UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE DERECHO

EL INTERPRETE EN LA LEGISLACION AUTORAL MEXICANA

TESIS
que para obtener el Título de:
LICENCIADO EN DERECHO
presenta:
ANSELMO PALACIOS CRUZ

México, D. F. 1971

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres:

Crisóforo Palacios Ramírez y María Cruz de Palacios quienes con sus sacrificios y desvelos me guiaron por el camino del bien, haciéndome un hombre útil para la sociedad.

A mi esposa:

Como prueba del amor que le profeso y que con este trabajo, cumplimos la misión ante familiares y amigos.

A mi hija Laura Patricia:

Como un ejemplo perenne que deberá llevar en su vida social.

A mis hermanos:

Como muestra de la educación que hemos recibido de nues-- tros padres y que aquí rinde su primer fruto.

A la Srita. Natalia Castillo Pérez:

Con profundo agradecimiento por to- das las inmerecidas atenciones que fueron definitivas en mi vida.

A mi tío, Sr. Francisco Cruz Tovar:

Como muestra del respeto y cariño que siempre le he - profesado.

EXAMENES PROFESIONALES

Al Sr. Lic. José Luis Caballero Cárdenas, Presidente de la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I., por su estímulo y apoyo desinteresado en la elaboración de este trabajo.

Al Sr. Dip. Jaime Fernández Reyes, Srio. General de la Asociación Nacional de Actores y Presidente del Bloque Latinoamericano de Actores, por su lucha en favor del derecho del intérprete.

Al Sr. Manuel Garay Tabares,
Srio. del Interior y Exterior
de la Asociación Nacional de
Actores, Líder Sindical de -
quien he recibido todo su apo
yo y todo su estímulo.

Al. Sr. Lic. Adolfo Loredo Hill,
Asesor Jurídico de la Asociación
Nacional de Actores y de la Aso-
ciación Nacional de Intérpretes,
S. de I., joven profesionista -
que siempre se ha preocupado por
los problemas jurídicos de los -
artistas intérpretes y de quien
he recibido inumerables consejos
que han sido determinantes en mi
vida tanto profesional como so--
cial.

Al Dr. Raúl Ortiz Urquidi:
Director del Seminario de Derecho Civil, en quien la juventud universitaria siempre ha encontrado un amigo y conductor de la ciencia del Derecho.

Al Dr. Néstor de Buen Lozano, Maestro y conocedor de los problemas jurídicos, quien con su dirección hizo posible la realización del presente trabajo.

Al Sr. Lic. Julio Miranda Calderón, Catedrático de la Facultad de Derecho y estudioso del Derecho, de quien he recibido sus enseñanzas y consejos que influyeron en el presente trabajo.

Al Sr. Lic. Sergio Cisneros Necoechea:

Por su apoyo y ayuda que han sido determinantes en mi vida profesional.

A mi querida Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México.

A mis queridos compañeros de la Generación 1963-1967 de Abogados.

I N D I C E :

EL INTERPRETE EN LA LEGISLACION AUTORAL MEXICANA.

CAPITULO I

ANTECEDENTES HISTORIOS DEL DERECHO DE AUTOR.

1.- Generalidades
2.- Antecedentes Históricos
3.- Evolución Legislativa del Derecho Intelectual.
4.- Evolución Territorial del Derecho Intelectual.

CAPITULO II

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL DERECHO AUTORAL EN MEXICO

1.- Introducción
2.- Epoca Colonial
3.- México Independiente
4.- Código Civil de 1870
5.- Código Civil de 1884
6.- Código Civil de 1928
7.- Ley Federal sobre el Derecho de Autor del 20 - de Diciembre de 1947.
8.- Ley Federal sobre el Derecho de Autor del 29 - de Diciembre de 1956.
9.- Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1963.

CAPITULO III

DESENVOLVIMIENTO HISTORICO DE LA LABOR REALIZADA POR LA ORGANIZACION INTERNACIONAL DEL TRABAJO EN LA PROTECCION DE ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES.

1.- Intervención de la O. I. T.
2.- Intervención de la Unión de Berna.
3.- El Bien Tutelado por el Derecho de la Interpretación.

CAPITULO IV

NATURALEZA JURIDICA DEL DERECHO DE INTERPRETE.

1.- Teoría de la Creación.
2.- Teoría de la Personalidad.
3.- Teoría Mixta
4.- Teoría de la Colaboración.
5.- Teoría de la Adaptación.
6.- Teoría que Considera al Derecho de Intérprete como una Manifestación del Derecho del Trabajo.
7.- Posición de la Nueva Ley Federal sobre el Derecho de Autor, respecto de la Naturaleza Jurídica de los Artistas Intérpretes.
8.- Opinión Personal.

CAPITULO V

EL DERECHO MORAL DEL ARTISTA INTERPRETE.

1.- Derecho Moral
2.- Facultades que integran el Derecho Moral.
3.- Facultades Concurrentes.
4.- Reconocimiento de los Derechos Morales de los Artistas Intérpretes en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor.

CAPITULO VI

EL DERECHO PECUNIARIO O ECONOMICO DEL ARTISTA INTERPRETE.

1.- Planteamiento.
2.- Características del derecho Pecuniario del Artista Intérprete.
3.- Derecho del Artista Intérprete a Recibir una Remuneración Adicional.

CAPITULO VII

CONCLUSIONES.

BIBLIOGRAFIA.

P R O L O G O

En un mundo en constante evolución técnica, el Derecho no podía permanecer marginado; la ciencia jurídica marcha al unísono de los adelantos humanos, para reglamentarlos de manera que a todos nos beneficien, protegiendo, en forma especial, a los que son parte activa en los mismos.

Es así como el legislador, a través del tiempo, dá vida al intérprete, ampliando el horizonte del Derecho Autoral.

Al intérprete se le mantenía olvidado y su aparición, como figura jurídica, se debe a los modernos medios de difusión; como esta realidad no podía ser desconocida, es aquí donde se manifiesta de una manera categórica el enunciado de Von Ihering: "El derecho debe estudiar y buscar sin cesar el verdadero camino y, cuando lo ha encontrado, derribar todos los obstáculos que se oponen e impiden avanzar".

C A P I T U L O I

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL DERECHO DE AUTOR

C A P I T U L O I

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL DERECHO DE AUTOR

1.- Generalidades.

No obstante el escepticismo que provocan las guerras, las crisis económicas y las dictaduras, es un hecho indiscutible que el progreso humano en todos los sentidos y en todas sus manifestaciones es el resultado de una evolución, con sus respectivas alzas, bajas y caídas y recuperaciones. Entre el hombre primitivo, de existencia casi animal y el ser evolucionado actual hay una distancia incalculable.

Ese progreso es lo que caracteriza al ser humano y le distingue de las demás expresiones de creación. Los animales pueden mejorar con la ayuda del hombre, pero en su estructura física no progresan. Los vegetales o minerales sirven como instrumentos de la comodidad y del progreso del hombre, pero no marchan adelante en virtud de no tener intelecto.

El hombre progresa gracias al desarrollo superior de sus manifestaciones espirituales. Gracias a su intelecto crece su cultura, descubre y aprovecha la verdad y la belleza.

La evolución del hombre proviene de varias características psíquicas entre las cuales podemos mencionar el sentido de la imperfección, el disconformismo y el ansia de inmortalidad. (1)

En su afán de progreso y utilizando su intelecto, el hombre, entre otras cosas, crea obras de espíritu, esto es, expresiones integrales de la mente mediante las cuales descubre la verdad o la belleza. Y, lógicamente, nacen entonces, las normas jurídicas tendientes a proteger a los creadores de ese orden y a reglar sus derechos y obligaciones, así como las relaciones con los gobiernos, pueblos y personas con las cuales tienen conexiones o contratan. Nace así lo que llamamos el derecho intelecutal, que amparó uno de los privilegios esenciales y al mismo tiempo más respetables que tiene la personalidad humana, o sea, la protección al esfuerzo de su actividad espiritual.

2.- Antecedentes Históricos.

La concepción jurídica romana solamente aceptaba la existencia de los derechos reales y personales desconociendo los derechos intelecuales. Posteriormente, después de varios siglos, la aparición de la imprenta en

---

(1) Dale Carnegie.- Cómo Suprimir las Preocupaciones y Disfrutar de la Vida.- Buenos Aires 1948.- Página 3.

el Siglo XV ocasiona el primer reconocimiento de estos derechos, estableciéndose el sistema del privilegio para el autor o editor, para explotar una obra con exclusividad,- bajo ciertas estipulaciones y durante un plazo determinado, que termina con el advenimiento de la Revolución Francesa. (2)

La Ley del 19 de julio de 1793, dictada por la Convención Francesa, ordenó el reconocimiento de la propiedad literaria y artística, fundada en el trabajo intelectual del autor, y como derecho más legítimo y más sagrado que el de la propiedad sobre las cosas. Esta Ley - delimitó la esencia de los derechos intelectuales en los clásicos de la propiedad romana. (3)

Edmond Picard, jurista belga de este nuevo derecho, en su "Embryologie Juridique", establece claramente, la distinción de los "derechos intelectuales", que son de una naturaleza sui generis y que tiene por objeto las concepciones del espíritu, desechando las cosas materiales,- que son objeto de los derechos reales. De lo expuesto, - es indispensable señalar, que la legislación llamada de - "Derechos Intelectuales", ha surgido porque las reglas de

---

(2) Juan Mariategui Malarín.- Lineamiento del Derecho de Intérprete, editado por la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Peruano de Fomento Educativo.

(3) Véase Juan Mariategui Malarín.- Lineamiento del Derecho de Intérprete.- Pág. 4.

la protección de la propiedad común, relativa a bienes materiales, no eran ya suficientes ni adecuadas para el justo y equitativo amparo de la producción intelectual. (4)

Los escritores y los músicos, así como los artistas clásicos, trabajaban al amparo acogedor de las comunidades religiosas, de las Cortes Reales, de los Príncipes de sangre o de las Iglesias que subvenían a su existencia, con dádivas o retribuciones de diversa índole. Las obras de los pintores y escultores eran difíciles de imitar, porque no existía forma de copiar mecánicamente la escultura o pintura, y el imitador debía ser tan artista como el autor original, siendo por ello muy raro que un verdadero artista reprodujera lo que había hecho otro. (5)

La falta de protección jurídica o de reglamentación especial no significó que el derecho de autor fuese desconocido en la antigüedad. Dicho derecho se reconocía en la conciencia popular. Tan era así que, si bien el plagiario no era castigado por los tribunales, la opinión pública y especialmente los mismos autores se ensañaban contra él, castigándolo moralmente.

---

(4) Carlos Mouchet y Sigfrido Radaelli.- Derechos Intelectuales sobre las Obras Literarias y Artísticas.- Buenos Aires 1945.- Tomo I. Pág. 34.

(5) Pouillet.- Tratado y Teoría Práctica de la Propiedad Literaria y Artística.- 3a. Edición, París 1908.- Pág. 2.

La propia ley había sido influída por esa protección del autor, y así vemos, que en el Digesto (Justinianeo) (6) se castigaba especialmente el robo de un manuscrito; y aunque nada tiene que ver la protección de la exteriorización del derecho intelectual con la protección de algo ideal como es el privilegio de su autor, el antecedente aludido significa que la legislación romana consideró al manuscrito como la constancia de una propiedad especial, la del autor, sancionando su robo también en forma distinta al de las demás propiedades.

En el siglo XV, se inventó la imprenta y en esa centuria, Maso Finiguerra imaginó la forma de imprimir letras en un papel mediante una plancha grabada. Fue Gutenberg de Maguncia (Alemania), quien en 1455 perfeccionó la imprenta. En esa forma se pudieron difundir las formas escritas las que dejaron de estar al alcance sólo de los ricos, y para el autor comenzaron a constituir no sólo un medio de expresar sus ideas, sino también, una fuente de beneficios.

La imprenta creó la doble posibilidad de extender la pintura y transformar la obra impresa en objeto de comercio.

Para evitar que el plagiario, además de apropiar

---

(6) Ver D-41-2-65 pr.
D-47-2-14-17

se de la idea del autor, se beneficiara con ella, la legislación empezó a preocuparse y a protegerla, pero no apareció en forma completa sino después de una evolución, dando primero privilegios al editor y luego al autor. Este tuvo que luchar intensamente contra las corporaciones de impresores, libreros y editores que obligaban a los escritores a adaptarse a sus reglas.

Los primeros privilegios fueron conferidos en 1470 a los impresores bajo la forma de exclusividad o de monopolios de explotación para la impresión de obras muy antiguas. Uno de los primeros es del año de 1495, otorgado por el Senado de Venecia a Aldo, el célebre impresor que levantó los caracteres itálicos para editar la obra de Aristóteles. En Francia Luis XII confirió privilegios a Verard, editor de las epístolas de San Quintiliano y a Legarde, impresor de las costumbres de Francia. Era un derecho al provecho económico, concesión revocable por el gobierno, verdadero favor que derogaba el derecho común y que, a la larga, provocó el nacimiento del derecho intelectual. Las obras nuevas no tenían, ni antes ni después de la invención, de la imprenta privilegio alguno. La universidad las revisaba y daba la autorización de imprimirlas pero sin conferir ninguna exclusividad, pues cualquier otro podría obtener el mismo permiso para la misma obra y publicarla. No era en realidad más que una censu-

ra política y religiosa, que primero existió como costumbre, siendo convertida en ley por edictos de 1521, 1537, 1566, 1686 y 1728. Las costumbres, sin embargo, empezaron a conceder un privilegio o monopolio más frecuente al editor de la obra, pero no al autor. Y esos privilegios al editor eran conferidos por la omnimoda facultad del rey, sin sujetarse a ninguna regla, plazo ni condición, cuando tenía interés de propagar determinadas obras que le convenían. El autor no se beneficiaba en forma alguna con esas formas, pues todo beneficio pecuniario de la obra, era para el editor. (7)

3.- Evolución Legislativa del Derecho Intelectual.

Gracias a las gestiones que los editores hicieron contra la piratería intelectual, el parlamento inglés dictó en Bill, el "Estatuto de la Reina Ana, del 10 de abril de 1710", que ha llegado a ser el primer reconocimiento legal del derecho de los autores, otorgando un derecho exclusivo de producción para el autor, por veintiún años, y para las obras nuevas por catorce años, con prórroga posible de la misma duración, limitación que en 1774, la jurisprudencia extendió a los editores. Esa limita---

(7) Isidro Satanowsky.- Derecho Intelectual.- Tomo I, editado por Topográfica Editora Argentina, Buenos Aires 1954.- Pág. 10.

ción tenía por objeto asegurar la difusión de las obras - en interés público y preocupación por la cultura, al mismo tiempo de proteger el derecho de autor. Se exigía que cada ejemplar contuviera la mención del Copy Right. (8)

En el mismo siglo XVIII, se impuso también en - Francia, la doctrina de que el propietario de una obra -- era su autor. Tuvo orígenes meramente circunstanciales, - pues la sostenían los impresores de París, cesionarios de los autores, para impedir que los editores del interior - de Francia, sin cesión de ninguna clase, pudiera imprimir aquellas obras.

Aquel derecho de los autores fue reconocido por el Consejo de Estado Francés, a partir del año de 1761, - siendo los primeros beneficiarios los herederos de La Fontaine y Fenelón.

Las resoluciones respectivas reconocían implícitamente que el derecho de autor derivaba de su trabajo, de su creación y por ello el autor podía obtener para él y - para sus herederos el privilegio a perpetuidad de editar y vender sus obras, pero para evitar el abuso de los im-- presores, ese privilegio quedó reducido a la vida del autor, cuando él lo había seguido aún editando. Sin embar-

---

(8) Las Cortes Inglesas han otorgado, independientemente de la protección conferida por el estatuto de la Reina Ana, los derechos intelectuales provenientes del - Cammon Law anterior, como ser la propiedad perpetua.

go, con respecto a estos últimos, en 1778 se resolvió que se podía acordar por todo el tiempo que el canciller o el cuidador de los sellos, considerara necesario. El derecho de los compositores musicales, fue reconocido en Francia por el Reglamento General del Consejo de 1786, que lo estableció para los autores y editores que deseaban hacer grabar las obras de música con o sin palabras, reconociéndoles el privilegio del sello, conforme a las leyes sobre librería, y que no sería conferida a favor de los comerciantes editores, sino cuando éstos justificaban una cesión hecha por los autores o propietarios, reglando las formas y condiciones para los depósitos necesarios para asegurar el derecho de propiedad.

En cuanto a los artistas, pintores, escultores y grabadores, estaban reunidos en corporaciones como artesanos, antes de la Revolución Francesa, proclamándose en 1777, la libertad del arte. (9)

La Revolución Francesa, en su afán de hacer desaparecer todos los privilegios, incluye equivocadamente el monopolio del autor. Sin embargo, en 1791, la Asamblea Constituyente, rectifica su error. Reconoce al autor teatral, el derecho exclusivo de representación, hasta cinco años después de su muerte. Y el 19 de julio de

---

(9) Isidro Satanowsky.- Derecho Intelectual.- Tomo I. Páginas 12 y 13.

1793, una ley más general reconoce expresamente la propiedad artística literaria en toda su extensión. Encara en forma orgánica y trascendente la defensa de los derechos intelectuales y constituye la ley orgánida de la materia. A pesar de las revoluciones y transformaciones políticas posteriores, sus principios jurídicos subsisten hoy en día, con algunas modificaciones y ampliaciones, establecidas por las leyes que mantienen el principio del derecho exclusivo de explotación, del derecho temporario y del rol declarativo. Afianzando el derecho patrimonial, comienza en el siglo XX, la etapa del derecho moral, protegiéndose este aspecto del derecho intelectual con tanto o quizá más empeño que el derecho pecuniario.

Se llega así a la verdadera integridad del derecho intelectual, no sólo como beneficio para el autor sino como una protección de su espíritu, de libertad de expresión, uno de los puntos de la democracia. (10)

4.- Evolución Territorial del Derecho Intelectual.

Para la mejor comprensión y captación del presente apartado, he decidido dividirlo en los siguientes períodos:

Primer Período: Desde el punto de vista del ámbito territorial de aplicación, el derecho intelectual, -

---

(10) José Forns.-El Derecho de la Propiedad Intelectual y sus Relaciones con el Avance de la Cultura.- Revista de Derecho de Autor.- Francia, 1951.- Pág. 25 y siguiente.

también ha pasado por tres etapas:

a).- Primero las legislaciones internas, que se preocupaban únicamente por lo que interesa en el ámbito nacional propio de cada país.

b).- Luego se aperciben de que los límites nacionales, son muy estrechos, y procuran asegurar la protección por medio de tratados y convenciones internacionales.

c).- Finalmente, se tiende a establecer una legislación típicamente internacional, adecuada para satisfacer las necesidades actuales resultantes de los nuevos y poderosos medios de reproducción y difusión.

Segundo Período: Al comienzo, la protección se hizo dentro de un espíritu de defensa interna y a menudo excluía a los extranjeros. Las legislaciones de cada país únicamente amparaban el derecho de autor, el cual debía ser combatible con el intéres público en tanto que la legislación anglosajona, se interesaba primordialmente por el interés público el cual debería adaptarse al derecho de autor.

Tercer Período: En el Continente Europeo, se impone la orientación nacional, considerando al Derecho como patrimonial, como una subdivisión del derecho de propiedad, y eso le permitió afirmarse en el siglo XIX. Las legislaciones nacionales se multiplican y se comienza a

asegurar la reciprocidad de la protección en los tratados bilaterales.

Es en el segundo período, durante el cual se discute la diversidad de las Legislaciones, pero se busca igualmente los puntos comunes tendientes a concretar la idea de la Universalidad del Derecho de Autor.

Francia promulga en 1852 una ley que protegía a los autores extranjeros sobre las obras editadas fuera del territorio francés, poniéndoles en igual posición que a los autores nacionales, siempre que ese autor fuera protegido en su país de origen, es decir, siempre que existiese protección en el país de donde provenía el extranjero. El país donde vivía el extranjero le proporcionaba protección jurídica en virtud de existir protección jurídica para el no nacional en su país de origen. Es pues, que el derecho intelectual tiene por objeto formas creadas por el espiritualismo y esas formas son comunes a toda la humanidad, traspasando la diversidad de fronteras y de legislaciones.

C A P I T U L O II

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL DERECHO AUTORAL EN MEXICO

CAPITULO II

ANTECEDENTES HISTORICOS DEL DERECHO AUTORAL EN MEXICO

INTRODUCCION.

La creación espiritual, es un medio de comunicación de los hombres y la protección de su autor, en lugar de perjudicar su desarrollo, tiende al mejoramiento y engrandecimiento de las artes y de las ciencias y, por ende, de la cultura y de la civilización. Toda producción del espíritu es en el fondo un medio de expresión en el cual el autor es el sujeto activo y el público el pasivo. No hay oposición ni incompatibilidad entre los intereses y derechos de los autores y del público. Es por ello que el derecho de autor y la cultura forman aspectos complementarios de un todo indivisible, y la forma de hacerlo aún más eficaz, es mediante el reconocimiento y la reglamentación por medio de una ley que establezca los lineamientos y derechos bajo los cuales se regule el derecho del autor.

En México, el llamado Sistema de Derechos de Autor, su desenvolvimiento y características fundamentales constituyen temas novedosos y harto discutidos entre los especialistas de este derecho, sin embargo en nuestro

país el derecho de autor lo podemos clasificar en los siguientes períodos o etapas, a saber:

EPOCA COLONIAL

Fue Carlos III quien por Real Orden del 22 de marzo de 1793, estableció que "A nadie se concediese privilegio exclusivo para imprimir ningún libro sino al autor". (11) El propio Carlos III, en reales órdenes de 20 de octubre de 1764 y 14 de junio de 1773, dispuso que los privilegios concedidos a los autores no quedasen extinguidos por su muerte, sino que pasasen a sus herederos y reglamentó la pérdida del privilegio concedido al autor por el no uso de la prerrogativa. (12) Por ello se le atribuye el mérito de haber otorgado no sólo para España, sino para América, concesiones que han de estimarse como el primer paso en favor del reconocimiento de la personalidad y del derecho de los autores.

No obstante, el reconocimiento explícito del que en un tiempo se llamó "derechos de propiedad de los autores", data, como consecuencia de las corrientes transformadoras y evolutivas del siglo XVIII y de las

(11 y 12) Notas sacadas del Boletín de la Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. de A. Epoca 3a., Tomo I, No. 4. México, D.F. Octubre, Noviembre y Diciembre de 1969.

ideas de libertad del decreto de las Cortes de España de 10 de junio de 1813.

MEXICO INDEPENDIENTE

La Constitución Federal de 1824 señaló como facultad exclusiva del Congreso General, promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado "derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras". Hasta la Constitución de 1917, ninguna otra ley fundamental menciona el derecho de los autores, pero debemos agregar que en el artículo 50 fracción I de la Constitución Federal de 1824, se encuentra propiamente el punto de partida de la Legislación Mexicana en materia de derecho de autor. (13)

El 3 de diciembre de 1846 bajo el gobierno de José Mariano de Salas aparece el decreto sobre Propiedad Literaria, que viene a ser el primer ordenamiento sistemático del México independiente sobre la materia. Este cuerpo legal estaba constituído por dieciocho artículos y manifiesta una extraordinaria cultura jurídica. Prescribe que el autor de cualquier obra "tiene en ella el derecho de propiedad literaria que consiste en la facul

---

(13) Conferencia sustentada por el Licenciado Arsenio Farell Cubillas el día 3 de noviembre de 1969 sobre el Derecho Autoral, organizado por la Dirección General de Derechos de Autor de la Secretaría de Educación Pública. México, 3 de noviembre de 1969.

tad de publicarla e impedir que otro lo haga" (artículo 1º). Con visión poco común borró toda distinción entre mexicanos y extranjeros, bastando el hecho de hacerse o publicarse la obra en la República.

Históricamente hablando podemos manifestar que en el año de 1846, fecha en que apareció el decreto a que se hace mención, la República Mexicana se debatía entre el Federalismo y el Centralismo; los motines, pronunciamientos militares, cuartelazos se repetían con excesiva frecuencia; el choque de facciones irreconocibles impedía la acción contínua de gobierno alguno; las presiones del exterior provocan incertidumbre y temor de invasiones extranjeras que lamentablemente no tardaron en actualizarse.

El gobierno provisional del General José Mariano de Salas, se desarrolló en las circunstancias antes descritas. Sin embargo, en tan breve tiempo ocurrieron hechos de importancia decisiva para la vida constitucional de la República, como fueron la instauración de la Segunda República Federal, al decretarse el día 22 de agosto de 1846, que la Constitución Federal de 1824 readquiriría su vigencia hasta la expedición de una nueva ley fundamental. (14)

---

(14) Discurso pronunciado en Palacio de Gobierno Nacional, el 3 de diciembre de 1846 por el General de Brigada José Mariano de Salas encargado del Supremo Poder Ejecutivo de los Estados Unidos Mexicanos, "en medio de aflictivas circunstancias".

Por otra parte, no obstante las múltiples dificultades y los graves problemas internacionales que hubo que afrontar el efímero gobierno provisional del General Salas, es de justicia reconocer que dicho régimen destacó por su marcada tendencia a proteger en forma efectiva a los autores de obras intelectuales, preocupación que quedó plasmada en el decreto del gobierno sobre propiedad literaria expedida el 3 de agosto de 1846, siendo ésta la primera ley sobre materia autoral en la Historia Legislativa de México.

CODIGO CIVIL DE 1870

Como es sabido, la proclamación de Independencia no surtió el efecto fulminante de acabar con la vigencia de las leyes españolas en México. De esta manera, hasta 1870 fue promulgado el primer Código Civil, que dentro de su sistemática afirmó que los derechos de autor constituían una propiedad idéntica, en todo, a la propiedad sobre los bienes corporales; fue el único que llegó a reglamentar esos derechos como propiedad, y que consideró que eran perpetuos, con excepción de la propiedad dramática que sí era temporal. Declaró, asimismo, que la propiedad literaria y artística correspondía al autor durante su vida y se transmitía a sus herederos sin limitación de

tiempo. (15)

El Código Civil de 1870 fue expedido por Don Benito Juárez, siendo dicho cuerpo legal el primer Código Civil Federal Mexicano, que como antes hemos expuesto regula la materia del derecho de autor, mismo que lo equipara al derecho de propiedad y exige como elemento constitutivo del mencionado derecho el registro de la obra. Con motivo de la expedición del Código Civil de 1870 el Licenciado Benito Juárez, Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos (1857-1872), plasma su pensamiento liberal en la siguiente forma:

"Un sistema democrático y eminentemente liberal, como el que nos rige, tiene por base esencial la observancia estricta de la Ley. Ni el capricho de un hombre solo, ni el interés de ciertas clases de la sociedad forman su esencia. Bajo un principio noble y sagrado él otorga la más perfecta libertad, a la vez que castiga y reprime el libertinaje, él concede derechos e impone obligaciones, que no sabe dispensar; por consiguiente está lejos de comprenderlo cualquier ciudadano que se crea protegido por él para faltar con sus deberes o borronear

(15) Código Civil del Distrito Federal y Territorio de la Baja California. Edición aumentada con la exposición de motivos y un índice alfabético escrito por el Lic. Don Miguel S. Macedo. México 1870. Librería de la Enseñanza No. 7. Portal del Aguila del Oro.

la ley. El puntual cumplimiento del primero y el más profundo respeto y observancia de la segunda, forman el carácter del verdadero liberal, y del mejor republicano. Es por tanto evidente que a nombre de la libertad jamás es lícito cometer el menor abuso. Todo lo que México no haga por sí mismo para ser libre, no debe esperar, ni conviene que espere que otros gobiernos ni otras naciones hagan por él. Procuremos en nuestros escritos y aún en nuestras conversaciones, educar a los pueblos, inculcándoles las ideas de libertad y dignidad con lo que les haremos un bien positivo. La instrucción es el fundamento de la felicidad social, el principio en el que descansa la libertad y el engrandecimiento de los pueblos".

CODIGO CIVIL DE 1884

Por lo que se refiere al aspecto autoral, este Código reproduce lo que establece el Código Civil de 1870, desde luego con ciertas reformas introducidas por una Comisión de la que fue Secretario el señor Lic. Miguel S. Macedo. Sin embargo la solución del Código Civil de 1870, que equiparó los derechos de autor al Derecho de Propiedad, fue reproducida en términos generales por el Código de 1884.

El triunfo de la Revolución produjo hondas escisiones entre los jefes victoriosos. La facción Carrancis

ta que al fín consiguió prevalecer, convocó a una Asamblea en la Ciudad de Querétaro, que vino a ser el OCTAVO CONGRESO CONSTITUYENTE MEXICANO y que sobre los lineamientos de la Constitución de 1857 expidió la del 5 de Febrero de 1917 actualmente en vigor.

El proyecto de Constitución presentado el día 1º de Diciembre de 1916 por Don Venustiano Carranza al Congreso Constituyente de Querétaro, establece claramente en el Artículo 28 lo siguiente: "En la República Mexicana no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuesto, ni prohibición a título de producción a la Industria exceptuándose únicamente los relacionados a la acuñación, del movimiento a los correos, telégrafos, radiotelegrafía y a los privilegios que por determinado tiempo se considera a los autores y artistas para la reproducción de sus obras, y a los inventores y perfeccionadores con alguna mejora para el uso exclusivo de sus inventos..".

Tampoco el mensaje del Primer Jefe ante el Constituyente, precedido el 1º de Diciembre de 1916, alude a las consideraciones tenidas en cuenta para introducir dentro del texto constitucional y volviendo al camino ya trazado por la CARTA de 1824, los derechos de los autores.

CODIGO CIVIL DE 1928

El Código Civil de 1884, al que antes hemos aludido fue substituído por el de 1928, cuyos redactores consideraron que no podía identificarse la propiedad intelectual y la propiedad común, porque la idea no es susceptible de posesión exclusiva, sino que necesariamente tiene que publicarse o reproducirse para que entre bajo la protección del Derecho. Por estas razones, el ordenamiento que en este apartado mencionamos, consideró que no se trataba de un derecho de propiedad, sino de un derecho distinto con características especiales y autónomas, que denominó "DERECHO DE AUTOR", consistente en un privilegio para la explotación, es decir, para la publicación, traducción, reproducción y ejecución de una obra.

LEY FEDERAL SOBRE EL DERECHO DE AUTOR
Del 20 de Diciembre de 1947

Como hemos apuntado en el presente capítulo el cual traza la trayectoria jurídica y legislativa, es precisamente con la Ley del 30 de Diciembre de 1947, cuando se inicia la etapa del Derecho de Autor Mexicano Moderno y en donde el registro debe ser un elemento constitutivo del derecho, y las obras quedan protegidas por su crea--

ción. Todas esas conquistas se vieron coronadas con el éxito y la acogida que se le dió a la Ley sobre el Derecho de Autor, que apuntamos en esta Tesis. Pero resulta de imperiosa necesidad el objetizar las etapas paulatinas y trascedentales que sirvieron como base a la protección, no solamente de los autores, sino también de los intérpretes quienes encontraron sus anhelos y calmaron sus ansias de deseo y de justicia implantándose la Ley Federal del Derecho del Autor. Por lo tanto plantearemos sus principios fundamentales y su legalidad que parte de la Conferencia Interamericana de expertos para la protección de los derechos del autor, celebrada en la Ciudad de Washington del 1º al 22 de Junio de 1946, firmando México y otros Países por plenipotenciarios debidamente autorizados al efecto, la CONFEDERACION INTERAMERICANA sobre el Derecho del Autor en otras literarias, científicas y artísticas, en los Idiomas Español, Inglés, Portugués y Francés. La Convención fue debidamente aprobada por el Senado de la República y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 24 de Octubre de 1947.

Para adecuar la legislación nacional a ella, se expidió la Ley Federal sobre el Derecho de Autor del 30 de Diciembre de 1947, debida fundamentalmente a los Juristas Germán Fernández del Castillo y José Diego Espi

nosa. Es sin duda este cuerpo de Leyes, el mejor y más completo sobre la materia.

LEY FEDERAL SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

Del 29 de Diciembre de 1956

Para adecuar la legislación nacional a la Convención Universal sobre el Derecho de Autor, se redactó por el Lic. Manuel White Morquedo la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956, misma que fue revisada cuidadosamente por el Senado de la República. Esta Ley representa el esfuerzo para actualizar nuestra legislación en esta materia, ajustándola a las disposiciones de la Convención Universal sobre el Derecho de Autor.

LEY FEDERAL SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

De 1963

El 14 de Diciembre de 1961, el Ejecutivo de la Unión envió a la Cámara de Diputados un Proyecto de reformas y adiciones a la Ley de 1956, que a la fecha se encuentra en vigor.

Se hace un breve esbozo de la evolución histórica del derecho autoral en México, introducido con fines que más tarde nos serán necesarios para establecer premisas de suma importancia; pero por el momento estime

mos que la obra ha sido creada. Es preciso en consecuencia, determinar qué derechos y en su caso, qué obligaciones asisten al autor y a su intérprete habida cuenta de que el derecho intelectual tiene por objeto fundamental la "OBRA INTELECTUAL EN EL AUTOR" y la "INTERPRETACION EN EL INTERPRETE" y como sujetos amparados al autor de esa obra y a la figura del intérprete en su producción.

El decreto que reforma y adiciona la Ley Federal sobre el Derecho de Autor en 1956, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 21 de Diciembre de 1963, constituye en realidad una nueva Ley y está vigente hoy en día.

C A P I T U L O III

DESENVOLVIMIENTO HISTORICO DE LA LABOR REALIZADA POR LA ORGANIZACION INTERNACIONAL DEL TRABAJO EN LA PROTECCION DE ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES.

C A P I T U L O III

DESENVOLVIMIENTO HISTORICO DE LA LABOR REALIZADA POR LA O.I.T. EN LA PROTECCIÓN DE ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES.

a).- INTERVENCION DE LA O.I.T.

La Organización Internacional del Trabajo desde hace varias décadas ha estado estudiando la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes. Por primera vez en el año de 1926, la "Unión Internacional de Músicos", solicitó a la Oficina de la O.I.T., que estudiara el problema de los derechos de los ejecutantes y buscara una solución. (16)

Es indudable que la complejidad de los problemas que afectan a los artistas, desde el punto de vista social, económico, técnico y jurídico, ha repercutido en la lentitud de la labor, hasta el advenimiento de la Convención Internacional de 1951.

En 1938, el Consejo de Administración designó un Comité de Expertos para que emitiera un dictamen en el sentido de adoptar una Convención o una Recomenda---

---

(16) Arnold Kohler en "Revista Internacional del Trabajo.- Volumen I, Número 5, Mayo de 1930.- Página 463.

ción Internacional para la protección de los artistas -- ejecutantes. Evacuando el informe correspondiente, el -- asunto fue inscrito en la Orden del Día de la Conferen-- cia Internacional del Trabajo, que debía celebrarse en - 1940. (17). El conflicto bélico que vivía Europa en aque llos momentos angustiosos, impidió la celebración de la Reunión.

Posteriormente, al finalizar la Segunda Guerra Mundial, las organizaciones profesionales de artistas, - insistieron en la prosecución de los estudios para bus- car soluciones proficuas. El Consejo de Administración - acogió nuevamente la iniciativa, inscribiendo el asunto en la Orden del Día de la Primera Reunión de la Comisión Consultiva de Empleados y Trabajadores Intelecutales, -- realizada en Ginebra en Octubre de 1949. (18)

El punto tercero de la Orden del Día, se refe-- ría a los "Derechos del artista ejecutante en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de sonidos."

La Primera Reunión Consultiva, aprobó lo siguien te: 1) Autorizar a la Oficina Internacional del Trabajo,

---

(17) La O.I.T. Público un estudio denominado "Los Dere-- chos de los Ejecutantes en Materia de Radiodifusión y Reproducción Mecánica de Sonidos."

(18) Véase Revista "Informaciones Sociales".- Volumen 3, Número 5.- 1º de marzo de 1950, Ginebra.

a que se pusiera en contacto con la Oficina de la Unión Internacional para la protección de obras Literarias y - Artísticas con sede en Berna, (Unión de Berna), a fin de reafirmar el interés de la O.I.T. en la cuestión del derecho del ejecutante y obtener las informaciones solicitadas por la resolución; y 2) Una petición al Consejo de Administración para que inscriba nuevamente la cuestión de la Orden del Día de la Segunda Reunión de la Comisión Consultiva de Empleados y de Trabajadores Intelecutales.

b).- INTERVENCION DE LA "UNION DE BERNA".

La Unión Internacional para la Protección de -- las Obras Literarias y Artísticas, generalmente denominada "Unión de Berna", fue constituída por los Estados contratantes del Convenio de Berna, para la protección de - los Derechos de Autor, sobre las obras literarias y artísticas. Tal convenio fue firmado originalmente en Berna,- en 1886. Posteriormente fue revisado, complementándolo - en las reuniones de París en 1896, de Berlín en 1908, de Berna en 1914, de Roma en 1928 y de Bruselas en 1948.

En esta última Reunión, la Federación Internacional de la Industria Fonográfica y la Unión Europea de Radiodifusión, en 1948, consiguieron la aprobación, del siguiente criterio: "Que una reglamentación que protegiera no solamente a los ejecutantes, sino también a los fabricantes de fonogramas y a los organismos de radiodifu-

sión, constituía una solución apropiada desde los puntos de vista." (19)

En 1950, se celebró en Lisboa una Reunión Internacional, bajo los auspicios de la "Unión de Berna". Se aprobó la constitución de un Comité Mixto de Expertos, para preparar un proyecto de Convención Internacional para la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, fabricantes de fonogramas y organismos de radiodifusión. Al año siguiente, en Roma, el Comité nombrado presentó a la consideración de los delegados asistentes las conclusiones de sus estudios, que fue denominado "Proyecto de Roma". La O.I.T., participó en este evento, manifestando que no podría comprometerse a suscribir un documento en el cual se protegía además de los ejecutantes, a los fabricantes de fonogramas y a los organismos de radiodifusión; razón por la cual, solicitaría la opinión de la Comisión Consultiva de Empleados y Trabajadores Intelectuales, que se reuniría posteriormente.

Es necesario señalar, que la O.I.T., hasta ese momento, solamente había estudiado la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes.

La Segunda Reunión de la Comisión Consultiva de Empleados y Trabajadores Intelectuales, se celebró en Ginebra, del 18 de febrero al 1º de marzo de 1952. En uno de los puntos de la Orden del Día, se trató de "Los dere

---

(19) Véase Revista Internacional de Trabajo.- Volúmenes I y III, Número 3.- Marzo de 1956.

chos del ejecutante en materia de radiodifusión, televisión y reproducción mecánica de sonidos."

Asimismo, se adoptó una resolución especial en cuanto a los problemas de empleo y desempelo de los artistas intérpretes o ejecutantes. La Resolución número 18, expresa: "Se invita al Consejo de Administración de la Oficina Internacional de Trabajo, a llamar la atención de todos los Estados Miembros de la Organización Internacional del Trabajo, hacia la conveniencia de estudiar cuidadosamente, en consulta con todos los intereses implicados, el problema del desempelo tecnológico y sus consecuencias sobre la situación económica y social de los ejecutantes y de su profesión."(20)

Después de finalizar la Segunda Reunión Consultiva de los Empleados y Trabajadores Intelecutales, la O.I.T., y la "Unión de Berna", acordaron coordinar esfuerzos tendientes a la protección en un instrumento único, de los artistas intérpretes o ejecutantes, los fabricantes de fonogramas y los organismos de radiodifusión, puesto que, en ciertos casos, tenían carácter complementario y que la regulación simultánea de estos problemas podía resultar beneficiosa para las partes interesadas.

Había triunfado, pues, el principio de convocar

---

(20) Amplia Información sobre la Segunda Reunión Consultiva Boletín Oficial.- Volumen XXXV, Número 3.- Página 117 de 1952.

a una Conferencia Internacional con carácter autónomo. - El proyecto elaborado en Roma en 1951, preparado por un Comité Mixto de Expertos, serviría de base para las futuras discusiones sobre el asunto. "El proyecto de Roma", - fue enviado a los Gobiernos, para que hicieran las observaciones necesarias. La Oficina de la O.I.T., recibió -- las sugerencias de varios países.

En estas circunstancias, se realizó en Ginebra, la Tercera Reunión de la Comisión Consultiva de Empleados y de Trabajadores Intelectuales, en mayo de 1954. - (21)

La Resolución número 31, aprobada, se refiere a la adopción de nuevas medidas relativas a los derechos - de los artistas intérpretes, cuyo texto es el siguiente: "Se invita al Consejo de Administración de la Oficina Internacional del Trabajo, a considerar la oportunidad de encargar a la Oficina que continúe sus esfuerzos para -- que el Comité Mixto de Expertos, convocado en Roma por - la "Unión de Berna", para examinar el proyecto de convenio internacional sobre la materia, pueda reunirse de -- nuevo sin demora, a fin de proseguir los preparativos de la Reunión de una Conferencia Diplomática para la adop---

(21) Véase Tercera Reunión Consultiva "Boletín Oficial", Número 3, Octubre de 1957.

ción final de un proyecto de Convenio."

En esta Reunión, se aprobó la Resolución número 32, sobre el problema de desempelo de los artistas intérpretes. (22)

En una Reunión auspiciada por la "Unión de Berna", celebrada en Lugano, en junio de 1954, se acordó la constitución de un nuevo Comité de Expertos para tratar este asunto; nombrado el Comité, se le sometió a su consideración para tratar las sugerencias de los Gobiernos, las conclusiones de las tres Reuniones de la Comisión Consultiva de Empleados y Trabajadores Intelectuales, como también las peticiones de las Asociaciones Profesionales de Empleadores y Trabajadores.

La O.I.T., aceptó esta decisión de la "Unión de Berna". Se realizaron dos Reuniones preliminares en Berna (Septiembre de 1954) y en París (Noviembre de 1954), para estudiar lo acontecido con posterioridad a 1951.

El Director de la O.I.T., sugirió y fue aceptado por la "Unión de Berna", la realización de una Reunión Internacional, en noviembre de 1955, para que deliberase el nuevo Comité de Expertos. En esta reunión, que fue el anticipo de una Conferencia Diplomática para tratar el problema de los derechos de los artistas intérpretes

---

(22) Convención Internacional Celebrada en Roma en 1961 para la "Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión."

o ejecutantes, los fabricantes de fonogramas y los organismos de radiodifusión, se plantearon dos posiciones; la que defendió la O.I.T., y la otra, que tiende a resolver el asunto en relación con los derechos de autor.(23).

En los años siguientes, fueron resolviéndose muchos problemas. En noviembre de 1959, el Consejo de Administración de la O.I.T., aprobó la convocatoria de una Conferencia Diplomática, propiciada por la U.N.E.S.C.O., la "Unión de Berna", la O.I.T., con la finalidad de adoptar una Convención Internacional para la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión. Las tres Organizaciones hicieron el anuncio formal y, para cumplir mejor la tarea propuesta, se constituyó un Comité de Expertos que se reunió en La Haya, en mayo de 1960. El Comité elaboró un proyecto de Convención Internacional que, luego fue sometido al juicio crítico de los Gobiernos, miembros de por lo menos, una de las tres Organizaciones patrocinadoras.

La convocatoria de la Conferencia Internacional, fue promovida por los Directores Generales de la O.I.T. y de la U.N.E.S.C.O., y por el Director de la "Unión de Berna." Todos los Estados miembros de por lo menos una

---

(23) Véase Revista Internacional del Trabajo, Número 3, Página 310, Marzo de 1956.

de las tres Organizaciones que auspiciaban el evento internacional, fueron invitados para el 10 de febrero de 1961. Al inicio de la Conferencia Internacional, se hicieron presentes quince Organizaciones internacionales no gubernamentales, como observadores.

La Conferencia Internacional tuvo a la vista en sus deliberaciones, varios antecedentes importantes.(24)

c) EL BIEN TUTELADO POR EL DERECHO DE LA INTERPRETACION.

Según el maestro Julio Miranda Calderón, Catedrático de Derecho Internacional de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional Autónoma de México, en sus apuntes de cátedra 1960-1971, se refiere al bien tutelado por el derecho de la interpretación afirmando lo siguiente: "El derecho de la interpretación substancialmente se finca y apoya en el JUS COMUNICATIONIS expresado y definido por Francisco de Victoria, Jurista español del Siglo XVI, quien lo expresó diciendo que los hombres tienen el derecho de comunicarse con los hombres los bienes de la civilización y la cultura. Lógicamente si la expresión llevada a cabo por un intérprete no sólo en el terreno histórico académico especulativo de los grandes filósofos de la ciencia y de las artes no es en síntesis

(24) Véase "Boletín Oficial", Número 1, Enero de 1962.

sino la comunicación de "algo", lógicamente ese algo - no es más que un bien transmitido en cualquiera de sus formas por cualquiera de los medios o instrumentos, al través de los cuales las distintas manifestaciones captadas o susceptibles de captarse por nuestros semejantes; en cuyo caso dicho bien en última instancia es el bien de la libertad de expresión que el hombre y el - ciudadano deben proteger por principio y por ley, o - por acuerdos internacionales según el caso, puesto que es un bien de la civilización y la cultura, transmitido y transmisible por y entre los hombres y por lo mismo es un elemento esencial del progreso de la vida material y espiritual y aún económico del propio hombre".

C A P I T U L O IV

NATURALEZA JURIDICA DEL DERECHO DE INTERPRETE

C A P I T U L O IV

NATURALEZA JURIDICA DEL DERECHO DE INTERPRETE

Existe en el sistema del derecho de propiedad - intelectual o Derecho Autoral, toda una gama de derechos, que constituyen instituciones jurídicas autónomas e independientes, llamadas "Derechos Conexos" o "Derechos Vecinos", usando la terminología italiana e hispanoamericana y usando la terminología anglosajona o francesa.

Varias teorías se disputan en la doctrina la explicación de la naturaleza jurídica de los derechos de - los artistas intérpretes. En el presente capítulo haré - un detallado análisis de la naturaleza jurídica del derecho del intérprete en relación con su actividad, para lo cual, expondré en primer término las doctrinas que sobre este tema se han sustentado, así como la opinión que al respecto se dá.

1.- Teoría de la Creación.

Para los que propician esta teoría, el derecho de los artistas intérpretes, es un derecho semejante al derecho de autor; vale decir, es uno de los aspectos del derecho de autor. El artista, al interpretar una obra, - afirman los partidarios de esta posición, crea una obra

nueva, impregnada de su personalidad y que tiene todas las características de una creación autónoma. El intérprete, con su actuación, crea una nueva belleza, hace nacer valores que antes no existían y que son susceptibles de adquirir materialidad y permanencia, por el desarrollo de la técnica.

Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli (25), son partidarios de la teoría que se comenta, al afirmar que "La labor de los intérpretes tiene por resultado una actuación de carácter intelectual, cuya naturaleza jurídica ofrece puntos de semejanza con la de la obra literaria o artística. En tal sentido, la actuación del intérprete, configura jurídicamente una entidad propia y autónoma que requiere para ser reconocida como tal. El fundamento del derecho del intérprete debe buscarse, pues, en la existencia de una creación, distinta de la que realiza el autor."

Esta teoría, concede a los intérpretes, la calidad de autores o creadores de un nuevo valor, estableciendo que participan de la misma naturaleza que el derecho del creador de la obra interpretada, es decir, atribuye al intérprete sobre su actuación un derecho, como -

---

(25) Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli.- "Los Derechos del Escritor y del Artista".- Madrid 1953, pág. 321.

si se tratara de un creador o de un nuevo valor más o menos análogo al derecho del autor.

El fundamento de la doctrina de la creación, es que el intérprete hace surgir con su actuación una nueva belleza; hace nacer valores que antes no existían y que con los modernos adelantos de la técnica, son susceptibles de ser fijados como una "red" en algún soporte material, tal como la cinta de celuloide o el disco fonográfico; valores que, una vez fijados, pueden gozarse en su forma nueva un número indefinido de veces.

En la Conferencia Diplomática de Roma, de 1928, para la revisión de la Conferencia de Berna, se propuso el reconocimiento de un derecho como el citado, pero tal proposición fue rechazada por la mayoría y se llegó al acuerdo que las legislaciones internas de los Estados, buscaran una adecuada protección para estos intereses, sin perjudicar el derecho del autor.

No es de extrañarse la resolución que se tomó en aquella conferencia, ya que la mayoría de los representantes, traían arraigados los viejos principios del derecho de autor, y de acuerdo con ellos, no debía haber más protección que para los autores de las obras ejecutables, quienes consideraban a los intérpretes muy por debajo de su posición intelectual, y como meros ejecutores mecánicos de sus obras.

si se tratara de un creador o de un nuevo valor más o menos análogo al derecho del autor.

El fundamento de la doctrina de la creación, es que el intérprete hace surgir con su actuación una nueva belleza; hace nacer valores que antes no existían y que con los modernos adelantos de la técnica, son susceptibles de ser fijados como una "red" en algún soporte material, tal como la cinta de celuloide o el disco fonográfico; valores que, una vez fijados, pueden gozarse en su forma nueva un número indefinido de veces.

En la Conferencia Diplomática de Roma, de 1928, para la revisión de la Conferencia de Berna, se propuso el reconocimiento de un derecho como el citado, pero tal proposición fue rechazada por la mayoría y se llegó al acuerdo que las legislaciones internas de los Estados, buscaran una adecuada protección para estos intereses, sin perjudicar el derecho del autor.

No es de extrañarse la resolución que se tomó en aquella conferencia, ya que la mayoría de los representantes, traían arraigados los viejos principios del derecho de autor, y de acuerdo con ellos, no debía haber más protección que para los autores de las obras ejecutables, quienes consideraban a los intérpretes muy por debajo de su posición intelectual, y como meros ejecutores mecánicos de sus obras.

La principal dificultad para la aplicación de esta doctrina, estriba, según la opinión de Piola Caselli, en que no suministra ningún dato objetivo para distinguir la verdadera creación de la simple aplicación, con más o menos pericia, de las dotes personales del ejecutante a las obras interpretables ya existentes. (26)

La crítica del maestro italiano, es en realidad muy ambígua y más que ir dirigida contra la parte medular de esta doctrina, o sea el acierto de que la interpretación es una forma de creación, se dirige al sistema de determinación de las obras susceptibles de protección.

Para el distinguido maestro italiano, existen dos clases de actuaciones. La primera, a la que él llama interpretación y que es la única que concede el carácter de creatividad, es aquella que contiene un valor artístico, fuera de lo común, a la que designa como simple ejecución que consiste en seguir fielmente las partituras, dar los tiempos correctos a las notas, ceñirse fielmente a las palabras del libreto.

A lo primero le llama creación, a lo segundo aplicación, refiriéndose a ellas como si fueran figuras jurídicas distintas, olvidando que la ley debe protegerlas por igual y en términos generales y abstractos, ya que

---

(26) Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli.- Los Derechos del Escritor y del Artista.- Madrid 1953, pág. 321.

será el público con su preferencia, quien se encargue de dar el éxito a la interpretación que más les agrade, del mismo modo que la ley debe ofrecer iguales oportunidades a los inventores para patentar los productos que se adecúen al supuesto normativo, independientemente de los buenos o malos que comercialmente pudiesen resultar dichos productos, y que ningún legislador podrá fijar a priori las calidades que deba reunir una obra artística o una actuación.

Todo sin contar que no existe ni un sólo género de actuaciones, ni un sólo gusto popular y que mientras a una persona, la ópera puede parecerle el más exquisito de los refinamientos a otras parécele el más abominable de los suplicios. Sin embargo, el mayor o menor valor artístico que pueda tener una interpretación, no puede nunca servir de fundamento para negar que sea una forma de crear nuevos valores distintos de la obra primigenia, y por lo tanto originales y susceptibles de la protección legal.

La protección del intérprete, debe concederse por igual a la interpretación del gran maestro que la del modesto intérprete de un conjunto musical, en cuanto a su actuación haga surgir un nuevo valor susceptible de ser artísticamente aprovechado.

Carlos Mouchet y Sigfrido Radaelli, en su libro

"Los Derechos de Escritor y del Artista", sostienen:

"La labor de los actores, cantantes, declamadores, ejecutantes, representan un género de producción intelectual."

"En efecto, la ejecución y la interpretación, son actos de creación, pues del mismo modo que en la labor literaria y científica hay una obra, en la interpretación de un artista hay una actuación que, como aquellas, es el producto de condiciones personales e intransferibles."

2.- Teoría de la Personalidad.

Esta teoría que funda los derechos del intérprete en el concepto de la personalidad individual del mismo, manifiesta que el derecho del artista intérprete tiene su fundamento en el concepto de la personalidad del artista, pues estima que la institución a estudio tiene como base lo propio y distinguido de cada individuo de la especie humana, al proyectarse hacia el exterior y comunicarse con sus semejantes.

Rodolfo Jhering, en el capítulo X de su actio injuriarum, dice que lo protegido, es una manifestación externa de la actividad de la persona. (27)

Esta teoría contiene un vicio de origen el de

---

(27) Rodolfo Jhering.- Actio Injuriarum.- Capítulo X, citado por Piola Casaelli en su Diritto de Autores, U.T.E.T.- Turín 1943, página 472.

la excesiva generosidad, toda vez que el concepto de la - personalidad humana, puede invocarse como justificación y fundamento de cualquier derecho subjetivo.

En realidad, la personalidad humana, puede tomarse en múltiples significados, y siendo así un término multívoco, es poco apto para lograr la precisión que requiere del fundamento de la naturaleza jurídica de una institución como es la del intérprete.

3.- Teoría Mixta.

Esta teoría hace la combinación de los conceptos de creación y de personalidad individual, para explicar el derecho del intérprete.

El profesor uruguayo Eduardo Couture, une en esta teoría la noción de la creación de un nuevo valor al - de la personalidad individual del artista intérprete. Nos expresa que existe "la personalidad de la creación". Citemos su pensamiento: "El intérprete tiene protección de - la ley, en cuanto es un nuevo creador y no un simple intermediario...". "La determinación de esa partícula creativa es muy difícil frente a los casos concretos. Hay casos en los cuales el intérprete pone de sí tal cantidad - de nueva substancia artística, que su obra vale como una creación autónoma...". "En otros casos, la interpretación sin dejar de ser tal, tiene tanto sello de personalidad,- que se hace inconfundible..." "Ahora bien, ¿Cuál es la no

ta distintiva de la creación del intérprete que permite - establecer su derecho intelectual? A mi modo de ver, esa vista distintiva es la personalidad de la versión. En algunos casos, como en los últimos expresados, esa personalidad consistente, aunque parezca paradoja, en anular en la máxima medida posible la propia personalidad y respe-- tar los modos tradicionales de la versión..." (28)

La teoría del ilustre profesor uruguayo, incuestionablemente, aporta valiosos elementos para la investigación de la presente tesis, siendo desde luego digno de admirarse, la acucia con la que analiza los elementos que combina.

El tratadista Liane Lehman (29), al hablar del derecho del intérprete, asimismo lo toma en cuenta como - un derecho emanado primordialmente de la personalidad, pero que tiene como presupuesto una creación artística.

"La obra del intérprete -afirma- es una obra de creación y de personalidad, y el derecho del artista in-- térprete, existe al lado del perteneciente al autor, como su creación existe al lado de la obra que él interpreta.- Ambas son de diferente naturaleza, por lo mismo, se com--

---

(28) Eduardo J. Couture.- El Derecho Intelectual del In-- térprete.- Revista de Derecho Jurisprudencia y Administración.- Montevideo.- XLV Número 2.- Febrero de 1947.

(29) Liane Lehman.- Le Drot de Artiste Interpretation.- - Citado por Mouchet y Radaelli. Ob. Cit. página 318.

plementan pero, una y otra, son consecuencia de una proyección del espíritu del hombre en el mundo exterior y se fundan en el mismo principio."

Es evidente y trascendental, que la aportación de esta teoría para tratar de lograr la solución del problema que nos ocupa reviste de una gran importancia, fundamentalmente al hacer notar el principio primero, o si se requiere, al señalar la base filosófica del derecho del intérprete.

4.- Teoría de la Colaboración.

Esta teoría considera al intérprete, como un colaborador del autor y afirma que si bien es cierto el artista intérprete no es el autor de una obra nueva, es una especie de colaborador del autor original.

Ahondando más, señala que la obra del autor no queda terminada, permaneciendo inerte, esperando para poder vivir y realizarse, que el intérprete aporte su personalidad.

La observación hecha en el sentido de que en ocasiones es el artista intérprete quien hace surgir definitivamente la obra primigenia en la forma para la que fue destinada, hizo aparecer una corriente doctrinal que sostiene que el intérprete es un colaborador necesario del autor, doctrina que ya expresamos en este apartado.

En esta concepción expresan sus puntos de vista, Homburg (30) y Carlo Cristófaro. (31)

Esta toería, desde luego, por las razones apuntadas, no explica la esencia jurídica de la interpretación, pues tan sólo separa a ésta como uno de los elementos del resultado final.

5.- Teoría de la Adaptación.

La presente teoría, considera al artista intérprete, como un adaptador de la obra original.

Indica que el artista intérprete es un adaptador de la obra primigenia. La adaptación consiste en una modificación de la obra original a través de la interpretación de un determinado artista.

La Ley Alemana, del 22 de marzo de 1910, aunque no reglamentaba de un modo directo el derecho del intérprete ni le concedía una categoría especial en el sistema del derecho de autor, accidentalmente se refería al intérprete, como un adaptador de la obra original.

Esta teoría no soluciona el problema de la naturaleza jurídica del artista intérprete, toda vez que el artista intérprete debe frenar su impulso novedoso, su --

---

(30) Homburg. Le Droit d'Interpretation des Acteurs et -- des Artistes Executantes.- Paris 1930.- 9-11, cit. - Mouchet y Radaelli. Ob. Cit.- Página 318.

(31) Carlo Cristófaro.- Tratatto del Diritto de 'Autore e de 'Inventore.- Torino Italia 1931.- Página 391.

personalidad creadora, para subordinarla a la del autor.- Porque si impregna de mucha originalidad o autonomía su - interpretación, deja de ser ésta, para convertirse en una adaptación, que requiere una autorización especial del autor y tiene un amparo autoral distinto.

6.- Teoría que considera al derecho de intérprete como una manifestación del derecho del trabajo.

Eduardo Piola Caselli, uno de los tratadistas - clásicos en materia autoral, se esfuerza por sostener en su "Diritto de Autore" (U.T.E.T. Turín, 1934), que el derecho del artista intérprete debe ser concebido y regulado como una manifestación del derecho laboral. (32)

"Una mayor reflexión y experiencia -afirma-, me han inducido a sostener, aquélla que yo estimo la verdadera solución, y por la cual he propugnado en varios congresos internacionales y en mis publicaciones." La tesis, - por lo mucho que a primera vista impresiona, pareciendo - indicar que se trata de una vez por todas de la solución definitiva, nos obliga a estudiarla con un mayor detenimiento que el empleado en el análisis de las teorías precedentes.

En efecto, una gran mayoría de las interpretaciones, surgen como consecuencia de un contrato de trabajo. (33)

(32 y 33) Eduardo Piola Caselli.- Diritto de Autore.- U.T.E.T.- Turín 1934.

Evidentemente que entre el productor de una película cinematográfica y los actores del film, existe un contrato de trabajo. No puede negarse que entre el empresario de fonogramas y quienes los interpretan, grabando para él una canción, existe una relación laboral.

Es incuestionable que el derecho del trabajo tiene la misión de proteger a aquéllos que se encuentran en situación de subordinación jurídica respecto a un patrón; pero la situación de protección que respecto del intérprete pudiera crear el ordenamiento laboral, no explica por principio de cuentas en manera alguna, la naturaleza de ese nuevo "quid" que surge al hacerse la interpretación y que es indiscutiblemente un valor nuevo.

El aceptar que todas las consecuencias y situaciones que se producen con la interpretación, estuvieran regidas por el derecho del trabajo, nos llevaría a la funesta consecuencia de tener que admitir que el patrón es el propietario de la interpretación en todas sus manifestaciones, ya que ella es el producto del trabajo del intérprete, y según los principios del derecho laboral, "no puede negarse, y ni siquiera discutirse, que el derecho al producto del trabajo pertenece al patrón."

Por tal virtud, sostengo que la naturaleza del derecho de intérprete, no es una expresión del derecho laboral, sino una proyección; porque, si es verdad que el

origen fue una relación de trabajo, los efectos normativos de este vínculo terminan cuando se deja de prestar el servicio bajo la dirección o dependencia, o como dice la nueva Ley Federal del Trabajo, la subordinación o relación laboral; y cuando se empieza a explotar comercialmente el trabajo que ha quedado grabado o fotografiado en cualquiera de los medios modernos de difusión, es cuando se genera el derecho de intérprete.

7.- Posición de la nueva Ley Federal sobre el Derecho de Autor; respecto de la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes.

La nueva Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de 31 de diciembre de 1956, reformada y adicionada por decreto de 4 de noviembre de 1963, publicada en el Diario Oficial de 21 de diciembre de 1963, es partidiaria de la teoría de la creación expuesta en el presente capítulo, la cual reconoce el derecho conexo o vecino al derecho de autor, ya que el artista al interpretar una obra hace nacer una nueva belleza que antes no existía y que con los adelantos técnicos su interpretación es susceptible de ser fijada por los medios mecánicos existentes como son: la grabación de su voz, el cinematógrafo y la televisión. Tan es así, que nuestra Ley Federal sobre el Derecho de Autor define en su artículo 82 al intérprete diciendo que: "es intérprete quien, ac

tuando personalmente, exterioriza en forma individual las manifestaciones intelectuales o artísticas necesarias para representar una obra."

En igual forma el artículo 83 del mencionado Ordenamiento, se inspira en la teoría de la creación al afirmar que: "para los efectos legales se considerará interpretación no sólo al recitado y el trabajo representativo o una ejecución de una obra literaria o artística, sino también toda actividad de naturaleza similar a las anteriores, aún cuando no existe un texto previo que norme su desarrllo."

Con la descripción de los artículos precedentes, la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, concede al artista intérprete la doble cualidad de autor e intérprete ya que dichos preceptos prescriben que no es necesario que exista una obra previa que le fije su actividad al intérprete y a este respecto, podemos citar como ejemplo a los artistas intérpretes fonomímicos y los circenses quienes al efectuar sus interpretaciones lo hacen sin la existencia de una obra que norme sus actividades y por tal motivo, al actuar crean una nueva belleza impregnada de originalidad.

8.- Opinión Personal.

Después de haber realizado un análisis detenido de las teorías expuestas en el presente capítulo, las

cuales tratan de explicar la naturaleza jurídica de los - derechos de los artistas intérpretes, he de manifestar -- que, desde luego me inclino por la teoría de la creación, que se encuentra plenamente reconocida por la Ley Federal sobre el Derecho de Autor. Por tal motivo, considero que el artísta intérprete, es un verdadero creador, ya que -- con su estilo y personalidad artística, otorga a la melodía en la que interviene, un sentido musical y artístico único, al grado tal, que el público conoce y prefiere a - la canción no por ser de tal o cual autor, sino por la interpretación que se hace. Así una misma canción puede ser grabada o cantada por diversos artistas, y sólo una interpretación tener éxito. Esto depende de muchos factores como son: sensibilidad, proyección, voz, cualidades histriónicas y gusto del público, porque es éste quien con su -- aceptación hace del intérprete un artista famoso dándole prestigio tanto nacional como internacional. La misma exposición, se puede encuadrar y quedar tipificada a todos -- los artistas intérpretes dedicados a cualesquiera de las especialidades ya sea de cine, teatro, radio y televisión.

C A P I T U L O V

EL DERECHO MORAL DEL ARTISTA INTERPRETE

CAPITULO V

EL DERECHO MORAL DEL ARTISTA INTERPRETE

A.- DERECHO MORAL.

CONCEPTO.- El derecho moral es el aspecto del derecho intelectual que concierne a la tutela de la personalidad del autor y a la tutela de la obra como entidad propia. (34)

De la presente definición, podemos afirmar que el derecho intelectual aparece como una manifestación, prolongación o emanación de la personalidad del autor, pues recae directamente sobre una obra en sí misma.

Se dice también que el derecho moral es la faz del derecho intelectual que concierne a la tutela de la facultad creadora del individuo autor, iniciador de la obra como entidad propia.

Pertenece a la familia de los derechos que protegen la personalidad humana, de carácter extrapatrimonial, como el derecho a la vida, al honor, a la imagen, al respeto del secreto. Es por eso que la protección

(34) Carlos Mouchet y Sigfrido A. Radaelli, "Los Derechos Intelectuales sobre las Obras Literarias", Tomo II, Página 3.

del derecho de autor es al amparo de la libertad individual.

En otros términos, el derecho moral tiene por objeto defender la personalidad del autor como la del artista intérprete de las posibles lesiones a la capacidad creadora del autor o a la calidad artística del artirta intérprete. Se funda en el principio de que la personalidad humana es intangible, y trata de evitar que se perjudiquen, en lo esencial, los intereses personales del autor y del que interpreta la obra.

El derecho intelectual es a la vez un cuerpo y un alma: el cuerpo, son los derechos patrimoniales o sea, aquellos que se pueden negociar y que aparecen al cabo de cierto tiempo y el alma son los derechos morales o sea, aquello que es inmortal y cuya paternidad e integridad deben estar igualmente aseguradas en el curso de los tiempos.

Es evidente, que el artista intérprete, tiene derecho a que su personalidad sea respetada por los que conocen su interpretación y que su creación sea tutelada en su integridad como una entidad propia, con características independientes de la obra primigenia.

Tampoco puede discutirse su legítima aspiración a que la interpretación sea presentada al público como obra suya, es decir, que su paternidad sea en todo

momento reconocida.

Ahora bien, toda vez que el legislador mexicano concedió al artista intérprete la calidad de un nuevo valos, era absolutamente lógico que se hiciera una regulación de la institución, siguiendo la pauta del derecho de autor.

B.- FACULTADES QUE INTEGRAN EL DERECHO MORAL.

El Derecho Moral se encuentra constituído por una serie de facultades específicas, que tienen en común tanto el hecho de ser concedidas para la tutela de la personalidad del intérprete, como de la integridad de la propia actuación, siendo una entidad que tiene una vida propia.

Estas facultades, siguiendo la directriz general del derecho de autor, pueden clasificarse en dos secciones, a saber: facultades exclusivas o positivas y, facultades concurrentes, defensivas o negativas.

De la misma manera podemos asentar, que el derecho moral del intérprete, por su gran analogía con el derecho de autor, comprende asimismo las facultades exclusivas y las concurrentes, con las diferencias que, naturalmente, emanan del distinto objeto de la institución legal, que en un caso, es la obra primigenia, y en el otro, es la interpretación.

Facultades Exclusivas.

a).- Derecho de interpretar con estilo personal.

El artista intérprete, tiene derecho de configurar su actuación empleando su propio estilo y sus procedimientos personales de trabajo, sin que los directores y productores puedan imponerle algún otro, so pretexto de ceñir la interpretación con toda fidelidad a la obra.

Mientras el intérprete ejecuta la obra ajustándose a las partituras o libretos y sin salirse de los cartabones técnicos del caso, su estilo personalísimo de actuación, no puede ser tocado por nadie. (35)

b).- Derecho de continuar y terminar la propia interpretación.

El artista intérprete no puede admitir, que su actuación comenzada por él, sea terminada por otro, aunque haya de representar el mismo personaje o terminar la actuación en el modo en que él la empezó.

La substitución a mitad de una actuación, implicaría el aniquilamiento definitivo de un artista y la destrucción total de la interpretación, así como el esti

(35) Juan Mariátegui Malarín, "Lineamiento del Derecho de Intérprete", Página 24, editado por el Instituto Peruano de Fomento Educativo, Perú 1967.

lo del intérprete primitivo.

Es por ello que, el Contrato Individual de Trabajo, del artista intérprete, es ciento por ciento, personalísimo, y nunca podrá estar sujeto a substitución, - puesto que dicha contratación se hace en función a la calidad del artista intérprete.

c).- Derecho de lo Inédito.

Nadie puede fijar en soportes materiales, actos para la reproducción sonora o visual, ni mucho menos difundir, una ejecución cuyo intérprete no desea que sea conocida, ya porque crea que no corresponde a la calidad artística que él se ha fijado como meta, o porque siente que aún no es el momento oportuno para lanzar su creación ante la colectividad.

El daño que puede hacerse a un intérprete, por desconocer su derecho de lo inédito, es mayor aún que el que pueda causarse a otra clase de creadores. La reputación artística de una de estas personas, puede arruinarse para siempre, si llega a hacerse del conocimiento del público con la profusión que permiten los medios mecánicos de reproducción, una interpretación, aún no terminada, o aún no losuficientemente ensayada.

Asimismo, puede causársele a un artista intérprete , un daño irreparable, si se lanza al mercado artístico una interpretación en el momento en que otro ar-

tista intérprete acaba de obtener clamorosos triunfos - con un género de creación similar. En el mundo artístico, la oportunidad del momento crucial para lanzar al público una obra, es una de las actuaciones primordiales.

Facultades Concurrentes.

Derecho a que se mantenga la integridad de la interpretación y de su tutela.

"Hay algo de sagrado en la creación artística, sostiene el jurisconsulto uruguayo Eduardo J. Couture, - que merece el más profundo respeto humano". "Esta creación, no consiste tanto en la invención de su contenido, como en la victoria sobre las inhibiciones de su expresión. Cada día, hace nacer en el artista una nueva posibilidad de lanzar hacia la vida algo de su turbulento - mundo de belleza; y cada mañana renace la posibilidad - del alma de liberarse de cuanto hay de estremecimiento - en ella; pero las inhibiciones de expresión son constantes, y pasan los días, y los meses, y las estaciones, y a veces la vida entera, sin que hayan surgido las posibilidades de liberación. Pero un día, el artista halla su medio de expresión, que le pertenece solo a él y que lo diferenciará para siempre de sus semejantes, y la obra - de arte, en la austera desnudez de su belleza, queda pa-

ra siempre incorporada en el patrimonio humano". (36)

Continuando con la protección que la Ley Federal de Derechos de Autor concede a los artistas intérpretes y en lo que se refiere a los derechos morales podemos sintetizar que es la facultad que les corresponde para oponerse a la grabación de sus actuaciones vivas, a la grabación de sus actuaciones radio-difundidas, televisadas, a la representación de sus grabaciones para fines distintos de los autorizados por los mismos intérpretes, en el reconocimiento de su calidad de intérpretes, en el de oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su obra que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda mengua del honor, del prestigio o de la reputación de los artistas intérpretes.

Reconocimiento de los derechos morales de los artistas intérpretes en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor.

A).- Antecedentes.

Cuando los artistas intérpretes trabajan en cualquiera de las especialidades escénicas, ya sea que se trate de Radio, Cine, Teatro, Televisión, Centros Nocturnos, etc., se encuentran protegidos en sus relaciones laborales por la Ley Federal del Trabajo, teniendo dere-

(36) Eduardo J. Couture, "La Experiencia Uruguaya en Materia de Derechos Intelectuales", Conferencia ante el Instituto Argentino de Derecho Intelectual, Buenos Aires 1941.

ra siempre incorporada en el patrimonio humano". (36)

Continuando con la protección que la Ley Federal de Derechos de Autor concede a los artistas intérpretes y en lo que se refiere a los derechos morales podemos sintetizar que es la facultad que les corresponde para oponerse a la grabación de sus actuaciones vivas, a la grabación de sus actuaciones radio-difundidas, televisadas, a la representación de sus grabaciones para fines distintos de los autorizados por los mismos intérpretes, en el reconocimiento de su calidad de intérpretes, en el de oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su obra que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda mengua del honor, del prestigio o de la reputación de los artistas intérpretes.

Reconocimiento de los derechos morales de los artistas intérpretes en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor.

A).- Antecedentes.

Cuando los artistas intérpretes trabajan en cualquiera de las especialidades escénicas, ya sea que se trate de Radio, Cine, Teatro, Televisión, Centros Nocturnos, etc., se encuentran protegidos en sus relaciones laborales por la Ley Federal del Trabajo, teniendo dere-

(36) Eduardo J. Couture, "La Experiencia Uruguaya en Materia de Derechos Intelectuales", Conferencia ante el Instituto Argentino de Derecho Intelectual, Buenos Aires 1941.

explotación pública y comercial, en radio, televisión, - salas cinematográficas, sinfonolas, en grabaciones de variada naturaleza que se ejecutan en hoteles, restaurantes, cafeterías, grandes almacenes, supermercados, etc., y en general, en locales a donde tiene acceso el público para disfrutar de un espectáculo de cualquier índole, pagando un precio de entrada, o bien, en campañas publicitarias que las agencias especializadas o los anunciantes por sí mismos llevan a efecto a través de los anuncios - comerciales, mediante su reproducción en Radio, Televisión, Noticieros Cinematográficos, camionetas de sonido, fotografías en murales o "displays", fotografías insertas en periódicos y revistas, etc.

Las grabaciones mencionadas, fueron en un principio explotadas por los usuarios de manera ilícita e inmoral, utilizando sin ningún derecho el producto del trabajo de los artistas intérpretes sin el pago de una justa retribución y empleando esas interpretaciones grabadas en forma distinta de aquella para la que fueron contratadas originalmente, cometiendo una clara violación a los derechos de los artistas intérpretes. Pero, parte - de esto, la utilización inmoderada e incontrolada de las reproducciones de las interpretaciones, ha puesto en grave peligro a los actores intérpretes, por cuanto que se eliminan los programas vivos. Por este otro concepto, -

el pago de una retribución justa es procedente y son tanto más peligrosas esas reproducciones si se considera que, fundamentalmente, en lo que se refiere a la Radio, la Televisión y el Cinematógrafo, se trata de apasionadas actividades, con posibilidades inmensas que se han ostentado universalmente, no solo como medio de distracción, sino de expresión del pensamiento, con gran valor educativo de múltiples aspectos y proyecciones, de gran fuerza de penetración en todos los ámbitos del conglomerado social.

Es por ello, que podemos afirmar que nadie tiene derecho a utilizar el producto del trabajo de terceros sin el pago de una justa retribución, y cuando se emplean esas interpretaciones en forma distinta para la que fueron contratadas originalmente, se está violando el derecho del artista intérprete.

Dada la trascendencia del presente problema en cuanto a la tutela de los derechos del artista intérprete, los sindicatos de actores, de gran parte del mundo, se percataron de la urgente necesidad de luchar por el reconocimiento legal de los derechos que a los artistas intérpretes les corresponden por la explotación lucrativa de sus interpretaciones grabadas y, puede considerarse, que la razón fundamental de la constitución de la Federación Internacional de Actores, en el Congreso de --

Londres, celebrado en 1950, fue precisamente con el fin de servir a todos los artistas intérpretes del orbe, para la conquista de los derechos de intérprete.

B).- Reconocimiento.

En México, la Asociación Nacional de Actores, libró una batalla activa y eficaz ante los organismos correspondientes, batalla que se vió coronada por el éxito al incluírse en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 31 de diciembre de 1956, disposiciones que establecían, en forma definitiva, los derechos del artista intérprete.

Conviene, pues, delinear en primer término, los derechos substanciales que la vigente Ley sobre el Derecho de Autor, de 4 de noviembre de 1963, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 21 de diciembre de 1963, consagrara en favor de los intérpretes, para después esbozar las principales particularidades que conciernen a su legalidad. (38)

La Ley Federal sobre el Derecho de Autor, en vigor desde el día 22 de diciembre de 1963, es reglamentaria del artículo 28 de la Constitución Política de los

---

(38) Lic. José Luis Caballero Cárdenas, "Breves Apuntes sobre la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I, y los Derechos de Intérprete", página 1, México, D.F. 9 de Septiembre de 1970.

Estados Unidos Mexicanos. Es por ello, que sus disposiciones son de orden público y se reputan de interés público y social; tiene por objeto la protección de los derechos que la misma establece en beneficio de los autores o intérpretes de toda obra intelectual o artística, y la salvaguarda del acervo cultural de la Nación. (39)

Reconoce en su integridad el contenido de los derechos de autores e intérpretes, que se desdobla en el derecho moral y en el derecho económico. Concretamente los artículos que se refieren a la protección de los artistas e intérpretes en cuanto a su derecho moral son los siguientes:

Artículo 2º.- "Son derechos que la Ley reconoce y protege en favor del autor de cualquiera de las obras que se señalan en el artículo 1º, los siguientes:"

I.- "El reconocimiento de su calidad de autor".

II.- "El de oponerse a toda deformación o modificación de su obra, que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda que redunde en demérito de la misma o mengua del honor, del prestigio o de la reputación del autor. No es causa de la acción de oposición la libre crítica científica, literaria o artística de las obras que ampara esta ley, y"

III.- "El usar o explotar temporalmente la obra por sí mismo o por terceros, con propósitos de lucro y de acuerdo con las condiciones establecidas por la Ley".

"Artículo 5º.- "La enajenación de la obra; la facultad de editarla, reproducirla, representarla, ejecu

---

(39) Artículo 1º de la Nueva Ley Federal sobre el Derecho del Autor, publicada en el Diario Oficial del 21 de Diciembre de 1963.

tarla, exhibirla, usarla o explotarla, no dan derecho a - alterar su título, forma o contenido".

"Sin consentimiento del autor no podrán publicarse, difundirse, representarse ni exponerse públicamente las traducciones, compendios, adaptaciones, transportaciones, arreglos, instrumentaciones, dramatizaciones o transformaciones, ni totales ni parciales de su obra.

Independientemente del consentimiento previo, estos actos deben ejecutarse sin menoscabo de la reputación de su autor y en su caso, de la del traductor, compilador, adaptador o autor de cualquier otra versión.

El autor podrá en todo tiempo realizar y autorizar modificaciones a su obra.

Artículo 56.- "Toda persona física o moral que publique una obra está obligada a mencionar el nombre - del autor o seudónimo en su caso. Si la obra fuere anónima se hará constar. Cuando se trate de traducciones, compilaciones, adaptaciones y otras versiones, además del - nombre del autor de la obra original o su seudónimo, se hará constar el nombre del traductor, compilador o autor de la versión.

Queda prohibida la supresión o substitución - del nombre del autor".

Artículo 72.- "El derecho de publicar una obra por cualquier medio no comprende, por sí mismo, el de su explotación en representaciones o ejecuciones públicas".

Artículo 73.- "La autorización para difundir - una obra protegida, por televisión, radiodifusión o cualquier otro medio semejante, no comprende el de redifundirla ni explotarla públicamente, salvo pacto en contrario".

Artículo 74.- "En el caso de que las estaciones radiodifusoras o de televisión por razones técnicas o de horario y para el efecto de una sola emisión posterior, tengan que grabar o fijar la imagen y el sonido anticipadamente en sus estudios, de selecciones musicales o partes de ellas, trabajos, conferencias o estudios -- científicos, obras literarias, dramáticas, coreográficas, dramático-musicales, programas completos y, en general, cualquier obra apta para ser difundida, podrán llevar al

cabo dicha grabación sujetándose a las siguientes condiciones;"

a).- "La transmisión deberá efectuarse dentro del plazo que al efecto se convenga."

b).- "No debe realizarse con motivo de la grabación, ninguna emisión o difusión concomitante o simultánea".

c).- "La grabación solo dará derecho a una sola emisión. La grabación y fijación de la imagen y el sonido realizada en las condiciones que antes se mencionan, no obligará a ningún pago adicional distinto del que corresponde por el uso de las obras".

"Las disposiciones de este artículo no se aplicarán en caso de que los autores, intérpretes o ejecutantes tengan celebrado convenio remunerado que autorice las emisiones posteriores."

Los "anuncios comerciales" grabados para su reproducción al través de la radio, la televisión o los noticieros cinematográficos, podrán ser reproducidos hasta por un período de seis meses después de la fecha de su grabación; pasado este término, la reproducción deberá retribuírse por cada período adicional con una cantidad proporcional a la contratada originalmente, a quien corresponda por haber participado en las mencionadas grabaciones, y en su caso, a los autores cuando no existiere cesión de sus derechos".

Artículo 75.- "Cuando al hacerse una transmisión por radio o televisión vaya a grabarse simultáneamente deberá contarse con el consentimiento previo de los autores, intérpretes y ejecutantes que intervengan en la misma, a efecto de poder ser reproducida con posterioridad con fines lucrativos.

Para los efectos de esta Ley, se entiende que hay fines de lucro cuando quien utiliza una obra pretende obtener un aprovechamiento económico directa o indirectamente de la utilización.

Artículo 86.- "Será necesaria la autorización expresa de los intérpretes o los ejecutantes para llevar a cabo la reemisión, la fijación para radiodifusión y la reproducción de dicha fijación".

Artículo 87.- "Los intérpretes y los ejecutantes tendrán la facultad de oponerse a:

I.- La fijación sobre una base material, a la radiodifusión y cualquiera otra forma de comunicación al público, de sus actuaciones y ejecuciones directas;

II.- La fijación sobre una base material de sus actuaciones y ejecuciones directamente radiodifundidas o televisadas, y

III.- La reproducción, cuando se aparte de los fines por ellos autorizados.

Los derechos morales se consideran unidos a la persona del intérprete y son perpetuos, inalienables, imprescriptibles e irrenunciables; y se transmite al ejercicio de dichos derechos a los legítimos herederos o a cualquier persona por virtud de disposición testamentaria.(40)

---

(40) Ultimo párrafo del artículo 3º de la Ley Federal sobre el Derecho del Autor.

C A P I T U L O VI

EL DERECHO PECUNIARIO O ECONOMICO DEL ARTISTA INTERPRETE

intérpretes o la Asociación Nacional de Intérpretes, con los usufructuarios; a falta de convenio, los derechos pecuniarios se regularán por las tarifas que expide la Secretaría de Educación Pública, y, en el caso de la cinematografía, los derechos pecuniarios de autores, de intérpretes, serán determinados por las tarifas que expide la Secretaría de Educación Pública. Es nulo cualquier acto por el cual se transmiten o afecten derechos patrimoniales de los intérpretes o por el que se autoricen modificaciones a una obra, cuando se estipulen condiciones inferiores a las que señalan como mínimas las tarifas que expide la Secretaría de Educación Pública. Ello significa que los derechos pecuniarios de los intérpretes son irrenunciables cuando se celebra algún pacto de orden privado cuyo monto resulta inferior a las propias tarifas. (42)

Naturalmente pueden los intérpretes obtener derechos pecuniarios superiores a los que se contienen en las tarifas vigentes, a través de la celebración de convenios con los usuarios de las obras grabadas, con excepción del caso de la tarifa de cinematografía, que tiene que ver con la explotación de las películas cinematográficas en salas de exhibición que operan en el país. Ha de

---

(42) Lic. José Luis Caballero Cárdenas.- Breves Apuntes sobre la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I.- y los Derechos de Intérprete.- México, D.F. 9 de septiembre de 1970.

quedar diáfanamente señalado, que los convenios particulares que los intérpretes pudieren haber realizado con los usuarios respecto de la explotación de las obras grabadas, son nulos de pleno derecho si contienen prestaciones económicas inferiores a las de las tarifas en vigor, de acuerdo con las explicaciones precedentes.

Los derechos pecuniarios se encuentran protegidos por la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicado en el Diario Oficial de 31 de Diciembre de 1956, reformada y adicionada por el Decreto de 4 de noviembre de 1963, publicado en el Diario Oficial de 21 de diciembre de 1963, en sus artículos 79 y 159, de la propia Ley, los cuales manifiestan lo siguiente:

"Art. 79.- Los derechos por el uso o explotación de obras protegidas por esta ley, se causarán cuando se realicen ejecuciones, representaciones o proyecciones con fines de lucro obtenido directa o indirectamente. Estos derechos se establecerán en los convenios que celebren los autores o sociedades de autores con los usufructuarios; a falta de convenio, se regularán por las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública, la que al fijarlas procurará ajustar los intereses de unos y otros, integrando las comisiones mixtas convenientes."

"En el caso de la cinematografía, serán determinados por las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública y los usufructuarios los cubrirán por intermedio de los distribuidores."

"Las disposiciones de este artículo son aplicables en lo conducente a los derechos de los intérpretes y ejecutantes."

"Art. 159.- Es nulo cualquier acto por el cual se transmitan o afecten derechos patrimoniales de autor,-

intérpretes y ejecutantes, o por el que se autoricen modificaciones a una obra cuando se estipulen como mínimas las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública."

A la fecha, los artistas intérpretes cuentan con los convenios, tarifas, preceptos y medios legales para el cobro de los derechos pecuniarios que a los mismos corresponden por la explotación de sus obras grabadas; inciso a) artículo 74 de la Ley Federal de Derechos de Autor, que dice:

Artículo 74.- "En el caso de que las estaciones radiodifusoras o de televisión, por razones técnicas o de horario y para el efecto de una sola emisión posterior, tengan que grabar o fijar la imagen y el sonido anticipadamente en sus estudios, de selecciones musicales o partes de ellas, trabajos, conferencias o estudios científicos, obras literarias, dramáticas, coreográficas, dramático-musicales; programas completos y, en general, cualquier obra apta para ser difundida, podrán llevar al cabo dicha grabación sujetándose a las siguientes condiciones:

a).- "La transmisión deberá efectuarse dentro del plazo que al efecto se convenga."

b).- "No debe realizarse con motivo de la grabación, ninguna emisión o difusión concomitante o simultánea."

c).- "La grabación sólo dará derecho a una sola emisión. La grabación y fijación de la imagen y el sonido realizada en las condiciones que antes se mencionan, no obligará a ningún pago adicional distinto del que corresponde por el uso de las obras."

"Las disposiciones de este artículo se aplicarán en caso de que los autores, intérpretes o ejecutantes tengan celebrado convenio remunerado que autorice las emisiones posteriores."

A).- Los "anuncios comerciales" grabados para su reproducción al través de la radio, la televisión o los noticieros cinematográficos, podrán ser reproducidos hasta

por un período de seis meses después de la fecha de su -- grabación; pasado este término, la reproducción deberá retribuirse por cada período adicional con una cantidad proporcional a la contratada originalmente, a quien corresponda por haber participado en las mencionadas grabaciones, y en su caso, a los autores cuando no existiere cesión de sus derechos."

Esta norma autoral permite a los artistas intérpretes obtener el pago de los derechos inherentes por la explotación de los anuncios comerciales en los que hayan tomado parte; cuando la explotación de que se trate exceda del período de seis meses que la ley autoriza para la utilización de los anuncios comerciales, en la inteligencia de que, en la práctica, por razones de equidad, se -- cuentan los primeros seis meses de explotación, no a partir de la fecha de la grabación de tales anuncios, como - dice la ley, sino a partir de la fecha de su primera emisión o explotación pública, dividiéndose el pago proporcional de que habla el artículo 74, que se comenta, en -- sus dos períodos de tres meses cada uno, correspondiendo el primero el cincuenta por ciento del sueldo original -- que el artista intérprete haya cobrado por su actuación - viva, realizada para el anuncio comercial en que participó por contrato y el otro cincuenta por ciento, en su caso, se pagará por el período adicional de tres meses y -- así sucesivamente.

BIBLIOTECA CENTRAL
U. N. A. M.

B).- Convenio celebrado con la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión el 10 de febrero de 1966, elevado a la categoría de tarifa, por acuerdo publicado en el Diario Oficial de la Federación de 25 de agosto de 1966. La tarifa de que se habla puede consultarse a fojas 332-7 de la Nueva Ley Federal sobre el Derecho del Autor. Regula el pago de los Derechos de Intérprete por el uso de las interpretaciones musicales de los artistas en las transmisiones de las estaciones radiodifusoras comerciales de la República Mexicana.

C).- Tarifa para el pago de los Derechos de Autor para quienesexplotan películas cinematográficas en las salas de exhibición que operan en el País, publicada en el Diario Oficial de 9 de noviembre de 1965. Dicha tarifa puede verse a fojas 331 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

D).- Tarifa para el pago de derechos por el uso en hoteles de obras protegidas por la Ley Federal de Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación de 9 de octubre de 1964. Claramente se consagran en su artículo 2º los Derechos correspondientes a los Intérpretes, según puede consultarse a fojas 332-3, de la Ley Federal de Derechos de Autor.

E).- Tarifa para el pago de derechos por ejecución de música mediante transmisiones especiales por hi-

lo telefónico o frecuencia modulada para que requiera sistemas especiales para su recepción, publicada en el Diario Oficial de 9 de octubre de 1964; en el artículo 2º inciso b). Se consagran claramente los derechos económicos que deben pagarse a los intérpretes por la ejecución de las obras musicales en que tomen parte, según puede comprobarse con la consulta de la misma tarifa, publicada a fojas 332-5 de la Ley Federal de Derechos de Autor.

F).- Tarifa para el pago de los derechos de ejecución pública de discos en sinfonolas, publicado en el Dario Oficial el 19 de julio de 1962. En el cuerpo de esta tarifa, se estipula con toda precisión, los derechos que a los artistas intérpretes corresponden por la explotación de sus discos de 45 y 78 revoluciones por minuto en las sinfonolas que operan dentro del Territorio Nacional. La susodicha tarifa puede consultarse a fojas 13 y siguientes, de la Ley Federal de Derechos de Autor.

Esta tarifa prevé pagos adicionales que deben ser cubiertos por los dueños de los establecimientos en que la música se difunda, conforme a los conceptos que en la propia tarifa se puntualizan. Cabe decir sobre este particular, que los fabricantes de discos trataron de evadir por todos los medios el pago de los derechos de intérprete a través de la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I., argumentando, fundamentalmente, que los artis-

tas intérpretes contratados en sus elencos de grabación, no habían otorgado carta poder a la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I., para que dicha Agrupación cobrara o recaudara los derechos de intérprete consignados en la tarifa de que se habla, a nombre y representación de los propios interesados. Las propias compañías grabadoras hicieron pagos directos a los artistas intérpretes que tenían bajo contrato y, en muchas ocasiones, obligaron a los artistas intérpretes a renunciar en sus contratos de grabación al cincuenta por ciento de sus derechos pecuniarios de intérprete, o bien, a la totalidad, y, al respecto, conviene manifestar que si esos pagos directos fueron hechos por debajo de lo que marca la tarifa, deben considerarse nulos, y obviamente, son nulos también todos los convenios o contratos en los que los artistas hayan renunciado voluntaria o forzadamente a sus derechos pecuniarios de intérprete, según se colige del contenido de los artículos 80, segundo párrafo, 114 y 159 de la Ley Federal de Derecho de Autor.

Después de una lucha incesante las principales compañías grabadoras de discos, afiliadas a la Amprodis, reconocieron ante la Dirección General de Derechos de Autor, la obligación de cubrir a la A.N.D.I., los derechos de intérprete que corresponden a los artistas que graban discos, en los términos de la tarifa de 19 de julio de -

1962, comprometiéndose a pagar las cantidades correspondientes a partir del primer trimestre del año de 1968, - como consta en el acta levantada con motivo de la reunión que se celebró al efecto el 29 de octubre de 1969 en la sala de juntas de la Dirección General del Derecho de Autor, de la Secretaría de Educación Pública, a la que concurrieron los representantes legales de la Amprodis, las compañías grabadoras afiliadas y los de la Asociación Nacional de Intérpretes, bajo la presencia del señor Director General del Derecho de Autor.

G).- Cláusula contenida en todos los contratos colectivos de trabajo vigente, celebrados por la Asociación Nacional de Actores con las Empresas Comerciales de Televisión que operan en la República Mexicana, donde se autoriza a las empresas a: "tomar kinescopios, cintas -- magnéticas o video-tapes de los programas vivos en que - actúen miembros del sindicato, estipulándose como com-- pensación por la explotación futura de esas grabaciones fuera de la República Mexicana, los procentajes por zo-- nas de explotación a que la propia cláusula se refiere.- En esa cláusula obrero-patronal, las partes reconocen -- que son de naturaleza autoral las compensaciones estipuladas, por corresponder a la autilización o explotación de las obras protegidas por la Ley Federal de Derechos - de Autor."

H).- Las repeticiones de kinescopios, cintas magnéticas o video-tapes, tomados por las empresas televisoras de los programas vivos en que actúen miembros del Sindicato de Actores, producen a los artistas intérpretes derechos pecuniarios de intérprete, por tratarse lisa y llanamente de la explotación lucrativa de obras de los intérpretes protegidas por la Ley Federal de Derechos de Autor. Debe hacerse notar, que la Asociación Nacional de Actores y la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I., tienen celebrado un convenio especial para que la A.N.D.A. recaude a nombre de la A.N.D.I. los derechos pecuniarios correspondientes de las empresas de televisión que exploten los kinescopios, cintas magnéticas o video-tapes tomados de los programas vivos y los distribuyan entre los artistas intérpretes, también en nombre y representación de la A.N.D.I.

I).- Convenio celebrado por la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I. con la empresa Fomento de Televisión Nacional, S. A. de C. V., propietaria de la Estación de Televisión XHTM-TV, Canal Ocho en México, D. F., para el pago de los Derechos de Intérprete por la explotación de las películas cinematográficas en que participen miembros de la A.N.D.I. en el Canal Ocho de TV; el pasado 15 de mayo de 1970 y que enetró en vigor a partir del día 12 de septiembre también del mismo año. Resulta oportuno

hacer notar que la Asociación Nacional de Intérpretes de México, es la primera Organización en el mundo que ha obtenido la celebración de un convenio de esta naturaleza - para que las Empresas de Televisión paguen a los artistas intérpretes una retribución equitativa, con motivo de la explotación en T.V., de las películas cinematográficas -- en que los propios artistas hayan tomado parte. En lo futuro, convenios similares serán pactados con las restantes empresas de Televisón que operan en la República Mexicana.

J).- Tarifa para el cobro de los Derechos de Autor y de Intérprete por la ejecución, representación, exhibición y, en general, por el uso o explotación de obras protegidas por la Ley, en Radio y Televisión aplicable, - en lo conducente, a los artistas intérpretes.

Sustento la opinión personal de que los derechos de intérprete también se causen en favor de los actores,- con motivo de la explotación lucrativa de su imagen fijada en fotografía, de acuerdo con lo que previene el artículo 16 de la Ley Federal del Derecho de Autor, en relación con el artículo 74, último párrafo, del propio Ordenamiento. Asimismo, estimo que el derecho de inferprete se causa en una actuación viva, si esa actuación se difunde por Radio o T.V. a público distinto del que cabe en el recinto donde tenga lugar la actuación viva de que se trate, -

bien sea, teatro, cabaret, café cantante, restaurant, etc. etc. También considero, que se causa el derecho de intérprete, cuando simultáneamente, o en forma diferida, se difunde la actuación viva de los actores intérpretes de que se trate, proyectándose en pantallas adecuadas en salas de cine, o teatros, o localidades especialmente adaptadas para ese propósito, bien sea que la transmisión se haga en circuito cerrado exclusivamente para dichos locales, o bien, que sea captada también por receptores de TV particualres. Finalmente, creo que debe causar derechos de intérprete, en favor de los actores de doblaje, la explotación de los doblajes respectivos por los medios de difusión en que la misma utilización se lleve a cabo.

Características del Derecho Pecuniario del Artista Intérprete.

Los tratadistas están de acuerdo en que las características generales del derecho pecunicario del artista intérprete, son las siguientes: (43)

a).- Cedible.

El artista intérprete o sus herederos están facultados para enajenar o ceder sus derechos pecuniarios a un tercero. En la práctica, repetidas veces la cesión de los derechos relativos a su interpretación, ocasiona perjuicios al artista intérprete, pues puede acontecer que -

---

(43) Isidro Satanowsky.- Derecho Intelectual.- Tomo I, páginas 321 a 324.- Tipográfica Editora Argentina. Bue

con el transcurso del tiempo aumente su fama, y no sería justo que se continúe reproduciendo su interpretación, sin una compensación mayor, que lo beneficie.

b).- Limitación en el tiempo.

La doctrina es unánime; en cuanto al derecho de disfrutar económicamente de la interpretación del artista intérprete durante la vida de éste y después que es transferida a sus herederos durante el plazo que es determinado por cada legislación nacional.

c).- Transmisibilidad.

Es indudable que los derechos del causante "artista intérprete", tiene derecho a percibir después de la muerte de éste, los beneficios económicos que se obtegan de las interpretaciones, dentro de un plazo determinado,- como se ha afirmado anteriormente. Los herederos de los artistas intérpretes, deben de estar exentos del pago del impuesto sucesorio, sobre las interpretaciones, que forman parte de la masa hereditaria.

d).- Derecho de garantía.

El artista intérprete puede afectar su "derecho pecuniario" sobre sus interpretaciones, para garantizar - el cumplimiento de una obligación contraída.

Después de conocer las características generales mencionadas, es indispensable referirse a las notas - esenciales que integran el derecho pecuniario de los ar--

tistas intérpretes;

A).- Derecho del artista intérprete a recibir - una remuneración adicional, previa autorización, en los - siguientes casos:

1.- La comunicación al público, por radiodifu-- sión (radiodifusión designa la difusión de comunicaciones radió telefónicas destinadas a ser recibidas directamente por el público) (Art. 1º del Reglamento General de la Convención Interamericana de Expertos para la Protección de los Derechos de Autor. Washington 1946), televisión, alto-parlantes, u otro medio análogo, de sus interpretaciones o ejecuciones directas.

2.- La fijación sobre una base material, de sus ejecuciones directas radiodifundidas. (De todos los derechos que se han intentado reconocer a los artistas intérpretes o ejecutantes, el más generalmente admitido es el encaminado a asegurarles una compensación pecuniaria por cualquier utilización radiofónica o fonográfica, de sus - interpretaciones directas). (Por interpretación directa,- hay que entender, la ejecución de una obra interpretada - directamente por un público, el cual la oyó o la vió, sin mediación de ningún procedimiento de transmisión o de registro.) En efecto, parece equitativo que, salvo en el - caso de especulación especial admitiendo desde el primer momento una transmisión o una reproducción fonográfica, -

se conceda una remuneración suplementaria cuando una determinada interpretación artística se utiliza más ampliamente, en el tiempo y en el espacio, de lo previsto en el primer momento y de lo que de común acuerdo entre las partes había sido objeto de una remuneración determinada. Esta remuneración se aplica entonces a un caso especial, a la de una interpretación efectuada en público: La instalación de un micrófono de radiodifusión o de un aparato de registro constituye otra nueva utilización del trabajo del artista intérprete o ejecutante y modifica las bases del empleo y los elementos de apreciación del salario. Esta ampliación considerable de las condiciones morales de la audición justifica la concesión de una indemnización especial para el artista intérprete o ejecutante. El artista intérprete o ejecutante cuya autorización sea obligatorio solicitar, puede imponer a este consentimiento las condiciones pecuniarias que le parezcan justas. Por lo tanto, resulta que, directa o indirectamente, todas las leyes que se ocupan de la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, dan a este último la posibilidad de obtener una remuneración especial para las transmisiones o registros de sus interpretaciones, ya sea por medio del registro de autorización, o bien, cuando se le niega ese derecho, estableciendo, a cambio, un derecho pe-

cuniario formal. (44)

Aún en los países en que el derecho pecuniario no se apoya directa ni indirectamente en disposiciones legales, ya se ha hecho de él una costumbre consagrada en contratos colectivos y hasta fuera del marco de estos pactos de carácter colectivo. Es sabido que, por lo general, los organismos de radiodifusión, entregan indemnizaciones para los espectáculos que transmiten. Estas indemnizaciones son a veces derivadas y entregadas en parte al empresario del espectáculo, y una parte a los ejecutantes. Con frecuencia, se entregan únicamente al empresario, dejándole el cuidado de entenderse con los artistas respecto al reparto. En ocasiones, un empresario que ha tenido que hacer sacrificios para la organización del espectáculo -sobre todo contratando artistas de cotización elevada- conviene de antemano con estos últimos la renuncia a su favor de cualquier indemnización de radiodifusión. Ya sea para reglamentar esta renuncia o para fijar las tarifas de las indemnizaciones eventuales, la cuestión del derecho pecuniario, es el objeto de muchos arreglos individuales en las empresas de espectáculos.

---

(44) En publicaciones de la Organización Internacional del Trabajo, Vigésima Sexta Reunión.- 1940.- Los Derechos de los Ejecutantes en Materia de Radiodifusión, de Televisión y de Reproducción Mecánica de los Sonidos. Páginas 66 y 67.

Una vez admitido el principio de la remuneración especial, no se hizo necesario determinar por acuerdo internacional, las modalidades de entrega de esta remuneración. Esta entrega puede hacerse directamente a los artistas intérpretes o ejecutantes, por los terceros autorizados a utilizar el trabajo de éstos últimos -casi siempre los organismos de radiodifusión-, o también, por la mediación del empresario del espectáculo. Igualmente, en lugar de hacer la entrega a artistas determinados, puede hacerse, previo acuerdo de ellos, a instituciones sindicales de prevención social, como ya se han dado casos, por medio de contratos colectivos. Estas modalidades pueden quedar reglamentadas en un plano nacional y hasta con frecuencia legal.

3.- La reproducción de la fijación de sus ejecuciones y la transmisión para radiodifusión, televisión u otro medio análogo. (La retransmisión por radiodifusión). También han planteado los artistas ejecutantes la cuestión del número de retransmisiones a que puede dar lugar una emisión radiofónica original. Los artistas desearian que éste elemento de apreciación se tuviera en cuenta para el cálculo del importe de las indemnizaciones por radiodifusiones. A su parecer, cuanto más amplia sea la utilización radiofónica, más debe elevarse la retribución especial prevista para esta utilización. Un tipo de indemniza

ción corresponde a una determinada estación normal de la audición, o sea, a la que previene de la emisión efectuada por una estación determinada. Desde el momento en que otras estaciones amplifiquen y extiendan esta emisión original, deberá producirse un aumento proporcional en el importe de la remuneración. Los organismos de radiodifusión se oponen a esta tesis alegando motivos técnicos. Las retransmisiones -dicen- no siempre se emplean para ampliar la acción de una estación emisora más allá de los límites normales de su índice. Con frecuencia es necesario recurrir a ellas en el interior de un país para servir a regiones que, de otro modo no podrían alcanzar por completo la estación aunque se aumente su potencia. (45)

4.- La fijación para la radiodifusión (grabación de programas) televisión, (video-tapes, kinescopios) y otro medio análogo. Por lo que se refiere a la fijación de la radiodifusión y la televisión de video-tapes, kinescopios, el Sindicato de la Asociación Nacional de Actores, ha obtenido una conquista de carácter sindical, respecto de las grabaciones o transmisiones diferidas en

---

(45) En Publicaciones de la Organización Internacional del Trabajo, Vigésima Sexta Reunión 1940.- Los Derechos de los Ejecutantes en Materia de Radiodifusión, de Televisión y de Reproducción Mecánica de los Sonidos.- Páginas 66 y 67.

donde actúen los artistas intérpretes y esto se obtuvo -- por medio del contrato colectivo de trabajo, celebrado entre la Asociación Nacional de Actores (A.N.D.A.) y Tele-- sistema Mexicano, Tal conquista quedó plasmada en la - - cláusula vigésima cuarta, que a la letra dice:

"La empresa podrá tomar kinescopios, cintas magnéticas o video-tapes, de los programas vivos en que ac-- túen miembros del sindicato, siendo optativo para ellos - aceptar o no su explotación futura, cuando se trate de kinescopios destinados a exhibirse en el extranjero; como - compensación por la explotación futura de kinescopios que se exploten fuera del territorio de la República Mexicana, los trabajadores percibirán un diez por ciento cuando se explote en los Estados Unidos; diez por ciento cuando se explote en las Antillas; diez por ciento cuando de explote en Centro América y diez por ciento cuando se explote en Sur América, adicional calculado sobre el salario que disfruten en el programa de que se trate. Los kinesco--- pios, cintas magnéticas o video-tape, se pasarán una sola vez en cada plaza, dentro o fuera de la República Mexicana, pero de ninguna manera en el Distrito Federal. En caso de retomas por defectos en los kinescopios, cintas magnéticas o video-tape, o cualquier otro medio de reproducción de programas vivos, actual o futuro, no se explotarán

o exhibirán en salas cinematográficas." (46)

5.- Registros Impresionados para Impresiones - Diferidas: "Los estudios de radio utilizarán cada vez -- más el procedimiento del registro de una interpretación original para una emisión diferida. Este sistema presenta, en efecto, sus ventajas, y se utiliza tanto para la transmisión de espectáculos públicos como para interpretaciones efectuadas en los estudios. Las estaciones emisoras se encuentran a veces ante dos espectáculos simultáneos igualmente interesantes, y como desean radiar los dos, se ven obligadas a impresionar uno mientras transmiten el otro. También sucede a veces que en los estudios no puede tener lugar una interpretación hasta el momento en que el micrófono está ya ocupado con otra emisión. Entonces resulta utilísimo poder recurrir al disco. Por - último, tanto en el exterior como en el estudio, a veces el único momento para poder efectuar algunas interpretaciones artísticas no es siempre el que conviene mejor a su audición para el público de la radio. En todos estos casos, el disco o la cinta magnetofónica, es un procedimiento corriente, que facilita la organización de los -- programas y no puede perjudicar a los artistas; por el -

---

(46) Véase Claúsula Vigésima Cuarta del Contrato Colectivo de Trabajo, celebrado entre la Asociación Nacional de Actores y Telesistema Mexicano, S. A. 1969

contrario, les resulta ventajoso porque les permite, en los casos de interpretaciones de estudio, dedicar a esos registros horas libres, reservando las horas buenas del día a interpretaciones más productivas. Sin embargo, sólo con una condición es ventajosa para los artistas: que los discos o cintas impresionados no sirvan más que para una emisión diferida, en cuyo caso es equivalente a una emisión directa. No deberán utilizarse más que para el uso interior de los estudios, sin ser reproducidos ni difundidos en el público, ni repetirse ante el micrófono. Es evidente que, en esta última eventualidad, la remuneración fijada para la interpretación original en el estudio o la indemnización especial concedida para la transmisión de una interpretación pública no bastaría, puesto que estaba destinada a remunerar una emisión única y no audiciones repetidas. (47)

Todas estas consideraciones están admitidas tanto por los ejecutantes como por los organismos de radiodifusión. Los artistas no se oponen al sistema de discos o cintas destinados a emisiones diferidas. Reconocen que como tales discos no hacen más que reemplazar la emisión directa no exigen ninguna remuneración distinta a la convenida para esta emisión. Unicamente piden que esta cua-

---

(47) Juan Mariategui Malarín.- Lineamiento del Derecho de Intérprete.- Páginas 32 y 33, Lima, Perú 1967

utilice el registro para audiciones repetidas a menos de concederles una nueva indemnización.

La cuestión de las emisiones diferidas ha sido con frecuencia objeto de contratos colectivos. Ejemplos de ello pueden encontrarse en Alemania, Checoeslovaquia, Estados Unidos, Francia, Noruega y Suecia. Por todas partes, los contratos colectivos permiten a los organismos de radiodifusión proceder a impresiones para emisiones diferidas. Se han fijado tarifas de indemnización para una audición primera y para audiciones ulteriores y se han tomado precauciones para que esos discos queden reservados para uso exclusivo de los estudios y para que su utilización no exceda de cierto espacio de tiempo o de determinado número de audiciones. (48)

6.- Utilización política de discos: "Los artistas ejecutantes creen tener razones para reclamar alguna indemnización por la radiodifusión de los registros de sus interpretaciones. De todas las modalidades de competencia que las nuevas técnicas de transmisión o de reproducción de los sonidos hacen al artista, la audición radiofónica de los discos es una de las más temibles. La radiodifusión directa de un espectáculo, al alcanzar a un

---

(48) Véase Publicación de la Organización Internacional de Trabajo y los Derechos de los Ejecutantes en Materia de Radiodifusión y Televisión.

público extenso, que ya no necesita acudir al teatro o al concierto, no tiene duda que puede perjudicar gravemente a sus intereses, pero por lo menos exige la presencia real de los artistas y no ha impedido su contratación para este espectáculo. El caso es distinto respecto a la radiodifusión de discos, que reemplaza por completo al artista dando al público una satisfacción análoga a la que le hubiera procurado una interpretación directa de la obra.

Sólo este motivo basta, al parecer de los ejecutantes, para justificar la entrega de una indemnización, por mínima que sea, en el caso de una emisión que hace oír al público su interpretación, sin que sea necesaria su presencia. Hacen resaltar las considerables economías que realizan los organismos de radiodifusión dando a los oyentes, por un gasto muy reducido, la equivalencia de conciertos que les hubieran implicado grandes gastos de haberse visto obligados a contratar a los propios artistas. En efecto, ya hemos visto antes que esta economía para una sola audición, y sin contar las repetidas emisiones que puede proporcionar un disco, viene a resultar de un noventa y cinco por cien.

Los artistas no ignoran que la radiodifusión de los discos es en la actualidad una necesidad absoluta de la actividad de los organismos de radiodifusión, y no piden que se pongan obstáculos a esta práctica ya necesaria;

pero desearían que se les concediera una ligera compensación.

7.- Ejecuciones colectivas.- Ejercicio de los derechos en caso de interpretación colectiva: "En los casos de interpretaciones colectivas se presenta alguna dificultad respecto del ejercicio de los derechos que puedan reconocerse a los artistas ejecutantes. En efecto, no puede tratarse de conceder la posibilidad de ejercer individualmente todos los derechos eventuales a cada una de las personas que forman parte de una orquesta o de un coro. Así, el derecho al nombre y el derecho al respeto de la ejecución, (derechos morales) no podrían ser reivindicados prácticamente por todos los elementos de un conjunto musical. No sería posible nombrar ante el micrófono ni inscribir en un disco los nombres de todos los ejecutantes de dicho conjunto. Tampoco sería posible dar a cada uno de ellos la facultad de oponerse a una transmisión o a un registro en que su parte en la orquesta pudiera no estar reproducida de la manera que mereciese si se tomara aisladamente. Un conjunto sonoro o plástico constituye una nueva unidad de la que en la práctica no es posible disociar los elementos, desde el punto de vista de los derechos de que se trata. El ejercicio de estos derechos, tanto en lo que se refiere a su cesión eventual como a la fijación de las tarifas de indemnización, modalidad de los derechos morales, etc., exige discusiones y

arreglos que no pueden hacerse con cada uno de los ejecutantes del conjunto. Es evidente que para los solistas - que se destacan de esta unidad sonora de que hablamos, sí sería posible el ejercicio de los derechos a título individual.. Para los demás ejecutantes sería necesario encontrar un medio que permitiera proteger sus derechos, en la parte que sea compatible con el funcionamiento normal del grupo artístico de que se trate y con su utilización por la radiofonía o la fonografía.

C A P I T U L O VII

C O N C L U S I O N E S

CAPITULO VII

El estudio realizado a través de la presente tesis, trata de demostrar la creación de una figura jurídica autónoma denominada "DERECHO DEL INTERPRETE", que debe ser reglamentada en el texto legal correspondiente, dándole una protección más eficaz para frenar el impulso desmedido de las personas que explotan sin ninguna consideración la actividad del artista intérprete, obteniendo un lucro indebido. De ello derivamos las siguientes:

C O N C L U S I O N E S :

I.- El Derecho de Autor nació como una necesidad de proteger y tutelar la facultad creadora de la inteligencia humana.

II.- El Derecho Autoral ha llegado a ocupar el lugar que le corresponde por su especial naturaleza y como derecho autónomo.

III.- En México, el Derecho de Autor surge desde la época colonial y está reconocido a partir de 1947 en que se autonomizó como legislación específica.

IV.- El Derecho de Autor se ha enriquecido por su constante evolución derivada de la protección que

se le ha dado dentro del ámbito internacional.

V.- Las Sociedades Autorales deben velar por -- preservar y fortalecer el Derecho Autoral.

VI.- El intérprete como figura jurídica aparece en México en el Código Civil de 1928, en el artículo 1191.

VII.- La Legislación Mexicana contempló de manera definitiva al intérprete protegiéndolo en la Ley del - 30 de diciembre de 1963.

VIII.- Se debe proteger de una manera más efectiva, tanto administrativa como penal, la violación de - los derechos de intérprete con el objeto de evitar los - abusos de los usuarios.

IX.- El intérprete es aquél que comunica a terceros la obra de un autor a través de una actuación original enriquecida con un valor histriónico impregnado de belleza que antes no existía y que es producto de facultades artísticas personalísimas, intransferibles e insubstituíbles.

X.- La naturaleza jurídica del Derecho de Intérprete radica en la teoría de la creación que es la que mejor explica su nacimiento, habida cuenta de que toda interpretación tiene un valor creativo y personal, distinto de la obra primigenia.

XI.- La legislación mexicana considera al intérprete como un creador, y por lo tanto, su derecho es conexo o vecino respecto del derecho de autor.

XII.- El derecho de intérprete participa de los mismos elementos del derecho de autor, o sea: el derecho moral y el derecho pecuniario.

XIII.- No es admisible la afectación anticipada y total del derecho de intérprete cuando se establezcan condiciones inferiores a las señaladas por las tarifas que para tal fín expida la Secretaría de Educación Pública.

XIV.- La legislación mexicana proporciona al intérprete una protección eficaz en defensa legítima de sus derechos, susceptible de ser mejorada hasta alcanzar adecuados niveles de equidad.

BIBLIOGRAFIA

DALE CARNEGIE.- Como suprimir las Preocupaciones y Disfrutar de la Vida.- Buenos Aires, 1948.

JUAN MARIATEGUI MALARIN.- Lineamiento del Derecho de Intérprete, Editado por la Casa de la Cultura del Perú y el Instituto Peruano de Fomento Educativo, 1967.

CARLOS MOUCHET Y SIGFRIDO A. RADAELLI.- Derechos Intelectuales sobre las Obras Literarias y Artísticas, Buenos Aires, 1945, Tomo I.

POUILLET.- Tratado y Teoría Práctica de la Propiedad Artística.- 3a. Edición.- París - - 1908.

DIGESTO JUSTINIANEO.- D-41-2-65 PR., D-47-2-14-17.

ISIDORO SATANOWSKY.- Derecho Intelectual.- Tomo I, Editado por Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1954.

JOSE FORNS.- El Derecho de la Propiedad Intelectual y sus Relaciones con el Avance de la -- Cultura.- Revista de Derecho de Autor.- Francia 1951.

BOLETIN DE LA SOCIEDAD DE AUTORES Y COMPOSITORES DE MUSICA, S. DE A.- Epoca 3a. Tomo I, No. 4 México, D. F. 1969.

LIC. ARSENIO FARELL CUBILLAS.- Conferencia sobre el Derecho Autoral, Noviembre 3, 1969.

GRAL DE BRIGADA JOSE MARIANO DE SALAS.- Discurso Pronunciado en Palacio de Gobierno Nacional,- México 3 de Diciembre de 1846.

CODIGO CIVIL DEL DISTRITO FEDERAL Y TERRITORIO DE LA BAJA CALIFORNIA.- México 1870.- Librería de la Enseñanza No. 7.- Portal del Aguila del Oro.

ARNOLD KOHLER.- Revista Internacional de Trabajo.- Volumen I, No. 5.- Mayo de 1930.

LA ORGANIZACION INTERNACIONAL DEL TRABAJO.- Los Derechos de los Ejecutantes en Materia de Radiodifusión y Reproducción Mecánica de Sonidos.- Ginebra 1952.

REVISTA INFORMACIONES SOCIALES.- Volumen III, No. 5, - Ginebra 1950.

REVISTA INTERNACIONAL DEL TRABAJO.- Volúmenes I y III, No. 3, 1956.

REUNION CONSULTIVA, BOLETIN OFICIAL.- Volumen XXXV, No. 3, 1952.

PROTECCION DE LOS ARTISTAS INTERPRETES O EJECUTANTES,- LOS PRODUCTORES DE FONOGRAMAS Y — LOS ORGANISMOS DE RADIODIFUSION. - Roma 1961.

REVISTA INTERNACIONAL DE TRABAJO.- No. 3, página 310,- Marzo 1956.

PIOLA CASAELLI.- Diritto de Autores, U.T.E.T.- Turín - 1943.

EDUARDO J. COURTURE.- El Derecho Intelectual del Intérprete.- Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración.- Montevideo 1947.

CARLO CRISTOFARO.- Trattato del Diritto D'Autore e D'Inventore.- Torino, Italia 1931.

EDUARDO J. COURTURE.- La Experiencia Uruguaya en Materia de Derechos Intelectuales, Conferencia ante el Instituto Argentino de Derecho Intelectual, Buenos Aires, 1941.

NUEVA LEY FEDERAL DE TRABAJO.- Publicada en el Diario Oficial del 1o. de abril de 1970.- Editorial Purrua, S. A.- México — 1970.

LIC. JOSE LUIS CABALLERO CARDENAS.- Breves Apuntes sobre la Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I. y los Derechos de Intérpretes.- México, D. F. Septiembre 1970.

LOS DERECHOS DE LOS EJECUTANTES EN MATERIA DE RADIODIFUSION, DE TELEVISION Y DE REPRODUCCION MECANICA DE LOS SONIDOS.- Organización Internacional de Trabajo.- Vigésima Sexta Reunión.- 1940.

CONTRATO COLECTIVO DE TRABAJO CELEBRADO ENTRE LA ASOCIACION NACIONAL DE ACTORES Y TELESISTEMA MEXICANO, S. A.- México, D. F.- 1969.