

233  
203



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

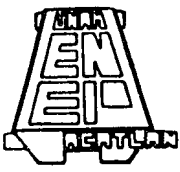
ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES  
A C A T L A N

EL MARCO JURIDICO DE LA  
INDUSTRIA DE LA MUSICA

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN DERECHO  
P R E S E N T A  
JOSE CLEMENTE PIÑA CABELLO

ASESOR: LIC. JUAN DEL REY Y LEÑERO



NAUCALPAN, EDO. MEX.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

1994



Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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 está 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 T O N A**

**Por su paciencia y confianza**

**A MIS PADRES**

**Por su incondicional apoyo**

**A MIS HERMANOS Y AL TOY**

**Por estar siempre conmigo**

## INDICE

Indice.....	i
Introducción.....	iii
I.- Generalidades sobre el derecho de autor.....	1
1.- Concepto.....	1
2.- Naturaleza Jurídica.....	28
3.- Objeto de protección .....	46
4.- Sujeto de protección .....	57
5.- Término de protección .....	66
II.- Derechos Conexos .....	68
1.- Concepto .....	69
2.- Artistas Intérpretes o ejecutantes .....	77
3.- Productores de fonogramas .....	87
4.- Organismos de radiodifusión .....	93
III.- Derechos del Productor de Fonogramas .....	102
1.- Naturaleza jurídica .....	103
2.- Derecho Interno .....	115
3.- Derecho Internacional .....	126
Convención de Roma .....	127
Convención de Ginebra .....	132
Proyecto de ley para la protección de los productores de fonogramas .....	135
IV.- Marco Jurídico de la Industria de la Música ....	149
1.- Generalidades .....	150
2.- Contratos artísticos .....	160
De Interpretación .....	161
De Representación .....	180
De Producción .....	191
De Distribución .....	199
De Licencia .....	207
3.- La reproducción ilícita	

de fonogramas (Piratería) .....	214
4.- Medidas que se pueden adoptar para combatir la reproducción ilícita de fonogramas .....	222
V.- Conclusiones .....	230
VI.- Citas y Notas .....	259
VII.- Bibliografía .....	273

## INTRODUCCION

Por medio del presente trabajo hemos querido realizar un estudio sobre la forma en que el Derecho desde su punto de vista autoral protege a la obra creativa llamada fonograma así como a su productor que es aquel que invierte su tiempo, riesgo, dinero, esfuerzo y creatividad, para poder ofrecer al público una parte de nuestra cultura nacional.

En la actualidad, la industria de la música se ha convertido en el medio de difusión por excelencia de la obra creativa de compositores, músicos, intérpretes y ejecutantes, a través de fonogramas. Esta industria no ha escapado a la regulación que impone el Derecho a toda persona física y moral, a través del Derecho Civil, Mercantil, Fiscal etc., pero debido a que su materia prima es la obra creativa musical del ser humano, La Industria de la Música está especialmente regulada por el derecho de autor, pero no sólo para proteger los derechos de las personas que crean la materia prima de la industria de la música, sino también para proteger el derecho indudable de la misma industria que fijando la



obra musical o cualquier otra obra sonora en un soporte mecánico crean a su vez un producto que contiene en si una serie de derechos que también deben ser protegidos no sólo porque indudablemente contiene en si una obra creativa, sino porque como trataremos de demostrarlo en el cuerpo de este trabajo, es una obra creativa en si misma.

**GENERALIDADES SOBRE EL DERECHO DE  
AUTOR**

## GENERALIDADES SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

### CONCEPTO.

El derecho de autor es el conjunto de derechos exclusivos que la ley otorga a los autores para la protección de sus obras. Incluye el derecho exclusivo de hacer y publicar copias de las obras protegidas, para hacer nuevas versiones de la obra así como para hacer grabaciones y para interpretar la obra en público.(1)

En el marco de la legislación de derecho de autor los derechos de los autores son los componentes acumulativos del derecho mismo sobre una obra en relación con los diversos métodos o aspectos de la utilización de la misma. Estos derechos especifican el derecho de autor respecto de los actos más importantes contra los cuales debe estar protegido su titular. Mediante el ejercicio de estos derechos el titular puede explotar la obra por sí mismo o autorizar a otras personas para que lo hagan. Además de los derechos morales y patrimoniales, existen también derechos relacionados con estas dos categorías, tales como los derechos de adaptación y de traducción que reflejan los intereses morales relativos a la

integridad de la obra original y los intereses económicos concernientes a la explotación de la misma en formas modificadas.(2)

#### **Derecho moral.**

El derecho moral es el aspecto del derecho intelectual que concierne a la tutela de la personalidad del autor y la tutela de la obra como entidad propia.(3)

Como se ve, asentamos el derecho moral en un doble fundamento: el respeto a la personalidad del autor, y en la defensa de la obra, considerada en si misma como un bien con abstracción de su creador. Ello implica que de acuerdo con esta teoría, aun después de muerto el autor, y caída la obra en el dominio público, se invoque el derecho moral para proteger, en nombre del interés general, la integridad e individualidad de la obra del espíritu.

Toda obra, es una emanación directa, una creación de la personalidad del autor (4). Es precisamente por esta manifestación exterior como el autor hace aparecer su genio particular, su personalidad excepcional.

Existe pues para cada autor un derecho principal que es el de pensar, y un derecho derivado que es el de expresar su pensamiento, bajo una forma original que nadie, en principio tiene derecho a apropiarse o modificar.

Es esta autonomía del pensamiento, de la concepción y de la creación, lo que se ha llamado derecho moral del autor sobre su obra.

Lo que sin duda define la naturaleza específica del derecho moral, es que constituyendo éste un haz de facultades eminentemente personales, su protección no sólo interesa al mismo autor y a quienes lo suceden o representan, sino a toda la colectividad, para la cual las obras de los autores constituyen una buena parte de su patrimonio cultural. De tal modo, la protección del derecho moral importa tanto al autor y a sus derechohabientes como a la sociedad entera, y un ataque a la integridad de una obra produce una lesión a los valores culturales, al alma misma del pueblo.

Para distinguir estas facultades del autor la mayor parte de la doctrina y de la legislación han adoptado la denominación "Derecho moral" consagrada así mismo en congresos sobre la materia.

Algunos tratadistas han propuesto la denominación derechos personales, la cual supuestamente evita el equívoco de suponer que tales derechos sólo tienen eficacia moral, aunque realmente este argumento no tiene consistencia ya que la expresión derecho moral lleva implícita el contenido jurídico de la misma.

Algunos otros tratadistas emplean la denominación derecho a la paternidad intelectual. Esta tampoco nos parece acertada, pues el derecho moral se compone como hemos dicho de un conjunto de facultades que no sólo pueden ser ejercidas por el autor, sino también en determinado momento por la colectividad o por terceros.

El término moral se predica no en contraposición a inmoral que sería su contrario sino como objeto de tutela jurídica en cuanto limita el campo de protección a aquellos intereses que no entrañen idea de lucro. Sin embargo, la distinción que pretende proporcionar el

calificativo no es suficientemente precisa, puesto que en determinados intereses del autor, se encuentran, si bien no confundidos, si mezclados los conceptos económico y moral en forma tal que muchas veces es imposible la delimitación. No obstante los inconvenientes, el término ha logrado adquirir arraigo dentro de la teoría general de los derechos de autor, por lo que con las salvedades expuestas, puede ser utilizado sin temor de que produzca confusiones en cuanto al contenido de los derechos tutelados.

Otros autores distinguen entre derechos patrimoniales y extrapatrimoniales incluyendo en estos últimos los que hemos calificado bajo la denominación de derecho moral.

Por nuestra parte, seguiremos la denominación de derecho moral por considerar que es la más expresiva, y la que permite destacar el aspecto que contrasta con el derecho pecuniario o patrimonial.

### Características del derecho moral.

El derecho moral es inalienable y perpetuo, es inalienable porque en cualquier cesión de derechos intelectuales, sólo se transfiere el derecho pecuniario, conservando el autor siempre el derecho moral. Desaparecido el autor, la sociedad asume la protección del derecho moral.

La ley argentina 11.723 consagra este principio aunque no expresamente.(5)

El artículo 51 de la citada ley dice:

"El autor o sus derechohabientes pueden enajenar o ceder total o parcialmente su obra. esta enajenación es válida sólo durante el término establecido por la ley y confiere el derecho a su aprovechamiento económico, sin poder alterar su título forma y contenido."

El artículo 52 de la misma ley complementa el concepto diciendo:

"Aunque el autor enajenase la propiedad de su obra, conserva sobre ella el derecho de exigir, la fidelidad de su texto y título, en las impresiones copias y reproducciones, como así mismo la mención de su nombre o pseudónimo como autor."



Nuestra Ley Federal del Derecho de Autor también recoge este principio en sus artículos 2o y 3o que a la letra dicen:

"Art 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 [toda obra intelectual o artística] los siguientes:

I.- El reconocimiento de su calidad de autor.

II.- El de oponerse a toda deformación mutilación o modificación de su obra que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda acción que redunde en el 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.

III.- El usar o explotar temporalmente la obra por sí mismo o por terceros, con propósito de lucro y de acuerdo a las condiciones establecidas por la ley.

Art. 3o.- Los derechos que las fracciones I y II del artículo anterior conceden al autor de una obra se consideran unidos a su persona y son perpetuos, inalienables, imprescriptibles, e irrenunciables; se transmite el ejercicio de los derechos a los herederos legítimos, o a cualquier persona por virtud de disposición testamentaria.

Según el Licenciado del Rey y Leñero, el artículo segundo de nuestra Ley Federal del Derecho de Autor enuncia los derechos que corresponden al autor. Sus dos

primeras fracciones se refieren a lo que llamamos derechos morales y la última a los llamados patrimoniales. Se les denomina morales porque corresponden a la personalidad del autor, a sus valores espirituales.

De la misma forma en relación con el artículo 3o el Lic. del Rey comenta que los derechos morales perduran en el tiempo aun después del ;privilegio temporal de explotación que corresponde al autor y a sus herederos, no se pueden enajenar o renunciar, no prescriben y su ejercicio se transmite conforme a las reglas del derecho sucesorio.(6)

En materia de expropiación, debe tenerse en cuenta que ella sólo rige sobre el aspecto pecuniario del derecho intelectual, pero no sobre su aspecto moral. El estado podrá disponer de la obra expropiada a efectos de su conservación y difusión pero no podrá afectar en nada el aspecto moral.

El derecho moral es *perpetuo* porque no tiene límites de duración. Las leyes sólo establecen términos de goce del derecho pecuniario.

El principio de la perpetuidad se desprende de dos hechos básicos:

1.- La obra queda siempre dentro de la esfera del autor. La vigencia sin término del derecho moral es un lógico complemento de la inalienabilidad del mismo. El autor puede siempre reivindicar su derecho moral que subsiste por sobre todos los plazos en favor de terceros a que haya podido someter su obra, y que sólo rigen en el aspecto pecuniario.

2.- La obra constituye por sí misma un algo autónomo, perfecto, cerrado, cuya fuerza debe mantenerse por encima de los plazos que condicionan el derecho pecuniario.

El ejercicio y defensa del derecho moral no están sujetos al cumplimiento de formalidades como es el registro ya que sería absurdo pensar que la falta de inscripción en un registro hiciera perder la paternidad de una obra o cualquiera de las otras facultades contenidas en el derecho moral.

### Periodos de ejercicio del derecho moral.

#### A) En vida del autor.

El autor reúne en vida, la totalidad de las facultades que integran el derecho moral, aunque existen algunas situaciones en las que podrían plantearse algunas dudas respecto del ejercicio de este derecho.

Menor de edad o pupilo.- En los casos del menor de edad y del pupilo con relación a los padres y el tutor respectivamente, la dependencia legal, sólo tiene eficacia en la esfera patrimonial, puesto que el derecho moral como ya lo hemos visto es la esfera del derecho intelectual que queda fuera del patrimonio, ni los padres, ni el tutor pueden hacer uso de sus poderes en su carácter de tales con el fin de ejecutar por si mismos en lugar de las personas que de ellos dependen, las facultades extrapatrimoniales que integran el derecho moral.

Acreeedores.- Si bien a efectos del cobro de sus créditos los acreedores pueden tomar medidas relacionadas con la explotación económica de la obra, dichos acreedores del

autor no pueden ejercer ninguna de las facultades del orden moral, ni obligarlo mediante ejecución forzada a publicar o a reproducir la obra, a representarla o a ejecutarla.

Derechohabientes.- La relación entre el autor y sus derechohabientes (7), no autoriza a estos últimos para ejercer ninguna de las facultades comprendidas en el derecho moral dado el carácter inalienable de las mismas. Sin embargo el derechohabiente estará habilitado para ejercer las facultades concurrentes comprendidas en el derecho moral en el caso de inacción del autor y siempre que la violación ocasionara al derechohabiente perjuicios de orden patrimonial. Tal sería el caso de la *reproducción clandestina y/o mutilada de una obra cuya difusión perjudicaría al productor legítimo*. La inacción del autor no podrá impedir que el derechohabiente persiga el resarcimiento de los perjuicios y la aplicación de las consiguientes sanciones penales a los infractores.

**B) Después de la muerte del autor.**

Desaparecido el autor se presentarán las siguientes situaciones:

Que el derecho moral se transmita a sus sucesores, pero con ciertas limitaciones, y que vencido el término legal se extienda a toda la sociedad.

Según hemos visto, durante su vida el autor ejerce dos grupos de facultades que integran el derecho moral y que son exclusivas y concurrentes. Después de la muerte del autor sólo se transmiten a sus sucesores las facultades concurrentes.(8)

Ahora bien la protección de la obra del autor después de su muerte comprende dos periodos que son los siguientes:

a) Dominio privado, en el que la obra permanece durante un tiempo determinado (en México son cincuenta años contados a partir del día de la muerte del autor(9)) a beneficio de los herederos y derechohabientes.

b) Dominio público, en el que la obra queda al finalizar el término legal a beneficio de la colectividad. La caída de las obras intelectuales en el dominio público no tiene otra finalidad que la de facilitar la divulgación de las mismas sin que ello implique la extinción del derecho moral que como ya vimos es perpetuo.(10)

Herederos del autor.- Es evidente que las facultades personales no pueden ser ejercidas sino por el mismo autor. Nadie sino él puede saber hasta que punto afectan ciertos hechos que se relacionan con su derecho moral sobre la obra. La función de los herederos consiste únicamente en convertirse en custodios de la obra creada por el autor, a quien sólo puede remplazar en el ejercicio de las facultades concurrentes que integran el derecho moral, pero no en el de las facultades exclusivas, que sólo el autor puede ejercer.

El heredero puede reclamar la cesación del ataque al derecho moral, y pedir indemnización si la explotación de la obra sigue a su cargo.

### **El Derecho Pecuniario.**

El derecho pecuniario es la parte del derecho intelectual que se refiere a la explotación económica de la obra, de la cual se benefician no sólo el autor sino también sus herederos y derechohabientes.(11)

El derecho pecuniario se funda en la justicia de asegurar para el autor y sus sucesores los beneficios producidos por el trabajo intelectual. Pero no es un derecho ilimitado en el tiempo, ya que casi todas las legislaciones le han fijado términos de duración (la vida del autor y cierto número de años después de su muerte), respondiendo a justas razones de interés público.

A diferencia de lo ocurrido con el derecho moral, el derecho pecuniario se ha impuesto ampliamente en las diferentes legislaciones nacionales y en los tratados y convenciones, hasta el punto de constituir casi exclusivamente el contenido de dichos textos, especialmente en aquellos que datan de fechas no recientes.



El ámbito del derecho pecuniario se ha acreditado con la invención de nuevas formas de reproducción y de difusión de la obra intelectual. Tales facultades se relacionan con el aprovechamiento económico de la obra por parte del autor, y permiten a éste recoger los merecidos frutos de su creación, que no sólo están constituidos por la fama, el prestigio y la influencia del autor en su medio artístico o científico y en la sociedad en general, sino también por los recursos económicos que le permitirán subsistir y consagrarse a la labor intelectual.

#### **Terminología.**

Algunos tratadistas denominan derechos de disfrute económico a las facultades que integran el derecho pecuniario. Por nuestra parte preferimos el término derecho pecuniario, o bien derecho patrimonial, pues creemos que es el que expresa en forma clara breve y precisa su contenido y sus caracteres.

### Caracteres.

El derecho pecuniario es cesible y limitado en el tiempo. Puede transmitirse como cualquier otro derecho y tiene en su ejercicio la limitación que señala la ley.

### Facultades comprendidas en el derecho pecuniario.

En nuestra Ley Federal del Derecho de Autor, el artículo 4o a la letra dice:

"Los derechos que el artículo 2o concede en su fracción III (12) al autor de una obra, comprenden la publicación, reproducción, ejecución, representación, exhibición, adaptación y cualquiera utilización pública de la misma, las que podrán efectuarse por cualquier medio según la naturaleza de la obra y de manera particular por los medios señalados en los tratados y convenios internacionales vigentes en que México sea parte.

Tales derechos pueden ser transmisibles por cualquier medio legal incluida la enajenación y la concesión de uso o explotación temporal como el arrendamiento."

El derecho pecuniario se ejerce por la publicación y la reproducción de la obra, la elaboración o transformación de la misma, su colocación en el comercio y el beneficio de la plusvalía.

La publicación coloca la obra en el comercio. Hasta entonces el autor ha mantenido inédita su obra, reservada sólo para sí. Una vez publicada ella tiene un valor pecuniario, que se cotiza entre los bienes materiales. La publicación entraña para el autor la primera forma de explotación económica de su obra.

La publicación se realiza mediante una o varias formas simultaneas o sucesivas, adecuadas en cada caso a la naturaleza de la obra. Así por ejemplo la obra musical se publica a través de fonogramas.

El autor que elige un determinado medio de publicación no pierde el derecho exclusivo a una publicación diversa y por lo tanto una obra publicada en una determinada manera, debe considerarse no publicada respecto de cualquier otra forma de publicación que el autor no ha autorizado.

Existen distintos tipos de publicación, a continuación enumeramos algunas:

- 1.- Edición.
- 2.- Ejecución pública.
- 3.- Representación pública.
- 4.- Lectura y conferencia pública
- 5.- Difusión mecánica.

Debemos considerar como ejecución y/o representación pública la transmisión radiotelefónica, exhibición cinematográfica, por televisión o cualquier otro procedimiento de reproducción mecánica de toda obra artística.

#### **Derecho de Reproducción.**

El derecho exclusivo de reproducir la obra tiene por objeto la multiplicación de la misma en copias realizadas por cualquier medio y por cualquier procedimiento de reproducción.(13)

El autor tiene el derecho de reproducción de sus obras cualquiera que sea la forma en que se verifique, y el de autorizar estas operaciones cuando no quiera o no pueda hacerlo por sí mismo.

La forma de reproducción se ajusta lógicamente a las características de la obra y así como puede haber varias formas de publicación, puede haber varias formas de reproducción (i.e. una poesía se reproduce gráficamente, una obra musical se reproduce en fonogramas).

La extensión y los alcances de la facultad exclusiva de reproducción pueden expresarse en las siguientes reglas.

1.- El derecho cae sobre toda la obra y por lo tanto no sólo sobre la obra en conjunto, es decir cae sobre cualquiera de las partes, fracciones o fragmentos de la misma y sobre las reediciones y copias, cualesquiera que sean las variantes, agregados etc., que presente en sus apariciones sucesivas.

2.- La exclusividad en beneficio del autor lo faculta para oponerse a cualquier forma de reproducción, cualquiera que sea el procedimiento empleado para realizarla; y cualquiera que sea la finalidad de la misma.(14)

### Formas de publicación y de reproducción.

Existen como ya vimos distintas formas en que pueden ejercerse los derechos de publicación y de reproducción las cuales trataremos de explicar brevemente en este punto, dichas formas son las siguientes:

1.- Edición: Esta consiste en la multiplicación generalmente mecánica, de los cuerpos materiales que sirven para la representación extrínseca de la concepción intelectual, y la difusión de los ejemplares así producidos.

2.- Ejecución: Esta forma de publicación se caracteriza porque no hay ejemplar en que se corporeice la publicación o reproducción, y porque se requiere la presencia física de intérpretes que pongan en acción la obra.

Lo anterior significa que los intérpretes actúan personalmente ante un público o auditorio, es por ello que tales actos son llamados espectáculos públicos.

3.- Reproducción mecánica.- Se realiza mediante fonogramas u otros medios análogos. La obra intelectual se graba en fonogramas los cuales son adaptados a un aparato mecánico-electrónico el cual permite reproducir la obra tantas veces como se quiera.

La reproducción se realiza sin que exista contacto directo entre los intérpretes y el público, por lo que ésta no es más que una forma de reproducción por cuanto la publicación de los fonogramas se ha efectuado mediante la edición de los mismos.

El derecho pecuniario sobre la reproducción mecánica se ejerce en tanto ésta se realice en público, pues la reproducción privada de los fonogramas es la forma natural del goce de cada ejemplar por parte de los adquirentes.

4.- Difusión: Se trata de una forma de comunicar la obra al público en forma inmaterial, ya que no existe multiplicación de las copias, ni existen ejemplares corporales que caracterizan la reproducción. La difusión de la obra no debe confundirse con la propaganda ni con la distribución de la misma.

### **Ejercicio del derecho pecuniario o patrimonial.**

El autor puede ejercer por si mismo las facultades que integran el derecho pecuniario y/o transmitir las a terceros, aunque como ya hemos visto, y como se expresa en los artículos 4o y 5o de nuestra Ley del Derecho de Autor la transmisión del derecho pecuniario a terceros no dan derecho a alterar su título forma o contenido.

### **Capacidad del autor.**

La legislación mexicana en materia autoral no especifica ninguna condición especial con respecto a la capacidad jurídica del autor por lo que se deben aplicar a este respecto las disposiciones que sobre capacidad estipula el derecho común, las cuales de acuerdo con el Código Civil para el Distrito Federal(15) son las siguientes:

"Art. 22.- La capacidad jurídica de las personas físicas se adquiere por el nacimiento y se pierde por la muerte; pero desde el momento en que un individuo es concebido, entra bajo la protección de la ley y se le tiene por nacido para los efectos declarados en el presente código.

Art. 23.- La menor edad, el estado de interdicción y las demás incapacidades establecidas por la ley son restricciones a la personalidad jurídica; pero los incapaces pueden ejercitar sus derechos, o contraer



obligaciones por medio de sus representantes.

Art. 24.- El mayor de edad tiene la facultad de disponer libremente de su persona y de sus bienes, salvo las limitaciones que establece la ley.

Art. 450.- Tienen incapacidad natural y legal:

- I.- Los menores de edad
- II.- Los mayores de edad privados de inteligencia por locura, idiotismo, o imbecilidad aun cuando tengan intervalos lúcidos;
- III.- Los sordomudos que no saben leer ni escribir
- IV.- Los ebrios consuetudinarios y los que habitualmente hacen uso inmoderado de drogas enervantes."

Para efectos del derecho de autor serán generalmente aplicables las dos primeras fracciones, debido a que aunque no imposible es muy difícil que un sordo analfabeta o un ebrio consuetudinario tengan la capacidad intelectual(16) para crear, aunque no debemos descartar la posibilidad de momentos lucidos, o bien de que el sordomudo aprenda a leer y escribir, en cuyo caso la incapacidad terminará.

#### Situación de los derechohabientes.

Los derechohabientes de un autor ejercerán los derechos pecuniarios en la medida y por el tiempo que les han

sido transferidos, pudiendo realizar todos los actos que en la esfera de la explotación económica correspondieron al titular originario.

#### **Situación de los acreedores.**

Los acreedores no podrán sustituir al autor en el ejercicio de sus facultades comprendidas en el derecho pecuniario. En efecto a los fines del cobro de sus créditos, los acreedores sólo pueden actuar respecto del producto económico de las obras intelectuales ya producidas.

#### **Abandono y renuncia del Derecho Pecuniario.**

El autor puede renunciar a la explotación económica de su obra en favor de la colectividad pero la renuncia en todo caso deberá ser expresa. Esta renuncia no debe lesionar derechos de terceros como pueden ser los acreedores o los herederos forzosos, respecto de quienes la renuncia no sería oponible.

En la doctrina se discute la posibilidad de admitir el abandono de la obra al dominio público, es decir, la renuncia tácita de los derechos de autor. Algunos la admiten diciendo que esta renuncia debe resultar de hechos precisos y concordantes, que hagan presumir la renuncia del autor a sus derechos.

Existen otros autores que consideran poco factible la renuncia frente a la colectividad y ven muy difícil encontrar una figura jurídica mediante la cual pueda ser expresada la aceptación de la renuncia por la colectividad. Contra este argumento podríamos decir que los derechos intelectuales son personales y que por lo tanto la renuncia será siempre un acto unilateral por parte del autor.

El abandono del derecho de autor no puede deducirse sólo por el hecho de haber tolerado durante un tiempo más o menos largo las reproducciones abusivas sino por hechos más contundentes que lleven a la presunción del abandono.

### **Prescripción.**

Los derechos intelectuales no pueden ser adquiridos o perdidos por prescripción, ni siquiera en su parte pecuniaria. El autor que ha tolerado múltiples violaciones a su derecho, en cualquier momento puede oponerse a que se sigan cometiendo; podrá siempre reivindicar su derecho.

La única prescripción admisible, de acuerdo con nuestras leyes civiles y penales, es la de las acciones para reclamar penas e indemnizaciones por los hechos cometidos en contra de los derechos de autor.

### **Transmisión del derecho pecuniario.**

La obra intelectual (en su aspecto pecuniario), al igual que los demás bienes puede ser transmitida mediante todos los modos y formas establecidos por la ley.(18)

La transmisión del derecho pecuniario puede realizarse a título gratuito u oneroso.

1.- La transmisión a título gratuito puede producirse por donación o por causa de muerte.

a) Donación.- El autor puede transferir a un tercero el derecho a recoger los beneficios que produce la obra, este modo de transmisión está regido por lo dispuesto al respecto en el derecho común.

b) Sucesión hereditaria.- Los derechos de autor en su aspecto patrimonial se transmiten también a sus herederos como cualquier otro bien por la vía de sucesión hereditaria; ya sea por testamento o en intestado.

## **NATURALEZA JURIDICA.**

En los tiempos antiguos el derecho intelectual fue generalmente desconocido pues los romanos no concebían que los frutos de la inteligencia pudiesen ser objeto de derechos. En el siglo XV, con la imprenta nace el privilegio o licencia otorgada por la autoridad arbitrariamente, es decir se negaba el derecho. La revolución francesa arrasó con los privilegios, pero reconoció la propiedad literaria y artística como un derecho natural más legítimo que el dominio material.

En la actualidad la determinación de la naturaleza del derecho de autor es un problema teórico, ya que en la práctica es secundario si ese derecho es o no jurídica y técnicamente una propiedad, puesto que los lineamientos, efectos, extensión y duración del derecho intelectual están perfectamente determinados por la ley y la doctrina.

Sin embargo existen algunos filósofos que discuten si existe un verdadero derecho intelectual. Se fundan entre otras ideas, en que una obra intelectual no es más que el conjunto de ideas conocidas o de sentimientos que

pertenecen a todo el mundo. De esta forma, el autor al realizar sus obras no hace más que devolverlas al patrimonio común de la humanidad. Se les olvida que el autor no se apropia de ideas que pertenecen a todos, sino que da nueva forma a esas ideas mediante las obras que crea. La elección de las ideas, su combinación es a veces tan novedosa y notable que nadie parecería haberlas conocido o concebido hasta entonces. El autor es evidentemente titular de derechos exclusivos sobre sus obras.

No podemos admitir tampoco la doctrina de que el autor tiene sólo derechos a la gloria y no a una retribución, que su derecho perjudica a la sociedad en vez de beneficiarla, etc. Esta doctrina no resiste el menor análisis y la prueba de ello está en que no existe actualmente país civilizado que no ampare el derecho intelectual.

### **Tendencias**

Existen varias teorías sobre la naturaleza de los derechos intelectuales, que pueden agruparse en tres tendencias o sistemas(19):

- a) del derecho patrimonial
- b) del derecho de la personalidad
- c) del derecho propio o especial

A su vez los derechos patrimoniales se dividen en dos sub-ramas:

- a) derecho de crédito
- b) derecho real

Podemos mencionar además:

- a) la concepción dualista y unitaria que se identifica con el derecho de la personalidad.
- b) el derecho de clientela
- c) el derecho laboral

#### **Derecho de crédito.**

En esta teoría el autor es titular de un crédito que le da un derecho para exigir a otra persona determinada, una prestación, un hecho o una abstención. Es una



relación entre dos personas en la que el autor adquiere la calidad de sujeto activo (acreedor) y el sujeto pasivo (deudor) es otra persona.

Esta teoría es difícil de aceptar pues falta el elemento deudor, por otra parte el autor nunca podría equipararse a un acreedor y habría serias dificultades para determinar la fuente o el origen de ese crédito.

#### **Derecho real o de propiedad.**

Esta teoría asimila el derecho intelectual a la propiedad de las cosas, como objetos corporales susceptibles de valor, equiparándolo al derecho real de dominio. Esta teoría tiene el defecto de que materializa excesivamente el derecho intelectual y no explica satisfactoriamente el derecho moral del autor.

Una derivación de esta teoría es la de asimilar el derecho intelectual a la propiedad incorporeal o inmaterial o en su aspecto más avanzado, a los derechos sobre los bienes inmateriales. El derecho del artista en lugar de reposar sobre una idea de derecho natural y de

justicia, se funda en la utilidad social. Es ventajoso, desde el punto de vista del desarrollo de la civilización, que los creadores hagan conocer al público sus creaciones, de tal manera que el público pueda obtener provecho y goce. Con ello nada se resuelve prácticamente pues esa clase de dominio carece de normas específicas, además de que no se señala su contenido.

Los defensores de la doctrina francesa del derecho de propiedad sostienen que el derecho intelectual no es una creación arbitraria de la ley civil, que se concrete en indicar las condiciones y los límites de su ejercicio. El registro es sólo declarativo y no atributivo del derecho de propiedad, pues éste existe por el hecho mismo de la creación. La noción de la propiedad incorporal representa una forma de apreciación de bienes. En una obra de arte, la propiedad corporal es el dominio del objeto material, en tanto que la propiedad de la forma o de la expresión dada a la materia, es la propiedad incorporal, que es lo que el autor tiene derecho a reproducir. La cesión de la propiedad corporal no da derechos sobre la propiedad incorporal. La propiedad intelectual, como la común, confiere a su titular el usus, el fructus, y el abusus.(20)

Los contrarios al concepto de la propiedad consideran que el derecho del autor a diferencia de la propiedad es un derecho temporario y no perpetuo. No basta que el derecho intelectual sea exclusivo y oponible a todos para que sea idéntico al de propiedad. En el derecho intelectual no hay prescripción (adquisitiva o negativa), además no admite la concurrencia económica pues el autor está investido de un monopolio contrario a la libertad de comercio de la propiedad común. Los derechos intelectuales tienen pues, una fisonomía jurídica y económica diferente de la propiedad.

Para negar a los autores el carácter de propietarios se han expuesto los siguientes argumentos:

1.- La propiedad común recae sobre objetos materiales; el derecho de los autores recae sobre sus ideas, es decir algo inmaterial o incorporal.

2.- La propiedad del Código Civil es por naturaleza perpetua, mientras que el derecho de los autores es temporario.

3.- En la propiedad común, el propietario tiene un derecho exclusivo absoluto, mientras que en el derecho de autor el derecho exclusivo es relativo ya que una vez publicadas sus obras, ya no está en sus manos el evitar que el público goce de ellas.(21)

Insistimos que el derecho intelectual no es exactamente una propiedad ya que ésta implica un sentido de apropiación, de dominio de algo material o inmaterial ya existente.

El derecho intelectual como todo derecho puede ser objeto de aprovechamiento, pero en sí, esto es como institución aislada, no es una propiedad. Es un problema de titularidad y no de dominio.

El derecho intelectual es el resultado de la creación de algo inmaterial fijado por medio de algo material, que se caracteriza por su novedad u originalidad. Es el privilegio correspondiente a la facultad de crear algo nuevo. No se apropia de algo ajeno o que pertenezca a la colectividad o a alguien, sino que da nacimiento a algo que no existía y que ahora tiene existencia en virtud

del trabajo creador de un individuo o conjunto de individuos o de un ente formado por ellos, que asumen el rol de autor o autores. Así como nadie puede adueñarse del espíritu, sus productos no pueden ser objeto de apropiación.

El derecho intelectual tiene un origen y desarrollo distinto a la propiedad y no puede ser objeto de las críticas que ciertas concepciones económicas hacían contra el derecho de dominio, porque la parte sustancial y medular del derecho intelectual es lo original de una obra, que es lo único que en exclusividad pertenece al autor.

Debemos aclarar para evitar equívocos que lo material no es el objeto del derecho intelectual, sino únicamente el medio de expresarlo. El tener un libro, el ser propietario del mismo, no quiere decir que se es titular del derecho de autor sobre la obra intelectual fijada en ese libro (22). Su facultad se reduce a leerlo, a gozarlo personalmente. Carece en absoluto de todo privilegio fuera de la intimidad. Se es propietario de la cosa pero no de la creación. La circunstancia de que el autor permita al público el goce gratuito u oneroso

de sus obras no significa que ha renunciado al monopolio que se deriva de su titularidad.

Es cierto que el espíritu humano requiere un soporte mecánico para expresar materialmente y poder percibir una obra intelectual pero al mismo tiempo su capacidad de abstracción le permite desentrañar y separar del objeto perceptible el elemento espiritual original que constituye la creación amparable.

La propiedad de las cosas corporales encierra entre sus atributos el de ser exclusiva. Las cosas existen en cantidades limitadas. Quien tiene la posesión y la disposición de una cosa encuentra en su disfrute exclusivo una ventaja o una satisfacción. Sustrae un bien al goce común, lo que explicaría los antiguos ataques socialistas contra el derecho de la propiedad.

El derecho intelectual tiene una naturaleza distinta. Su titular, crea él mismo su derecho sin quitar nada a nadie. El que crea una obra literaria nada retira de la comunidad, sino al contrario, entrega al público en general su obra para que todos la conozcan y aprecien.

El término de propiedad es magro para abarcar un derecho como el intelectual pues sólo contempla el derecho patrimonial y omite el derecho moral.

Creemos pues que no puede hablarse de propiedad sino de titularidad. El autor no es tanto propietario, como es titular del derecho intelectual.

El autor no puede vender, ceder, ni renunciar su título de autor como no puede hacerlo un médico o un abogado. El autor sólo puede disponer de sus derechos patrimoniales, pero no de su calidad de creador. Es un derecho personalísimo emergente de la creación de la obra, y su facultad limitada de desprenderse emerge del poder o facultad que tiene el titular de disponer de su propio derecho sin necesidad de recurrir al concepto de la propiedad o del dominio, pues el poder inherente al contenido del derecho que se dispone entra en la facultad jurídica general del titular de un derecho.

La razón de ser y la naturaleza de las creaciones del espíritu es la del derecho intelectual, pues son la expresión de la actividad de la inteligencia, de la iniciativa, de las calidades personales, que en su vida

y amparo legal, provoca una pluralidad de derechos, privilegios y facultades, algunas de ellas patrimoniales, otras morales. Hablar de la propiedad, es confundir la causa con uno de sus efectos, esencia con caracteres, fuente con consecuencias.(23)

Los derechos intelectuales difieren de los derechos reales (en especial la propiedad) por la ausencia de elementos materiales a los cuales pueden aplicarse. Difieren también de los derechos personales, por su carácter absoluto y la facultad que corresponde a sus titulares de oponerse a todos mediante un privilegio de monopolio exclusivo.

#### **Concepción Dualista.**

El legislador francés se ha preocupado ante todo del aspecto patrimonial del derecho de autor reconociéndole por un cierto plazo prerrogativas que constituyen un derecho exclusivo que se identifica con un monopolio. Ese aspecto es el factor económico. Pero no puede olvidarse del factor moral que el estatuto acuerda a los artistas y escritores.



Como consecuencia de los anterior se presentan dos concepciones. En una, a partir del momento en que el autor ha decidido publicar su obra, aparece un derecho patrimonial que va a vivir una vida propia, porque el hecho mismo de la publicación le da al autor la posibilidad de realizar una explotación pecuniaria, por vía de reproducción o ejecución según sea el caso.

En esta teoría las prerrogativas pecuniarias y morales del autor se desarrollan separadamente, no sin que los segundos contraríen a veces el curso de los primeros, a fin de que sea asegurada la salvaguarda de los intereses espirituales del autor.

#### **Concepción Unitaria.**

Por el otro lado, la concepción unitaria niega toda realidad al monopolio y rehusa el acceso del patrimonio al derecho exclusivo. La publicación inicial de la obra no autorizaría a considerar que en adelante llega a ser un valor de orden económico a la manera de un fondo de comercio, ni aun de un invento. La fuente de las ganancias, que suministrará la explotación no afecta la obra misma, es decir la emanación de la personalidad de

los autores. Por más lucrativa que pudiera llegar a ser la explotación, sería imposible considerar el derecho exclusivo como un elemento del patrimonio, puesto que una antinomia real subsistiría entre la fuente de beneficios, la obra y el patrimonio.

Los beneficios que la ejecución de los contratos de edición y de representación suministran se acumularán en el patrimonio, como las utilidades de una acción o los beneficios de una industria, pero el derecho en virtud del cual serán adquiridos, no se incorporará a los mismos porque es inseparable de la personalidad. Esa concepción que asegura la primacía de lo espiritual y rehúsa al derecho exclusivo la calidad de un monopolio, permite a los autores ocupar posiciones muy sólidas, firmes y seguras para resistir a las tentativas que habrían tenido por fin subordinar y hasta sacrificar sus propios intereses a los de la colectividad. Un monopolio se presta a la expropiación en tanto que es audaz y difícil someter al control, censura o autorización, las manifestaciones de un derecho de la personalidad.

Sin disminuir en forma alguna el valor trascendente del derecho moral, especialmente en cuanto significa la

expresión de la libertad de la conciencia, consideramos adecuada la teoría dualista, pues no debemos olvidar el factor patrimonial, especialmente cuando se cede lo que llamamos derecho intelectual, que asegura a su beneficiario ventajas, privilegios y exclusividades en la vida cotidiana.

La doctrina unitaria confunde, además, el acto de la creación con el de la publicación.

La doctrina unitaria se identifica con el llamado derecho de la personalidad. Considera que la obra es una exteriorización de la personalidad del autor y por ello debe ser protegida. Es incompleta, pues si bien el derecho intelectual tiene vinculación estrecha con la personalidad, esta teoría carece de la parte formal de la obra y especialmente de los derechos materiales o pecuniarios.(24)

#### **Derecho de Clientela.**

Algunos tratadistas clasifican esta materia en forma similar a los demás derechos que otorgan la prerrogativa

de atraer o retener la clientela mediante un monopolio temporal que asegura una posición de privilegio frente a la competencia.

Se diferencian del derecho real, así como del crediticio, ya que éstos son estáticos, mientras que la clientela es dinámica, ya que como los valores, está sometida a las fluctuaciones de la situación económica, vinculada con los beneficios que dependen de la clientela. Es una tercera clase de derechos patrimoniales fundada en algo eventual y problemático.

El derecho de clientela puede oponerse a todo el mundo, especialmente a los competidores y rivales.

Al sustentar esta teoría se confunde el derecho industrial con el intelectual, la invención con la obra del espíritu y olvida por completo el derecho moral que caracteriza las creaciones intelectuales, por lo que identificar al derecho intelectual como derecho de clientela es identificarlo únicamente con su explotación económica y confundir la naturaleza y contenido intrínsecos de un derecho con sus consecuencias, fines o propósitos. El derecho moral de un autor le permite a

este mantener inédita su obra, oculta, y sin embargo protegida por un derecho intelectual, mientras que el derecho de clientela solo la protegería a partir de la publicación de la obra.

De clientela solo puede hablarse frente a una obra publicada, explotada, porque en ese momento existe una actividad comercial. Entra en el círculo de la vida económica, tratando de obtener posibles interesados, mantenerlos e incrementarlos.

El derecho de clientela asegura a su titular, con respecto a todos la exclusividad de la reproducción, sea de una creación de fondo o de forma, sea de un signo distintivo, oponiéndose a todo acto de concurrencia desleal.

Si bien existe similitud entre los derechos de clientela y los patrimoniales intelectuales, ya hemos visto la diferencia con el concepto integral de estos últimos. Uno de los propósitos del derecho intelectual es la difusión. Pero ésta puede ser la clientela, o la creación de un ambiente cultural, ajeno al propósito material. Puede haber una intención puramente estética,

ausente de toda preocupación utilitaria, en cuyo caso no habría lugar para la clientela como potencia de compra.

#### Derecho Laboral.

Los vínculos que unen la obra intelectual a la personalidad del autor, resisten toda tentativa de incluir la reglamentación de los derechos intelectuales dentro del derecho laboral. Le falta esencialmente el vínculo de dependencia o de subordinación para la existencia de una relación de trabajo manual o espiritual.

Trabajar no se equipara a crear. En el sentido intelectual de la palabra, esto es hacer algo nuevo en el dominio del espíritu.

Ello no obsta a que los autores sean llamados trabajadores del espíritu y que algunos de ellos, especialmente los intérpretes y realizadores sean empleados de mayor o menor categoría. Su actividad intelectual es ajena a la relación laboral y está regida por normas legales distintas.

## Derecho Especial.

En esta teoría encontramos tres tendencias:

- a) Derecho personal-patrimonial.
- b) Derecho Sui generis.
- c) Derecho de una naturaleza especial.

a) Para los que propician un sistema intermedio del derecho *personal-patrimonial*, el derecho de autor representa un poder de señorío sobre un bien intelectual que puede consistir en facultades de orden patrimonial y personal.

b) Los tratadistas reconocen que en esta materia existen hechos y relaciones jurídicas *sui generis* pero vacilando en plantear a fondo el problema, incurren en confusiones de concepto empleando una terminología inadecuada.

c) La tendencia del derecho de una *naturaleza especial* considera los derechos intelectuales como una categoría nueva de derechos autónomos e independientes. Dentro de la clasificación general de los derechos, tiene una existencia, evolución y desenvolvimiento propio.

Esta tendencia considera que el derecho intelectual tiene por fundamento, a través de la obra misma, la personalidad de su autor. Es un derecho integrado por dos elementos el inmaterial o personal por una parte y el patrimonial o económico por la otra. La obra intelectual es un bien que forma parte del patrimonio del autor y está en el comercio.(25)

Esta teoría confiere al titular del derecho de autor un monopolio de explotación que consiste en el derecho exclusivo de obtener beneficios económicos por dicha explotación.

#### **OBJETO DE PROTECCION.**

El derecho de autor tiene como objeto fundamental la protección de la creatividad intelectual. Se considera como obra intelectual toda expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria, que represente o signifique algo, que sea una creación integral.(26)



**Requisitos:**

Para que exista una obra intelectual, para que ésta sea protegida como tal, requiere como elementos esenciales, que sea una creación, producción integral, humanamente perceptible y completa, además de ser original y novedosa.

**A) Creación integral humanamente perceptible.**

Una obra intelectual debe tener una existencia propia ser completa por si misma, y presentar al espíritu un sentido, una significación a la cual nada haya que agregar. Para que exista una obra es necesario que tenga una individualidad, que sea completa.

Se dice que una obra intelectual es una construcción de la mente, de carácter completo integral y unitario. La obra intelectual requiere no sólo una tarea activa y decisiva, sino una labor creadora que dé forma y vida espiritual a la idea.

El término obra significa la expresión o exteriorización material concreta de una idea o pensamiento en una forma especial, original, que importe una creación visible o audible, cualquiera que sea el medio empleado para lograr ese fin y cualquiera que sea su naturaleza o extensión.

La creación intelectual se caracteriza por el hecho de representar a la mente en forma original, un contenido de hechos, de ideas o de sentimientos, mediante la corporización suministrada por la palabra, la música, o las artes figurativas que constituyen productos completos y determinados, aptos para ser publicados y reproducidos.

La obra intelectual, si bien no puede existir sin elementos materiales, es distinta de los medios utilizados para expresarla fijarla y exteriorizarla.(27)

La identificación entre el aspecto intelectual y material ha provocado un sinnúmero de confusiones y soluciones jurídicas erróneas en esta materia.

La técnica de un arte no es el arte mismo. Una obra intelectual si bien se percibe por medios materiales, no es idéntica a estos, es una distinción sutil pero fundamental. Es la obra intelectual a lo que se refiere el derecho autoral, y no a los medios materiales en que se plasma.

Todo arte o ciencia necesita un cuerpo mecánico que le sirva de medio de expresión, y es un error identificar una obra intelectual con los medios de expresión realización o exteriorización. El libro, la estatua, la película, la cinta magnética, son todos instrumentos de realización de una obra del espíritu, que la corporiza y la hace perceptible a los sentidos del ser humano.

La anterior distinción no niega que los medios materiales de fijación, reproducción y exteriorización sean indispensables para la existencia social de la obra del espíritu, tampoco niega que el progreso de la técnica facilita en gran medida el progreso del arte y de la ciencia, pero es indispensable tener en cuenta, que los medios materiales de expresión no hacen sino fijar y difundir la finalidad, el propósito y el deseo del autor.

Como hemos visto, los medios materiales pueden facilitar y permitir la aparición y desarrollo de un arte o de una ciencia, pero no darle nacimiento como expresión estética o científica pura. La técnica sin la emoción humana es como la mecánica sin vida, hay movimiento pero no alma ni espíritu.

Hoy en día no puede discutirse que el titular de la obra es su creador, y no el propietario de los materiales utilizados, quien sólo tiene una acción personal por el valor de lo utilizado, salvo caso de delito. En otras palabras lo material es accesorio de lo espiritual y no al contrario.

La obra intelectual sin un elemento material de expresión no existe(28), pero el elemento material, sin una idea original que expresar, tampoco constituye una obra intelectual(29). Lo anterior quiere decir que lo uno sin lo otro no puede existir como objeto de derecho intelectual que se identifican sin suplirse. Entonces pues toda obra intelectual tiene dos elementos inseparables, el contenido y el soporte, el fondo y la forma.

El contenido es la idea, el asunto, el tema, la idea fundamental o proposición que constituyen su desarrollo, la forma se refiere a los medios de expresión que el autor emplea para concretar la producción del espíritu, de la idea que se desee expresar. La combinación del contenido y forma, integra la expresión de la verdad o de la belleza, de las ideas o de los sentimientos por medio de la obra intelectual.

### **Originalidad**

El segundo requisito indispensable para que una obra del intelecto sea protegida es que constituya una creación con características originales ya que no todas las obras de la inteligencia, pueden ser objeto del derecho intelectual. La ley no protege todo lo que se escribe o compone. Es decir la obra debe ser el resultado de un esfuerzo creador individual, el criterio determinante no es la novedad, sino la originalidad que implica que dos autores pueden trabajar separadamente en la creación de obras similares. Si los resultados son independientes no podremos decir que se traten de copias.

Las doctrinas y jurisprudencias de diversos países han aceptado ese elemento como básico del derecho a la protección, ninguna obra del intelecto puede ser protegida si carece de originalidad.

El término original se aplica a toda obra del ingenio humano, que no es copia o imitación de otra, y que se distingue de novedad, que a su vez denota el estado, calidad o situación de las cosas nuevas, o sea las que no existían antes y se ven y/u oyen por primera vez, siendo distintas a las que antes había o se conocían.(30)

Para que una obra del ingenio constituya un objeto de derecho intelectual, es indispensable que no exista antes, que se vea y/u oiga por primera vez que sea distinta de las que antes había y no una copia o imitación.

El término de originalidad, no tiene en esta materia un alcance absoluto. No es ineludible que la manifestación del intelecto sea completamente original, ni su inspiración libre de toda influencia ajena.

Hemos dicho que una obra artística debe ser una creación, pero no en el sentido corriente de la palabra. Creación según la definición más usual, denota acción de obtener algo de la nada. En esta materia no tiene esa acepción tan amplia, la creación intelectual, si bien importa hacer algo que no existía, admite perfectamente que se realice sobre la base de elementos previos.

Para que la ley ampare a una obra basta que no sea copia de otra, que importe un esfuerzo intelectual de características propias, que haya sido producida con la invención y esfuerzo particular del autor, que sus elementos estén combinados de una manera nueva. La originalidad no debe exigirse con el significado de origen, raíz, fuente o principio de alguna cosa, sino como una creación del artista que toma elementos existentes y los concibe y ordena a su manera, y los coordina de acuerdo a su imaginación.

La originalidad consiste en lo que el autor pone de sí al combinar elementos que en conjunto llevan su sello y se distinguen de cualquier combinación anterior y desde

luego de todo aquello que le sirvió de inspiración o de motivo.

Es imposible que una obra esté desprovista de influencias o antecedentes, ya que el autor aprovecha los conocimientos de la humanidad para dar una nueva forma a ideas o conceptos ya existentes.

Una obra intelectual aunque no sea en su conjunto sino la reproducción de un tipo conocido, puede en razón de los detalles de ejecución constituir una creación protegida por la ley.

Es debido a lo anterior que la simple grabación de sonidos o de interpretaciones no puede ser objeto de protección intelectual, sin embargo cuando se produce un fonograma en el que se emplean los mismos sonidos e interpretaciones pero se presentan en una forma especial, novedosa y original, debido al ingenio, buen gusto o acierto del productor que realiza con ellos una concepción artística, individual y personal, se crea un derecho protegido por la ley.



Debe pues ser protegida toda obra intelectual que resulte de un trabajo o actividad intelectual creadora que lleve la marca de la personalidad, iniciativa y esfuerzo del espíritu de su autor y que por su naturaleza provoque una impresión estética con carácter de novedosa originalidad.

Ahora bien, el derecho de autor protege el resultado de los esfuerzos creadores individuales y originales, la protección se aplica a la forma en la que el autor ha expresado sus ideas. Las ideas como tales no están protegidas, tampoco está protegida la información como tal contenida en la obra. La protección no se extiende a la técnica utilizada, además de que el objetivo o la calidad de la obra no tiene ninguna incidencia sobre la protección.

En muchos países la protección es automática, sin que para ello deba existir ninguna formalidad, tal es el caso de los países integrantes de la unión de Berna (México es país miembro), ya que este convenio no permite formalidades como requisito para la protección.(31)

La protección por derechos de autor no solo se concede a las obras originales, sino también a las denominadas obras derivadas, como pueden ser las traducciones, adaptaciones, y otras transformaciones de obras originales, a condición de que el esfuerzo creador para el proceso de transformación sea suficiente como para calificar el resultado como una obra en sí. Por lo que respecta a las obras derivadas la norma legal general es que la protección que se le conceda sea siempre sin perjuicio de la protección de las obras preexistentes de las que se deriven.(32)

Normalmente las diferentes legislaciones de los diferentes países en materia autoral, prevén una excepción de la protección respecto de ciertas categorías de obras, como son las leyes y decisiones de los tribunales y de los órganos administrativos, así como las noticias del día y los discursos políticos entre otros.

**SUJETO DE PROTECCION.**

Son fundamentalmente titulares del derecho intelectual:

- a) El autor de la obra.
- b) Los herederos o derecho habientes del autor.
- c) Los que con autorización del autor, traducen, adaptan, modifican o transportan una obra.

**A u t o r.**

Es el que directamente realiza una actividad tendiente a elaborar una obra intelectual, una creación completa e independiente que revela una personalidad, pues pone en ella su talento artístico y su esfuerzo creador.

**Autor Persona Moral.**

Las instituciones corporaciones o personas jurídicas son titulares de derechos intelectuales cuando se les adjudica la pertenencia de la propiedad intelectual de las obras anónimas. Pero de esta idea, no resulta que una persona de existencia moral, pueda crear una obra intelectual. En otros términos que pueda ser titular de

origen, sino como medio cómodo o práctico de encontrar un dueño a algo que no lo tiene, o que no se sabe quien es.

Lo anterior nos plantea el problema de si una persona de existencia ideal puede ser titular o no de una obra intelectual por haberla creado, o si esa función está exclusivamente reservada a las personas de existencia física.

La cuestión que estamos estudiando cobra gran trascendencia cuando se debate sobre quien o quiénes son los autores de una obra cinematográfica (o fonográfica en su caso).

Para poder hablar de este tema debemos presentar dos cuestiones fundamentales:

a) Si todos los que han participado a la realización de la obra cinematográfica son autores de la misma o;

b) Si en virtud de su actividad preponderante o excluyente debe elegirse a una sola de las personas que han concurrido a la realización de la obra como autora

de ésta y considerar a las demás como simples colaboradores o ayudantes.(33)

Esta cuestión no obstante las dificultades que encierra, la importancia práctica que involucra, los intereses que están en juego y la necesidad de una solución amplia, simple y perfecta, ha sido orillada en general por la legislación y aun las convenciones internacionales, las cuales no la encaran en forma precisa y valiente, ni emplean un lenguaje claro que tenga en cuenta las actividades y no las personas.

Para los que consideran la obra cinematográfica como autónoma existen dos teorías con respecto al autor.

La primera doctrina sostiene la multiplicidad de los derechos de autor. Esta considera a la obra cinematográfica como fruto del trabajo creador de múltiples colaboradores que gozan todos de los derechos de autor sobre el conjunto de la obra. Este concepto se funda en que para la realización de la obra han intervenido los esfuerzos creadores de diversas personas. En otros términos se dice que si todos la han

creado deben favorecerse con el buen éxito, ya que todos son autores con igual título.

La segunda doctrina alega la indivisibilidad de los derechos de autor, y afirma el principio de la unidad artística y también jurídica de la obra cinematográfica. Sostiene que existe diferencia entre el conjunto de la obra y los trabajos de los que participan en la creación. La obra cinematográfica no es igual a la suma de las obras individuales de los artistas, sino una producción distinta. Según esta teoría sólo existe un titular de esta obra indivisible.

Sobre este punto hay divergencias definidas en tres corrientes:

a) La primera afirma que el titular de los derechos es el director de la obra, pero esta teoría no nos parece adecuada ya que el director es tan sólo un elemento más de los que participan en la realización de la obra.

b) La segunda dice que el productor es el titular por la cesión presunta de la parte material o pecuniaria de los derechos de los autores adaptados y como representante

de los demás colaboradores respecto de sus derechos morales. Esta teoría nos parece errónea debido a que el productor no es un tercero al que después de terminada la obra se le cedan los derechos, no son los participantes los que escogen al productor, sino todo lo contrario.

c) La tercera teoría considera que el productor es lisa y llanamente el autor de la obra por su actividad original tendiente a crearla, realizarla y producirla. Esta teoría es la que más nos convence debido a que es el productor el que concibe la obra en forma original, y conjunta todos los elementos personales, materiales y financieros necesarios para la realización de la misma.(34)

A pesar de lo anterior no debemos confundir nunca entre los derechos de autor del conjunto de la obra cinematográfica y los de los autores adaptados, o sea, de las obras utilizadas por la producción cinematográfica, y de los realizadores de ésta, cuya actividad creadora ha sido utilizada para componer el conjunto.

El problema aquí está en determinar si efectivamente el productor como persona de existencia ideal, puede llegar a ser autor originario de una obra intelectual como la cinematográfica (o fonográfica en su caso).

Muchas razones de orden práctico y económico justifican esta teoría, pero es indispensable para poder aceptarla, orientarla jurídicamente. Para ello debe tenerse presente que la obra cinematográfica es distinta de las otras, y que otros principios deben de regirla en esta materia, prescindiendo de algunos de los tradicionales.

La obra cinematográfica constituye una unidad autónoma orgánica e indivisible, en la que los aportes diferentes se reúnen, transforman y confunden. Es imposible distinguir netamente cada uno de esos elementos por la forma en que se funden e incorporan unos con otros.

Es difícil decir que tal parte del valor de la obra debe ser atribuida a tal o cual elemento como pretenden los críticos, además de que el público en general se contenta con la impresión del conjunto, ya que no quiere la disección del cuerpo de la obra. Todos las



aportaciones se confunden y entrecruzan, dependiendo estrictamente unos de los otros.

Los colaboradores constituyen un inmenso organismo artístico cuyo fin es crear una obra que supera los medios de un solo individuo y cuyo trabajo se divide entre especialistas.

Es una máquina de protección intelectual de la cual cada rueda tiene un cerebro y un talento particular pero todos se confunden en el producto del conjunto. No es posible considerar una a una las ruedas ni asignarles que parte del resultado le corresponde, debemos considerar la máquina como un conjunto, como un todo.

Ese conjunto es el productor, no como persona de existencia visible sino de existencia ideal como persona moral. No existe para la obra cinematográfica tal o cual funcionario, tal o cual director de la casa, ni aun el propietario de ésta. Es la casa productora la que centraliza las actividades personales, las organiza y hace un conjunto que crea la obra, de la cual más adelante será imposible separar el menor fragmento.

Los autores alemanes sostienen que la extraordinaria complicación que presenta el derecho de autor por lo que se refiere a la creación de la obra cinematográfica exigen que se adopten textos legislativos donde se otorguen formalmente al productor la condición de autor.(35)

No estamos del todo de acuerdo con lo anterior, ya que si bien creemos que es cierto que la ley debe reconocer y proteger el derecho del productor, la ley no crea el derecho, sólo da fuerza a una relación jurídica preexistente creada por la comunidad.

No es necesario además recurrir a la idea de la ficción legislativa, debido a que es una realidad el hecho de que el productor reúne y confunde en él las actividades creadoras de las personas cuyo trabajo intelectual es necesario para crear la obra cinematográfica y que están vinculadas con el productor por lazos contractuales o de hecho muy íntimos. Es también una realidad que toda otra solución lesionaría el carácter particular de la producción y dejaría abierta para siempre la cuestión de su paternidad.

**Titulares derivados.**

Entre estos encontramos a los que llamamos modificadores y/o adaptadores, quiénes en lugar de crear una obra utilizan una ya realizada cambiándola en algunos aspectos o maneras, en forma tal que a la obra anterior se le agrega una creación novedosa

La obra inicial puede ser cambiada o crearse otra a base de aquella, es decir tomándola como motivo de inspiración, reproduciéndola, adaptándola, modificándola o transportándola. La resultante se llama obra derivada, por supuesto estas modificaciones deberán siempre ser autorizadas por el autor originario.

**TERMINO DE PROTECCION.**

Una de las limitaciones específicas que se aplican al derecho de autor es que éste en su aspecto pecuniario, está normalmente limitado en el tiempo, la extensión del plazo se determina en la ley. Los convenios internacionales de derechos de autor prevén un cierto periodo mínimo, que comprende la vida del autor y un periodo adicional después de su muerte.

En el caso de obras colectivas el periodo se calcula a partir de la muerte del último autor superviviente. Para obras publicadas en forma anónima o bajo seudónimo en la que no se sabe quien es el autor, el término de protección es generalmente el mismo que los anteriores, pero calculados a partir de la fecha de la primera publicación legal. Para ciertos tipos de obras en las que existe un gran número de contribuyentes y/o participantes como las obras fonográficas y cinematográficas, el periodo frecuentemente es igual a los anteriores contado a partir de la producción de la obra o desde la primera comunicación al público de la misma.

Con respecto a lo anterior el artículo 23 de nuestra Ley Federal del Derecho de Autor dice:

" La vigencia del derecho de autor a que se refiere la fracción III del artículo 2o (36) se establece en los siguientes términos:

I.- Durará tanto como la vida del autor y 50 años después de su muerte.

Transcurrido ese término o antes si el titular del derecho muere sin herederos la facultad de *usar y explotar* la obra pasará al dominio público, pero serán respetados los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

II.- En el caso de obras póstumas durará 50 años a contar de la fecha de la primera edición.

III.- La titularidad de los derechos sobre una obra de autor anónimo, cuyo nombre no se da a conocer en el término de 50 años a partir de la fecha de su primera publicación, pasará al dominio público.

IV.- Cuando la obra pertenezca en común a varios autores la duración se determinará por la muerte del último superviviente, y

V.- Durará 50 años contados a partir de la fecha de la publicación en favor de la Federación, de los Estados y de los Municipios, respectivamente cuando se trate de obras hechas al servicio oficial de dichas cantidades y que sean distintas de las leyes, reglamentos, circulares y demás disposiciones oficiales.

.....

**DERECHOS CONEXOS**

## **DERECHOS CONEXOS.**

### **CONCEPTOS.**

Hay tres tipos de derechos a los que llamamos derechos conexos, los derechos de los artistas intérpretes sobre sus interpretaciones, los derechos de los productores de fonogramas sobre sus fonogramas y los derechos de los organismos de radiodifusión sobre sus programas de radio y televisión. La protección de quienes ayudan a los creadores intelectuales a comunicar el mensaje del autor, y de quienes le ayudan a diseminar su obra para que sea conocida y disfrutada por el público en general, es dada por lo que conocemos como derechos conexos.

Las obras del intelecto son creadas para ser diseminadas entre tanta gente como sea posible. Esto no puede hacerlo siempre el autor por sí mismo y generalmente requiere de "intermediarios" cuya capacidad profesional da a las obras, esas formas de presentación que son necesarias para hacerlas accesibles al público. Un drama necesita ser presentado en escena, una canción necesita ser interpretada por un artista y reproducirse en forma de fonogramas, o ser transmitidas por la radio. Todas

las personas que hacen uso de obras artísticas para hacerlas accesibles al público, requieren de su propia protección contra el uso ilegal de sus contribuciones en el proceso de comunicar la obra al público.

El problema con esta categoría de "intermediarios" se ha vuelto gradualmente más agudo con el tremendo aumento en el desarrollo tecnológico durante las últimas décadas. En el principio del siglo por ejemplo, la interpretación de los actores terminaba con el fin de la obra en que participaban, de la misma forma la interpretación de un músico estaba confinada al concierto en el que se actuaba. No así con el advenimiento del fonógrafo, la radio, el cine, la televisión, el videograma y los satélites artificiales. Desde la segunda guerra mundial el ritmo del desarrollo en este medio a aumentado con gran rapidez.

El desarrollo del fonograma y de los sistemas de grabación ha tenido efectos en la carrera de los artistas, intérpretes. El fonograma, la radio, la televisión y el cine permitieron la fijación de las interpretaciones en gran variedad de materiales. Lo que antes fue una interpretación localizable y de corta vida



en un teatro, frente a un auditorio limitado en número, se convirtió en una manifestación permanente capaz de un uso y repetición virtualmente ilimitado ante un auditorio igualmente ilimitado que atravesó las fronteras nacionales.(37)

Se ha hecho posible no sólo la grabación y preservación de sonidos, sino su prolífica reproducción. Con el desarrollo del videograma se ha hecho posible la preservación no sólo de sonidos, sino también de imágenes. Las interpretaciones de actores y músicos pueden ser fijados en una forma material que puede ser preservada y reutilizada.

De forma similar el desarrollo de la radiodifusión y la televisión también provocaron efectos en la forma como las obras fueron usadas. Las creaciones artísticas de un autor ya no estaban confinadas a aquellos que veían la obra u oían un concierto en un determinado teatro, sino que se extendieron grandemente a auditorios nacionales e internacionales, a personas capaces de capturar los sonidos e imágenes en la privacidad de sus hogares, o en lugares más accesibles al público como hoteles y restaurantes.

El desarrollo de estas inovaciones tecnológicas, habiendo hecho posible reproducir las interpretaciones individuales de un artista y usarlas sin la presencia de éste y sin que el usuario estuviera obligado a llegar a un acuerdo con él, causó diversos problemas (38). Con su consecuente reducción de interpretaciones en vivo, causó lo que se ha conocido como desempleo tecnológico entre los artistas profesionales, por esto la protección de los intereses de los intérpretes adquirió una nueva dimensión.

De la misma forma el desarrollo tecnológico de fonogramas y cassettes y su rápida proliferación, señaló hacia la necesidad de protección de los productores de fonogramas. El atractivo del fonograma, y la facilidad de obtención en el mercado de sofisticados aparatos de grabación, creó el creciente problema de la piratería, que a estas fechas se ha convertido en un problema mundial de primer orden, estimándose una fabricación ilícita de fonogramas con valor de mil millones de dólares anualmente (39). En adición se ha incrementado en gran forma el uso de fonogramas por los organismos de radiodifusión, y aunque el uso de éstos a la larga

provee de publicidad para el fonograma usado y su productor, también es cierto que se han convertido en un ingrediente esencial de la programación diaria de las radiodifusoras. Consecuentemente de la misma forma que los intérpretes buscan su propia protección, los productores de fonogramas empezaron a perseguir su protección contra la duplicación no autorizada de sus fonogramas, así como la remuneración por el uso de sus fonogramas para propósitos de radiodifusión u otras formas de comunicación al público.

Finalmente existe el interés de los organismos de radiodifusión con respecto a sus programas, por lo que pugnaron por su propia protección contra la retransmisión de los mismos por otras organizaciones similares.

Tomando en cuenta los diversos desarrollos mencionados, es claro que se necesitaba de protección especial para intérpretes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión.(40)

Los intérpretes a través de sus organizaciones internacionales buscaron protección contra la grabación

de sus interpretaciones, que estaban causando detrimento a sus ingresos, y poniendo en peligro sus oportunidades de trabajo en vivo. Los intérpretes temían también los resultados del uso secundario de dichas grabaciones, en otras palabras mientras al intérprete se le haría un pago único por grabar sus interpretaciones, las mismas podrían ser tocadas un sinnúmero de veces para beneficio de un tercero, los intérpretes sentían que no solo no recibirían ingresos por ese uso secundario, sino que serían puestos en la extraña posición de tener que competir contra sus propias interpretaciones grabadas.

Al contrario de la mayoría de los tratados internacionales, la Convención para la Protección de los Intérpretes, Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión (mejor conocida como la Convención de Roma(41)), fue un intento de establecer regulación a una materia donde muy pocas leyes nacionales existían. Esto significó que la mayoría de los países tendrían que crear leyes con relación a la materia antes de poder adherirse a la convención. Desde la adopción de la convención en 1961 un gran número de países han legislado en materia de la convención, y otro gran número está considerando ese tipo de legislación.(42)

Los derechos de los intérpretes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, son referidos como derechos conexos porque se han desarrollado en forma paralela al derecho de autor, y el ejercicio de estos derechos en muchas ocasiones va unido al ejercicio del derecho de autor. El desarrollo de la tecnología resultó en la necesidad no sólo de asegurar protección a las obras literarias, artísticas y científicas a través del derecho de autor, sino también establecer protección efectiva para los diferentes "intermediarios" asociados con la diseminación y difusión de las obras.

Se conocen como derechos conexos aquellos que protegen los intereses de los intérpretes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión en relación con sus actividades en conexión con el uso público de la obra de un autor, cualquier tipo de presentación artística o la comunicación al público de eventos, información y cualquier sonido o imagen.

Un número creciente de países ya protegen este tipo de derechos con reglas apropiadas codificadas principalmente dentro del marco de sus leyes de derechos

de autor(43). Sin embargo la protección de los derechos conexos no puede ser interpretada como limitante, o en perjuicio de la protección asegurada al autor, o a otros titulares de derechos conexos, por ninguna ley nacional o convención internacional.

La protección de los intérpretes se da para salvaguardar los intereses de actores, cantantes, músicos, bailarines y cualquier otra persona que interpreten obras artísticas y literarias incluidas obras folklóricas contra el uso ilegítimo de sus interpretaciones. El término productor de fonogramas significa una persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una interpretación o cualquier otro sonido. Un fonograma es cualquier fijación de sonidos exclusivamente, pudiendo ser estos una interpretación o cualquier otro tipo de sonidos. Por radiodifusión se entiende generalmente la telecomunicación de sonidos y/o imágenes a través de ondas de radio para la recepción del público en general, es la transmisión de un programa por medios inalámbricos para la recepción pública de sonidos y/o imágenes.

## ARTISTAS INTERPRETES Y EJECUTANTES.

Como ya hemos visto con anterioridad los derechos conexos que estamos estudiando asisten entre otras personas a los artistas intérpretes y ejecutantes cuyos derechos nos abocaremos a estudiar en este apartado.

A efecto de lo anterior podemos considerar que la interpretación y la ejecución constituyen en cierta manera, verdaderos actos de creación, puesto que del mismo modo que en la labor que realizan los autores, que dan como resultado el nacimiento de obras intelectuales; en la interpretación o ejecución de un artista, hay una actuación que como aquella es producto de condiciones personales, originales e intransferibles.

Conviene recordar al respecto de ciertas obras, que el propósito último que persigue el autor, no se logra hasta el momento en que ellas cobran vida, ante el público al cual están destinadas (la obra musical por ejemplo(44)). Para esa animación se requiere la actuación o interpretación del actor o la interpretación del músico.

El artista encuentra en si mismo los medios para la interpretación artística, en los cuales la voz, la actitud o el gesto son los únicos instrumentos con los que cuenta para la interpretación. Asimismo, existen artistas que al ejecutar la obra musical imprimen a ésta su propia concepción estética, la revisten de su propia personalidad (45).

Por lo anterior es incuestionable que la actividad de los artistas intérpretes y/o ejecutantes debe ser jurídicamente protegida, pues ella es una manifestación de la personalidad de tales sujetos y representa un valor económico.

Tal protección comprende dos aspectos en favor de los artistas intérpretes y ejecutantes: la del derecho moral(46), y en ausencia de reglas especiales le son aplicables por analogía, los principios que rigen al respecto en materia de derecho de autor sobre las obras literarias artísticas.

Sin embargo, en el ejercicio de las respectivas actividades: la del autor y la del artista intérprete o ejecutante, suele plantear frente a la obra un conflicto



que es fácil de imaginar. Se trata de saber si en determinado momento deben prevalecer los derechos de uno o de otro.

Para ello es imprescindible tener presente el orden de jerarquías que priva en la disciplina autoral. Es obvio que en primer término existe la creación de un autor, que dará origen a una obra ya sea literaria o artística, y que posteriormente podrá haber una interpretación o ejecución de dicha obra. Es decir que no habrá interpretación artística sin una obra intelectual preexistente.

Tratar de alterar esta secuencia lógica, que pasa al ámbito jurídico, argumentando razones de carácter económico, comercial, en suma de hecho, provoca dificultades para comprender la naturaleza jurídica del derecho de autor y la de los conocidos como derechos conexos vecinos o afines a aquel; en perjuicio de los propios sectores involucrados.

La regulación de los derechos conexos en nuestro país, se da mediante la aplicación de la Convención de Roma(47) cuyo texto fue promulgado mediante decreto

publicado en el Diario Oficial de la Federación del 27 de mayo de 1964 y conforme a lo dispuesto por el Art. 133 constitucional, se concluye que este tratado es parte de la legislación mexicana.

El otro cuerpo normativo aplicable lo constituye la Ley federal de Derechos de Autor de 1963, que entró en vigor después de que el derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes había sido reconocido internacionalmente por la Convención de Roma de 1961.

A la luz de estos instrumentos analizaremos los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes.

Por principio resulta conveniente señalar la definición que ambos ordenamientos dan de los sujetos que protegen, coincidiendo en que se considera artista, intérprete o ejecutante, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

El artículo 82 de la Ley Federal del Derecho de Autor(48), se reformó por decreto publicado en el Diario

Oficial de la Federación, del 11 de enero de 1982 para que fuese acorde con lo precisado por el artículo 3, inciso A) de la Convención de Roma. (49)

Es de señalarse que la actuación de los artistas intérpretes o ejecutantes puede ser individual o colectiva.

Tradicionalmente se han clasificado en tres grupos los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, según se refieran al derecho de autorización, al derecho moral, o al derecho pecuniario. (50)

El primero consiste para los artistas, en el derecho de autorizar la reproducción, la transmisión y la fijación de sus interpretaciones y ejecuciones, por medios mecánicos, radioeléctricos u otros, así como el de autorizar la ejecución pública de esas interpretaciones y ejecuciones. Este derecho permite a los sujetos mencionados, impedir cualquier difusión de su actuación que no esté expresamente consentida (51); le permite igualmente perseguir la fijación hecha sobre un soporte material, realizada sin su autorización, la difusión y toda utilización en público sin su consentimiento.

El derecho de autorización lo podemos catalogar como una de las facultades que integran el derecho pecuniario.

El derecho moral tiende a hacer respetar en las interpretaciones o ejecuciones, aquello que está vinculado con la personalidad del artista.

Este derecho aunque sólo se encamina a defender un bien inmaterial, la identidad del artista y la integridad de la interpretación o ejecución; no por ello deja de tener consecuencias económicas, pues la notoriedad de un artista y, por lo tanto, el valor negociable de su actuación están estrechamente relacionados.

Los artistas intérpretes o ejecutantes reclaman en este aspecto el derecho de identificación, o sea al nombre y al nombre artístico en su caso; y el derecho al respecto, o sea a la integridad de la interpretación.

(52)

El derecho al nombre se traduce en la facultad de dar a conocer su calidad de intérprete o ejecutante y de hacer que figure su nombre en las impresiones de las interpretaciones y ejecuciones, así como de hacerlo

pronunciar en el momento de la radiodifusión ya sea de manera directa o retransmitida.

El derecho al respeto consiste en la facultad de oponerse a que su interpretación o ejecución sea deformada, mutilada o modificada.

En lo tocante al derecho pecuniario los artistas, intérpretes o ejecutantes plantean exigencias relacionadas con el disfrute económico de sus actividades.

Por lo que hace a los derechos morales, en ausencia de disposiciones legales, en el campo del derecho intelectual aplicables expresamente a los artistas, intérpretes o ejecutantes, su tutela deviene fundamentalmente, de la aplicación analógica de las disposiciones legales que se refieren al derecho de autor, exceptuándose el caso de la fijación de sanciones penales en las que no se admite la analogía.

El derecho de autorización se adoptó en los términos que expresan los artículos 86 y 87 de la Ley Federal de Derechos de Autor:

Art. 86.- Será necesaria la autorización expresa de los intérpretes o los ejecutantes para llevar a cabo la remisión, la fijación para la radiodifusión y la reproducción de dicha obra.

Art. 87.- Los interpretes y los ejecutantes tendrán la facultad de oponerse a:

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

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

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

En similares términos se expresa la Convención de Roma resultando más precisa y eficaz la protección que concede la ley Autoral Mexicana que la consagrada por el instrumento internacional.

El derecho pecuniario se encuentra insito en el numeral 84 de la Ley Federal de Derechos de Autor, al precisar que:

"Los intérpretes o ejecutantes que participen en cualquier forma o medio de comunicación al público, tendrá derecho a recibir la retribución económica irrenunciable por la utilización pública de sus interpretaciones o ejecuciones..."

Mención especial merece el artículo 12 de la Convención de Roma, que incluye el tema de las utilidades secundarias, al estipular que:

"Cuando un fonograma publicado con fines comerciales o una reproducción de ese fonograma se utilicen directamente para la radiodifusión o para cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes, o a los productores de fonogramas o a unos y otros. La legislación nacional podrá a falta de acuerdos entre ellos, fijar las condiciones en que se efectuará la distribución de esa remuneración."

Este artículo contiene tres opciones en cuanto a quien debe percibir la remuneración equitativa:

- a) Únicamente los artistas, intérpretes o ejecutantes
- b) Sólo los productores de fonogramas, o
- c) Unos y otros.

En su última parte, dicho precepto deja a los estados contratantes la facultad de elegir entre cualquiera de las tres posibilidades.

La Ley Autoral Mexicana adoptó la primera opción, es decir que el utilizador de fonogramas deberá abonar una remuneración equitativa y única a los artistas, intérpretes o ejecutantes, como se observa en lo dispuesto en el artículo 79. (53)

El término de protección del derecho patrimonial de los intérpretes o ejecutantes será de treinta años contados a partir:

- a) de la fecha de fijación de fonogramas o discos;
- b) De la fecha de ejecución de obras no grabadas en fonogramas, y
- c) De la fecha de la transmisión por televisión o radiodifusión.

Estos plazos los fija el artículo 90 (54) de la Ley Federal de Derechos de Autor, en concordancia con el numeral 14 de la Convención de Roma, que determina que la protección aludida no deberá ser inferior a veinte años.



## PRODUCTORES DE FONOGRAMAS.

En este apartado intentaremos determinar cuales son los derechos que tiene un productor de fonogramas. Durante muchos años los productores de fonogramas en su afán de conseguir reconocimiento a sus derechos han buscado apoyarse en conceptos como "autorización secundaria"; "adaptadores y creadores de una obra: el fonograma"; o como detentadores en "derecho análogo o conexo al derecho de autor". En esta confusión su legitimación para actuar en defensa de sus intereses jurídicos se ha visto frecuentemente cuestionada, o sus intentos han fracasado para obtener su reconocimiento.

Para poder determinar cuales son los derechos del productor de fonogramas, debemos empezar por saber que es un productor de fonogramas.

La Convención de Roma de 1961 define en su artículo 3o apartado c) al productor de fonogramas como la persona natural o jurídica que fija por primera vez, los sonidos de una ejecución u otros sonidos.

La calificación de esta definición está basada en la noción de prioridad en la operación de fijar los sonidos, y a lo que se le da importancia es a la actividad industrial no a la personal.

En lo que hace al concepto de fonograma, la Convención lo define en su artículo 3o apartado b) como "toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos".; (55)

Es evidente la importancia de este apartado cuya finalidad es definir todo cuanto atañe a los fonogramas, pues las definiciones que contienen condicionan la amplitud de la protección convencional.

Se define el fonograma como una fijación, lo que quiere decir que, a partir del momento en que una interpretación queda fijada, se le admite a gozar el beneficio de la protección. No se plantea la cuestión de si esa fijación debe o no ir seguida de la confección de ejemplares y del acto de poner éstos a disposición del público. A partir del momento de la fijación, la grabación original queda protegida.

### Derechos de los productores de fonogramas.

El artículo 10 de la Convención de Roma establece que los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas.

La expresión "reproducción directa o indirecta" comprende entre otras cosas, la reproducción mediante: fabricación de una matriz y prensado, grabación de los sonidos producidos poniendo en marcha un fonograma ya existente, grabación de los sonidos producidos por un aparato receptor que capta la emisión radiodifundida de un fonograma. Esto significa que la reproducción a la que la Convención se refiere puede hacerse bien a partir de la matriz, o bien a través del disco ya prensado, y en este último caso bien haciendo una grabación del mismo, o bien captándolo a través de una emisión de radiodifusión, y reproduciéndolo mediante un aparato apropiado. (56)

Es importante destacar también que la Convención de Roma no protege el derecho de los productores de fonogramas a impedir que sus fonogramas sean comercializados sin su

consentimiento. Asimismo, tampoco contiene disposiciones contra la importación y distribución no autorizada del fonograma. Para ello tendríamos que ir al Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, aprobado en Ginebra en 1971 conocido comúnmente como Convenio Fonograma, o Convención de Ginebra de 1971.

El artículo segundo del Convenio Fonogramas establece que todo estado contratante se compromete a proteger a los productores de fonogramas que sean nacionales de otros estados contratantes contra la producción de copias sin el consentimiento del productor, así como contra la importación de tales copias, cuando la producción y la importación se hagan con miras a una distribución de esas copias al público, e igualmente contra la distribución al público.

Por su parte el artículo 3o del mismo instrumento internacional específica:

"Los medios para la aplicación de la presente convención serán de la incumbencia de la legislación nacional de cada estado contratante, debiendo comprender uno o más de los siguientes: protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; protección mediante la

legislación relativa a la competencia  
desleal: protección mediante sanciones  
penales".

Debemos destacar que este convenio fue publicado mediante decreto en el Diario Oficial de la Federación el 8 de febrero de 1974, y que con arreglo a lo dispuesto por el artículo 133 de la Constitución, es ley suprema de toda la Unión. (57)

#### **Formalidades Relativas a los Fonogramas.**

Nuestra Ley Federal de Derechos de Autor establece en su artículo 92 que los fonogramas de las ejecuciones protegidas deberán ostentar el símbolo (P) acompañado de la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación.

Esta disposición está en cierta congruencia con el artículo 11 de la Convención de Roma, inspirado a su vez en el artículo III de la Convención Universal sobre Derecho de Autor, relativo al empleo del símbolo (C) como mención de reserva de derechos de autor. Así ese artículo 11 dispone:

"Cuando un estado contratante exija con arreglo a su legislación nacional como

condición para proteger los derechos de los productores de fonogramas, de los artistas intérpretes o ejecutantes o de unos y otros, en relación con los fonogramas, el cumplimiento de formalidades, se consideran estas satisfechas si todos los ejemplares del fonograma publicado y distribuido en el comercio, o sus envolturas, llevan una indicación consistente en el símbolo (P) acompañado del año de la primera publicación colocados de manera y en sitio tales que muestren claramente que existe el derecho de reclamar la protección...".

Debe tenerse presente al respecto que nuestra legislación mexicana en materia de derecho de autor no exige formalidades para la protección de las obras, indicando únicamente que la protección se otorgará a partir de su fijación en un soporte material. En consecuencia la omisión del símbolo (P) no implica pérdida de derechos según se infiere de manera analógica a leer el artículo 27 de nuestra legislación que a la letra dice:

"Las obras protegidas por esta ley, que se publiquen, deberán ostentar la expresión "Derechos Reservados" o su abreviatura D.R. seguida del símbolo (C); el nombre completo y dirección del titular del derecho de autor y el año de la primera publicación. Estas menciones deberán aparecer en sitio visible. En el caso de los fonogramas se estará a lo dispuesto en el artículo 92."

La omisión de estos requisitos no implica la pérdida de los derechos de autor, pero sujeta al editor responsable a las sanciones establecidas por la ley.

#### ORGANISMOS DE RADIODIFUSION.

##### Convención de Satélites.

Se llama así a la Convención relativa a la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidos por Satélite, Bruselas 21 de mayo de 1974, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 25 de agosto de 1979.

El Convenio de Satélites da las siguientes definiciones:

- a) Señal. Todo vector producido electrónicamente y apto para transportar programas.
  
- b) Programa. Todo conjunto de imágenes y sonidos, registrados o no e incorporado a señales destinadas finalmente a la distribución.

c) Satélite. Todo dispositivo situado en el espacio extraterrestre y apto para transmitir señales.

d) Señal emitida. Toda señal portadora de un programa que se dirige hacia un satélite o pasa a través de él.

e) Señal derivada. Toda señal obtenida por la modificación de las características técnicas de la señal emitida, haya habido o no una fijación intermedia o más.

f) Organismo de origen. La persona física o jurídica que decide que programas portarán las señales emitidas.

g) Distribuidor. La persona física o jurídica que decide que se efectúe la transmisión de señales derivadas al público en general o a cualquier parte de él.

h) Distribución. Toda operación con la que el distribuidor transmite señales derivadas al público en general o a cualquier parte de él.



El convenio se refiere a la protección de los programas contenidos en las señales y no a las señales en si mismas.

Todo estado contratante se obliga a tomar las medidas adecuadas y necesarias para impedir que en o desde su territorio se distribuya cualquier señal portadora de un programa por un distribuidor a quien no está destinada la señal, por el organismo de origen, si ésta ha sido dirigida hacia un satélite o ha pasado a través de él. Esta obligación sólo existirá cuando el organismo de origen posea la nacionalidad de otro estado contratante y siempre y cuando la señal distribuida sea una señal derivada, es decir la señal que baja del satélite. Sin embargo este principio tiene una limitación muy importante ya que no se refiere a las señales emitidas por el organismo de origen, cuando estén destinadas a la recepción directa desde el satélite por parte del público en general. Es decir, no se refiere a la recepción de señales de un satélite, directamente por medio de una antena parabólica.

El convenio de satélites en un principio se refería únicamente a la protección de las señales portadoras de

programas, que requerían para su recepción, por el público en general de la mediación de una estación de las llamadas de microondas, que tiene que recibirlas y a su vez redistribuirlas para su recepción por el público.

Este tratado sólo protege este primer acto de distribución, ya que el propio artículo 2o en su párrafo 3o señala que la obligación de impedir la distribución de señales portadoras de programas no será aplicable a la distribución de señales derivadas, procedentes de señales ya distribuidas por un distribuidor al que la señal emitida ya estaba destinada. Es decir, si alguien toma la señal de un distribuidor al que la señal ya se había distribuido por la estación de microondas, entonces no se aplica el tratado.

El propio tratado también establece otras limitaciones para las señales distribuidas por un distribuidor no autorizado, cuando dichas señales:

- a) Sean portadoras de breves fragmentos del programa incorporado a la señal emitida y que contengan informaciones sobre hechos de actualidad, o en forma de citas, siempre y cuando éstas se ajusten a la

práctica generalmente admitida, pero sólo en la medida que justifique el propósito informativo.

b) O esta distribución se realice en un país en desarrollo según la práctica establecida por la Asamblea General de Naciones Unidas y a condición de que la distribución se efectúe sólo con propósitos de enseñanza, incluida la de adultos o la investigación científica.

El tratado no llegó a dar protección mayor a las señales portadoras de programas, porque en la época de su elaboración la tecnología de la comunicación no estaba tan adelantada, y porque se consideraba en ese entonces que el envío de señales portadoras de programas era un problema que afectaba fundamentalmente la soberanía de los países y el orden público. Se dijo que era necesaria la intervención de la estación terrena de microondas que en la gran mayoría de los países eran controladas por el estado y era éste el que debía decidir que señales portadora de programas dejaba distribuir o no, dentro de su territorio. Por otra parte se consideró, en ese momento que el único sistema para controlar la invasión cultural era el que las señales pasaran forzosamente por

la estación terrena de microondas que bajaba las señales. Como vemos ahora este tratado está muy superado por el avance tecnológico de los últimos años.

Sin embargo y a pesar de que este tratado ha sido rebasado por la tecnología, no quiere decir que los programas carezcan de protección ya que el propio convenio en su artículo 6 establece que en ningún caso se interpretará de modo que limite o menoscabe la protección prestada a los autores, a los artistas intérpretes, o a los organismos de radiodifusión, por una legislación nacional o por un convenio internacional; por lo que deberá tomarse lo que dispongan los convenios que protegen a los autores, sobre todo el convenio de Berna que es el que otorga mayor protección, la Convención de Roma de 1961, por lo que hace a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas y a los organismos de radiodifusión y el Convenio Fonogramas de 1971, por lo que hace a los derechos de éstos.

**Convenio de Roma 1961.**

A continuación nos referiremos a los derechos mínimos que otorga la Convención de Roma a los organismos de radiodifusión. Los organismos de radiodifusión tienen derecho a autorizar o prohibir:

a) La retransmisión de sus emisiones, entendida por emisión la difusión inalámbrica de sonidos y/o imágenes para su recepción por el público, y por retransmisión, la emisión simultánea de otro organismo de radiodifusión. Por lo anterior se excluye la repetición o retransmisión diferida.

b) La fijación o grabación sobre una base material de sus emisiones, inclusive una parte de las mismas.

c) La reproducción de aquellas fijaciones que hayan sido hechas sin su consentimiento, a menos que se trate de:

**1. Utilización para uso privado**

2. Breves fragmentos con motivos de sucesos de actualidad

3. Una fijación efímera realizada por un organismo de radiodifusión, por sus propios medios y para sus propias emisiones.

4. Una utilización con fines exclusivamente docentes o de investigación científica.

d) La comunicación al público de sus emisiones de televisión cuando éstas se efectúen en lugares accesibles al público mediante el pago de un derecho de entrada. En este caso la legislación de cada país determinará las condiciones del ejercicio de este derecho. Debemos mencionar que la Ley mexicana no dispone nada al respecto.

También es conveniente aclarar que por virtud de la definición de emisión que ya señalamos, las disposiciones de protección mínima que establece la Convención de Roma, en beneficio de los radiodifusores, no se extiende a los servicios de distribución por cable ni a otros sistemas en circuito cerrado. (58)

En conclusión debe mencionarse que aunque la protección a los organismos de radiodifusión en materia de derechos de autor es muy débil, incluso a nivel internacional, no sucede lo mismo con la protección de los autores y de las obras e incluso de los artistas intérpretes o ejecutantes.

Desgraciadamente la Ley Federal de Derechos, de Autor de nuestro país no contiene disposición alguna que proteja a los organismos de radiodifusión. Sería deseable que estos se protegieran fortaleciendo también la protección para los autores, para los artista intérpretes o ejecutantes y para los productores de fonogramas. Es decir debe protegérseles sin que invadan los derechos de los autores, porque eso sería violar los tratados de que México es parte. No debe concedérseles un derecho de Autor porque causaría confusión con el de los propios autores, pero sí debería otorgárseles derechos cuando hayan cumplido sus obligaciones para con los autores y los artistas intérpretes o ejecutantes, para evitar el uso indebido de los programas de los que se han hecho titulares.

**LOS DERECHOS DEL PRODUCTOR DE  
FONOGRAMAS**



## **DERECHOS DEL PRODUCTOR DE FONOGRAMAS**

### **NATURALEZA JURIDICA.**

De acuerdo con lo que ya hemos estudiado podemos decir que el productor de fonogramas es la persona natural o moral, que toma la iniciativa de organizar, seleccionar, producir fijar y publicar el fonograma, bien inmaterial, consistente en la grabación de los sonidos de una ejecución de una obra por un intérprete, en general acompañado por músicos ejecutantes.

Es fundamental para el jurista distinguir entre el bien intelectual "fonograma", y los soportes materiales en los que es publicado. Así como el libro consiste en la forma literaria con que el escritor expresa su ideas y no en el papel encuadernado en que está impresa, el fonograma es la grabación en sí misma, es una cosa incorporeal que no puede y no debe confundirse con el disco o cinta en que esté depositada.

Algunos tratadistas han dado diferentes teorías sobre la naturaleza jurídica del derecho del productor. Algunos

le reconocieron un derecho de autor, sea como creador originario sea como arreglista. Otros buscaron darle fundamento en el derecho al goce de los frutos de la propia actividad, o en los principios de la protección contra la competencia desleal.

Creemos que el camino es asegurar al productor un derecho conexo sobre sus fonogramas. De su iniciativa resulta un bien nuevo original e inmaterial antes inexistente con valor económico y cultural propio, que requiere protección en el ámbito de los Derechos Intelectuales. Propiedad intelectual en sentido estricto sin restricción de derechos personalísimos.

La Ley española de 1942 en sus consideraciones introductorias decía:

"Las vacilaciones de la doctrina y de la técnica jurídicas al intentar la definición y clasificación del nascente derecho, no son de este lugar. Pero su asimilación al derecho de autor ya no se discute entre los autores contemporáneos y en las modernas legislaciones aunque ninguno lo confunda enteramente con él. Es para la mayoría de los tratadistas un

derecho afín o conexo al que gozan los autores sobre sus obras; lo que otros llaman vagamente un derecho sui-generis y también un derecho menor o un cuasi-derecho de autor. No es función del legislador recoger estas discusiones, sino la realidad viva de que hay unos creadores de obras artísticas originales; los productores de discos, cuyo derecho desconocido y vulnerado hasta ahora en sus más vitales aspectos, merece protección y requiere regulación jurídica".(59)

El productor fonográfico necesita de un derecho exclusivo de autorizar o prohibir:

- a) La reproducción de sus fonogramas en cualquier tipo de soporte material.
- b) Su comunicación al público, inclusive por radiodifusión.
- c) Toda y cualquier otra forma o proceso de utilización (inclusión cinematográfica, publicitaria, videográfica etc.).

En lo que se refiere al inciso b), los productores habitualmente delegan a una sociedad recaudadora el poder de autorizar y de cobrar de los usuarios las tarifas pertinentes a la ejecución pública, y de repartir los provechos netos entre productores y artistas según la ley o los acuerdos vigentes entre ellos.(60)

#### **El Fonograma Obra o Producto.**

Hemos comentado que el fonograma es la fijación exclusivamente sonora de una ejecución u otros sonidos y hemos insistido en distinguir el fonograma del soporte material que lo contiene, Así mismo hemos dicho que el productor de fonogramas realiza una actividad intelectual creadora al imaginar y conjuntar un fonograma.

Ahora bien, analicemos el proceso de realización del fonograma para determinar si verdaderamente existe una aportación intelectual por parte de su productor, considerando como tal al responsable de imaginar un

producto final, coordinar esfuerzos, financiar el proyecto y difundirlo para lograr su venta.

Hemos dicho que el principio de todo fonograma es la obra musical, lo que es indiscutible, sin embargo, no todas las obras musicales que se crean son grabadas, ni aquellas que se graban lo son de la manera que el propio autor las imaginó. Tiene que haber un análisis de la obra en función de su destino, que es el público consumidor.

El primer paso es la obtención de la obra musical con o sin letra, esta es la primera actividad intelectual del productor, seleccionar una obra musical que se adapte al fonograma que ha imaginado. Para lo anterior el productor acudirá a las editoras de música que son las entidades especializadas en conseguir obras musicales y promoverlas.

La editora es la primera relación del autor con la industria, es el editor quien tiene el primer contacto con la obra desde el punto de vista de su posibilidad de aceptación por el público, ya que es muy difícil que una obra se introduzca espontáneamente en el gusto de la

gente, y trascienda en la cultura. Es por esto que ciertamente es importante la labor del editor de música así como su gran responsabilidad de iniciar la vida pública de una obra musical originalmente contratada y de sus consecuencias tanto artísticas como sociales y culturales, pero será siempre el productor de fonogramas quien decida finalmente si una obra musical, es la materia prima que necesita para conjuntar la obra que ha imaginado.

Decíamos que a partir del editor se inicia el proceso de realización de un fonograma, pero es el productor de fonogramas quien decide que obra musical debe seleccionarse para incorporarse a un fonograma es la persona que imagina un producto final, es decir, una canción expresada por un intérprete con ciertas características de personalidad, sentimiento, edad, tipo calidad de voz o tonalidad, tesitura, etc., en fin atributos adecuados para interpretar precisamente una canción, ya sea con la intención original del autor o variándola sin alterarla, pero orientándola hacia una finalidad específica.

Una vez seleccionada la obra se requiere necesariamente de un músico profesional que capte la intención del productor, y que aporte sus conocimientos técnicos y su sensibilidad artística para elaborar un arreglo musical que sea el marco de la canción, aquí encontramos la segunda actividad intelectual del productor, ya que no cualquier músico se ajustará por bueno que sea a la idea que se ha formado el productor para la creación del fonograma.

El arreglista no podrá sustraerse de la idea general del productor respecto a la interpretación de los temas seleccionados, es decir la creatividad del músico en este caso, deberá subordinarse a la creatividad del productor.

Por arreglo musical debemos entender el ajuste de la forma de expresión de una obra musical para fines especiales. El arreglo musical consiste casi siempre en la reorquestación, y no supone la creación de una obra derivada. Sin embargo los arreglos de originalidad creativa deben considerarse como adaptaciones sin perjuicio de ninguna protección de los derechos existentes sobre la obra arreglada. En todo caso el

arreglista es un músico profesional que aporta intelectualmente su creatividad a partir de una obra subyacente o preexistente para adaptar una obra musical a los fines previamente definidos por el productor de fonogramas.

La instrumentación u orquestación elaborada por el propio arreglista sirve de pauta para que se grabe la pista sobre la cual el interprete colocará la voz. El productor de fonogramas interviene frecuentemente en la selección de los músicos, sobre todo cuando se pretende que sea un músico profesional específico, de especiales características de ejecución o con una sensibilidad excepcional.

Una vez que se tiene la obra musical, el interprete, el arreglo, la instrumentación la grabación de la pista, el doblaje de la voz; se inicia un proceso técnico para mezclar y nivelar todos los sonidos grabados que eventualmente conformarán el fonograma. Faltarán aun aportaciones artísticas en el arte gráfico indispensable para las portadas o cubiertas de las reproducciones de alguna presentación para su venta, lo cual exige,



imaginación creativa de carácter psicológico para efectos de mercado.

Después de todo lo comentado, debemos coincidir en que las actividades del productor de fonogramas encierran una labor eminentemente creativa de orden intelectual.

Para fines de comparación, analicemos cuál es la obra del productor cinematográfico(61). De antemano quiero hacer saber que la mayoría de las legislaciones incluyendo la nuestra considera como obra a la cinematográfica.(62) .

El productor cinematográfico (al igual que el de fonogramas) imagina un producto final; en este caso obra; a partir de una obra literaria, de la personalidad de un artista, de un acontecimiento de actualidad o de un suceso histórico. No con mucha frecuencia se trata de un tema original creado. Al igual que el productor de fonogramas; el cinematográfico consigue una obra literaria, contrata un director, selecciona intérpretes para los papeles de reparto, consigue los servicios de un músico profesional para la creación y/o adaptación de música de fondo, se auxilia de los recursos técnicos

para la fotografía, edición, sonorización ambiental y en general, de elementos externos a si mismo para la obtención de una obra autónoma, distinta, de cada una de aquellas que son parte del todo.

En la doctrina del derecho de autor siguen los debates sobre si la obra cinematográfica debe o no considerarse como tal, pero lo que si es definitivo, es que en el caso de la obra cinematográfica se cancela la formula tradicional de que la obra como creación del espíritu debe ser espontánea, salida de la nada, de la sola inspiración del autor sin alguna obra subyacente, independientemente de los elementos materiales que se requieran para su materialización, como el lienzo, el papel y el pentagrama.

La obra pues debe ser autónoma en su concepción, esto se cancela en el caso de la obra cinematográfica, y entonces algunos tratadistas utilizan el recurso de la obra colectiva, considerando que la obra cinematográfica, es la conjunción de varias aportaciones artísticas coordinadas de tal manera que el resultado es una obra común única e indivisible. Sin embargo aun en

este caso, ¿a quién se le debe considerar autor?, y ¿a quién le corresponden los derechos morales a toda obra?.

Como podemos ver, existen múltiples y complejos problemas teóricos y jurídicos de los cuales ya platicamos en capítulos anteriores, pero para efectos de este estudio, lo importante es que la obra del productor cinematográfico es idéntica en su realización a la del productor de fonogramas, y sin embargo el fonograma no está considerado como obra, sino como un mero producto, y ni siquiera como un producto de una actividad creativa, sino como un simple producto industrial. Creemos que quien conozca como se produce actualmente un fonograma, no podrá estar de acuerdo con la anterior consideración. Sería producto industrial si sólo se realizaran acciones de reproducción, no de producción, si de una ejecución dada se hicieran copias para su venta sin ninguna participación del productor, pero actualmente la participación del productor es cada vez más importante desde el punto de vista de aportación intelectual e imaginativa.

Por lo anterior creo que es aplicable para el productor de fonogramas las consideraciones que comentamos en

capítulos anteriores, con respecto al productor cinematográfico cuando comentábamos que el productor es lisa y llanamente el autor de la obra por su actividad original tendiente a crearla, realizarla y producirla.(63)

Es el productor el que concibe la obra en forma original, y conjunta todos los elementos personales, materiales y financieros necesarios para la realización de la misma.

Al igual que la obra cinematográfica el fonograma constituye una unidad autónoma orgánica e indivisible, en la que los aportes diferentes se reúnen, transforman y confunden, y tal como decíamos para la obra cinematográfica, es imposible distinguir netamente cada uno de esos elementos por la forma en que se funden e incorporan unos con otros.

Es una realidad que el productor reúne y confunde en él las actividades creadoras de las personas cuyo trabajo intelectual es necesario para crear el fonograma.

Por lo expuesto creemos que los derechos del productor de fonogramas son de una naturaleza que sin llegar a ser la misma que aquella que se aplica a los autores personas físicas, va más allá de la de un simple derecho conexo netamente patrimonial como dicen algunos autores, ya que el derecho moral del Productor de Fonogramas sobre sus creaciones existe y es indiscutible ya que igual que a los autores personas físicas, se le deben respetar sus derechos al nombre al reconocimiento etc.

#### **DERECHO INTERNO.**

En nuestro derecho interno la protección que gozaban los productores de fonogramas fue, hasta hace poco, nula o casi nula, debido a que si bien México, firmó y ratificó las convenciones de Roma (1961) y de Ginebra (1971) en las que como veremos más adelante se obligó a legislar para otorgar protección a dichos productores, no fue hasta el día 11 de Julio de 1991 que mediante decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación en el cual se realizaron reformas a diversos artículos de nuestra Ley Federal de Derechos de Autor se reconocieron los derechos del Productor de Fonogramas. En este

espacio comentaremos dichos artículos además de algunos otros que consideramos son aplicables.

Las disposiciones que comentaremos son las siguientes:

Art. 10.- La presente Ley es reglamentaria del Artículo 28 constitucional; sus disposiciones son de orden público y se reputan de interés social; tiene por objeto la protección de los derechos que la misma establece en beneficio del autor de toda obra intelectual o artística y la salvaguarda del acervo cultural de la nación.

Este artículo lo hemos considerado como importante debido a que de aquí parte toda nuestra legislación sobre derecho intelectual, y los derechos del productor de fonogramas sin duda alguna son de naturaleza intelectual.

Nos hace saber que la materia que estamos tratando emana directamente de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, concretamente del artículo 28 que a la letra dice:

Art. 28 (Constitucional) párrafos 1o y 7o.- En los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los monopolios, las prácticas monopólicas, los estancos y las exenciones de impuestos en los términos y condiciones

que fijan las leyes. El mismo tratamiento se dará a las prohibiciones a la industria.

...  
Tampoco constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores, y perfeccionadores de alguna mejora.

...

El artículo lo también nos dice que su propósito principal es proteger TODA obra intelectual así como el acervo cultural de la nación. Ahora bien no podemos negar que el productor de fonogramas cae directamente en este supuesto ya que además de que el fonograma es sin duda una obra intelectual que debe protegerse, también es inegable que es la vía más adecuada para difundir la cultura musical de la nación por lo que debe ser considerado como acervo cultural y protegido también como tal.

Art 7o.- La protección a los derechos de autor se confiere con respecto de sus obras, cuyas características correspondan a cualquiera de las ramas siguientes:

...  
d) Musicales, con letra o sin ella.

...  
k) Todas las demás que por analogía pudieran considerarse como comprendidas dentro de los tipos genéricos de obras artísticas e intelectuales antes mencionadas

El artículo 7o en sus incisos d) y k) son de aplicación a nuestro estudio, debido a que las obras musicales con letra o sin ella, son una de las materias primas que utiliza el productor de fonogramas para realizar su obra, es por eso que consideramos que en base al inciso k) la actividad del productor de fonogramas es análoga a las actividades encuadradas en el inciso d), ya que si bien el productor de fonogramas no crea la obra musical, si la utiliza como una de las materias primas para su obra, tal como lo son también el intérprete, el arreglista etc.

Art. 8o.- Las obras a que se refiere el artículo anterior quedarán protegidas, aun cuando no sean registradas ni se hagan del conocimiento público, o cuando sean inéditas, independientemente del fin a que puedan destinarse.

Este artículo nos interesa como derivado del artículo 7o, ya que si es cierto que el los derechos del productor de fonogramas están incluidos en el inciso k) en relación con el inciso d) del artículo mencionado, entonces debemos convenir en que los fonogramas realizados por el Productor de Fonogramas estarán protegidos aunque éste no los registre ante las



autoridades competentes. De lo anterior podemos deducir que la protección de las obras intelectuales (entre las que encontramos al fonograma) es intrínseca a las mismas, y que no dependen de formalidad alguna, por lo que el registro, es sólo la manera de hacer pública dicha protección.

Art. 27.- Las obras protegidas por esta Ley que se publiquen, deberán ostentar la expresión "Derechos Reservados" o su abreviatura "D.R." seguida del símbolo (C); el nombre completo y dirección del titular del derecho de autor y el año de la primera publicación. Estas menciones deberán aparecer en sitio visible. En el caso de los fonogramas se estará a lo dispuesto en el artículo 92. La omisión de estos requisitos no implica la pérdida de los derechos de autor pero sujeta al editor responsable, a las sanciones establecidas por esta ley.

Art. 92.- Los fonogramas de las ejecuciones protegidas, deberán ostentar el símbolo (P) acompañado de la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación.

Los dos artículos anteriores más que conferir un derecho al productor de fonogramas le obligan a llevar a cabo algunas formalidades en la publicación de sus fonogramas, lo anterior se da, en el caso de fonogramas, entre otras razones por el hecho de que de esta forma se logra la plena identificación del titular de los derechos intelectuales que están contenidos en el

fonograma, así como la fecha a partir de la cual deberán empezar a correr los términos de vigencia de los derechos patrimoniales que tiene el productor de fonogramas sobre su obra fonograma.

Art. 72.- El derecho de publicar una obra por cualquier medio no comprende, por sí mismo, el de su explotación en representaciones o ejecuciones públicas. Se considerará que una obra es objeto de representación o ejecución pública cuando sea presentada por cualquier medio a auditores o espectadores sin restringirla a determinadas personas pertenecientes a un grupo privado y que supere los límites de las representaciones domésticas usuales.

De acuerdo con el artículo anterior, el fonograma como obra intelectual, además de las obras que se contienen en el mismo, no podrá ser utilizado para ningún tipo de representación o ejecución pública, si no es con autorización expresa (generalmente por escrito) del productor de fonogramas titular de los derechos, y previo pago salvo pacto en contrario de los derechos que se causen por dicha ejecución pública.

Art. 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.

El artículo en estudio es deficiente en su redacción debido a que si bien pretende proteger entre otras personas al productor de fonogramas, de modo que sus fonogramas no sean radiodifundidos y explotados públicamente sin su autorización expresa, no toma en cuenta que cualquier aprobación por parte del productor de fonogramas para radiodifundir una de sus obras (fonogramas), tiene como motivo principal que dicha obra sea dada a conocer al público, por lo que creemos que la autorización para la radiodifusión de las obras del productor de fonogramas lleva intrínseca la aprobación de que se haga públicamente, no así en lo que toca a la explotación de dicha radiodifusión, si por esto debemos entender que se haga con fines de lucro, ya que en ese caso la autorización expresa del productor de fonogramas será indispensable.

Art. 77.- La autorización para grabar discos o fonogramas no incluye la facultad de usarlos con fines de lucro. Las empresas grabadoras de discos o fonogramas deberán mencionarlo así en las etiquetas adheridas a ellos.

Al igual que en el estudio que hicimos del artículo anterior creemos que este artículo 77 está mal redactado en su primera parte ya que ésta hace parecer que el

productor de fonogramas necesita autorización de algún tercero para realizar sus fonogramas, además de que necesitaría una segunda autorización para explotar sus fonogramas con fines de lucro.

Lo anterior no es factible debido a que la realización de un fonograma es generalmente con fines de lucro, además de que como ya vimos el productor de fonogramas es titular pleno de sus obras, por lo que no necesita autorización de nadie para crearlas ni para utilizarlas. Más bien la segunda parte del artículo nos hace pensar que el deseo del legislador en este artículo fue proteger el derecho que tiene el productor de fonogramas de que los fonogramas adquiridos por el público sean utilizados sólo en el ámbito privado de los adquirentes, y de que no exista utilización pública de los fonogramas con fines de lucro si no es con autorización expresa del productor de fonogramas.

Art. 87 bis.- Los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar u oponerse a la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas, así como a su arrendamiento o cualquier otra forma de explotación, siempre y cuando no se lo hubiesen reservado los autores o sus causahabientes. Asimismo, gozarán del derecho de oponerse a la distribución o venta de la reproducción no autorizada de sus fonogramas.

Este artículo fortalece el concepto que pretendemos interpretar del artículo 77 en el cual el productor de fonogramas es titular pleno de sus obras, y como cualquier otro autor tiene el derecho de oponerse a la reproducción directa o indirecta de sus obras así como a cualquier forma de uso o explotación con fines de lucro que se pretenda realizar sin su autorización expresa. De la misma forma de este artículo emana la facultad que tiene el productor de fonogramas de oponerse a la distribución o venta de la reproducción no autorizada de sus obras lo que se conoce como piratería.

Art. 88.- El derecho de oposición se ejercerá ante la autoridad judicial:

...

III.- Por los productores de fonogramas en los supuestos del artículo 87 bis.

La oposición a la utilización secundaria de una ejecución dará acción a reclamar la indemnización correspondiente al abuso del derecho en los términos del artículo 1912 del Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal.

Este Artículo 88 otorga al productor de fonogramas el derecho de acudir ante los órganos jurisdiccionales competentes para ejercer sus derechos de oposición además de exigir las indemnizaciones correspondientes

por la violación a sus derechos. Para reclamar la indemnización correspondiente nuestra le autoral nos remite al precepto consagrado en el artículo 1912 del Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal, que a la letra dice:

Art. 1912 (Código Civil).- Cuando al ejercitar un derecho se cause daño a otro, hay obligación de indemnizarlo si se demuestra que el derecho sólo se ejercitó a fin de causar el daño, sin utilidad para el titular del derecho.

Como vemos este artículo del ordenamiento civil permite reclamar indemnización cuando se causa daño a una persona por el ejercicio de un derecho, sin que tenga utilidad para el titular del derecho, esto encaja en el derecho de oposición que tiene el productor de fonogramas, ya que si alguien hace uso del derecho del productor sin su consentimiento, le estará causando un daño a éste, quien además es el titular, y por supuesto no obtendrá ninguna utilidad por el abuso de ese derecho.

Art. 89.- Los intérpretes, ejecutantes o productores de fonogramas, podrán solicitar a la autoridad judicial competente las providencias previstas en los artículos 384 y 385 del Código Federal de Procedimientos

Civiles, para impedir la fijación, reproducción, distribución, venta o arrendamiento a que se refieren los artículos 87 y 87 bis de esta Ley.

En lo conducente, serán aplicables las disposiciones de los artículos 388 y 389 y demás relativos del mismo ordenamiento, sin que tenga que acreditarse la necesidad de la medida.

Art. 384 (Código Federal de Procedimientos Civiles).- Antes de iniciarse el juicio, o durante su desarrollo, pueden decretarse todas las medidas necesarias para mantener la situación de hecho existente. Estas medidas se decretarán sin audiencia de la contraparte, y no admitirán recurso alguno. La resolución que niegue la medida es apelable.

Art. 385 (Código Federal de Procedimientos Civiles).- La parte que tenga interés en que se modifique la situación de hecho existente, deberá proponer su demanda ante la autoridad competente.

Art. 388 (Código Federal de Procedimientos Civiles).- La determinación que ordene que se mantengan las cosas en el estado que guarden al dictarse la medida, no prejuzga sobre la legalidad de la situación que se mantiene, ni sobre los derechos o responsabilidades del que las solicita.

Art. 389 (Código Federal de Procedimientos Civiles).- Dentro del juicio, o antes de iniciarse éste, pueden decretarse, a solicitud de parte, las siguientes medidas precautorias:

I.- Embargo de bienes suficientes, para garantizar el resultado del juicio, y

II.- Depósito o aseguramiento de las cosas, libros, documentos o papeles sobre los que verse el pleito.

La combinación del artículo 89 de nuestra ley autoral con los numerales citados del Código Federal de Procedimientos Civiles, da al productor de fonogramas la facultad de solicitar al órgano jurisdiccional que aplique las medidas que sean necesarias para impedir que los derechos de aquel sean violados, o bien para detener la violación de los mismos, sin que tengan que acreditarse la necesidad de dichas medidas.

#### **DERECHO INTERNACIONAL**

En el derecho internacional existen dos convenciones que se han realizado con el propósito de proteger a los productores de fonogramas en el ámbito internacional, así como en el interno, las convenciones a que nos referimos y que estudiaremos son:

- a) La Convención Internacional sobre la protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, mejor conocida como la Convención de Roma, y



b) La Convención para la protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, mejor conocida como el Convenio Fonogramas, o como la Convención de Ginebra.

#### Convención de Roma.

La Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Conocida como la Convención de Roma) fue aprobada el 26 de octubre de 1961, al término de una conferencia diplomática que tuvo lugar en Roma. Entró en vigor el 18 de mayo de 1964.(64)

La Convención de Roma tiene como fin principal asegurar que los Estados firmantes legislen en su derecho interno para proteger a los intérpretes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión tanto nacionales como extranjeros, de manera que se dé a los extranjeros el mismo trato que a los nacionales en relación con los derechos que tengan sobre sus obras.

La convención de Roma fue aprobada por la Cámara de Senadores del Poder Legislativo Federal mediante decreto que fue publicado en Diario Oficial de la Federación el día 31 de diciembre de 1963, ratificada por el entonces Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, licenciado Adolfo López Mateos, mediante decreto de fecha 4 de abril de 1964 publicado en el Diario Oficial el día 27 de mayo del mismo año, convirtiéndose así de acuerdo con el artículo 133 de nuestra constitución en ley suprema para toda la Unión.

Al igual que hicimos al estudiar nuestro derecho interno transcribiremos los artículos que consideramos más importantes de esta convención, dichos artículos son los siguientes:

#### ARTICULO 2

1.- A los efectos de la presente convención se entenderá por "mismo trato que a los nacionales", el que conceda el Estado contratante en que se pida la protección, en virtud de su derecho interno:

a) ...

b) A los productores de fonogramas que sean nacionales de dicho Estado con respecto a los fonogramas publicados o fijados por primera vez en su territorio.

c) ...

2.- El "mismo trato que a los nacionales" estará sujeto a la protección expresamente concedida y las limitaciones concretamente previstas en la presente Convención.

### ARTICULO 3

A los efectos de la presente Convención, se entenderá por:

a) ...

b) "Fonograma" toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos.

c) "Productor de fonogramas" la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos

d) "Publicación" el hecho de poner a disposición del público en cantidad suficiente, ejemplares de un fonograma.

e) "Reproducción", la realización de uno o más ejemplares de fijación

f) ...

g) ...

### ARTICULO 5

1.- Cada uno de los Estados contratantes concederá el mismo trato que a los nacionales a los productores de fonogramas, siempre que se produzca cualquiera de las condiciones siguientes:

a) que el productor del fonograma sea nacional de otro Estado contratante (criterio de la nacionalidad);

b) Que la primera fijación sonora se hubiese efectuado en otro Estado contratante (criterio de la fijación);

c) Que el fonograma se hubiese publicado por primera vez en otro Estado contratante (criterio de la publicación).

2.- Cuando un fonograma hubiese sido publicado por primera vez en un Estado no contratante, pero lo hubiese sido también, dentro de los treinta días subsiguientes, en un Estado contratante (publicación simultánea), se considerará como publicado por primera vez en el Estado contratante.

3.- Cualquier Estado contratante podrá declarar, mediante notificación depositada en poder del Secretario General de las Naciones Unidas, que no aplicará el criterio de la fijación. La notificación podrá depositarse en el momento de la ratificación, de la aceptación o de la adhesión, o en cualquier otro momento; en este último caso, sólo surtirá efecto a los seis meses de la fecha del depósito.

#### ARTICULO 10

Los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas.

Creemos que los artículos anteriores contienen los derechos más específicos que la convención de Roma concede al productor de fonogramas, y como ya dijimos antes estos se resumen básicamente a la obligación de los Estados contratantes de dar a los extranjeros la misma protección que a los nacionales, pero en nuestro

país, a pesar de ser Estado contratante, no existió ninguna protección para los nacionales, mucho menos para los extranjeros sino hasta el año de 1991, año en el que se hicieron las adhesiones necesarias a nuestra Ley Federal de Derechos de Autor.

La Convención de Roma determina sólo la protección que un Estado contratante está obligado a ofrecer respecto de beneficiarios de otros Estados contratantes. Este objetivo es otorgar una protección internacional. No preve protección específica de los beneficiarios del propio Estado contratante, aunque en la práctica difícilmente se da que un país de trato superior a lo extranjeros que a sus propios nacionales, además de que si no existe una base de legislación a favor de los nacionales, no se podrá dar protección a los extranjeros.

La convención está basada en el principio de "trato nacional", esto significa que un Estado contratante está obligado a proteger a los beneficiarios de otros Estados de la misma manera que protege a sus propios beneficiarios(65). Esta obligación de proteger a los extranjeros como a los nacionales, implica forzosamente

la protección de los propios nacionales debido a que sin dicha protección no se podrá proteger a los extranjeros, que sean nacionales de Estados contratantes.

Los derechos mínimos que otorga esta convención a los productores de fonogramas, están consagrados en su artículo 10 transcrito anteriormente.

#### **Convención de Ginebra.**

El convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, mejor conocido como Convenio Fonogramas o Convención de Ginebra quedó aprobado el 29 de octubre de 1971 al término de una conferencia diplomática celebrada en la ciudad de Ginebra. Entró en vigor el 18 de Abril de 1973 y actualmente obliga a más de treinta países contratantes. No se preve la revisión de su texto, ya que su objetivo es permanente y su dispositivo fruto de una amplia convergencia de pareceres acerca de la urgencia de alcanzar sus objetivos.(66)

La Convención de Ginebra fue aprobada por la Cámara de Senadores del H. Congreso de la Unión el día veintinueve de diciembre de 1972 mediante decreto que fue publicado en Diario Oficial de la Federación el día 2 de abril de 1973, ratificada por el entonces Presidente Constitucional de los Estados Unidos Mexicanos, licenciado Luis Echeverría Álvarez, mediante decreto de fecha 13 de noviembre de 1973 publicado en el Diario Oficial el día 8 de febrero de 1974, y de acuerdo con nuestro artículo 133 constitucional, convirtiéndose así al igual que la convención de Roma en ley suprema para nuestro país.

Tal y como lo hemos venido haciendo, transcribiremos los artículos que consideramos son los más aplicables a nuestro estudio, mismos que son los siguientes:

#### ARTICULO 2

Todo Estado contratante se compromete a proteger a los productores de fonogramas que sean nacionales de los otros Estados contratantes contra la producción de copias sin el consentimiento del productor, así como contra la importación de tales copias cuando la producción o la importación se hagan con miras a una distribución al público, e igualmente contra la distribución al público.

## ARTICULO 3

Los medios para la aplicación del presente Convenio serán de incumbencia de la legislación nacional de cada Estado contratante, debiendo comprender uno o más de los siguientes: protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; protección mediante la legislación relativa a la competencia desleal; protección mediante sanciones penales.

## ARTICULO 4

La duración de la protección será determinada por la legislación nacional. No obstante si la legislación nacional preve una duración determinada de la protección dicha duración no deberá ser inferior a veinte años, contados desde el final del año, ya sea en el cual se fijaron por primera vez los sonidos incorporados al fonograma, o bien del año en que se publicó el fonograma por primera vez.

El presente convenio tiene como fin que los Estados contratantes den protección a los productores de fonogramas nacionales de otros Estados contratantes a través de su legislación interna, por lo que los Estados que no cuenten con dicha legislación, o cuya legislación no consagre las protecciones necesarias, deberán legislar en ese respecto.(67)

El convenio fonogramas otorga protección a los productores de fonogramas contra la reproducción no



autorizada de sus fonogramas así como contra la importación de dichos duplicados y su distribución al público. Los medios para la aplicación de este derecho incumben a la legislación nacional de cada Estado contratante, y la duración de la protección nunca será menor a 20 años.

Es obvio que cualquier legislación nacional que no proteja a los productores nacionales no podrá proteger a los nacionales de otros Estados, por lo que todos los Estados contratantes debieron legislar en ese sentido desde la década de los 70's, pero por razones que no alcanzamos a comprender en México, a pesar de haber firmado el convenio, y haberlo ratificado desde el año de 1974 no fue hasta el año de 1991 en que se legisló al respecto, lo que dejó un periodo de casi veinte años en que no existió una protección específica tanto para los productores nacionales como para los extranjeros, lo que causó graves daños a la industria fonográfica ya que durante esos veinte años no se pudo hacer una lucha eficaz contra la reproducción no autorizada de los fonogramas, por lo que dicha actividad proliferó a grado de llegar a magnitudes incontrolables.

**Proyecto de Ley Tipo de la OMPI sobre la Protección de los Productores de Fonogramas.**

De conformidad con el programa de la OMPI para el bienio 1992-93 se convocó un comité de expertos que se reunió del 15 al 19 de junio de 1992, para estudiar un proyecto de Ley tipo sobre la protección de los derechos de propiedad intelectual de los productores de grabaciones sonoras (productores de fonogramas).

Ya sabemos por la convención de Roma lo que se entiende por fonograma, y por productor de fonogramas, pero en ciertos países en lugar de la expresión "fonogramas" se utiliza más la expresión "grabaciones sonoras" con prácticamente el mismo sentido. La Ley tipo recoge esta última expresión porque según explica la OMPI en el documento del proyecto, ésta explica en forma más directa la esencia de las producciones.

Durante los debates celebrados en distintas reuniones anteriores a la del 15 de junio de 1992, en particular los relativos a la ley tipo sobre derecho de autor, se vio claramente que había divergencia de opiniones en cuanto si se debía considerar a las grabaciones sonoras

como "obras" en el sentido del convenio de Berna, y por consiguiente si es posible considerar que los productores de grabaciones sonoras son "autores" o al menos titulares originales del derecho de autor de dichas obras, o si la clasificación por propiedad intelectual de las grabaciones sonoras y de sus productores debe limitarse exclusivamente al ámbito de los denominados derechos conexos.

Los expertos que estaban a favor de la inclusión de los derechos de los productores de grabaciones sonoras como derechos de autor formularon los siguientes argumentos:

1.- La lista de obras citadas en el Artículo 2.1 del convenio de Berna no es exclusiva y los países parte en el convenio pueden también proteger otros objetos que ellos consideren obras literarias y/o artísticas.

2.- Las grabaciones sonoras pueden perfectamente considerarse como obras literarias y artística en el mundo actual, donde se propagan y se reconocen cada vez más las nuevas formas de paternidad basadas en los progresos tecnológicos.

3.- En las legislaciones de derecho de autor de más de cuarenta países, se considera que las grabaciones sonoras son obras.

4.- La protección por derecho de autor de las grabaciones sonoras favorece los intereses de los autores y de los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras incorporadas a las grabaciones sonoras, proporcionando a los productores las armas indispensables para la lucha contra la piratería.

5.- El Convenio Fonogramas se refiere expresamente al derecho de autor como uno de los cuatro posibles medios de aplicación del convenio. (68)

Las personas que se opusieron a la inclusión de las grabaciones sonoras en la lista de obras protegidas por derecho de autor opinaron los siguiente:

1.- El convenio de Berna sólo protege a los creadores de obras literarias y artísticas, siendo la única excepción el artículo 14 bis que permite a

los países reconocer a los productores de obras cinematográficas como los titulares iniciales de los derechos, aunque aun en ese caso el convenio no llega a referirse a ellos como autores.

2.- Las contribuciones creativas de los ingenieros de sonidos y de otros a la producción pueden razonablemente elevarse al nivel de obras con derecho a paternidad, pero dichas contribuciones no pueden por ley conferir derechos a los productores.

3.- En la mayoría de los países que defienden a los productores por derecho de autor, la noción de derecho de autor se utiliza en un sentido más amplio que en el convenio de Berna puesto que en estos países, además de concederse protección por derecho de autor a las obras literarias y artísticas, se concede también esa protección a los derechos sobre otras producciones, y aun en los pocos países donde las grabaciones sonoras se protegen como una categoría de obras literarias y/o artísticas, no siempre se concede el trato nacional ni los derechos mínimos en virtud del convenio de Berna.

4.- Los instrumentos internacionales aplicables a los a los derechos de los productores de grabaciones sonoras son la Convención de Roma y el Convenio Fonogramas, no el convenio de Berna, y cualquier cambio en este sentido perturbaría el equilibrio de intereses entre los tres tipos de beneficiarios protegidos en virtud de la Convención de Roma.

5.- Los productores de grabaciones sonoras protegidos por derechos conexos no se ven obstaculizados en su lucha contra la piratería ni mucho menos, pues suelen adquirir por transferencia los derechos de los autores y de los artistas intérpretes o ejecutantes de las obras incluidas en las grabaciones sonoras.(69)

A pesar de los estudios realizados, la protección de los derechos de los productores de grabaciones sonoras no es suficientemente eficaz en muchos países. La piratería sigue siendo un problema mayor y sigue habiendo diferencias importantes entre las legislaciones nacionales, diferencias que inhiben el desarrollo de prácticas contractuales apropiadas que tendrían que facilitar la explotación de las grabaciones sonoras en

el mundo entero. Por consiguiente es necesario orientar a los gobiernos que deseen mejorar el nivel actual de protección de los productores de grabaciones sonoras o conferir esa protección donde todavía no exista. El proyecto de Ley tipo fue preparado con el fin de proporcionar dicha orientación.

En el proyecto de Ley tipo se reconoce la relación simbiótica entre los productores de grabaciones sonoras y los artistas intérpretes o ejecutantes, en particular por lo que respecta a la remuneración prevista en el artículo 12 de la Convención de Roma respecto de la radiodifusión o cualquier otra forma de comunicación al público de grabaciones sonoras publicadas y por lo que respecta al derecho a una remuneración por concepto de reproducción privada de grabaciones sonoras para fines personales.

Se debe siempre tener en cuenta que este proyecto es como su nombre lo indica una ley tipo, es decir una serie de directrices, por lo tanto si bien se considera que en él se han reflejado los adelantos tecnológicos más recientes, habiéndose también incorporado las opiniones más recientes de los expertos en la materia,

los legisladores nacionales tendrán por supuesto plena libertad para seguir o no sus orientaciones.

Creemos que los artículos más interesantes de la Ley tipo en estudio, además del artículo 1 que habla de las disposiciones generales, y del 2 que contiene las diversas definiciones que facilitan el entendimiento de la mencionada Ley, son los siguientes:

### Artículo 3

#### Derechos protegidos

1) Con sujeción a las disposiciones de los Artículos 4 a 8, el productor de una grabación sonora tendrá el derecho exclusivo de realizar o de autorizar cualquiera de los actos siguientes:

- i) la reproducción de la grabación sonora,
- ii) la adaptación o cualquier otra transformación de la grabación sonora,
- iii) el alquiler o el préstamo público de una copia de la grabación sonora con independencia de la titularidad de la copia alquilada o prestada.
- iv) la importación de copias de la grabación sonora, incluso cuando las copias importadas hayan sido hechas con autorización del productor.

Variante A:

- v) la radiodifusión de la grabación sonora,
- vi) cualquier otra comunicación al público de la grabación sonora



vii) la interpretación o ejecución públicas de la grabación sonora.

Variante B:

[No hay apartados v) a vii) sino párrafos 2) a 4)]

2) El productor de una grabación sonora, y el artista o artistas intérpretes o ejecutantes cuyas interpretaciones o ejecuciones estén incorporadas en la grabación sonora, tendrán derecho a remuneración equitativa por los siguientes actos:

i) la radiodifusión de la grabación sonora,  
ii) cualquier otra comunicación al público de la grabación sonora,  
iii) la interpretación o ejecución públicas de la grabación sonora.

3) La remuneración equitativa mencionada en el párrafo 2) será pagada al productor por quienes realicen los actos mencionados en el párrafo 2). en ausencia de acuerdo en contrario entre las partes, el productor tendrá derecho a una mitad de la remuneración y el artista o artistas intérpretes o ejecutantes tendrán derecho a la otra mitad.

4) La remuneración equitativa mencionada en el párrafo 2) será recaudada y distribuida por una organización de administración colectiva. En ausencia de acuerdo entre los representantes de quienes realicen los actos mencionados en el párrafo 2), por una parte y la organización de administración colectiva, por la otra, el importe de la remuneración equitativa y las condiciones de su pago serán establecidas por la autoridad gubernamental competente.

#### Artículo 4

##### Limitaciones de los derechos:

##### Reproducción privada para fines personales

1) No obstante lo dispuesto en el artículo 3 y con sujeción a los párrafos 2) a 6), estará permitida sin autorización del productor de la grabación sonora la reproducción privada en una única copia de una grabación sonora publicada, para fines personales de una persona natural.

2) La autorización prevista en el párrafo 1) no se extenderá a la reproducción, por medios digitales, de una copia de una grabación sonora digital cuando esa copia se haya hecho en virtud de lo dispuesto en el párrafo 1).

3) Para la reproducción de conformidad con lo dispuesto en el párrafo 1), el productor de la grabación sonora y el artista o los artistas intérpretes o ejecutantes, cuyas interpretaciones o ejecuciones estén incorporadas en la grabación sonora, tendrán derecho a una remuneración equitativa. En ausencia de acuerdo entre las partes, el productor tendrá derecho a la mitad de la remuneración y el artista o los artistas intérpretes o ejecutantes a la otra mitad.

4) La remuneración equitativa deberá pagarse:

i) por los fabricantes de equipo y de soportes materiales vírgenes utilizados normalmente para la reproducción mencionada en el párrafo 1), excepto cuando tal equipo o soportes se exporten; o

ii) por los importadores de tal equipo y soportes, excepto cuando la importación se efectúe por una persona privada para fines comerciales.

5) La remuneración equitativa será recaudada y distribuida por una organización de administración colectiva. [Variante A: en ausencia de acuerdo entre los representantes de los fabricantes y los importadores, por una parte, y la organización de administración colectiva, por la otra, el importe de la remuneración equitativa y las condiciones de su pago serán fijadas por la autoridad gubernamental competente.] [Variante B: el importe de la remuneración equitativa y las condiciones de su pago serán fijadas por el reglamento mencionado en el artículo 26.]

6) La organización de administración colectiva distribuirá la remuneración equitativa a los productores de aquellas grabaciones sonoras respecto de las que, en determinadas circunstancias, sea probable que se reproduzcan con arreglo a lo dispuesto en el párrafo 1) y a los artistas intérpretes o ejecutantes, cuyas interpretaciones o ejecuciones estén incorporadas en dichas grabaciones sonoras.

### Artículo 5

#### Limitaciones de los derechos:

#### Reproducción, radiodifusión y otras comunicaciones al público para fines de información

No obstante lo dispuesto en el Artículo 3, la reproducción, la radiodifusión y otras comunicaciones al público con el objetivo de informar sobre acontecimientos de actualidad, de breves extractos de una grabación sonora publicada, interpretada o ejecutada durante tal acontecimiento, estará permitida sin autorización del productor de la grabación sonora en la medida compatible con la práctica leal y justificada por dicha

finalidad, y con la obligación de indicar la fuente en la medida de lo posible.

#### Artículo 6

##### Limitaciones de los derechos:

##### Reproducción e interpretación o ejecución públicas con fines de enseñanza

No obstante lo dispuesto en el artículo 3, estará permitida la reproducción y la interpretación o ejecución públicas de una grabación sonora publicada sin autorización del productor de una grabación sonora, a los fines de la enseñanza directa en instituciones docentes cuyas actividades no persigan el objetivo de beneficio comercial directo o indirecto, en la medida compatible con la práctica honesta y justificada por dicho objetivo, y con sujeción a la obligación de indicar la fuente en la medida de lo posible.

#### Artículo 7

##### Limitaciones de los derechos:

##### Importación para fines personales

No obstante lo dispuesto en el artículo 3, estará permitida la importación de una copia de una grabación sonora por una persona natural, para sus fines personales, sin autorización del productor de la grabación sonora.

## Artículo 8

### Limitaciones de los derechos:

#### Reproducción efímera por organismos de radiodifusión

No obstante lo dispuesto en el artículo 3, estará permitida sin autorización del productor de la grabación sonora la reproducción efímera de una grabación sonora por un organismo de radiodifusión, a condición de que la reproducción se realice por los servicios del propio organismo de radiodifusión y únicamente para sus propias radiodifusiones, y con sujeción a la obligación de destruir la copia efímera dentro de los seis meses siguientes a su manufactura.

## Artículo 9

### Duración de la Protección

Los derechos protegidos en virtud de esta ley estarán protegidos desde la fecha de la fijación hasta el final del quincuagésimo año civil después de esa fecha.

La Ley Tipo que estamos estudiando también cuenta con capítulos que se refieren a la transmisión de la titularidad de los derechos y licencias, a la administración colectiva de derechos, y al ejercicio de los derechos; en este último se hace referencia a las medidas tanto civiles como penales con que deben contar

los productores de grabaciones sonoras para hacer valer sus derechos, pero creemos que los principales derechos del productor que consagra esta Ley tipo así como sus limitaciones, están comprendidos en los artículos que hemos transcrito.

**MARCO JURIDICO DE LA INDUSTRIA DE  
LA MUSICA**

## MARCO JURIDICO DE LA INDUSTRIA DE LA MUSICA

### GENERALIDADES.

Como ya estudiamos en los capítulos anteriores, el objeto de la Ley Federal de Derechos de Autor, es la protección de los derechos del autor de toda obra intelectual y/o artística.

La protección de los derechos que la Ley establece, surtirá legítimos efectos cuando las obras consten por escrito, en grabaciones o cualquier otra forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio.

Dentro de este gran catálogo de obras clasificadas por ramas, se encuentra la obra musical, con letra o sin ella, que es la materia prima de la industria de la música.

Los sujetos protegidos por la Ley Federal del Derecho de Autor, son en principio las personas físicas como únicos e insustituibles creadores. Sin embargo algunas legislaciones, entre ellas la nuestra, le dan



características autorales a las personas morales como se puede interpretar del artículo 59 de la Ley Federal del Derecho de Autor cuando se habla de la colaboración especial remunerada.(70)

Son sujetos protegidos por la Ley (además de los autores de música y letra), los traductores, versionistas, adaptadores, y todos aquellos que perfeccionan la obra aportando alguna originalidad, además de quienes aporten alguna actividad creativa que permita la difusión de la obra para su incorporación a la cultura popular como son el intérprete, ejecutante, el productor de fonogramas y organismos de radiodifusión entre otros.

Al referirnos al marco jurídico de la industria de la música consideramos exclusivamente el ámbito autoral tanto de la obra como del autor, así como del productor de fonogramas, no su sujeción a las leyes de aplicación general en su carácter tanto de persona física como de persona moral, que es bien sabido y aceptado deben ajustarse a su estricto cumplimiento.

***El Fonograma, continente de derechos.***

Aun cuando la obra musical es la materia prima del fonograma, es necesario estudiar detenidamente el proceso de realización del mismo para tener una idea real de lo que significa el propio fonograma y de los derechos que contiene.

En términos generales la obra como creación del espíritu del hombre tiene como destino natural su difusión, desde el momento de su creación la obra está moralmente destinada a la cultura de la comunidad. El autor legítimamente podrá exigir el reconocimiento y los frutos económicos derivados de su obra, pero no es permisible que limite su difusión aun cuando tuviese derecho de oposición como lo estipulan algunas legislaciones en casos expresamente establecidos. No obstante, las diferentes legislaciones también de manera expresa o tácita establecen la necesidad de difundir la obra en beneficio de la comunidad.

Nuestra legislación en el artículo 62 de la Ley federal del Derecho de Autor establece que:

"Es de utilidad pública, la publicación de las obras literarias, científicas, filosóficas, didácticas y en general de toda obra intelectual o artística, necesaria o conveniente para el adelanto, difusión o mejoramiento de la ciencia, la cultura o de la educación nacionales."

Por lo tanto, el legislador mexicano, sostiene también que la obra naturalmente está destinada a su difusión para el conocimiento del público y su incorporación al acervo cultural de la nación.

Ahora bien siendo la difusión indispensable para el conocimiento y apreciación de la obra musical ésta debe ser expresada (ejecutada o interpretada) artísticamente para que alcance su máxima realización emocional y estética. Esta interpretación y/o ejecución debe objetivarse de tal manera que pueda difundirse para su conocimiento masivo y luego su aceptación, su posibilidad de reproducción y distribución al público.

Es por lo tanto el fonograma el continente de la obra musical en su interpretación o ejecución artística para ser difundida masivamente y reproducida para ser accesible al público consumidor.

Por ello el fonograma es continente de expresiones artísticas y vehículo de difusión, así como satisfactor de una necesidad de adquisición para el público consumidor.

Es importante hacer algunas aclaraciones para no caer en confusiones respecto de la expresión "fonograma". Es muy común confundir el producto sonoro con el soporte material que lo contiene. Por fonograma debemos entender la obra o producto sonoro fijado en un soporte material resultante de la interpretación o ejecución de una obra musical o de otros sonidos, mientras que el soporte material es el disco, C.D., o cassette que lo contiene.

El fonograma es continente de obras musicales y aportaciones artísticas, así como vehículo indispensable para la difusión masiva de las obras que contiene. No obstante a cada aportación le corresponde un derecho, a la obra musical le corresponde un derecho en favor de su autor y/o compositor, al traductor, arreglista, compilador (si los hubiese). Al productor de fonogramas le corresponde también un derecho ya que realiza una importante actividad creadora al imaginar el fonograma y conjuntar sus múltiples elementos.

Al intérprete o ejecutante también le corresponde un derecho que la ley protege y le asigna un cierto alcance distinto al del autor, ya que es indiscutible que la aportación artística del intérprete o ejecutante hacen que la obra sea trascendente o no. Intérprete es aquel artista que da a su ejecución de una obra el sello de su propia personalidad aportando por lo tanto en su expresión de la obra algo de sí mismo que la hace diferente de otras interpretaciones. desde este punto de vista es indiscutible que el intérprete realiza una actividad creativa y trascendente para la difusión de la obra.

En nuestra legislación no encontramos clara diferencia entre intérprete o ejecutante, sin embargo diremos que ya sea la interpretación y/o ejecución, implica un derecho más contenido en el fonograma.

El arreglista que es el músico profesional que elabora o crea el marco musical sobre el cual se realiza la interpretación, también es titular de un derecho que debe contratarse debidamente por el productor.

La parte gráfica que describe las características del fonograma es así mismo una aportación artística que significa un derecho en favor de su creador que debe ser reconocido y protegido.

Por lo tanto cuando hablamos de que el fonograma es continente de derechos nos referimos a todos los que asisten a las aportaciones artísticas que integran el producto final sonoro, así como el de su presentación al público y su reproducción y el de quien ha originado dicho fonograma que es su productor, quien ha imaginado el producto y lo ha llevado a la realidad.

#### *Naturaleza Jurídica del Fonograma.*

El enunciado de este apartado nos invita al análisis de lo que significa el fonograma ante el derecho y ante la ley. Hemos tratado de plantear que el fonograma es un continente de derechos que se conjuntan y dan como resultado un producto final diferente de cada una de las aportaciones artísticas individuales que lo conforman, por lo tanto, podemos decir que de acuerdo a la

naturaleza jurídica del fonograma éste es un producto sonoro resultante de la fijación en un soporte material de la interpretación o ejecución de una obra musical o de otros sonidos, y que contiene los derechos que asisten a cada una de las aportaciones artísticas que lo conforman, naciendo de esta conjunción un derecho diferente e independiente a los mencionados en favor del productor de fonogramas.

El fonograma como objeto de protección legal no se contemplaba en nuestra legislación autoral sino a través de su productor, al que se le asigna un derecho de propiedad sobre su producto. Antes del 17 de julio de 1991 (71), para nuestra Ley Federal de Derechos de Autor, el fonograma y su productor, no estaban considerados materia de protección ni sujeto de derechos específicos respectivamente. En algunos preceptos de la Ley se hacía referencia al fonograma, pero casi siempre se confundía al fonograma con el disco (soporte material).

Esta confusión que pudiese parecer intrascendente tiene serias implicaciones sobre todo porque de ello se derivan una serie de imprecisiones técnicas. Si una ley

de orden público equipara al disco con el fonograma, se podría pensar que quien adquiere un disco (o cualquier otro soporte material como cassette o compact disc), también adquiere el fonograma cuando se trata de casos totalmente diferentes. Cuando un consumidor compra un disco, no se convierte en dueño del contenido sonoro grabado (fonograma), sólo adquiere una reproducción de aquel, y el derecho de escucharlo cuantas veces lo desee en su entorno privado y sin obtener ningún beneficio económico directo o indirecto. El fonograma es y seguirá siendo propiedad exclusiva de su productor o causahabiente del mismo.

Decíamos que antes de las reformas y adiciones a la Ley realizadas en 1991 no se hacía mención expresa del fonograma así como de su productor. A partir de la adición del artículo 87 bis(72) en la Ley Federal de Derechos de Autor, el productor de fonogramas tendrá una protección de cincuenta años contados a partir del final del año en que se fijaron por primera vez los sonidos incorporados al fonograma.

Para los efectos legales se considera productor de fonogramas la persona física o moral que fija por



primera vez la ejecución de una obra musical o de otros sonidos.

Debemos decir entonces que jurídicamente el fonograma es un conjunto de derechos que tutelan el conjunto de actividades creadoras que lo conforman incluida entre estas actividades la del productor de fonogramas que es la persona física o moral que logra conjuntar todas las participaciones necesarias para lograr la existencia del fonograma.

Se podría argumentar que el productor de fonogramas sólo conjunta, que no crea, pero nada podría ser más erróneo ya que sin una persona (o grupo de personas) que imagine un producto final que cuente con las características necesarias para alcanzar el gusto del público este jamás llegaría a existir, por lo que debemos estar de acuerdo que el productor hace mucho más que sólo conjuntar.

**CONTRATOS ARTISTICOS.**

En la industria de la música se manejan diversos tipos de contratos que regulan las relaciones jurídicas de las compañías productoras de fonogramas, estos contratos se pueden considerar como contratos mercantiles atípicos siguiendo el criterio de que por lo menos una de la partes (el productor de fonogramas) es una sociedad mercantil y por lo tanto un comerciante en el ejercicio de sus funciones, pero por su contenido que está enfocado específicamente a lograr la producción de fonogramas y normar las relaciones entre los sujetos necesarios para lograr dicho fin, y en vista de que los sujetos involucrados trabajan con el arte de la música, les hemos denominado contratos artísticos los cuales dividimos en las siguiente clasificación:

- a) Contrato de Interpretación
- b) Contrato de Representación
- c) Contrato de Producción
- d) Contrato de Distribución
- e) Contrato de Licencia

**CONTRATO DE INTERPRETACION.**

Este contrato, cuya denominación completa en la práctica es la de Contrato de Exclusividad de Interpretación para Grabaciones de Fonogramas y Videogramas y Cesión de Derechos de Intérprete, es quizá el más importante de los contratos que estudiaremos debido a que si bien como ya dijimos la obra musical es la materia prima de la industria fonográfica, también es cierto que la buena selección de los intérpretes que deberán plasmar sus voces en los fonogramas también es de gran importancia para lograr entregar al público un producto/obra que sea de su agrado y aceptación.

Para el artista de la música obtener un contrato de interpretación es una de las metas más importantes en su carrera, ya que además de los benéficos económicos que se obtienen por la venta de los fonogramas en los cuales se contengan sus interpretaciones, un fonograma genera la difusión y radiodifusión de sus interpretaciones así como otros medios de exposición. Todo esto lleva al intérprete a la obtención de mejores ingresos económicos(73).

**Concepto.**

Un contrato de interpretación es aquel por virtud del cual un artista es contratado intuitu personae por un productor de fonogramas para que preste sus servicios como intérprete con bases de exclusividad en favor del productor con el propósito de fabricar fonogramas.

Los elementos más importantes de un contrato de interpretación son los siguientes:

**Sujetos:**

**Productor de Fonogramas:** Es la persona jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos.(74)

**Intérprete:** Es el artista que interpreta una obra musical, imprimiéndole su personalidad artística, ya sea recitando, declamando, cantando, ejecutando instrumentos como solista principal o acompañante.(75)

**Objeto:**

El objeto de este contrato es múltiple pues encierra para el intérprete obligaciones de hacer y de no hacer, mientras que para el productor de fonogramas encierra obligaciones de hacer y de dar.

**Obligaciones de hacer del Intérprete:**

El intérprete está obligado a grabar sus interpretaciones en soportes materiales que permitan reproducir dichas interpretaciones en soportes óptimos para su explotación y comercialización.

El intérprete está obligado a participar en las promociones de los fonogramas que el productor planea de acuerdo con las necesidades y exigencias del mercado.

Asistir a las sesiones de grabación, fotográficas y/o de filmación que le indique el productor, y repetir sus interpretaciones tantas veces como sea necesario para que las mismas alcancen las condiciones artísticas y técnicas así como la calidad necesaria para poder

incorporarlas al repertorio del productor y ser ofrecidas al público.

Ceder sus derechos patrimoniales de intérprete al productor de fonogramas de manera que este sea el único titular de los fonogramas que se produzcan al amparo del contrato.

Autorizar al productor a utilizar su nombre artístico e imagen para todos los efectos del contrato como son publicidad, arte y promoción de los fonogramas.

Realizar todos los registros legales necesarios para proteger su nombre artístico, así como responsabilizarse del buen uso del mismo.

Otorgar al productor poderes y facultades suficientes para la defensa ante terceros de los derechos morales y patrimoniales que el intérprete tenga sobre fonogramas y videogramas que contengan sus interpretaciones en cualquier país, donde bajo cualquier modalidad fueran violados.

Grabar el número de fonogramas por año que se pacte en el contrato. Generalmente se acostumbra pactar un álbum de diez melodías o su equivalente en tiempo por cada año contractual mientras se encuentre vigente el contrato.

*Obligaciones de no hacer del intérprete.*

No podrá celebrar contratos similares al que celebre con el productor de fonogramas con ningún tercero, ni podrá realizar grabación alguna de sus interpretaciones para ningún tercero ni para si mismo si no es con la autorización expresa y por escrito del productor de fonogramas.

El interprete no podrá durante la vigencia del contrato o de sus posibles prorrogas hacer tanto individual como colectivamente, concurrencia o competencia con el productor, ni colaborar con quienes se la hagan.

No podrá formar parte de ninguna manera como participe, de alguna entidad que tenga el mismo o similar objeto social que el productor.

El intérprete se obliga a no interpretar en grabaciones para sí o para terceros una vez vencido el contrato las interpretaciones que haya realizado y grabado para el productor durante un término que será pactado entre las partes y que por lo general se acostumbra que fluctúe entre los cinco y los diez años.

*Obligaciones de hacer del Productor.*

El productor deberá incorporar las interpretaciones del artista en sus producciones fonográficas, para destinar las fijaciones resultantes a su publicación.

Deberá también coordinar la reservación del estudio, la constitución del equipo artístico/técnico de producción, asimismo coordinará la realización de las orquestaciones y contratará a la persona que deberá encargarse de la dirección de la producción.

Deberá mantener las obras fonográficas del intérprete en su catálogo el tiempo que se pacte entre las partes.



Al publicar los fonogramas que incorporen las interpretaciones del artista deberá mencionar el nombre de éste, su nombre artístico y/o seudónimo tal y como se pacte en el contrato.

El productor estará obligado a producir y publicar el numero de álbumes que se pacten en el contrato.

El productor deberá calcular periódicamente (se acostumbra que sea cada trimestre) la liquidación de regalías que se devenguen en favor del interprete por las ventas que se realicen de los fonogramas que contengan sus interpretaciones.

#### *Obligaciones de dar del Productor.*

El productor deberá entregar al intérprete por el debido cumplimiento de todas sus obligaciones una regalía que generalmente se calculará como un porcentaje sobre el precio de las unidades vendidas, que incorporen las interpretaciones del artista, debiendo entregar dichas regalías dentro del término que se pacte después

de realizada la liquidación de que hablamos anteriormente.

El productor deberá cubrir todos los gastos de producción de los fonogramas y videogramas que se realicen al amparo del contrato de interpretación, incluidos en estos los pagos al arreglista, los músicos, así como la renta del estudio y los gastos de edición.

*Derechos del Intérprete.*

Tendrá derecho a participar en la fijación de videotapes siempre que están destinados únicamente a la transmisión por emisoras de televisión, y en películas cinematográficas en que desempeñe un papel, siempre que no haya en estas sincronización de las producciones del productor.

Tendrá derecho durante la vigencia del contrato a ostentarse en su publicidad por cualquier medio de divulgación como artista exclusivo del productor.

Tiene derecho a recibir las regalías (también denominadas derechos artísticos) de acuerdo a lo que se pacte en el contrato.

Tiene derecho a que su nombre se publique en las portadas carátulas posters y portadillas que acompañen a los álbumes en su publicación y promoción.

Tiene derecho a que se le entregue un estado de cuenta en el que se detalle exactamente las cantidades de álbumes vendidos, el precio de los mismos y la cantidad que por concepto de regalías le corresponda recibir.

#### ***Derechos del Productor.***

Tiene el derecho exclusivo de autorizar o prohibir en el territorio que sea pactado entre las partes, la reproducción, la inclusión en publicidad, sincronización cinematográfica, la utilización secundaria, o cualquier otra forma de uso o explotación de los fonogramas y videogramas que se produzcan en relación con el contrato.

Tiene derecho a no pagar regalías sobre los álbumes que entregue gratuitamente para fines de publicidad y divulgación de los fonogramas, o sobre aquellos que tengan que ser rematados por un valor veinticinco por ciento menor que el normal (el porcentaje puede variar por voluntad mutua de las partes).

***Vigencia:***

Los contratos de interpretación generalmente están sujetos a una vigencia determinada que fluctúa entre un año y cinco años (en la práctica se acostumbra tres años) que pueden empezar a contarse según lo determinen las partes, desde la fecha de firma del contrato, o bien desde la fecha de lanzamiento de primer fonograma que se derive del contrato mismo.

La vigencia de los contratos de interpretación generalmente prevé la posibilidad de prorrogarse automáticamente por el tiempo que determinen las partes si un cierto término antes de que termine el contrato ninguno de los contratantes comunica al otro su voluntad de que no se prorrogue el mismo.

**Regalías:**

Un contrato estandar de interpretación generalmente estipulará que el intérprete reciba regalías por el cumplimiento de sus obligaciones, las cuales generalmente consisten en un porcentaje del precio de lista menos impuestos, sobre las unidades vendidas y no devueltas (el porcentaje puede también calcularse sobre el precio al mayoreo, o sobre el precio neto de facturación de las unidades vendidas y no devueltas).

Para un nuevo intérprete, la regalía puede ser de un cuatro o cinco por ciento calculado sobre las bases mencionadas anteriormente para ventas en México, para ventas realizadas en el extranjero la regalía generalmente se reduce a la mitad de aquella pactada para La República Mexicana.

Cuando el intérprete se vuelve más conocido, generalmente exige que se le pague un porcentaje de regalías alto, a lo que los productores generalmente proponen que el porcentaje de regalías se fije en bases escalables de acuerdo al número de unidades vendidas,

esto quiere decir que a mayor número de unidades vendidas mayor será el porcentaje de regalías. (76)

Al computar las regalías por las ventas de álbumes, el precio de las unidades estará sujeto a una reducción por la porción del precio que siempre está destinada a cubrir los costos del empaque del álbum.

La deducción mencionada en el párrafo anterior, se hace bajo la teoría de que las regalías del artista se pagan por el fonograma únicamente, y no por el arte, envoltura, apariencia y demás atributos de venta que son obra del productor. (77)

Con respecto a este tema planteado se puede decir que los costos de arte en portadas y de empaque son sustanciales en el precio del fonograma, además de que dichos costos son pagados por el productor, por lo que no hay porque pagar regalías al intérprete por los ingresos obtenidos por las portadas.

A lo anterior el intérprete puede argumentar que la esencia de las ventas es su interpretación y que tiene derecho a una compensación basada en el ingreso total

por las ventas del fonograma; debemos decir que en la práctica la mayoría de los intérpretes, aceptan las deducciones por empaque. La deducción por empaque generalmente es de un diez a quince por ciento del precio base de la regalía.

Existe la creencia de que al pagar una regalía baja a los nuevos intérpretes, el productor obtendrá grandes ingresos pero debemos mantener siempre en mente que muchos de los álbumes apenas recuperan su costo de producción.

#### ***Selección del material:***

Generalmente el productor de fonogramas se reserva el derecho de seleccionar el material fonográfico que se grabará en los fonogramas, para este propósito las compañías disqueras contratan directores artísticos cuyo trabajo es seleccionar el material propicio para cada artista. Obviamente es de interés mutuo entre las partes que las obras musicales que se seleccionen sean las más apropiadas para el artista.(78)

La gran mayoría de los artistas maduros y experimentados, buscarán que en sus contratos se les reconozca el derecho de escoger o por lo menos el de aprobar el material fonográfico que se grabará. Al respecto las compañías generalmente reconocen que un artista con experiencia puede ser muy útil para encontrar material que valga la pena. De hecho algunos artistas han sido muy exitosos eligiendo sus propios temas, además de que no es poco usual que un artista escriba su propio material.(79)

***Exclusividad:***

Casi la totalidad de los contratos de interpretación obligan al artista a grabar exclusivamente para la compañía disquera que lo contrata, de otra forma diversas compañías disqueras podrían competir con diversas versiones de las interpretaciones de un mismo artista lo que causaría caos y confusión. Más aun la compañía disquera muy probablemente no estaría dispuesta a gastar tiempo y dinero en desarrollar y promover un artista si éste también grabara para otra compañía.(80)



Existen excepciones en el campo de la música clásica y el jazz, ya que en estos campos es común encontrar al mismo artista interpretando en álbumes lanzados por compañías diferentes.

Además de prohibir la grabación para otros durante la vigencia del contrato, éste también estipulará la prohibición de grabar las mismas obras grabadas en favor de la compañía después de terminado el contrato por un determinado número de años.(81)

El término de no regrabación en México de acuerdo a lo acostumbrado por las productoras de fonogramas es de diez años generalmente aunque este término puede variar de acuerdo con lo que pacten las partes.

#### *Costos de grabación:*

Los contratos de interpretación generalmente estipulan que los costos de grabación de los álbumes que se deriven del contrato mismo serán recuperables por la compañía de las regalías que de otra forma deberían pagarse al artista. De esta forma la compañía no pagará

regalías al artista hasta que se recuperen los costos de grabación. (82)

Es claro que un artista nuevo que tiene un porcentaje menor de regalías tardará más que un artista maduro que tiene un porcentaje más alto en empezar a recibir regalías. Obviamente la compañía disquera tardará más tiempo en recuperar los costos de grabación cuando se trate de álbumes de artistas nuevos, que cuando se trate de artistas de renombre.

*Fondos de grabación:*

En los casos en que los intérpretes son sus propios directores de producción, éstos buscarán obtener de la compañía disquera un presupuesto para poder encargarse de dirigir la producción de sus álbumes. Este presupuesto se pactará en el contrato de interpretación pero las condiciones y características de dicha producción serán pactadas en otro contrato llamado de producción(83) el cual estudiaremos más adelante.

**Territorio:**

Se conoce como territorio el área geográfica en que tendrá validez la exclusividad otorgada en favor del productor de fonogramas.

En los contratos de interpretación generalmente se señala como territorio todo el mundo, no porque el productor tenga la capacidad física y técnica para explotar las interpretaciones del artista en todo el mundo, sino porque de esta forma el productor estará en posibilidad de celebrar contratos de licencia, así como otro tipo de negociaciones con otras compañías fuera de la República Mexicana para de esta manera lograr internacionalizar la difusión del talento de un artista.

En algunos casos (generalmente cuando se trata de artistas experimentados), los intérpretes intentarán lograr que en el contrato se estipule que si el productor no lanza los álbumes que contengan sus interpretaciones en un determinado país o zona geográfica, el intérprete recuperará el derecho de ceder y/o licenciar sus interpretaciones a la compañía que

mejor le convenga en el país donde no se haya lanzado el álbum. (84)

**Características:**

a) Es un contrato artístico ya que su objeto está destinado a trascender en el mundo del arte musical.

b) Es consensual, ya que no requiere de formalidad alguna.

c) Es bilateral porque produce obligaciones recíprocas para las partes.

d) Es oneroso en tanto los provechos y gravámenes son para las dos partes contratantes.

e) Es aleatorio porque las partes generalmente no conocen los beneficios que la celebración del acto les proporcionará.

f) Es un contrato de colaboración, ya que los intereses de las partes no son opuestos, sino que buscan el mismo fin.

g) Es un contrato principal pues su existencia es autónoma con respecto a cualquier otra relación jurídica.

h) Es un contrato que se celebra con base en la confianza mutua entre las partes, es decir, que es un contrato *intuitu personae*.

i) Es un contrato que ocasionalmente será de adhesión ya que cuando el artista es desconocido e inexperimentado, el productor será quien imponga las condiciones del contrato, debido a que en estos casos el productor corre un gran riesgo.

j) Es por último un contrato atípico ya que no se encuentra regulado expresamente en nuestro ordenamiento jurídico.

**CONTRATO DE REPRESENTACION.**

Este contrato, si bien no es celebrado en ninguna de sus partes por un productor de fonogramas, si es un contrato de gran relevancia para la vida artística del intérprete, pues por medio de este acto contrata los servicios de un profesional que se dedicará a atender sus negocios, mientras el intérprete se dedica a crear. La relación artista-representante se resume al hecho de que el representante (persona física o moral) presta servicios al intérprete-artista manejando todos sus negocios mientras éste se dedica a crear. (85)

**Concepto.**

Es un contrato por virtud del cual un artista-interprete contrata los servicios de una persona llamada representante, para que éste a cambio de una exclusividad y un porcentaje de las ganancias del artista, realice las actividades que sean necesarias para mantener en orden todos los negocios del artista.

**Elementos personales.**

En el contrato de representación los elementos personales, son:

1.- El Artista, es la persona física que hace de la vida artística su principal fuente de ingresos ya sea cantando, actuando o realizando cualquier otra actividad similar (generalmente este tipo de contrato es usado por cantantes).

Aunque generalmente el artista es una sola persona, puede darse el caso de que se conforme por un grupo de personas (grupos musicales) que no estén constituidos como sociedad alguna, por lo que contratarán en conjunto, así como cada uno en lo individual, y para los efectos del contrato se les considerará como una sola persona.

2.- El Representante, es una persona física o moral que de acuerdo con su experiencia y criterio maneja la carrera del artista desde el punto de vista de negocios, para que éste pueda dedicarse tiempo completo a la misma carrera pero desde el punto de vista creativo.

**Objeto.**

Este contrato tiene un objeto mixto ya que mientras para el representante encierra obligaciones de hacer, para el artista encierra obligaciones de dar, de hacer y muchas veces obligaciones de no hacer.

**Obligaciones del representante.**

El representante deberá como ya lo hemos dicho, de acuerdo con su experiencia y criterio manejar la carrera y negocios del artista.

Deberá también dirigir, representar, contratar, promover, vender fechas, administrar, producir espectáculos, cuidar imagen, hacer promoción nacional e internacional, manejar prensa y/o cualquier medio análogo, coordinar club de admiradores, dirigir relaciones públicas, mediar y negociar con compañías de T.V., radio, productoras de fonogramas, cine, de prensa o análogas, negociar con editoras, posibles patrocinadores, empresas de merchandising; y todo lo relacionado a las actividades del artista, cualesquiera que fuesen éstas.



Así mismo, el representante estará obligado a aconsejar, asesorar representar y auxiliar al artista en todo lo relativo a su carrera en todas las ramas de la industria de la música y del arte en general, incluyendo las siguientes actividades:

a) En la selección de material literario artístico y musical.

b) En asuntos relacionados con publicidad, promoción, relaciones públicas, etc.

c) En lo relativo a elegir correctamente las formas apropiadas para la presentación del talento de el artista, así como la determinación de un estilo, vestuario, actitud, caracterización concepto, etc., que se acoplen al talento y personalidad del artista.

d) En la selección del personal artístico y técnico que auxilie acompañe y realce, las presentaciones de el artista.

e) Con respecto a contratos, convenios, y todo tipo de documentos necesarios para la prestación de los servicios del artista, y/o a material artístico, literario, musical etc. que el artista pudiera utilizar.

f) Con respecto a la selección, supervisión y coordinación de cualquier persona, despacho, o corporación que puedan asesorar, aconsejar, emplear etc., al artista, así como prestar sus servicios a, para o por el artista, tales como contadores, abogados, asesores fiscales, publicistas, agencias de talento, o cualquier otro similar.

g) Cualquier otra análoga o similar a las anteriores que pudiera ser necesaria para impulsar y/o manejar la carrera del artista.(86)

#### *Obligaciones del artista.*

El artista estará obligado a entregar al representante a cambio de sus servicios y a manera de honorarios, un

porcentaje de las ganancias que obtenga por el ejercicio de su carrera artística.

El porcentaje deberá ser convenido entre las partes, aunque en la mayoría de los casos se acostumbra pactar un veinte por ciento (20%) sobre el cien por ciento (100%) de las ganancias brutas del artista.(87)

El término "ganancias" generalmente incluirá cualquier retribución económica a que el artista tenga derecho como son: honorarios, anticipos, participaciones, etc., así como cualquier otro ingreso que el artista reciba dentro del territorio pactado, derivado directa o indirectamente de su profesión artística durante la vigencia del contrato.

El artista estará obligado a otorgar al representante un poder suficiente para que éste pueda firmar los contratos que así sean necesarios para impulsar la carrera del primero, así como para recibir cualquier tipo de pago que cualquier tercero deba hacer en favor del artista. El poder mencionado será otorgado ante Notario Público, y los gastos de expedición correrán

generalmente por cuenta del artista salvo pacto en contrario.(88)

Deberá en todo momento respetar los términos y condiciones de todas aquellas negociaciones en las que se haya comprometido con terceros a través del representante.

El artista, siempre tendrá la obligación de asistir a juntas, audiciones, entrevistas, etc., que hayan sido concertadas por el representante, siempre que se le haya avisado de dicho evento en forma anticipada.(89)

El artista no podrá contratar, ofrecer, promover, gestionar, negociar o acordar actividad que de algún modo se relacione a lo contemplado dentro de su actividad artística con ningún tercero ajeno al contrato celebrado salvo que esto se haga en coordinación con el representante. Esta obligación imperará durante todo el tiempo de vigencia del contrato.(90)

***Derechos del representante.***

El representante tendrá derecho a recibir su comisión completa tal como se estipule en el contrato sobre las ganancias que obtenga el artista derivadas de contrataciones celebradas durante la vigencia del contrato así como aquellas que deriven del mismo, sin importar que la realización de los eventos derivados de dichas contrataciones se lleven a cabo después de la terminación de la vigencia del contrato, o de sus eventuales prórrogas o renovaciones.

El representante tendrá derecho a que se le rembolsen todos los gastos realizados con el propósito de impulsar la carrera del artista. (91)

En caso de que el artista no respete la exclusividad pactada en el contrato, y realice o acepte contrataciones, o cualquier otra actividad de las que han sido reservadas exclusivamente a el representante, éste último tendrá derecho de cobrar los honorarios que hubiesen resultado en su favor tal y como se ha pactado en este instrumento, como si el representante hubiera realizado la gestión.

### *Derechos del Artista.*

El artista tendrá derecho de opinión en cuanto a las contrataciones que el representante concerte, así como en cuanto a las demás actividades del representante y a las condiciones de las negociaciones a las que se obligue a través del representante. (92)

El artista tendrá derecho a que el representante le entregue mensualmente estados de cuenta en los cuales se detallará cuales han sido las actividades del artista, cuanto se ha cobrado por dichas actividades, cuanto corresponde de dichos cobros al artista, y cuanto es el porcentaje del representante. De la misma forma tendrá derecho a que dicho estado de cuenta esté acompañado de una liquidación de las cantidades que corresponden al artista de las cuales ya se deberá haber descontado el porcentaje del representante.

### *Vigencia*

Los contratos de representación se constriñen generalmente a una vigencia fija que generalmente es de

dos años con posibilidad de prórrogas, aunque lo anterior no impide que las partes puedan pactar otra modalidad.

### ***Exclusividad***

La exclusividad en el contrato de representación la otorga el artista en favor del representante en el sentido de que durante la vigencia del contrato, no llevará a cabo con terceros, actos similares, ni realizará las actividades que se pacten como propias del representante por si mismo ni por interpósita persona.

### ***Territorio***

El territorio como ya lo vimos es el área geográfica donde se aplica el contrato, generalmente se pacta que el territorio sea todo el mundo.

### ***Características:***

a) Es un contrato artístico ya que su objeto está destinado a trascender en el mundo del arte musical.

b) Es consensual, ya que no requiere de formalidad alguna.

c) Es bilateral porque produce obligaciones recíprocas para las partes.

d) Es oneroso en tanto los provechos y gravámenes son para las dos partes contratantes.

e) Es un contrato de colaboración, ya que los intereses de las partes no son opuestos, sino que buscan el mismo fin.

f) Es un contrato principal pues su existencia es autónoma con respecto a cualquier otra relación jurídica.

g) Es un contrato que se celebra con base en la confianza mutua entre las partes, es decir, que es un contrato *intuitu personae*.

h) Es un contrato atípico civil. Atípico ya que no se encuentra regulado expresamente en nuestro ordenamiento jurídico, civil porque las partes no actúan como



comerciantes ni realizan actos mercantiles en cumplimiento de sus obligaciones.

#### CONTRATO DE PRODUCCION.

El contrato de producción artística (mejor conocido como contrato de producción), es aquel que celebran un productor de fonogramas con una persona independiente a quien se le denomina director de producción, con el fin de que el segundo colabore con el primero realizando todas las actividades necesarias para llevar a cabo la producción de un fonograma que contenga las interpretaciones de un intérprete exclusivo del productor de fonogramas, a cambio de una remuneración cierta y en dinero, y en algunos casos de un porcentaje sobre las ventas de las reproducciones del fonograma cuya producción dirija.

La base de este contrato es la colaboración, ya que de acuerdo con el artículo 59 de nuestra ley autoral que en su primer párrafo dice que "cuando una persona colabore con otra para la realización de una obra intelectual, a cambio de una remuneración económica, todos los derechos

autorales inherentes a dicha obra corresponderán a la persona que realice el pago". De acuerdo a lo anterior todos los derechos autorales y/o conexos inherentes al fonograma (sin perjuicio de los derechos de compositores), corresponderán al productor de fonogramas.

#### *Sujetos.*

Las partes que intervienen en este contrato son el productor de fonogramas, que como ya vimos anteriormente es la persona jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos, y el director de la producción que es la persona física o moral que colabora con el primero para la realización del fonograma original (cinta maestra) del cual deberán derivarse los álbumes que estarán destinados a la comercialización.

**Objeto.**

Este contrato, como la gran mayoría de los contratos que estudiaremos, tiene un objeto mixto ya que mientras para el productor de fonogramas encierra obligaciones de dar, para el director de la producción contiene obligaciones de dar y de hacer.

***Obligaciones del Productor de Fonogramas.***

El productor de fonogramas deberá entregar al director de la producción un presupuesto el cual tiene como propósito cubrir los gastos en que éste incurra por cuenta del primero, en la producción del fonograma objeto del contrato.

El presupuesto mencionado deberá ser siempre suficiente para cubrir los gastos de renta del estudio, cintas y materiales de grabación, honorarios de músicos y arreglistas; los gastos de viaje, alimentación y hospedaje del director de la producción y del intérprete así como, los honorarios del director de la producción.

En los casos que así se pacte el productor de fonogramas estará obligado a entregar al director de la producción a manera de regalía, un porcentaje sobre las unidades vendidas de las reproducciones del fonograma objeto del contrato.(93)

*Obligaciones del Director de la Producción.*

El director de la producción deberá realizar la producción de un fonograma que contenga las interpretaciones de un artista exclusivo del productor de fonogramas, con las características técnicas y artísticas que le indique el productor.

Estará obligado a entregar al productor de fonogramas en el domicilio de éste y en la fecha que se convenga como límite o antes de ser posible, una cinta maestra con las especificaciones técnicas que se pacten en el contrato, y que deberá contener el número de melodías que serán pactadas en el mismo.

Deberá obtener la documentación de terceros (facturas, notas, comprobantes, etc.) o personales para comprobar el uso y aplicación del presupuesto de producción.

El director de la producción será responsable de verificar que los temas escogidos para la producción estén contratados editorialmente en forma correcta y que los titulares de las obras utilizadas como temas en la producción sean los correctos, así como que el nombre de los mismos quede impreso correctamente en las portadas de los álbumes a comercializar.(94)

#### *Derechos del Productor de Fonogramas.*

El productor de fonogramas tendrá siempre, salvo pacto en contrario, el derecho a aprobar la calidad del fonograma objeto del contrato.(95)

Con respecto a la documentación que el director de la producción le entregue a fin de comprobar los gastos realizados durante la producción con el presupuesto pactado, el productor de fonogramas tendrá el derecho a admitir o negar la admisión de dicha documentación, si

es que ésta no reúne los requisitos legales o que se hayan pactado en el contrato.

Tendrá la facultad de aplicar directamente los derechos artísticos que le correspondan al director de la producción para la debida amortización de cualquier adeudo que el director pudiera tener para con el productor ya sea por incumplimiento de sus obligaciones o porque se haya excedido en los gastos presupuestados sin la autorización del productor de fonogramas.

De acuerdo con nuestra ley autoral tendrá de manera enunciativa y no limitativa el derecho universal de producir, explotar, reproducir, distribuir, vender, usar o ejecutar, por cualquier medio el fonograma objeto del contrato.

Tendrá siempre el derecho de usar la totalidad de los temas grabados o de realizar selecciones de los mismos para efectos de fijar en definitiva y publicar la producción en álbumes.(97)

***Derechos del Director de la Producción.***

Tendrá derecho a que se le reconozca su calidad de director de la producción en las portadas de los álbumes que se deriven del fonograma objeto del contrato.(98)

Tendrá derecho a que se le rembolsen los gastos que deba realizar fuera del presupuesto pactado, siempre que estos hayan sido aprobados por el productor de fonogramas, o bien porque pueda probar que sin esos gastos la producción no podría haberse llevado a buen término.

***Vigencia***

Los contratos de producción tienen una vigencia condicionada al tiempo que se necesite para la entrega del fonograma (cinta maestra) perfectamente terminado y aprobado por el productor de fonogramas, es decir que el contrato se dará por terminado el mismo día que el productor de fonogramas reciba y apruebe el fonograma objeto del contrato.

A pesar de lo anterior, y de que se de por terminado el contrato, se tendrán como vigentes las disposiciones que se refieran a regalías, las cuales se mantendrán vigentes por todo el tiempo que se comercialicen las reproducciones del fonograma.

**Características:**

- a) Es un contrato artístico porque el fonograma que el director entregue al productor será utilizado para la fabricación las reproducciones que el segundo necesita para su actividad.
- b) Es consensual, ya que no requiere de formalidad alguna, y el simple consentimiento de las partes es suficiente para su perfeccionamiento.
- c) Es bilateral oneroso, porque produce obligaciones recíprocas para las partes y los provechos y gravámenes son para las dos partes contratantes.
- d) Es un contrato de colaboración, ya que los intereses de las partes buscan el mismo fin.



e) Es un contrato principal pues su existencia es autónoma con respecto a cualquier otra relación jurídica.

f) Es un contrato atípico ya que no se encuentra regulado expresamente en nuestro ordenamiento jurídico.

#### **CONTRATO DE DISTRIBUCION.**

El contrato de distribución, es utilizado en la industria de la música por pequeños productores de fonogramas para conseguir que otro productor de fonogramas más importante, distribuya los fonogramas del primero entre los clientes del segundo, reteniendo éste un porcentaje de las utilidades de las ventas a manera de honorarios por los servicios de distribución.

De lo anterior se desprende que el contrato de distribución es el acto jurídico por virtud del cual un productor de fonogramas llamado cliente contrata los servicios de otro productor de fonogramas llamado distribuidor, para que el segundo distribuya y

comercialice en exclusiva, entre sus clientes los fonogramas del primero durante la vigencia del contrato.

*Sujetos.*

Los sujetos que toman parte en este contrato son:

El Cliente, que es un productor de fonogramas que produce y fabrica una cierta cantidad de álbumes, y los entrega a otra persona para que esta los distribuya y comercialice.

El Distribuidor, es generalmente también un productor de fonogramas que tiene clientes contactos y recursos humanos y materiales para poder colocar y distribuir los fonogramas fabricados por el Cliente.

*Objeto.*

Al igual que en todos los contratos artísticos, el objeto de este contrato es mixto y múltiple, pues encierra diversos tipos de obligaciones entre ellas de dar, hacer y no hacer.

*Obligaciones del Cliente.*

Entregar al Distribuidor en consignación los álbumes totalmente terminados, empacados y reuniendo calidades estándares con las del mercado en las cantidades que el Distribuidor le solicite, obligándose a que los mismos estén preparados para su inmediata comercialización y distribución.

Tendrá la responsabilidad de cubrir las obligaciones inherentes a las producciones cuya distribución sea objeto del contrato, como son pago de regalías de autores, intérpretes, ejecutantes, pagos a compañías editoras, contrataciones con las mismas. (99)

Será responsable en todos sus aspectos por cualquier reclamación que pudiera sufrir el Distribuidor por el uso de las marcas consignadas en las portadas de los fonogramas, así como de cualquiera de los nombres artísticos de los intérpretes, cuyas interpretaciones estén fijadas en dichos fonogramas.

El cliente será responsable por la fabricación de los fonogramas cuya distribución será objeto del contrato, así mismo será responsable por la conservación de los inventarios mínimos que se necesiten para que el distribuidor pueda cumplir con sus obligaciones.

***Obligaciones del Distribuidor.***

El distribuidor estará obligado a distribuir y comercializar los fonogramas que el cliente le solicite a través de los canales, clientes, políticas, mecanismos, catálogos, etc., establecidos por el distribuidor, así como de acuerdo a sus lineamientos y experiencia. Las políticas de venta, cobranza, crédito, devoluciones, canjes, etc. serán siempre las mismas que el distribuidor utilice para comercializar sus propios fonogramas.

El distribuidor formulará una liquidación periódica al cliente. De acuerdo con la liquidación mencionada, se pagará al cliente dentro del término que fijen las partes para tales efectos, las utilidades netas(100) que se hayan obtenido por la distribución y comercialización

de los fonogramas del cliente, menos el porcentaje que de dichas utilidades corresponda al distribuidor.

*Derechos del Cliente.*

El cliente tendrá siempre derecho a que se le mantenga informado verazmente del status de inventarios de su producto de manera que éste pueda mantener las cantidades necesarias para no interrumpir la distribución.

Tendrá derecho a opinar sobre las formas y vías utilizadas por el distribuidor para la comercialización de sus productos, así como en todo lo referente a fijación de precios, descuentos, promociones etc.

*Derechos del Distribuidor.*

Tendrá el derecho de descontar y retener previamente a la liquidación que debe hacer al cliente, la remuneración que le corresponde por los servicios de distribución y comercialización que le preste al mismo, dicha remuneración será un porcentaje calculado sobre el

cien por ciento (101) de las utilidades netas que el cliente obtenga a través de las actividades del distribuidor.

El distribuidor tendrá derecho a que se incluya en las portadas de los álbumes a distribuir, la leyenda "distribuido por: (Nombre del distribuidor)"

Tiene derecho a ser autorizado por el cliente, para usar las marcas propiedad de éste en todo lo referente a los fonogramas cuya distribución es objeto del contrato, así como los nombres artísticos de los intérpretes que participen en dichos fonogramas. (102)

***Exclusividad.***

El contrato de distribución generalmente se realiza sobre la base de una exclusividad, esto quiere decir que el cliente no podrá otorgar dentro del "Territorio" (mismo que se pactará entre las partes en el contrato), la distribución y comercialización de sus fonogramas a empresa o persona que no sea el distribuidor.

El cliente tampoco podrá realizar por sí mismo ni a través de terceros las actividades encomendadas al distribuidor, al amparo del contrato de distribución mientras el mismo permanezca vigente.

***Territorio.***

El contrato de distribución tendrá por lo general una circunscripción territorial en la cual será válida la exclusividad otorgada por medio del mismo al distribuidor, dicho territorio será pactado por las partes en el contrato mismo, en caso de no hacerlo así, se presumirá que el territorio será el mundo entero.

***Vigencia.***

El contrato de distribución por lo general está sujeto a una término específico, con la posibilidad de prórrogas que generalmente serán automáticas. El término más utilizado en la práctica, es el de dos años, que puede variar de acuerdo a lo que pacten las partes.

**Características:**

a) Es un contrato artístico ya que su objeto está destinado a trascender en el mundo del arte musical, aunque en este caso los artistas intérpretes no son parte directa de la contratación.

b) Es consensual, ya que no requiere de formalidad alguna.

c) Es bilateral porque produce obligaciones recíprocas para las partes.

d) Es oneroso en tanto los provechos y gravámenes son para las dos partes contratantes.

d) Es un contrato de colaboración, ya que los intereses de las partes no son opuestos, sino que buscan el mismo fin.

e) Es un contrato principal pues su existencia es autónoma con respecto a cualquier otra relación jurídica.



**CONTRATO DE LICENCIA.**

Por medio de este contrato cuyo nombre completo es "Contrato de Licencia en Exclusiva para la Reproducción, Comercialización y Distribución de Fonogramas", un productor de fonogramas permite a otra persona la utilización, reproducción, comercialización y explotación de sus fonogramas dentro de un territorio fijado por las partes. El propósito de esta autorización consiste en que para el productor de fonogramas original, que generalmente tiene derechos sobre sus fonogramas en todo el mundo, le es imposible abarcar tal mercado, por lo que autoriza a diversas personas para que entre todas cubran los diferentes mercados que son de interés para el productor de fonogramas.

De acuerdo con lo anterior podemos decir que el contrato de licencia es el acuerdo de voluntades por medio del cual un productor de fonogramas llamado licenciante le otorga en forma exclusiva a otra persona llamada licenciataria (generalmente también productor de fonogramas), la autorización para que este último reproduzca, comercialice, explote y distribuya los fonogramas que son titularidad del licenciante, a cambio

de entregar a éste un porcentaje de las utilidades que se obtengan a través de las actividades consagradas en el contrato. (103)

### *Sujetos.*

Los elementos personales de este contrato son:

El licenciante, es la persona física o moral con facultades legales para ceder los derechos de reproducción y explotación a los que alude el contrato (productor de fonogramas originario).

El licenciatarario, es un concesionario exclusivo para la comercialización, explotación, distribución y reproducción de fonogramas en uno o más territorios.

### *Obligaciones del licenciante.*

Autorizar al licenciatarario en forma exclusiva en el territorio, la utilización de todos los derechos de reproducción, comercialización, explotación y

distribución en su más amplio sentido de los fonogramas detallados en el contrato mismo.

Deberá poner a disposición del licenciatarario las grabaciones maestras correspondientes, con material y calidad suficiente para permitir la reproducción fiel de dichos fonogramas en los soportes mecánicos convenientes.

El licenciante estará obligado a proporcionar al licenciatarario información correcta y veraz sobre los titulares y autores/compositores de las obras utilizadas como temas en la producción, de manera que el nombre de los mismos pueda ser debidamente impreso en las portadas de los álbumes a comercializar.

*Obligaciones del licenciatarario.*

El licenciatarario estará obligado antes que nada a reproducir, comercializar, explotar y distribuir, los fonogramas que le sean autorizados por el licenciante con el mismo cuidado y diligencia que aplicaría para sus propios fonogramas.

Como contraprestación por la autorización de uso de derechos y todas las demás obligaciones asumidas por el licenciante, el licenciatarlo le pagará un porcentaje sobre las ganancias que obtenga de la comercialización de los fonogramas objeto del contrato. El porcentaje aquí mencionado deberá ser pagado al licenciante dentro del término y con las condiciones que acuerden las partes en el contrato mismo.

El licenciatarlo tendrá obligación de entregar al licenciante, periódicamente un estado de cuenta en el que se detalle cuantos fonogramas se reprodujeron en el periodo, cuantos se vendieron, a que precio, cuanto ganó el licenciatarlo, y cuanto le corresponde al licenciante.

El licenciatarlo será responsable por el pago de derechos autorales ya sea a los autores, representantes o compañías editoras.

*Derechos del licenciante.*

El licenciante tendrá derecho a objetar el estado de cuenta que le entregue el licenciatario mediante escrito que envíe a éste para tales efectos.

En caso de objeción el licenciante tendrá el derecho de realizar una auditoría al licenciatario para verificar que los pagos y estados de cuenta que se le envíen sean correctos. Los auditores serán nombrados de común acuerdo por las partes. (104)

*Derechos del licenciatario.*

El licenciatario tendrá el derecho de rechazar sin responsabilidad alguna; el producto que el licenciante ponga a su disposición a manera de grabación maestra, siempre que exista justificación plena para dicho rechazo.

*Exclusividad.*

El licenciante estará obligado a respetar una absoluta exclusividad en favor de licenciatario durante la

vigencia del contrato, en su caso durante la renovación y durante el periodo de venta de inventarios (sell-off), para que durante este lapso el licenciatarario sea la única persona con posibilidad para comercializar, explotar reproducir y/o distribuir en el territorio los fonogramas pactados en el contrato.

#### ***Territorio.***

Es el área geográfica en la cual el licenciatarario podrá ejercer la exclusividad que el licenciante le otorga por medio del contrato.

#### ***Vigencia.***

Los contratos de licencia tienen por lo general una vigencia determinada (generalmente tres años) que será pactada entre las partes y que por lo general está sujeta a prórrogas automáticas cuando las partes no expresan su voluntad de terminar el contrato.

*Periodo de Sell-Off.*

Se conoce como periodo de sell-off al tiempo que se otorga al licenciataria, una vez terminado el contrato para que venda todos los álbumes que éste conserve en inventario. Al término de este periodo (generalmente de seis meses) el licenciataria deberá destruir los sobrantes, o bien venderlos al licencianta al precio del costo de los materiales, de acuerdo con lo que se pacte en el contrato.

*Características:*

- a) Es un contrato artístico.
- b) Es consensual, ya que no requiere de formalidad alguna.
- c) Es bilateral porque produce obligaciones recíprocas para las partes.
- d) Es oneroso en tanto los provechos y gravámenes son para las dos partes contratantes.

e) Es un contrato principal pues su existencia es autónoma con respecto a cualquier otra relación jurídica.

#### LA REPRODUCCION ILICITA DE FONOGRAMAS (PIRATERIA).

La introducción a este tema requiere precisar el significado de algunos términos como son, reproducción y piratería.

Reproducción es la realización de uno o más ejemplares (copias) de una obra en cualquier forma material. Es la fijación de la obra que permite hacerla conocer al público de manera directa por cualquier procedimiento de las artes plásticas y gráficas, el registro mecánico, cinematográfico y fonográfico. (105)

La reproducción debe distinguirse de la representación, que es la comunicación de la obra al público por cualquier medio que sea propicio para tal fin.



La piratería en el ámbito de los derechos intelectuales, se traduce en la reproducción ilícita de obras publicadas o de fonogramas por cualquier medio adecuado con miras a la transmisión o distribución al público.

Esta actividad ilícita puede darse en tres modalidades diferentes:

a) La reproducción idéntica de la obra, lo que se conoce como falsificación.

b) La reproducción íntegra de la obra pero sin la mención del nombre del titular de la misma, acción que además de violar el derecho de reproducción infringe el derecho moral de paternidad.

c) La reproducción mediante alteraciones y adiciones, con usurpación de paternidad y transgresiones al derecho de integridad de la obra, y que es conocida como plagio.

De cualquier forma la actividad conocida como piratería está dirigida a comercializar copias de la obra o del fonograma, en competencia con el productor legítimo, de

manera que el público adquiere el producto en la creencia que se trata de un ejemplar autorizado, la acción reviste, en la mayoría de los casos, la primera modalidad, es decir, la imitación integral de la obra (falsificación), ya que aun en los países en los que se persigue adecuadamente este delito es la manera de hacer más difícil a las autoridades la ubicación y comprobación del mismo.

#### *Sectores afectados por la piratería.*

La reproducción ilícita de fonogramas y de otras obras intelectuales afecta a diversos sectores entre los que podemos contar a los siguientes:

a) El sector creativo, compuesto por autores y compositores, porque se infringe tanto el derecho moral a vigilar la integridad de la obra, como el derecho a tener una participación en su utilización económica, especialmente cuando la contraprestación se establece en forma proporcional a los ejemplares lícitos vendidos al público.

b) Los medios de producción, porque la reproducción ilegítima lesiona sus derechos a recuperar la inversión que permite poner a disposición del público ejemplares autorizados de la obra y a obtener por ello una ganancia, además de también es un ataque contra los derechos intelectuales que el productor tiene sobre sus obras.

c) La actividad comercial lícita dada la competencia desleal del pirata, quien coloca en el comercio, siempre a menores precios, un producto engañoso en cuanto a su origen y calidad.

d) El sector laboral, pues la piratería lleva a la bancarrota a la industria generadora de empleo para artistas, técnicos, obreros especializados, hombres de difusión y ventas, todos al servicio de la creación intelectual.

e) El público consumidor, a quien se le presenta como legítimo un producto falsificado, de dudosa calidad.

f) La creatividad nacional, porque los autores ante la falsificación de sus obras y la mengua de los provechos

derivados de su reproducción lícita, se desvía hacia otra actividad, y el productor nacional para disminuir sus costos, prefiere importar que producir.

g) El Estado, pues el pirata, para evitar los mecanismos de control y aumentar todavía más sus ganancias con la explotación indebida, importa muchas veces clandestinamente la materia prima, y elude la declaración de sus utilidades, con lo cual incurre en contrabando, además de no inscribirse en los registros hacendarios, incurriendo en evasión de impuestos.

#### *La piratería de obras sonoras.*

La piratería de obras sonoras se realiza en la mayoría de los casos por medio de la reproducción no autorizada de un fonograma, por cualquier medio adecuado con miras a la distribución al público de las copias ilícitamente reproducidas. Esta actividad se realiza generalmente en alguna de las siguientes modalidades:

- 1.- La duplicación a través de una matriz o de una copia del fonograma, en serie pero rudimentaria, de

las obras contenidas en el soporte sonoro. Se trata del copiado de uno o de varios fonogramas, en cassettes cuyas características externas no dejan lugar a dudas al público de que se trata de una regrabación, pues su presentación se distingue fácilmente de la reproducción legítima.

2.- La regrabación a partir de una o varias copias del fonograma en forma individual y a pedido del consumidor. Este tipo de duplicación con procedimiento cinta-cinta o disco (C.D. o L.P.)-cinta, es ofrecida generalmente al público en puestos ambulantes o en los llamados "tianguis".

3.- La duplicación de un fonograma, mediante la multiplicación de copias con una presentación impresa y bien elaborada, que semeja una producción legítima, pero con un diseño gráfico diferente al de las copias legítimas.

4.- La reproducción de un fonograma, o de una copia del mismo, mediante la realización de ejemplares cuya presentación o apariencia es copiada fielmente respecto de la producción legítima, es decir

falsificación o imitación fraudulenta, de manera que el consumidor ignora que adquiere una reproducción ilícita (esta es la forma que más se encuentra en nuestro país).

5.- La duplicación mediante una reproducción similar a la anterior, pero en el cual el pirata mutila todas las menciones relativas a la marca, denominación o signo distintivo del productor legítimo.

6.- Existe otra forma de piratería de obras sonoras que no constituye una copia de un fonograma, y que es conocida como "bootlegging" término inglés que algunos autores han traducido como grabación por contrabando, que se realiza durante la actuación en vivo de algún artista o a través de una transmisión radial o televisiva, sin autorización, para la posterior duplicación con destino a su distribución comercialización y venta.

Esta última si bien no es piratería fonográfica en sentido estricto, es igualmente ilícita y dañina, ya que perjudica no sólo los derechos del autor de la

obra y del artista intérprete o ejecutante, sino también los del productor de fonogramas que tiene ya fijada esa interpretación o ejecución, o ha adquirido los derechos para realizar dicha fijación.

Además de los graves perjuicios que la piratería causa a quienes crean producen y difunden las obras del ingenio al público consumidor, a la creatividad nacional y al Estado, debemos agregar que la reproducción ilegítima del fonograma produce severos daños en el medio artístico. En ese sentido es de observar que esa reproducción no autorizada representa para el intérprete o ejecutante, la pérdida de los ingresos derivados de la venta de ejemplares lícitos que son desplazados por la competencia desleal del productor clandestino; los productores legítimos para disminuir sus costos sustituyen la labor de los ejecutantes con medios electrónicos o reducen los acompañamientos orquestales costosos; con el mismo fin, el productor evita inversiones en nuevas obras, de éxito no asegurado, o en el patrocinio de jóvenes artistas, cuya aceptación por el público es siempre aleatoria; así mismo el productor prefiere importar una matriz, de bajo costo que producir

obras nacionales, cuya grabación requiere de inversiones más considerables.

En cuanto al "bootlegging", el artista puede perder la oportunidad de ser contratado por un productor fonográfico, porque la puesta en circulación de la grabación no autorizada desalienta la fijación y reproducción de copias legítimas. Todo ello además del grave perjuicio que pueda causar al prestigio del artista, la fijación de baja calidad de una reproducción tomada de una audición pública, o a partir de una emisión radiodifundida.

#### **MEDIDAS QUE SE PUEDEN ADOPTAR PARA COMBATIR LA REPRODUCCION ILICITA DE FONOGRAMAS.**

La primera medida que se debe adoptar es la de disponer de una legislación adecuada, ya que hoy en día se acepta generalmente en el mundo entero que la grabación sonora o el fonograma, no es sólo un medio indispensable para la difusión de las interpretaciones musicales, sino también constituye una auténtica creación intelectual, por esa razón la Ley Federal de Derechos de Autor es la



más apropiada para regular la explotación de fonogramas, otorgando al productor de fonogramas los derechos siguientes:

- a) El derecho exclusivo de controlar la reproducción de sus fonogramas.
  
- b) El derecho exclusivo de controlar la radiodifusión y la comunicación al público de fonogramas.
  
- c) El derecho exclusivo de controlar la distribución de sus fonogramas incluido el alquiler.

Debemos comentar que nuestra ley autoral recogió estos conceptos a partir del año de 1991.

La protección que otorguen las leyes debe ser tan amplia que no sólo protejan a los productores de fonogramas nacionales, sino también a los extranjeros, ya que los productores de fonogramas no estarán dispuestos a vender sus fonogramas fuera de su país, si éstos no están protegidos debidamente.

Para que los derechos reconocidos queden verdaderamente protegidos, la Ley debe prever sanciones criminales, civiles y fiscales. Las sanciones penales tendrían que contemplar y sancionar no sólo la producción de copias ilícitas, sino también la comercialización de tales copias. (106)

Dentro del derecho penal deben tipificarse como delitos:

1.- La fabricación de cualquier artículo que constituya una infracción de los derechos de propiedad intelectual.

2.- La venta, el alquiler, la exposición con fines comerciales de un artículo, siempre que constituya una violación a los derechos de propiedad intelectual.

3.- La importación de un artículo que constituya una infracción de los derechos de propiedad intelectual.

4.- La posesión con fines comerciales de un artículo que constituya una infracción de los derechos de propiedad intelectual.

Cada uno de estos delitos debería estar castigado con:

1.- Sanciones mínimas para la primera infracción.

El criterio para determinar si es la primera infracción no deberá recaer sobre el hecho de que el infractor haya sido detenido o no en otras ocasiones, sino en el tiempo que tiene dedicándose a la actividad de piratería, ya que en base a ese tiempo entre otras cosas es que debe cuantificarse el daño que se le causa a la industria legítima.

2.- Multas en proporción con el número de copias ilícitas.

Estas multas deberán aplicarse sin perjuicio de cualquier otra sanción a que el pirata se haga acreedor por sus actividades ilícitas.

3.- Prisión.

La prisión no debe ser por mucho tiempo y su carácter debe ser principalmente disuasorio ya que

como dice el Lic. Sergio Vela Treviño, "al creativo no le interesa normalmente que su victimario pague su responsabilidad con prisión o cualquier limitación a su libertad personal. Lo que quiere y pretende es ser resarcido en los daños y perjuicios que se le hayan ocasionado por causa del acto ilícito cometido", a lo que nosotros agregaríamos que también le interesa que el infractor no continúe realizando las actividades ilícitas mencionadas.

Será necesario que la ley permita a los tribunales ordenar la destrucción de los fonogramas ilícitos y de los equipos utilizados para su producción.

Además de las acciones penales y para concordar con la idea del Lic. Vela Treviño(107) debemos decir que la legislación debe prever la posibilidad de ejercitar acciones civiles muy estrictas y severas, que además de conceder la posibilidad de resarcir los daños y perjuicios causados, conceda también la posibilidad de obtener embargos preventivos y medidas cautelares que permitan el secuestro de las copias ilícitas antes de iniciarse el procedimiento legal y mientras este se tramita.

***Cumplimiento de la Ley.***

Además de lo anterior el Estado tiene la responsabilidad de hacer que la ley se cumpla, pero también es cierto que los derechohabientes deberán colaborar con el Estado para obtener dichos fines.

En varios países, autoridades especializadas se encargan de hacer cumplir la legislación sobre la propiedad intelectual.

El cumplimiento de la ley presupone, en primer lugar la investigación del delito, en segundo lugar las actuaciones preliminares de investigación y de detención del delincuente, y finalmente la preparación de acciones penales. La investigación puede ser muy compleja y en condiciones ideales es mejor realizarla en colaboración con los titulares de derechos o sus representantes.

Por muy buena que sea una ley de propiedad intelectual, si no se cumple, no sirve para nada. (108)

Para que la lucha contra la piratería sea eficaz, se necesitan remedios legales y prácticos. Tal vez nunca se pueda erradicar por completo la piratería, pero contando con los medios básicos, se puede combatirla y controlarla, dicho cuadro básico, podría resumirse como sigue:

1.- Existencia de una protección legal adecuada para los productores de fonogramas a través de derechos específicos y durante un periodo adecuado de al menos cincuenta años que es la tendencia internacional.

2.- Posibilidad de ejercer acciones civiles y penales que aseguren la aplicación rápida de la ley, con disposiciones que permitan realizar embargos y secuestros preventivos.

3.- Aplicación eficaz de las leyes sobre piratería. Ello significa la cooperación activa de las autoridades competentes, incluso la policía, las autoridades aduaneras y hacendarias, con los derechohabientes.

4.- La legislación nacional adecuada debe contar con el respaldo de la protección recíproca para los fonogramas extranjeros. Los piratas no discriminan y buscan ganar dinero fácilmente con todos los álbumes de éxito, sea cual fuese su origen.

5.- La convención de Roma y el convenio de Ginebra deben ratificarse por el mayor número de países posible. En este sentido hay que decir que los países latinoamericanos han tomado la delantera sobre otras áreas del mundo.

La piratería de fonogramas es en nuestro país como en todo el mundo un problema grave, es una actividad totalmente ilícita que se difunde cada vez más y que tiene graves efectos económicos y sociales, tanto en el sector privado como en el público. Causa graves perjuicios a los derechos e intereses de los productores de fonogramas, a los autores, compositores e intérpretes y también a todos aquellos que directa o indirectamente trabajan en la industria de la música, sin olvidar a los propios consumidores que se ven engañados por la baja calidad del producto pirata.

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



## CONCLUSIONES

1.- El derecho intelectual es la facultad que la ley reconoce a los creadores de una obra, para distribuirla, explotarla y comercializarla, así como para oponerse o bien autorizar a otras personas para que la distribuyan, exploten y comercialicen.

2.- El derecho intelectual tiene dos ramas a considerar que son los derechos morales, mismos que son inherentes a la personalidad del autor, los cuales son inalienables e imprescriptibles; y los derechos patrimoniales o pecuniarios que son aquellos inherentes a la explotación económica de la obra y que pueden ser transmitidos por cualquier medio legal.

3.- Los derechos morales del autor son básicamente el reconocimiento de la paternidad de la obra, y la protección de la integridad de la misma, es decir, se tiene derecho a que al autor se le reconozca esa calidad y que su obra sea protegida contra alteraciones y mutilaciones.

4.- A pesar de que los derechos morales son un haz de facultades eminentemente personales del autor, su protección interesa a toda la colectividad pues las obras intelectuales forman una gran parte de su patrimonio cultural.

5.- Los derechos morales son imprescriptibles e inalienables, ésto quiere decir que el autor no podrá por ningún medio enajenar su calidad de autor, de padre de la obra, y no podrá renunciar al derecho que tiene para la protección de su obra, los derechos morales perduran en el tiempo aun después de terminado en privilegio temporal de explotación económica que corresponde al autor.

6.- La vigencia sin término del derecho moral es el lógico complemento de la inalienabilidad del mismo, ya que la obra constituye por si misma un algo autónomo, perfecto y cerrado cuya fuerza debe mantenerse por encima de los plazos que condicionan el derecho pecuniario.

7.- El ejercicio y defensa del derecho moral no están sujetos al cumplimiento de formalidades como puede ser

el registro, ya que sería absurdo pensar que la falta de registro haga perder la paternidad de la obra, o cualquiera otra facultad contenidas en el derecho de autor.

8.- El autor reúne en vida la totalidad de las facultades que integran el derecho moral, y desaparecido el autor se transmitirán los derechos concurrentes a sus herederos por el periodo de tiempo que fije la ley, y al término de ese periodo esas facultades se extenderán a toda la sociedad.

9.- El derecho pecuniario es la parte del derecho intelectual que se refiere a la explotación económica de la obra, se funda en la justicia de asegurar para el autor y sus sucesores los beneficios producidos por el trabajo intelectual.

10.- Las facultades comprendidas en el derecho pecuniario se relacionan con el aprovechamiento económico de la obra por parte del autor, y permiten a éste recoger los frutos de su creación, los cuales le permitirán subsistir y consagrarse a su labor intelectual.

11.- El derecho pecuniario es cesible y limitado en el tiempo, pudiendo transmitirse como cualquier otro derecho y tiene en su ejercicio las limitaciones que señala la ley. El derecho pecuniario se ejerce a través de la publicación y la reproducción de la obra, su colocación en el mercado, la plusvalía de la misma así como por la recaudación derivada de dichas actividades.

12.- El derecho exclusivo de reproducción tiene por objeto asegurar al autor, la multiplicación de su obra en copias realizadas por cualquier medio y por cualquier procedimiento. La forma de reproducción deberá ajustarse lógicamente a las características de la obra.

13.- Existe diferentes formas de publicación y reproducción las cuales son edición, ejecución, reproducción mecánica, y difusión.

14.- El autor puede ejercer por si mismo sus derechos patrimoniales, o cederlos a terceros, pero esta cesión nunca afectará los derechos morales que tenga el autor sobre su obra.

15.- Los derechohabientes de un autor ejercerán los derechos pecuniarios en la medida y por el tiempo que les han sido transferidos, pudiendo realizar todos los actos que en la esfera de la explotación económica le correspondan al autor.

16.- el autor puede renunciar a la explotación económica de su obra en favor de la colectividad, pero jamás podrá renunciar al derecho moral que tiene sobre la obra. En todo caso cualquier tipo de renuncia nunca podrá ser tácita, siempre deberá ser expresa y de preferencia por escrito.

17.- Los derechos intelectuales no pueden ser adquiridos ni perdidos por prescripción ni siquiera en su parte pecuniaria, la única prescripción admisible es la de las acciones para reclamar penas e indemnizaciones por los hechos cometidos en contra de los derechos de autor.

18.- Los derechos patrimoniales o pecuniarios podrán ser transmitidos por todas las formas establecidas por el derecho común las cuales pueden ser onerosas, gratuitas y sucesorias.

19.- El derecho intelectual es similar a la propiedad de las cosas, si equiparamos la obra a bienes susceptibles de valor, pero teniendo siempre en cuenta que la obra se compone de ideas que son bienes incorporeales, y por lo tanto el derecho intelectual no constituye un dominio, sino la titularidad sobre esas ideas, que siempre irá acompañada de su parte moral que es igualmente importante y la cual no es susceptible de valorización pecuniaria.

20.- El derecho intelectual es el resultado de la creación de algo inmaterial, fijado por medios materiales que se caracteriza por su novedad y originalidad.

21.- El autor no puede vender, ceder, ni renunciar su título como no puede hacerlo un médico o un abogado. El autor puede disponer de sus derechos patrimoniales pero no de su calidad de autor ya que es un derecho personalísimo inherente de la misma obra.

22.- La razón de ser y la naturaleza de las creaciones del espíritu es la misma del derecho intelectual, pues son la expresión de la actividad de la inteligencia, de

la iniciativa, de las calidades personales, que en su vida y amparo legal, provoca una pluralidad de derechos, privilegios y facultades, algunas de ellas, patrimoniales, otras morales.

23.- Sin disminuir en forma alguna el valor trascendente del derecho moral, especialmente en cuanto significa la expresión de la libertad de la conciencia, no debemos olvidar al factor patrimonial, cuando se ceden derechos intelectuales, ya que éste asegura a su beneficiario ventajas, privilegios y exclusividades en la vida cotidiana.

24.- El objeto principal del derecho intelectual es la protección de la creatividad intelectual. Se considera como obra intelectual toda expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria, que represente o signifique algo, que sea una creación integral.

25.- El término obra significa la expresión o exteriorización material concreta de una idea o

pensamiento en una forma especial, original, que importe una creación visible o audible, cualquiera que sea el medio empleado para lograr ese fin y cualquiera que sea su naturaleza o extensión.

26.- La creación intelectual se caracteriza por el hecho de representar a la mente en forma original, un contenido de hechos, de ideas o de sentimientos, mediante la corporización suministrada por la palabra y la música o las artes figurativas que constituyen productos completos y determinados, aptos para ser publicados y reproducidos.

27.- La obra intelectual, si bien no puede existir sin elementos materiales, es distinta de esos medios, la técnica de un arte, no es el arte mismo. Una obra intelectual si bien se percibe por medios materiales, no es idéntica a éstos es una distinción sutil pero fundamental.

28.- Todo arte o ciencia necesita un cuerpo mecánico que le sirva de medio de expresión y es un error identificar una obra intelectual con los medios de expresión, realización o exteriorización, que son los instrumentos



que corporizan la obra del espíritu y la hacen perceptible a los sentidos del ser humano.

29.- La obra intelectual debe ser el resultado de un esfuerzo creador individual, el criterio determinante no es la novedad, sino la originalidad. El término original se aplica a toda obra del ingenio humano que no es copia o imitación de otra, las que no existían antes y se publican por primera vez.

30.- El término de originalidad no tiene un alcance absoluto. No es ineludible que la manifestación del intelecto sea completamente original, ni su inspiración libre de toda influencia ajena.

31.- La originalidad consiste en lo que el autor pone de sí al combinar elementos que en conjunto llevan su sello y se distinguen de cualquier combinación anterior y desde luego de todo aquello que le sirvió de inspiración o de motivo.

32.- Debe ser protegida toda obra intelectual que resulte de un trabajo o actividad intelectual creadora que lleve la marca de la personalidad, iniciativa y

esfuerzo del espíritu de su autor y que por su naturaleza provoque una impresión estética con carácter de novedosa originalidad.

33.- Se conoce como autor a la persona que directamente realiza una actividad tendiente a elaborar una obra intelectual, una creación completa e independiente que revela una personalidad, pues pone en ella su talento artístico y su esfuerzo creador.

34.- Una de las limitaciones específicas que se aplican al derecho de autor es que éste en su aspecto pecuniario, está normalmente limitado en el tiempo, la extensión del plazo se determina en la ley y generalmente comprende la vida del autor y un periodo adicional después de su muerte, que se aplica a sus sucesores.

35.- La protección de quienes ayudan a los creadores intelectuales a comunicar el mensaje del autor, y de quienes le ayudan a discriminar su obra para que se conocida y disfrutada por el público en general, es dada por lo que conocemos como derechos conexos.

36.- Hay tres tipos de derechos conexos, los de los intérpretes sobre sus interpretaciones, los de los productores de fonogramas, sobre sus fonogramas y los de los organismos de radiodifusión sobre sus programas.

37.- El desarrollo de las innovaciones tecnológicas han hecho posible reproducir las interpretaciones individuales de un artista y usarlas sin la presencia de éste, lo que ha obligado al legislador a proteger los intereses de los intérpretes.

38.- El desarrollo tecnológico en el campo de fonogramas señala hacia la necesidad de proteger a los productores de fonogramas, ya que la facilidad de obtención en el mercado de sofisticados aparatos de grabación ha creado el creciente problema de la piratería.

39.- Es el acelerado desarrollo tecnológico la razón que ha impulsado el desarrollo de los derechos de autor, así como de los derechos conexos, también conocidos como vecinos.

40.- Los intérpretes buscan protección a través de los derechos conexos, contra la grabación no autorizada de

sus interpretaciones, así como contra los resultados del uso secundario de dichas grabaciones.

41.- Los derechos de los intérpretes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, son referidos como derechos conexos o vecinos porque se han desarrollado en forma paralela al derecho de autor y su ejercicio también es paralelo en ocasiones al derecho de autor.

42.- La interpretación y la ejecución constituyen verdaderos actos de creación, puesto que en éstas al igual que en la obra de un autor hay una actuación que es producto de condiciones personales, originales e intransferibles.

43.- El artista encuentra en sí mismo los medios para la interpretación artística, en los cuales la voz, la actitud o el gesto son los únicos instrumentos con los que cuenta para la interpretación, los artistas revisten la obra de su propia personalidad.

44.- Es imprescindible tener presente el orden de jerarquías que priva en la disciplina autoral. Es obvio

que en primer término existe la creación de un autor que dará origen a una obra y que posteriormente podrá haber una interpretación o ejecución de dicha obra.

45.- Se considera artista, intérprete y lo ejecutante, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

46.- Tradicionalmente se ha clasificado en tres grupos los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes, según se refiera al derecho de autorización, al derecho moral, o al derecho pecuniario.

47.- A partir del momento en que una interpretación queda fijada se le admite a gozar el beneficio de la protección que su productor tiene sobre ella, sin importar si es seguida de la confección de ejemplares y del acto de poner éstos a disposición del público.

48.- Los productores de fonogramas deberán gozar del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas, así como a prohibir que

sus fonogramas sean comercializados sin su autorización, así mismo tiene derecho a oponerse a la importación y distribución no autorizada del fonograma.

49.- Nuestra legislación mexicana no exige formalidades para la protección del derecho de autor, indicando que la protección se otorga a partir de la fijación en un soporte material, por lo que por analogía podemos decir que la falta de formalidades no harán que se pierdan los derechos sobre fonogramas.

50.- El productor de fonogramas es la persona natural o moral, que toma la iniciativa de organizar, seleccionar, producir, fijar y publicar el fonograma, bien inmaterial, consistente en la grabación de los sonidos de una ejecución de una obra por un intérprete en general acompañado de músicos ejecutantes.

51.- El jurista debe poder distinguir entre el bien intelectual, fonograma y los soportes materiales en los que es publicado, el fonograma es la grabación en sí misma, es una cosa incorpóral que no puede y no debe confundirse con el disco o cinta en que esté depositada.

52.- Se debe asegurar al productor de fonogramas un derecho conexo sobre sus fonogramas, ya que de su iniciativa resulta un bien nuevo original e inmaterial antes inexistente con valor económico y cultural propio, que requiere protección en el ámbito de los Derechos Intelectuales.

53.- El productor fonográfico necesita de un derecho exclusivo de autorizar o prohibir, la reproducción de sus fonogramas en cualquier tipo de soporte material, su comunicación al público inclusive por radiodifusión y toda otra forma o proceso de utilización.

54.- El principio de todo fonograma es la obra musical, eso es indiscutible, pero no todas las obras musicales que se crean son grabadas, ni aquellas que se graban lo son de la manera que el autor las imaginó.

55.- Es el productor de fonogramas quien decide que obra musical debe seleccionarse para incorporarse a un fonograma, ya sea con la intención original del autor, o variándola, sin alterarla pero orientándola hacia una finalidad específica.

56.- El productor de fonogramas seleccionará a un músico profesional para que realice los arreglos a las obras seleccionadas, pero el arreglista deberá apegarse a la idea original del productor, es decir deberá subordinar su creatividad a la del productor de fonogramas.

57.- El productor de fonogramas imagina un producto final, a partir de una o varias obras musicales, contrata a un director, selecciona intérpretes, consigue los servicios de un arreglista, se auxilia de recursos técnicos, etc., es por esto que consideramos que las actividades del productor de fonogramas encierran una labor eminentemente creativa de orden intelectual.

58.- El fonograma constituye una unidad autónoma orgánica e indivisible, en la que los aportes diferentes se reúnen, transforman y confunden; es imposible distinguir netamente cada uno de esos elementos por la forma en que se funden e incorporan unos con otros.

59.- Los derechos del productor de fonogramas son de una naturaleza que sin llegar a ser la misma que aquella que se aplica a los autores, personas físicas, va más allá de un simple derecho conexo netamente patrimonial, ya



que el derecho moral del productor de fonogramas sobre sus creaciones, existe y es indiscutible ya que igual que a los autores se les debe reconocer su derecho al nombre, al reconocimiento y a la integridad de sus fonogramas.

60.- En nuestro derecho interno la protección que gozaban los productores de fonogramas fue hasta hace poco nula o casi nula, ya que fue hasta el 11 de Julio de 1991 que se incorporaron a nuestra ley autoral los preceptos de las convenciones de Roma y Ginebra, que nuestro país ratificó en 1964 y 1974 respectivamente.

61.- Nuestra ley autoral de acuerdo con su artículo 1° es de orden público y de interés social, y su objetivo es la protección de los derechos sobre las obras intelectuales así como la salvaguarda del acervo cultural de la Nación. Es indiscutible que el productor de fonogramas debe estar incluido en el supuesto del artículo 1° de dicha ley, ya que el fonograma además de ser una obra intelectual, es la vía más adecuada y práctica para difundir y conservar la cultura musical de la Nación.

62.- De acuerdo con los artículos 1°, incisos d) y k) y 8° de nuestra ley autoral los derechos del productor de fonogramas estarán protegidos aunque éste no registre sus fonogramas ante las autoridades competentes, ya que la protección de cualquier obra intelectual (incluido el fonograma) es intrínseca a las mismas y no dependen de formalidad alguna.

63.- El productor de fonogramas tiene el derecho de oponerse o de autorizar la reproducción directa e indirecta de sus obras, así como cualquier forma de uso o explotación con fines de lucro que pretenda realizar sin su autorización expresa, así mismo tendrá el derecho de oponerse a la distribución o venta de las reproducciones no autorizadas de sus obras.

64.- El productor de fonogramas tendrá el derecho de acudir ante los órganos jurisdiccionales competentes para ejercer sus derechos de oposición además de exigir las indemnizaciones correspondientes por la violación a sus derechos.

65.- El productor de fonogramas tiene el derecho de solicitar al órgano jurisdiccional que aplique las

medidas necesarias para impedir que los derechos de aquel sean violados o bien para detener la violación de los mismos, sin que tengan que acreditarse dichas medidas.

66.- En el derecho internacional existen dos tratados o convenciones que se han realizado con el propósito de proteger a los productores de fonogramas en el ámbito internacional, a través del derecho interno de los Estados contratantes, dichas convenciones son las llamadas de Roma y de Ginebra, mismas de las que México es miembro desde 1964 y 1974 respectivamente.

67.- La convención de Roma tiene como fin principal asegurar que los Estados firmantes legislen en su derecho interno para proteger a los intérpretes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, tanto nacionales como extranjeros, de manera que se otorgue a los extranjeros el mismo derecho que a los nacionales en relación con los derechos que tengan sobre sus obras.

68.- De acuerdo con la convención de Roma se entenderá como mismo trato que a los nacionales, el que conceda el

Estado contratante en que se pida la protección, en virtud de su derecho interno, a los productores de fonogramas que sean nacionales de dicho Estado con respecto a los fonogramas publicados o fijados por primera vez en su territorio.

69.- La convención de Roma determina sólo la protección que un Estado contratante está obligado a ofrecer respecto de los beneficiarios de otros Estados contratantes. El objetivo es otorgar una protección internacional; no prevee protección específica para los beneficiarios del propio Estado contratante aunque en la práctica, difícilmente se da que un país otorgue un trata superior a los extranjeros que a sus propios nacionales, además de que si no existe una base de legislación en favor de los nacionales será imposible proteger a los extranjeros.

70.- La convención de Roma está basada en el principio de trato nacional, ya que los Estados contratantes están obligados a proteger a los nacionales de otros Estados contratantes como a los suyos propios, esto implica forzosamente la protección de los propios nacionales ya

que sin dicha protección no se podrá proteger a los extranjeros.

71.- La convención de Ginebra o convenio fonogramas, que fue ratificado por México el 8 de Febrero de 1974, obliga a todos los Estados contratantes a proteger a los productores de fonogramas que sean nacionales de los otros Estados contratantes, contra la producción de copias sin el consentimiento del productor, así como contra la importación de tales copias cuando la misma sea hecha con miras a una distribución al público.

72.- El convenio fonogramas tiene como fin que los Estados contratantes a través de su legislación interna den protección a los productores de fonogramas de los demás Estados contratantes, por lo que los Estados que no cuenten con la legislación interna necesaria deberán legislar en este sentido.

73.- El incumplimiento de México de legislar en el sentido del convenio fonogramas dejó un periodo de casi veinte años en el que no existió una protección específica para los productores de fonogramas nacionales ni para los extranjeros, lo que causó graves daños a la

industria fonográfica, ya que no fue posible hacer una lucha eficaz contra la reproducción no autorizada de los fonogramas, por lo que esta actividad proliferó al grado de llegar a magnitudes incontrolables.

74.- Al referirnos al marco jurídico de la industria de la música, consideramos exclusivamente el ámbito autoral del productor de fonogramas, no su sujeción a las leyes de aplicación general, que bien es sabido y aceptado deben apegarse a su estricto cumplimiento.

75.- La obra intelectual como creación del espíritu del hombre tiene como destino natural su difusión. Desde su creación la obra está moralmente destinada a la cultura de la comunidad y no es permisible que el autor limite su difusión.

76.- Siendo la difusión indispensable para el conocimiento y apreciación de la obra musical, ésta debe ser expresada artísticamente para que alcance su máxima realización emocional y estética, y el mejor medio para lograr dicha difusión es el fonograma, continente de expresiones artísticas y vehículo de difusión.

77.- Es muy común confundir el producto sonoro, con el soporte material que lo contiene, por fonograma debemos entender la obra o producto sonoro fijado en un soporte material resultante de la interpretación y/o ejecución de una obra musical o de otros sonidos, mientras que el soporte material es el disco, CD, o cassette que lo contiene.

78.- El fonograma es jurídicamente un continente de derechos que se conjuntan y dan como resultado un producto final diferente de cada una de las aportaciones artísticas individuales que los conforman, naciendo de esta conjunción un derecho diferente e independiente en favor del productor de fonogramas.

79.- Cuando un consumidor compra un disco, no se convierte en dueño del contenido sonoro grabado (fonograma), sólo adquiere una reproducción de aquel y el derecho de escucharlo cuantas veces lo desee en su entorno privado y sin obtener ningún beneficio económico directo o indirecto, el fonograma es y seguirá siendo propiedad exclusiva de su productor o su causahabiente.

80.- Jurídicamente el fonograma es un conjunto de derechos que tutelan el conjunto de actividades creadoras que lo conforman incluida entre estas actividades la del productor de fonogramas, que es la persona física o moral que logra conjuntar todas las participaciones necesarias para la existencia del fonograma.

81.- En la industria de la música se manejan diversos tipos de contratos que regulan las relaciones jurídicas de las compañías productoras de fonogramas, el contenido de dichos contratos está enfocado específicamente a lograr la producción de fonogramas y a normar las relaciones entre los sujetos necesarios para alcanzar dicho fin. A dichos contratos se les denomina como artísticos.

82.- Existen diversos tipos de contratos artísticos pero casi todos comparten las mismas características, como son un objeto mixto que encierra obligaciones de dar hacer y no hacer, una vigencia determinada o determinable, pago de regalías por fonogramas vendidos, un pacto de exclusividad que prohíbe realizar contratos similares con terceros, un ámbito territorial de validez



determinado, son onerosos, bilaterales, consensuales, aleatorios, principales, se realizan intuitu personae y son generalmente contratos atípicos.

83.- Cuando hablamos de reproducción ilícita de fonogramas debemos entender por reproducción, la realización de uno o más ejemplares de una obra en cualquier forma material.

84.- La piratería en el ámbito de los derechos intelectuales, se traduce en la reproducción ilícita de obras publicadas y/o de fonogramas por cualquier medio adecuado con miras a la transmisión o distribución al público.

85.- La actividad conocida como piratería está dirigida a comercializar copias de fonogramas en competencia con el productor legítimo, de manera que el público adquiere el producto en la creencia de que se trata de un ejemplar autorizado, la acción reviste en la mayoría de los casos una falsificación del producto original.

86.- La reproducción ilícita de fonogramas afecta a diversos sectores entre los que se encuentran el sector

creativo, los medios de producción, la actividad comercial lícita, el sector laboral, el público consumidor, la creatividad nacional y el Estado.

87.- La piratería de fonogramas se realiza generalmente en las siguientes modalidades: a) la duplicación a través de una matriz o de una copia del fonograma en serie pero rudimentaria; b) la grabación a partir de una o varias copias del fonograma en forma individual y a pedido del consumidor; c) la duplicación de un fonograma mediante la multiplicación de copias con una presentación impresa y bien elaborada pero diferente a la original; d) la falsificación de ejemplares cuya apariencia es idéntica a la de los fonogramas originales (ésta es la modalidad más utilizada en nuestro país); e) el bootlegging, que se realiza grabando la actuación en vivo de algún artista o a través de una transmisión radial o televisiva sin autorización. Todas estas modalidades se realizan con miras a la distribución, comercialización y venta al público en general.

88.- Una de las medidas que se debe adoptar para prevenir la piratería es la de disponer de una legislación adecuada, ya que hoy en día se acepta

generalmente en el mundo entero que la grabación sonora o el fonograma, no es sólo un medio indispensable para la difusión de las interpretaciones musicales, sino que también constituye una auténtica creación intelectual.

89.- Para combatir la piratería la ley deberá otorgar al productor de fonogramas el derecho exclusivo de controlar la reproducción de sus fonogramas, de controlar la radiodifusión y la comunicación al público de los mismos así como de controlar su distribución incluido el alquiler.

90.- La protección que otorguen las leyes, debe ser tan amplia que no sólo protejan a los productores de fonogramas nacionales, sino también a los extranjeros, ya que los productores de fonogramas, no estarán dispuestos a vender sus productos fuera de su país si éstos no están protegidos debidamente.

91.- Para que los derechos reconocidos queden verdaderamente protegidos, la ley deberá prever sanciones criminales, civiles y fiscales. Dichas sanciones deben contemplar no sólo la producción de

copias ilícitas sino también la posesión y comercialización de tales copias.

92.- El Estado tiene la responsabilidad de hacer que la ley se cumpla, pero también es cierto que los derechohabientes deberán colaborar con el Estado para obtener dichos fines.

93.- El cumplimiento de la ley presupone la investigación del delito, las actuaciones preliminares de investigación y de detención del delincuente y finalmente la preparación de acciones penales.

## **CITAS Y NOTAS**

## CITAS Y NOTAS

## Citas y notas al 1er Capítulo.

(1) HALORAND, Mark; The Musicians Business and Legal Guide; Edited by The Beberly Hills Bar Association 4th edition; Englewood Cliff, New Jersey, U.S.A. 1991.

(2) GLOSARIO DE LA O.M.P.I.; Editado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Ginebra, Suiza 1990.

(3) MOUCHET, Carlos y RADAELLI, Sigfrido A.; Los Derechos del Escritor y del Artista; Ediciones Cultura Hispánica; Madrid, España 1953.

(4) Idem.

(5) Citado por MOUCHET, Carlos y RADAELLI, Sigfrido A.; Op cit.

(6) REY Y LEÑERO, Juan del; Ley Federal de Derechos de Autor, comentarios, anotaciones, antecedentes y concordancias; Editorial Textos Universitarios S.A.; México D.F., México 1978.

(7) Derechohabiente o Causahabiente; se dice del titular de derechos que provienen de otra persona denominada causante o autor.

(8) Los sucesores podrán ejercer los derechos de autorización y persecución, pero no podrán reclamar paternidad sobre la obra, ya que dicha paternidad será siempre reconocida al autor originario aun después de muerto, ahora bien el sucesor sí podrá exigir que se respete el derecho a la paternidad de la obra en nombre del autor.

(9) Artículo 23 Fracción I de la Ley Federal de Derechos de Autor que a la letra dice:

La vigencia del derecho a que se refiere la fracción III del artículo 2o se establece en los siguientes términos.

I.- Durará tanto como la vida del autor y cincuenta años después de su muerte.

Transcurrido ese término, o antes si el titular del derecho muere sin herederos, la facultad de usar y explotar la obra pasará al dominio público, pero serán respetados los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

...

(10) Los derechos de autorización pasan al dominio público, pero al autor se le sigue reconociendo dicha calidad.

(11) MOUCHET, Carlos y RADAELLI, Sigfrido A.; Op Cit.

(12) Vid Supra, página 7

(13) MOUCHET, Carlos y RADAELLI, Sigfrido A.; Op Cit.

(14) A pesar de los derechos de oposición del autor, el artículo 62 primer párrafo de la Ley Federal del Derecho de Autor, consagra limitaciones a ese derecho, dicho artículo a la letra dice:

Es de utilidad pública la publicación de las obras literarias, científicas, filosóficas, didácticas y en general de toda obra intelectual o artística, necesarias o convenientes para el adelanto, difusión o mejoramiento de la ciencia, de la cultura o de la educación nacional.

...

(15) Nos guiamos por el Código Civil para el Distrito Federal, debido a que es aplicable en toda la república en materia federal, y la materia autoral corresponde al fuero federal.

(16) No excluimos la posibilidad de que un sordo analfabeta, pueda crear en áreas en que sus impedimentos no sean un estorbo, como podría ser la pintura o la escultura.

(17) Creemos que el abandono de los derechos patrimoniales no puede darse tácitamente, en nuestra forma de ver las cosas, pensamos que el autor en caso de querer abandonar sus derechos deberá hacerlo

expresamente, y de la misma forma designar en favor de quien los abandona.

(18) Los modos establecidos por la Ley para la transmisión de derechos son, la compraventa, la cesión, donación, sucesión etc.

(19) SATANOWSKY, Isidro; Derecho Intelectual; Tipográfica Editora Argentina, Tomos I y II; Buenos Aires, Argentina 1954.

(20) Idem.

(21) Si bien es cierto que el autor no puede ni debe evitar que el público goce de su obra, si es cierto que el autor tiene la titularidad exclusiva y absoluta sobre los derechos intelectuales inherentes a la misma.

(22) El ser dueños de soportes materiales (contenidos), no nos hace dueños de la obra contenida en ellos.

(23) SATANOWSKY, Isidro; Op Cit.

(24) Aunque la parte moral de la obra es indispensable y de gran importancia, si el autor no pudiera percibir beneficios económicos, por sus obras, no se dedicaría a crear, buscaría alguna otra actividad con que ganarse la vida.

(25) La obra está en el comercio y forma parte del patrimonio del autor, pero siempre tendrá su parte moral, aquella que no tiene apreciación pecuniaria.

(26) SATANOWSKY, Isidro; Op Cit.

(27) No es lo mismo un cassette que la música grabada en el mismo.

(28) Los principios de la Lógica nos dicen que idea no expresada es igual a idea no pensada.

(29) Nunca podríamos considerar como un libro a una colección de hojas en blanco perfectamente encuadradas, y si nos atreviéramos a decirlo, jamás podríamos decir que es una obra literaria.

(30) SATANOWSKY, Isidro; Op Cit.



(31) El artículo 8o de nuestra Ley Federal del Derecho de Autor en concordancia con el artículo 7o del mismo ordenamiento a la letra dice:

Las obras que se refieren al artículo anterior [ramas de protección de los derechos de autor] quedarán protegidos, aun cuando no sean registrados ni se hagan del conocimiento público, o cuando sean inéditas, independientemente del fin a que puedan destinarse.

(32) El artículo 9o la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

Los arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, compilaciones y transformaciones de obras intelectuales o artísticas que contengan por sí mismas alguna originalidad, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser publicados cuando hayan sido autorizados por el titular del derecho de autor sobre la obra de cuya versión se trate.

Cuando las versiones previstas en el párrafo precedente sean de obras del dominio público, aquéllas serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho de uso exclusivo de la obra de cuya versión se trate, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma.

(33) Consideramos que ésta es la más adecuada.

(34) Como se puede ver en los capítulos posteriores, las teorías aplicadas al productor cinematográfico se aplican perfectamente al productor de fonogramas.

(35) SATANOWSKY, Isidro; Op Cit.

(36) Vid Supra, página 7.

## Citas y notas al 2o Capítulo.

(37) BACKGROUND READING MATERIAL ON INTELLECTUAL PROPERTY; Edited by The World Intellectual Property Organization; Geneva, Switzerland 1988.

(38) El artista empezó a ser relegado por sus propias interpretaciones.

(39) BACKGROUND READING MATERIAL ON INTELLECTUAL PROPERTY; Op Cit.

(40) Debemos decir que aunque ya gran número de legislaciones protegen los derechos conexos todavía no se ponen de acuerdo en cual es la naturaleza de estos derechos, y cual debe ser el alcance de la protección de los mismos.

(41) Vid Infra, página 129.

(42) Legislación en materia de derechos conexos.

(43) Hasta Marzo de 1993 los países que han firmado la Convención de Roma son los siguientes:

Estados contratantesFecha de Depósito

Alemania	21 de julio 1966
Argentina	2 de diciembre de 1991
Australia	30 de junio de 1992
Austria	9 de marzo de 1973
Barbados	18 de junio 1983
Brasil	29 de junio de 1965
Burkina Faso	14 de octubre de 1987
Chile	5 de junio de 1974
Colombia	17 de junio de 1976
Congo	29 de junio de 1962
Costa Rica	9 de junio de 1971
Dinamarca	23 de junio de 1963
Ecuador	19 de diciembre de 1963
El Salvador	29 de marzo de 1979
España	14 de agosto de 1991
Fiji	11 de enero de 1972
Filipinas	25 de julio de 1984
Finlandia	21 de julio de 1983
Francia	3 de abril de 1987
Grecia	30 de junio de 1992
Guatemala	14 de octubre de 1976
Honduras	16 de noviembre de 1989

Irlanda	19 de junio de 1979
Italia	8 de enero de 1975
Japón	26 de julio de 1989
Lesotho	26 de octubre de 1989
Luxemburgo	25 de noviembre de 1975
México	17 de febrero de 1964
Mónaco	6 de septiembre de 1985
Nigeria	5 de abril de 1963
Noruega	10 de abril de 1978
Panamá	2 de junio de 1983
Paraguay	26 de noviembre de 1969
Perú	7 de mayo de 1985
Reino Unido	30 de octubre de 1963
República Checa	Situación en revisión
República Dominicana	27 de octubre de 1986
República Eslovaca	Situación en revisión
Suecia	13 de julio de 1962
Uruguay	4 de abril de 1977

(44) DIAZ ALCANTARA, Arturo, citado en, LOS ASPECTOS PENALES DEL DERECHO DE AUTOR, Memoria del panel de especialistas; Editado por la Procuraduría General de la República y El Instituto Mexicano de los Derechos de Autor; México D.F., México 1991.

(45) Una misma canción interpretada por diferentes personas puede llegar a sonar totalmente diferente.

(46) Vid Supra, página 2.

(47) Vid Infra, página 129.

(48) El artículo 82 de la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

Se considera artista, intérprete o ejecutante, todo actor, cantante, músico, bailarín, u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

(49) Vid Infra, página 131

(50) DIAZ ALCANTARA, Arturo, Op Cit.

(51) Al decir expresamente consentida en la práctica se ha utilizado que la autorización se haga por escrito.

(52) Al igual que un autor tiene derecho a que se le reconozca la paternidad de su obra, de la misma forma un intérprete tiene derecho a que se le reconozca la paternidad de sus interpretaciones.

(53) El artículo 79 de la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

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 procurarán 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.

(54) El artículo 90 de la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

La duración de la protección concedida a intérpretes o ejecutantes, será de cincuenta años contados a partir:

- a) De la fecha de fijación de fonogramas o disco.
- b) De la fecha de ejecución de obras no grabadas en fonogramas.
- c) De la fecha de la transmisión por televisión o radiodifusión.

(55) La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual en su propuesta de instrumento para la protección de las

derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y los productores de fonogramas, propone una nueva definición de fonograma, la cual es la siguiente:

"fonograma" es una fijación exclusivamente sonora de los sonidos o de representaciones digitales de los mismos, sin tener en cuenta el método por el que se hizo la fijación ni el medio en que se hizo; una fijación audiovisual o la parte sonora de la misma no es un fonograma.

(56) HUERTA RODRIGUEZ, Efrén, citado en, LOS ASPECTOS PENALES DEL DERECHO DE AUTOR, Memoria del panel de especialistas; Editado por la Procuraduría General de la República y El Instituto Mexicano de los Derechos de Autor; México D.F., México 1991.

(57) El artículo 133 de nuestra Constitución Política a la letra dice:

Esta Constitución la leyes del Congreso de la Unión que emanen de ella y todos los tratados que estén de acuerdo con la misma, celebrados y que se celebren por el Presidente de la República, con aprobación del Senado, serán la Ley Suprema de toda la Unión. Los jueces de cada Estado se arreglarán a dicha Constitución, leyes y tratados, a pesar de las disposiciones en contrario que pueda haber en las constituciones o leyes de los estados.

(58) Es nuestra opinión que la protección de los organismos de radiodifusión dista mucho de ser completa, ya que al no abarcar las transmisiones por cable, abre una gran laguna para la mala utilización y/o la utilización no autorizada de las transmisiones de los organismos de radiodifusión.

#### Citas y notas al 3er Capítulo.

(59) JESSEN, Henry, citado en IV CURSO INTERNACIONAL ESPECIALIZADO DE FORMACION SOBRE EL DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, Memorias del; Organizado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, la Sociedad Suiza para los Derechos de los Autores en Obras Musicales, y la Dirección General de Derechos de Autor

de La Biblioteca Nacional del Perú; Editado por La biblioteca Nacional del Perú; Lima, Perú 1988.

(60) Es de comentarse que en México no existe una sociedad recaudadora para productores de fonogramas, por lo que cada productor realiza su propia recaudación.

(61) Vid Supra, página 57.

(62) El artículo 7o inciso i) de la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

La protección a los derechos de autor se confiere con respecto de sus obras, cuyas características correspondan a cualquiera de las ramas siguientes:

....

i) De fotografía, cinematografía, audiovisuales, de radio y televisión;

....

(63) Vid Supra, página 61

(64) AZAOLA, José Miguel de; Guía de la Convención de Roma y del Convenio Fonogramas; Editada por La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Ginebra, Suiza 1982.

(65) Idem.

(66) Idem.

(67) Idem.

(68) PROYECTO DE LEY TIPO DE LA OMPI SOBRE LA PROTECCION DE LOS PRODUCTORES DE GRABACIONES SONORAS; Documento preparado y editado por la oficina internacional de la OMPI; Ginebra, Suiza 1992.

(69) Idem.

**Citas y notas al 4o Capítulo.**

(70) El artículo 59 primer párrafo de la Ley Federal del Derecho de Autor a la letra dice:

Las personas físicas o morales que produzcan una obra con la participación o colaboración especial y remunerada de una o varias personas, gozarán respecto de ellas, del derecho de autor, pero deberán mencionar el nombre de sus colaboradores.

(71) Las reformas realizadas a la Ley federal del derecho de autor en materia de protección a los productores de fonogramas se realizaron mediante decreto del 11 de julio de 1991, que fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 17 del mismo mes, y que entró en vigor a los 30 días de su publicación.

(72) Vid Supra, página 125.

(73) HALORAND, Mark, Op Cit.

(74) Vid Supra, página 131, artículo 3 de la Convención de Roma.

(75) Ver artículo 3 inciso a) de la Convención de Roma.

(76) HALORAND, Mark, Op Cit.

(77) Idem.

(78) Una buena selección del material es de mutuo interés entre las partes, pues esta atraerá al público, proporcionando beneficios tanto para el intérprete como para el productor de fonogramas.

(79) SHEMEL, Sidney and KRASILOVSKY, William M.; This Business of Music; Edited by Billboard 6th edition; New York, N.Y., U.S.A. 1990.

(80) HALORAND, Mark, Op Cit.

(81) El periodo que un artista no puede grabar las obras grabadas para el productor, es conocido como término de no regrabación.

(82) A pesar de que se pacte que los costos de grabación sean recuperados de las regalías del artista, la

titularidad de los derechos inherentes al fonograma pertenecerá siempre al productor. Recordemos aun con este sistema, no existe garantía para el productor de que recuperará los costos de grabación.

(83) Vid Infra, página 194

(84) Este supuesto no se da habitualmente, ya que las compañías generalmente no lo aceptan, a menos que se trate de un artista muy reconocido.

(85) HALORAND, Mark, Op Cit.

(86) Idem.

(87) SHEMEL, Sidney and KRASILOVSKY, William M., Op Cit.

(88) La expedición de poderes, se hace con la finalidad de facilitar el trabajo del representante.

(89) Los avisos en éste y casi todos los contratos artísticos, deberán realizarse por escrito y con acuse de recibo.

(90) Como podemos ver, el contrato de representación implica un pacto de exclusividad pero ésta se da en un solo sentido, es decir, el artista sólo podrá tener un representante, pero éste podrá representar a varios artistas.

(91) Los gastos que el representante realiza generalmente deberán encuadrar en presupuestos establecidos entre él y el artista. El representante deberá siempre comprobar los gastos realizados.

(92) El derecho de opinión consistirá en que el artista podrá dar sus puntos de vista sobre las contrataciones que el representante pretenda realizar, pero cualquier negativa deberá estar plenamente justificada.

(93) La regalía en el contrato de producción no siempre se pacta, debido a que los servicios del director de la producción están debidamente pagados con los honorarios que se le entreguen, pero algunas veces como un reconocimiento a su colaboración en la labor creativa se le otorga una regalía que será pactada en el contrato.

(94) El productor de fonogramas podrá repercutir en contra del director de la producción, cualquier



reclamación que pudiera sufrir de terceros, por el incumplimiento de las obligaciones del director, en lo que se refiere a verificación de créditos.

(95) Siendo que el productor de fonogramas es quien paga y financia la producción, es lógico que tenga el derecho de aprobación sobre la misma, pero también es lógico pensar que cualquier rechazo, deberá estar plenamente justificado.

(96) Esta es una cláusula natural, es decir el productor de fonogramas tendrá este derecho, aunque no se pacte en el contrato de esa forma; y por ser nuestra Ley autoral, de interés público tal como lo expresa en su artículo 10, por lo tanto estos derechos son irrenunciables de acuerdo con el artículo 60 de Código civil para el Distrito Federal en materia del orden común y para toda la república en materia del orden federal.

(97) Es decir que si el director de la producción le entrega al productor de fonogramas una grabación maestra que contenga catorce temas, el productor tendrá el derecho de decidir cuales de esos temas serán utilizados en las reproducciones, pudiendo realizar a su entera discreción cualquier tipo de selección.

(98) El derecho de reconocimiento, emana del artículo 59 primer párrafo de nuestra Ley autoral, aunque debemos comentar, que no siempre se respeta este derecho, aunque generalmente es por descuido, y no por mala fe.

(99) El distribuidor no será responsable por ninguna obligación de tipo autoral en relación con los fonogramas titularidad del cliente y éste deberá mantener a aquel a salvo de cualquier reclamación que pudiera sufrir a ese respecto.

(100) Utilidades netas significa las ganancias que se obtengan por la comercialización de los fonogramas del cliente menos descuentos impuestos y similares.

(101) El porcentaje base para el cálculo generalmente es el cien por ciento, (100%), pero siempre puede ser modificado por voluntad de las partes.

(102) Estas autorizaciones pretenden facilitar la publicidad necesaria que se necesita para la explotación, comercialización y venta de los fonogramas.

(103) Existen personas que confunden la licencia con una cesión de derechos autorales, esto no es así, ya que la titularidad de los derechos sigue siendo propiedad del productor originario, la licencia tal como se ha definido, es una mera autorización para la utilización y explotación comercial de esos derechos.

(104) En caso de que el licenciante realice auditorías al licenciatarario, y no se encuentre anomalía alguna, los costos de la auditoría correrán por cuenta exclusiva del licenciante.

(105) ANTEQUERA PARILLI, Ricardo, IV CURSO INTERNACIONAL ESPECIALIZADO DE FORMACION SOBRE EL DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, Memorias del; Op Cit.

(106) DAVIS, Gillian, VI CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PROTECCION DE LOS DERECHO INTELECTUALES (DEL AUTOR, EL ARTISTA Y EL PRODUCTOR), Memoria del; Editado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, la Secretaría de Educación Pública, la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores y la Federación Mexicana de Sociedades Autorales; México D.F., México 1991.

(107) VELA TREVIÑO, Sergio; La Tutela Penal a la Propiedad Intelectual; Inédito; México D.F., México 1992.

(108) DAVIS, Gillian, Op Cit.

**B I B L I O G R A F I A**

**BIBLIOGRAFIA**

ANTEQUERA PARRILLI, Ricardo; Consideraciones sobre el derecho de autor, con especial referencia a la legislación venezolana; Leonardo Impresora; Buenos Aires, Argentina 1977.

ARCE GARGOLLO, Javier; Contratos Mercantiles Atípicos; Editorial Trillas S.A. de C.V.; México D.F., México 1985.

AZAOLA, José Miguel de; Guía de la Convención de Roma y del Convenio Fonogramas; Editada por La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Ginebra, Suiza 1982.

BACKGROUND READING MATERIAL ON INTELLECTUAL PROPERTY; Edited by The World Intellectual Property Organization; Geneva, Switzerland 1988.

BOGSCH, Arpad; El Derecho de Autor Según la Convención Universal; Editado por El Ministerio de Justicia de la República Argentina; Buenos Aires, Argentina 1975.

CABANELLAS DE TORRES, Guillermo; Diccionario Jurídico Elemental; Editorial Heliasta S.R.L.; Buenos Aires, Argentina 1988.

CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PROTECCION DE LOS DERECHOS INTELLECTUALES (DEL AUTOR, EL ARTISTA Y EL PRODUCTOR), Memoria del; Editado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, La Universidad Católica "Andrés Bello" y El instituto de Estudios Jurídicos del Estado Lara; Caracas, Venezuela 1986.

CHESNAIS Pierre; The Communication of Phonograms to the Public: Remuneration of Performers and Producers; Edited by the International Labour Organisation; Geneva, Switzerland 1991.

DERECHOS INTELLECTUALES; Varios autores; Editorial Astrea de Alfredo y Ricardo Depalma S.R.L.; Buenos Aires, Argentina 1989.

FARELL CUBILLAS, Arsenio; El Sistema Mexicano de Derechos de Autor; Ignacio Vado Editor; México D.F., México 1966.

GALINDO GARFIAS, Ignacio; Derecho Civil; Editorial Porrúa S.A.; 7a edición; México D.F., México 1985.

GLOSARIO DE LA O.M.P.I.; Editado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual; Ginebra, Suiza 1990.

HALORAND, Mark; The Musicians Business and Legal Guide; Edited by The Beberly Hills Bar Association 4th edition; Englewood Cliff, New Jersey, U.S.A. 1991.

HARVEY, Edwin R.; Derechos de autor de la cultura de la información, ordenamiento normativo; Editorial Depalma; Buenos Aires, Argentina 1975.

INTERNATIONAL CONVENTIONS AND NATIONAL LEGISLATION ON THE RIGHTS OF PRODUCERS, PERFORMERS AND BROADCASTING ORGANISATIONS; Edited by the International Federation of the Phonographic Industry; London, U.K. 1993

IV CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PROTECCION DE LOS DERECHOS INTELECTUALES (DEL AUTOR, EL ARTISTA Y EL PRODUCTOR), Memoria del; Editado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, por el Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala y El Colegio de Abogados y Notarios de Guatemala; Guatemala, Guatemala 1989.

IV CURSO INTERNACIONAL ESPECIALIZADO DE FORMACION SOBRE EL DERECHO DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS, Memorias del; Organizado por la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, la Sociedad Suiza para los Derechos de los Autores en Obras Musicales, y la Dirección General de Derechos de Autor de La Biblioteca Nacional del Perú; Editado por La biblioteca Nacional del Perú; Lima, Perú 1988.

HENRY JESSEN; Derechos Intelectuales de los Autores, Artistas, Productores de Fonogramas y otros Titulares; Editorial Jurídica de Chile; Santiago de Chile, Chile 1970

LA TELEVISION POR SATELITE Y POR CABLE, Derechos de los artistas, interpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas; Editado por la Organización Internacional del Trabajo; Ginebra, Suiza 1989.

LOS ASPECTOS PENALES DEL DERECHO DE AUTOR, Memoria del panel de especialistas; Editado por la Procuraduría General de la República y El Instituto Mexicano de los Derechos de Autor; México D.F., México 1991.

LOREDO HILL, Adolfo; Derecho Autoral Mexicano; Editorial Jus, 2a edición corregida y aumentada; México D.F., México 1990.

MORAES WALTER; Artistas Intérpretes e Executantes; Editora Revista Dos Tribunais LTDA. Sao Paulo, Brasil 1976.

MOUCHET, Carlos y RADAELLI, Sigfrido A.; Los Derechos del Escritor y del Artista; Ediciones Cultura Hispánica; Madrid, España 1953.

OBON LEON, J. Ramón; Derecho de los Artistas Intérpretes; Ed. Trillas; México D.F., México 1986.

PAVON VASCONCELOS, Francisco; Manual de Derecho Penal Mexicano (Parte General); Editorial Porrúa S.A. 8a edición; México D.F., México 1987.

PRIMER SEMINARIO SOBRE DERECHOS DE AUTOR, PROPIEDAD INTELECTUAL, PROPIEDAD INDUSTRIAL Y TRANSFERENCIA DE TECNOLOGIA, Memoria del; Editado por la Universidad Nacional Autónoma de México; México D.F., México 1985.

PROTECCION DEL DERECHO DE AUTOR EN AMERICA; Unión Panamericana, División Jurídica General, Washington D.C. Estados Unidos 1962.

PROYECTO DE LEY TIPO DE LA OMPI SOBRE LA PROTECCION DE LOS PRODUCTORES DE GRABACIONES .SONORAS; Documento preparado y editado por la oficina internacional de la OMPI; Ginebra, Suiza 1992.

RANGEL MEDINA, David; Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual; Editado por La Universidad Nacional Autónoma de México; México D.F., México 1991.

REY Y LEÑERO, Juan del; Ley Federal de Derechos de Autor, comentarios, anotaciones, antecedentes y concordancias; Editorial Textos universitarios S.A.; México D.F., México 1978.

ROGINA VILLEGAS, Rafael; Derecho Civil Mexicano; Editorial Porrúa S.A. 5a edición, tomo sexto, Volúmenes I y II; México D.F., México 1985.

SANCHEZ MEDAL, Ramón; De los Contratos Civiles; Editorial Porrúa S.A. 8a edición; México D.F., México 1986.

SATANOWSKY, Isidro; Derecho Intelectual; Tipográfica Editora Argentina, Tomos I y II; Buenos Aires, Argentina 1954.

SHEMEL, Sidney and KRASILOVSKY, William M.; This Business of Music; Edited by Billboard 6th edition; New York, N.Y., U.S.A. 1990.

SHEMEL, Sidney and KRASILOVSKY, William M.; More About This Business of Music; Edited by Billboard; New York, N.Y., U.S.A. 1991.

VI CONGRESO INTERNACIONAL SOBRE LA PROTECCION DE LOS DERECHOS INTELECTUALES (DEL AUTOR, EL ARTISTA Y EL PRODUCTOR), Memoria del; Editado por la Organización

Mundial de la Propiedad Intelectual, la Secretaría de Educación Pública, la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores y la Federación Mexicana de Sociedades Autorales; México D.F., México 1991.

VELA TREVIÑO, Sergio; La Tutela Penal a la Propiedad Intelectual; Inédito; México D.F., México 1992.

VASQUEZ DEL MERCADO, Oscar; Contratos Mercantiles; Editorial Porrúa, 3a edición; México D.F., México 1989

#### L E Y E S

CODIGO CIVIL, para el Distrito Federal; Editorial Porrúa S.A., México D.F., México 1992.

CODIGO FEDERAL DE PROCEDIMIENTOS CIVILES, Editorial Esfinge, S.A. de C.V.; Naucalpan, Estado de México, México 1993.

CONSTITUCION POLITICA DE LOS ESTADOS UNIDOS MEXICANOS; Editorial Alco, S.A.; México D.F., México 1993.

LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR; Ediciones Andrade S.A.; México D.F., México 1992.