas en sus catálogos. Esta nueva obligación puede ser muy relevante, pero su concreción y alcance dependerá de un desarrollo reglamentario aún pendiente de aprobación, que tiene difícil eludir el funcionamiento de los algoritmos.

Tercero. Por otra parte, se encuentra la obligación de financiación anticipada de obras europeas por parte de estos prestadores de servicios, que supone

⁴⁵ *Vid.* el considerando 78 de la Directiva 2019/790.

⁴⁶ Así se señala en el considerando 73 de la Directiva 2019/790 cuando reconoce que un pago a tanto alzado puede ser una remuneración proporcionada, pero no puede ser la regla general y que «los Estados miembros deben tener la facultad de determinar los casos específicos para la aplicación de pagos a tanto alzado, teniendo en cuenta las especificidades de cada sector».

⁴⁷ Por ello, la Directiva 2019/790 exige también que los Estados miembros establezcan un procedimiento alternativo de resolución de litigios con respecto a las reclamaciones presentadas por autores y por artistas intérpretes o ejecutantes, o por sus representantes en su nombre, relativas a las obligaciones de transparencia y al mecanismo de adaptación del contrato (art. 21). En el artículo 194.5.b) TRLPI se ha asignado esta función a la Sección 1.ª de la Comisión de Propiedad Intelectual.

⁴⁸ NEIRA (2018), pág. 77. Además, sobre la difusión de los contenidos audiovisuales y los derechos de explotación en este tipo de plataformas, *vid.* una visión general en BIANCO (2017), págs. 1-20.

una fuente primordial de financiación para las obras audiovisuales. Esta obligación también la tienen los prestadores de servicios de comunicación audiovisual que no están domiciliados en España, pero que dirijan sus servicios también a España. Resulta difícil encontrar una justificación al hecho de que la obligación anteriormente indicada de cuota de obra europea y de prominencia no sea también extensible a estos prestadores sin domicilio en España, pero que sí tienen usuarios residentes en España y se lucran en consecuencia en este mercado.

Cuarto. Como medidas que buscan proteger las obras europeas deben señalarse también las medidas previstas en la Directiva 2019/790 sobre la remuneración equitativa a los autores y artistas intérpretes o ejecutantes. La transposición de la citada Directiva en España es mejorable, pero en todo caso positiva, puesto que pretende proteger a la normalmente parte débil en la relación contractual en el sector audiovisual entre los autores y los artistas con los productores. A tal fin introduce mecanismos que permiten a los autores y a los artistas tener información sobre la explotación de su obra, y así poder exigir la revisión de las condiciones económicas de sus contratos de cesión o de licencia en el caso de que haya una manifiesta desproporción entre los ingresos obtenidos con la explotación de la obra y la remuneración inicialmente acordada normalmente a tanto alzado y no proporcional o variable, o en el caso de que haya una falta de explotación no imputable al autor o artista.

V. BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Ananay (2019A), «The New Copyright Directive: Fair Remuneration in exploitation contracts of authors and performers-Part I, Articles 18 and 19», *Kluwer Copyright Blog*, 15 de julio de 2019.
- BIANCO, María Fernanda (2017), «Los derechos de explotación del contenido audiovisual y la entrada de las plataformas Over The Top (OTT): estudio caso Netflix», *ICADE 100*, BIB 2017/1319.
- CARBAJO CASCÓN, Fernando (2022), «Transposición por el RD-Ley 24/2021, de 2 de noviembre, de la Directiva (UE) 2019/789, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019, y la Directiva (UE) 2019/790, del Parlamento Europeo y del Consejo, de 17 de abril de 2019», *Ars Iuris Salmanticensis*, 10 (1), págs. 313-326.
- CRUSAFON, Carmina (2013), «La construcción del mercado audiovisual europeo: balance de dos décadas de políticas públicas», *Comunicación y Sociedad*, 20, págs. 165-186.
- DE LA SIERRA, Susana (2011), «El derecho a la diversidad cultural y lingüística y el derecho a una comunicación transparente», en CHINCHILLA, C., y AZPITARTE, M. (coords.), *Estudios sobre la Ley General de la Comunicación Audiovisual*, Garrigues, Aranzadi, Cizur Menor, págs. 157-188.
- DE VINCK, Sophie, y PAUWELS, Caroline (2008), «Cultural diversity as the final outcome of eu policymaking in the audiovisual sector: A critical análisis», en SCHNEIDER, H., y VAN DEN BOSSCHE, P. (eds.), *Protection of cultural diversity from a European and international perspective*, Intersentia, Amberes-Oxford-Portland, págs. 263-316.
- FERNÁNDEZ-MANZANO, Eva-Patricia; NEIRA, Elena, y CLARES-GAVILÁN, Judith (2018), «Gestión de datos en el negocio audiovisual: Netflix como estudio de caso», *El profesional de la información*, 4 (25), págs. 568-577.
- GARCÍA ÁLVAREZ, Belén (2021), «Las plataformas audiovisuales de streaming y la competencia», *Revista de Estudios Europeos*, 78 (julio-diciembre), págs. 203-223.
- GARCÍA LEIVA, María Trinidad (2019), «Plataformas en línea y diversidad audiovisual: desafíos para el mercado español», *CIC. Cuad. inf. com.*, 24, págs. 73-93.

- GÓMEZ-URIBE, Carlos, y HUNT, Neil (2015), «The Netflix recommender system: Algorithms, business value, and innovation», *ACM Trans. Manage. Inf. Syst.*, 6 (4), págs. 1-19.
- IZQUIERDO CASTILLO, Jessica (2007), *Distribución y exhibición cinematográficas en España. Un estudio de situación del negocio en la transición tecnológica digital*. Tesis Doctoral presentada en la Universidad Jaume I de Castellón.
- MEDINA GONZÁLEZ, Sara (2006), *Ayudas públicas y libre competencia en el sector audiovisual*, Marcial Pons, Madrid.
- NEIRA, Elena (2018), «Impacto del modelo Netflix en el consumo cultural en pantallas: Big Data, suscripción y Long Tail», *Anuario AC/E de Cultura Digital 2018*, págs. 68-78.
- SAIZ GARCÍA, Concepción (2019), «El principio de remuneración adecuada y proporcionada en la Directiva 2019/790/UE», en EVANGELIO, R., y SAIZ, C. (dir.), *Propiedad Intelectual y mercado único digital europeo*, Tirant lo Blanch, Valencia.
- SÁNCHEZ ARISTI, Rafael, y OYARZABAL OYONARTE, Nora (2020), «La Directiva de Derechos de Autor en el mercado único digital: Una regulación sobre la remuneración equitativa de autores y artistas en los contratos de explotación», *ADI* 40, 2019-2020, págs. 223-246.
- SORIAN ARNAZ, Alba (2021), *Data protection for the prevention of algorithmic discrimination. Protecting from discrimination and other harms caused by algorithms through privacy in the EU: possibilities, shortcomings and proposals*, Aranzadi, Cizur Menor.
- XALABARDER PLANTADA, Raquel (2018), *International Legal Study on Implementing an Unwaivable Right of Audiovisual Authors to Obtain Equitable Remuneration for the Exploitation of their Works*, CISAC, Paris.