

271.
nj



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE DERECHO

**SEMINARIO DE PATENTES, MARCAS Y DERECHOS
DE AUTOR**

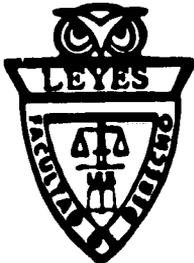
**PROBLEMAS DE DERECHOS DE AUTOR EN
EL DOBLAJE DE PELICULAS**

T E S I S

**QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADA EN DERECHO**

P R E S E N T A :

ANA ELENA HERNANDEZ RESENDIZ



ASESOR: DR. DAVID RANGEL MEDINA

MEXICO, D. F.

1996



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE DERECHO
SEMINARIO DE PATENTES,
MARCAS Y DERECHOS DE AUTOR.

28 DE AGOSTO DE 1976.

ING. LEOPOLDO SILVA GUTIÉRREZ
DIRECTOR GENERAL DE
SERVICIOS ESCOLARES
P R E S E N T E.

La pasante de Derecho señorita ANA ELENA
HERNANDEZ RESENDIZ, ha elaborado en este Seminario bajo la
dirección del DR. DAVID RANGEL MEDINA, la tesis titulada:

**"PROBLEMAS DE DERECHOS DE AUTOR EN EL
DOBLAJE DE PELICULA"**

en consecuencia y subsecuentes los
requisitos esenciales del Reglamento de Exámenes
profesionales, solicito a usted venga a bien autorizar los
créditos para la realización de dicho examen.

A T E N D I M I E N T E
CUMPLIENDO CON LA LEY DEL ESPERIDOR

DR. DAVID RANGEL MEDINA
DIRECTOR DEL SEMINARIO

DRM:kamr.

**PROBLEMAS DE DERECHOS
DE AUTOR EN EL DOBLAJE
DE PELICULAS**

INDICE

PROBLEMAS DE DERECHO DE AUTOR EN EL DOBLAJÉ DE PELÍCULAS

| | Página |
|--|--------|
| Prólogo | 1 |
| CAPITULO PRIMERO | |
| "GENERALIDADES SOBRE LA OBRA CINEMATOGRAFICA" | |
| 1.1 - La película cinematográfica, concepto. | 4 |
| 1.2.- Elementos básicos que la integran. | 9 |
| a) Sujetos participantes en la obra cinematográfica | |
| 1.- director | |
| 2.- productor | |
| 3.- guionista | |
| 4.- argumentista | |
| 5.- director de fotografía | |
| 6.- actores | |
| 7.- editor | |
| b) La realización de la obra cinematográfica: | |
| 1.- producción | |
| 2.- distribución | |
| 3.- exhibición pública. | |
| 1.3 - Elementos introducidos por el cine sonoro | 19 |
| a) el cine sonoro | |
| b) la glosa sonora | |
| c) la música | |
| d) el sonido | |
| e) la estereofonía | |

CAPITULO SEGUNDO

Página

"LA OBRA CINEMATOGRAFICA FRENTE AL DERECHO"

| | |
|---|-----------|
| 2.1.- Protección jurídica de la obra cinematográfica. | 27 |
| a) Convenio de Berna | |
| b) Convenciones panamericanas | |
| c) Convención universal sobre derechos de autor de Ginebra, Suiza. | |
| ch) Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales | |
| d) Convenios internacionales vigentes en México. | |
| e) Legislación nacional. | |
| 2.2 - Derechos de cada uno de los autores de cada aportación parcial (argumentista, guionista, director y fotógrafo). | 35 |
| a) Sistema español. | |
| 2.3 - Autor de la película cinematográfica, como obra distinta y autónoma, resultante de la actividad de los participantes. | 40 |
| 2.4.- El derecho sobre la propia imagen de cada uno de los actores | 45 |
| 2.5 - El derecho sobre la propia voz de cada uno de los actores. | 53 |
| 2.6 - El titular de los derechos de autor sobre la película cinematográfica, como CREACIÓN INTELECTUAL (director o productor). | 57 |

CAPITULO TERCERO

| | Página |
|--|--------|
| "EL DOBLAJE" | |
| 3.1.- Antecedentes del <i>Doblaje</i> | 66 |
| 3.2.- Concepto de <i>Doblaje</i> . | 68 |
| a) realización del <i>doblaje</i> | |
| b) otras técnicas para hacer comprensibles las películas en idiomas extranjeros: <i>el subtítulo y el comentario</i> . | |
| 3.3 - Sujetos que intervienen en la realización del <i>Doblaje</i> . | 74 |
| a) actor de doblaje | |
| b) director de doblaje | |
| c) operador de sonido | |
| d) productor | |
| 3.4.- Naturaleza de la actividad consistente en " <i>doblar</i> " la película | 76 |
| a) naturaleza jurídica del derecho del actor del <i>doblaje</i> | |
| 3.5.- Derechos del actor en la obra original sobre su voz. | 81 |
| 3.6.- Derecho moral a la conservación de la obra que asiste al titular del derecho de autor sobre la película cinematográfica. | 87 |
| 3.7.- Problemas que surgen en perjuicio del titular de los derechos sobre la obra cinematográfica, con motivo de la modificación de la misma por el <i>Doblaje</i> . | 92 |
| 3.8.- Soluciones de la legislación, de la doctrina y de la jurisprudencia. | 96 |

CAPITULO CUARTO

| | Página |
|--|--------|
| "LOS DERECHOS DE AUTOR DERIVADOS DEL DOBLAJE" | |
| 4.1.- Derechos del traductor de la versión del idioma original de la película a otro idioma. | 102 |
| 4.2.- Derechos del adaptador o guionista del texto del idioma original a la nueva versión, a la película " <i>doblada</i> ". | 105 |
| 4.3.- Derechos del coordinador o director del <i>Doblaje</i> . | 108 |
| 4.4 - Derechos de quien con su voz expone en el otro idioma, la versión del actor en el idioma original. | 110 |
| 4.5.- Los derechos de la PERSONALIDAD y el derecho sobre la propia voz. | 114 |
| 4.6.- El derecho del titular de la voz en la obra " <i>doblada</i> ", como derecho conexo. | 118 |
| 4.7.- La fuente de ese derecho en el sistema de los derechos de la PERSONALIDAD. | 123 |
| 4.8.- El doblaje de películas, los Acuerdos de Coproducción Cinematográfica y Audiovisual y los T. L. C. en los que México es parte. | 127 |
| 4.9.- Soluciones que se proponen. | 135 |
| CONCLUSIONES. | 139 |
| BIBLIOGRAFÍA | 146 |

DEDICATORIAS

A ti Señor, por el regalo de la vida.

A mis queridos padres, Roberto y Amanda, con todo el amor que una hija puede profesar a los seres que le dieron la existencia, como un reconocimiento a su ejemplo y sacrificio.

A ellos, un agradecimiento especial por brindarme la oportunidad de lograr una carrera profesional.

A mis hermanos *Roberto, Patricia y Juan*, porque con su apoyo, me enseñaron que para lograr una meta, hay que luchar hasta conseguir llegar a ella.

A mis *amigos*, todos, porque con su amistad lograron hacer de los años estudiantiles una de las etapas más felices de mi vida.

A *Eugene*, por su constante apoyo fraterno y su colaboración en el presente trabajo.

A mis profesores, por el conocimiento brindado desinteresadamente y por su ejemplo que me inculcó la ética del abogado.

Al ilustre Doctor David Rangel Medina, con afecto, por sus atinados comentarios y opiniones que hicieron posible la realización de este trabajo de tesis.

***A mi Universidad, y a la Facultad
de Derecho, por abrir sus puertas a
todos los que añoramos ignorar menos.***

***Hago un patente agradecimiento al
Lic. José Ramón Obón León y al
Sr. Víctor Ugalde que me ofrecieron
su apoyo para la realización de este
trabajo.***

***Gracias, mil, a todos los que de
alguna manera me alentaron y
colaboraron conmigo para dar un
feliz término a la investigación de
esta tesis.***

'El medio cinematográfico es un terreno pasional ... Un universo en el que cada día se os anuncia que va a desaparecer; sólo que como el sol vuelve siempre a salir al día siguiente'.

André Malraux

PROLOGO

PROLOGO

La inexistencia de una verdadera protección a los derechos de autor en la obra cinematográfica y la preocupación por la crisis en la que se debate nuestra industria filmográfica, me han motivado a la realización del presente trabajo en el que pretendo a través de las siguientes páginas, presentar al lector un estudio de los derechos que se generan a raíz de la producción de un filme.

Este sentir, es palpable sobre todo en las personas que tienen que ver con el cine, puesto que se encuentran en un estado de desamparo por la presente legislación que no les presenta ninguna satisfacción a sus necesidades.

La expresión artística en la antigüedad, no tenía mayor complicación. Sin embargo, hoy en día este tipo de arte se ha tornado particularmente importante a la luz de los notables avances tecnológicos, lo que nos ha inducido a dilucidar sobre ciertos tópicos, que a propósito de los derechos intelectuales de los artistas-intérpretes, se han visto afectados.

El derecho de los artistas-intérpretes, se mezcla con una serie de conceptos y figuras jurídicas que muchas veces obstruyen su reconocimiento. Ligado a otro tipo de intereses -individuales o comerciales- el artista-intérprete afronta en infinidad de situaciones la dificultad de reivindicar sus derechos legítimos.

El **doblaje**, es una técnica (que explicaremos más adelante) de la que se valen los encargados de dar difusión internacional a una película, en la que nunca se

ha reflexionado sobre los problemas que nos trae como consecuencia su práctica.

El doblaje, constituye una lesión a la integridad de la obra cinematográfica, a la personalidad de los artistas, y sobre todo trae graves perjuicios al país. Además de causar un gran impacto económico, origina una competencia desleal, que en un futuro terminará con la desaparición del cine mexicano. Erosiona nuestros valores, costumbres y tradiciones trayendo nuevas formas de ser que son propias de otros países.

El buscar una solución a estos cuestionamientos, me ha llevado a reflexionar sobre los elementos que la ley, la doctrina y la jurisprudencia nos proporcionan para su resolución.

Primeramente, daré una revisión a la técnica cinematográfica, sus protagonistas y la realización cinematográfica, contenidos todos ellos en el capítulo primero, para poder entender qué entraña la actividad filmográfica.

En el segundo capítulo revisaré los instrumentos jurídicos internacionales y nacionales de los que disponemos en la materia, para saber si efectivamente se ha protegido a la obra cinematográfica en su integridad.

En el tercero profundizaré en lo que significa el doblaje. Analizaré sus elementos personales, su técnica, de qué tipo de actividad se trata y qué derechos se ven vulnerados con su práctica.

Finalmente, en el cuarto abordaré los problemas que en derechos de autor nos presenta el doblaje de películas, además de analizar los derechos de autor que se derivan de éste y los derechos de la personalidad.

Asimismo, se presentan opiniones de brillantes juristas que respecto al tema han dedicado unas líneas de sus libros sobre la obra cinematográfica, para que en el futuro sirvan como antecedentes para la realización de un marco jurídico adecuado, que nos permita apoyarnos en bases legales para prohibir o permitir en su caso, el doblaje de películas, a fin de establecer una política cinematográfica nacional que no relegue e ignore a esta importante industria que se encarga de la difusión de nuestra cultura y nuestras raíces en el extranjero.

Por último, quiero resaltar que el objetivo que persigo con la presentación ante los ojos del lector de este estudio, es despertar en él una inquietud sobre una actividad que a diario observa a través de los medios de comunicación masiva; esto es, el "doblaje de películas" que en muchos casos es apreciado únicamente por su técnica, más no así se aprecian los derechos autorales que son violados a propósito de su realización.

Por todo lo anteriormente expuesto, anhelo proteger a la obra cinematográfica como creación intelectual en su conjunto, así como a los artistas que intervienen en ella como titulares de derechos de autor (a su voz e imagen), que de alguna manera se ven afectados por la realización del doblaje.

CAPITULO PRIMERO
"GENERALIDADES SOBRE LA OBRA
CINEMATOGRAFICA"

CAPITULO PRIMERO

"GENERALIDADES SOBRE LA OBRA CINEMATOGRAFICA"

1.1- LA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA, CONCEPTO.

El denominado séptimo arte, contiene aspectos de interés jurídico que con el avance de la tecnología se van complicando. Nos adentraremos a la materia primeramente dando una definición de lo que entendemos como película cinematográfica.

Llanamente, cuando hablamos de una película nos estamos refiriendo a una cinta de cine, misma que es proyectada para su exhibición y difusión en una sala cinematográfica, o en algún lugar adecuado para ello. El diccionario enciclopédico¹ nos define a una película como "una lámina muy delgada de plástico flexible, sensibilizado", que después de varios procesos técnicos obtiene una imagen positiva, utilizándose este principio para infinidad de aplicaciones como por ejemplo la cinematografía.

A pesar de lo técnico de la materia, el derecho también ha tenido que ver con la obra cinematográfica. Juristas de todo el mundo interesados en resolver los problemas jurídicos que se les han presentado en torno a ella,

¹Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado, Selecciones del Reader's Digest, tomo IX, 1979, México, D.F., pág. 2885

por falta de una legislación específica en su país como en el nuestro en este tipo de arte, han realizado diversos estudios, en los que han definido lo que consideran qué es una película. De acuerdo a la exposición "La Obra Audiovisual y el Derecho de Autor" por Eduardo Gaxiola y Lago², apoyado en el trabajo de "La Protección de las obras Audiovisuales" realizado por el Dr. Ricardo Antequera Parili, "es la sucesión de imágenes impresionadas sobre una banda de celuloide, transparente y sensible a la luz, para fines de proyección sobre una pantalla".

Sin embargo, cabe mencionar que existe una gran dificultad para definir de manera general tal concepto, dada la naturaleza de las relaciones jurídicas múltiples que de esta expresión de arte emanan, problema que la Enciclopedia Jurídica OMEBA³ trata de resolver al citar a diversos autores franceses, por ejemplo; para Meignen "una película es una reunión de fotografías que se suceden sobre un telón, dando la ilusión de movimiento y de vida". Mayer la define como "La fijación por la fotografía de una serie de fenómenos cuya sucesión de imágenes está reglada por una idea central. Comprende una parte sonora constituida por las palabras, por la música y la atmósfera sonora". A este respecto, Falco dice que "la película sonora y

²Gaxiola y Lago Eduardo, "La obra Audiovisual y el Derecho de Autor" publicado en la Memoria del VI Congreso Internacional sobre la protección de los Derechos Intelectuales", organizado por la SEP, OMPI y FEMESAC; 1991, México, D.F. pág. 193

³Enciclopedia Jurídica OMEBA, editorial Driskill, S.A., Saranda 370; 1982, Buenos Aires, Argentina, pág. 189

parlante es la obra de un autor (muchos autores más exactamente), concebida para una acción visual y sonora (música y ruidos, palabra) compuesta por animadores calificados (si es posible) y ejecutada con ayuda de medios técnicos nuevos que permiten el registro sincrónico de 'la imagen y del sonido'.

Al apreciar todos los conceptos expresados en los párrafos que anteceden, podemos notar las dificultades que existen para pretender una definición que abarque todos los aspectos de una película cinematográfica, mismas que se traducen en la diferencia de enfoques del tópico, desde el punto de vista técnico y artístico, por lo que como lo menciona la enciclopedia Jurídica OMEBA cuánto más difícil ha de ser para el legislador y para el jurista que desean encuadrar las numerosas y árduas fases jurídico-legales de la materia.

A pesar de ello, en el presente trabajo pretendemos dar una modesta aportación para cubrir una de las tantas lagunas que en materia de cinematografía presenta nuestra ley.

Concepto

Cotidianamente los términos película y obra cinematográfica son utilizados indistintamente. A este respecto, nosotros consideramos que **la película es el soporte material que sirve como medio de expresión del autor para**

concretar la producción de la obra cinematográfica, es decir a través de éste se corporiza y se hace perceptible a los sentidos.

La obra intelectual de contenido inmaterial, constituye la idea, el tema; mientras que la película reúne todas las fotografías que van sucediendo, impresionadas sobre un material sensible idóneo, para fines de proyección en una pantalla.

Por otra parte, nuestra Ley Federal de Cinematografía, considera en su artículo 3º que el término película "comprenderá a las nacionales y extranjeras; de largo y medio cortometraje, en cualquier formato o modalidad conocido o por conocer, incluido el video, el videograma o cualquier otro medio que sirva para almacenar imágenes en movimiento y su audio, producidos por la industria cinematográfica".

Por lo que se refiere a la obra cinematográfica, ajustándonos a lo que dice el autor español Carlos Rogel Vide "es un supuesto típico de obra del espíritu realizada por una pluralidad de personas que colaboran entre sí, esta necesaria colaboración, es el dato más característico y sobresaliente de la obra cinematográfica"⁴. Nosotros pensamos que la obra cinematográfica es un producto del arte y del intelecto humano, por lo cual merece una protección especial del derecho. Asimismo la participación de todos los que

⁴Rogel Vide, Carlos, "*Autores, Coautores y Propiedad Intelectual*", editorial Tecnos, 1984, Madrid, España pág. 127

la hacen posible nos hace reflexionar en lo valioso que resulta ser su aportación al film cinematográfico, como también se le ha llamado.

Carlos Rogel Vide en su obra⁵, cita al tratadista Baylos quien en su libro "Tratado de Derecho Industrial. Propiedad Industrial. Propiedad Intelectual. Derecho de la Competencia Económica. Disciplina de la competencia Desleal"; define al film cinematográfico como: "una obra intelectual propiamente dicha, que ha de ser valorada y protegida autónomamente, como creación cuyo medio expresivo es la combinación de imágenes en movimiento, sincronizadas con sonidos, no posee un sentido semántico, sino formal. Produce una realidad significativa, nueva, apta para la percepción, para lo cual, logra objetivación de realidades dinámicas que se presentan en sucesión, con una tal apariencia de movimiento y vida, que promueven sanciones, emociones y vivencias propias de lo real".

Isidro Satanowsky (autor citado por Rogel Vide) por su parte, define a la obra cinematográfica como "una sucesión de hechos y de acontecimientos materiales o escenas en movimiento, que ocurren en oportunidades y lugares diferentes, reales, de apariencia real o simbólica, sonoros, mudos cuyo autor al fijarlas, determina el objetivo y la distancia, así como el ángulo y el ritmo visual y auditivo bajo el cual se desarrollan, suceden y reproducen

⁵Ob. cit., pág. 127 y 128

artísticamente en forma tal que integran un conjunto armonioso inmutable que atrae sin interrupción la mirada y el oído del espectador".

1.2.- ELEMENTOS BÁSICOS QUE LA INTEGRAN

A continuación estudiaremos quiénes hacen el cine y cómo lo hacen:

a) **Sujetos participantes en la obra cinematográfica:**

Los principales responsables en la creación del cine son los siguientes:

1.- **El director:** Es la persona que tiene a su cargo la interpretación de una obra de cine, coordinando el trabajo de los actores, la presentación, decoraciones y trastos, luces, etc., para realizar la concepción del autor o dramaturgo. Muchos autores consideran que esta persona es la autora de la película, como sucede con Leonardo García Tsao⁶, quien considera que a pesar de que el cine sea una labor de equipo, el director es quién debe controlar los demás aspectos; es el responsable del producto final. Específicamente, en el momento del rodaje, al director le corresponde dirigir a los actores, establecer la puesta en escena, marcar los movimientos de cámara y sus emplazamientos, así como determinar la duración de las tomas. Y después del rodaje, deberá supervisar los procesos de la post-producción. En resumen, y en teoría todo lo que aparece en pantalla es coordinado por el director. Por ello es un trabajo que requiere de un don de

⁶García Tsao Leonardo, "Cómo acercarse al cine", editorial Limusa Noriega, 1989., México, D.F. págs. 13 y 14

mando de un general de división, la perspicacia de un terapeuta de grupo y la habilidad manipuladora de un político. Si encima de tales atributos -continúa el autor- el director posee una visión y un estilo propios, estaremos en presencia de un artista.

2.- El productor: Se llama productor al que con responsabilidad financiera y artística organiza la realización de una obra cinematográfica.

Como sabemos, la industria del cine es una inversión financiera que implica dinero. El cine es por desgracia un arte caro, por lo tanto debe existir una persona que se encargue de erogar un cantidad fuerte de dinero para que se haga una película; esta persona que asume la responsabilidad económica de la creación de la obra cinematográfica es el productor. Éste, tendrá injerencia en el film en la medida que desea cuidar su dinero, como lo menciona García Tsao, ya que hará hasta lo imposible para que el producto salga de acuerdo con sus intereses, por lo tanto su intervención en la realización y regulación de cada uno de los elementos y producción de la obra cinematográfica será importantísima.

Muchas ocasiones, el productor coarta la libertad de imaginación del director, pero en otras, se encarga de dirigir hasta al director, para que se lleve a cabo de acuerdo a su visión⁷.

3.- Guionista: Es el sujeto que escribe guiones para cine, radio y televisión.

⁷Ob. cit., pág. 16

El guión es un punto de partida, -comenta el autor que hemos invocado- y puede derivar de un argumento original (se dará crédito al argumentista), o ser adaptación de algo previamente escrito (una novela, un cuento, una obra de teatro, una tira cómica, otra película, hasta una canción). El guión debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de los personajes y lugares.

El guionista dará las pautas sobre las cuales se desenvuelva la obra cinematográfica; el guión que se escriba se le denomina *literario*, y no muestra las instrucciones sobre cómo debe de filmarse, ya que esto corresponde al *guión técnico*, cuyo uso es cada vez menos frecuente⁸.

Cabe mencionar que también suele existir en el equipo, un *dialoguista* persona que al igual que el guionista, se encarga de la adaptación y reparto de diálogos a los personajes que intervienen en la obra.

4.- **Argumentista:** Se encarga de la adaptación de una obra original con cualidades específicamente cinematográficas o bien, de la adaptación de una ya existente.

Asimismo, se dice que el argumento es el tema o el asunto del que trata la obra cinematográfica⁹.

⁸Ob. cit., págs. 17 y 18

⁹El Lic. Ramón Obón León nos ofrece dentro su exposición presentada durante el VI Congreso Internacional sobre la protección de los derechos intelectuales denominada "*Protección de los autores de la obra audiovisual*" definiciones tomadas del contrato colectivo de trabajo de la Sección de Autores Cinematográficos de la República Mexicana, lo que entendemos por "argumento" y "libro cinematográfico":

5.- Director de fotografía: Es un colaborador importante, ya que se encarga de la creación de una atmósfera y un tono, maneja las cámaras, el diseño de la iluminación, el cuidado de la exposición, en una palabra, la calidad de las imágenes. Naturalmente, su visión debe ser afín a la del director, se dice que es el "ojo del realizador", es un artista que por medio de fotografías le da luz a la película¹⁰.

6.- Actores: Son los intérpretes de obras teatrales o de films. Debido a la importancia de su actividad, tenemos reservado un punto especial en el que hablaremos sobre su imagen, su labor interpretativa o creativa. Son los personajes que le dan la vida a las películas, son el rostro y la voz. Con el cine surge el concepto de "estrella", con su correspondiente mitología y una popularidad llevada muchas veces a niveles de fanatismo. Su trabajo puede ser vital para una película, ya que del actor dependerá el éxito o fracaso de la obra de cine.

Entre los actores se ha establecido una jerarquización que los distingue entre sí, los papeles más breves son considerados incidentales, o *bits*,¹¹

"Argumento es la anécdota o trama narrada por escrito con principio, desarrollo y final, y con la extensión suficiente para que, basada en la misma, se pueda elaborar el guión cinematográfico".

Por otro lado el argumento puede consistir también en una obra preexistente, como por ejemplo una novela o una obra dramática o dramático-musical, que dará base al libro cinematográfico a través de la respectiva adaptación. Sobre este particular, la Convención de Berna establece una presunción de legitimación a favor del productor ya que éste, celebra contratos con los autores de las obras originales que serán adaptadas por los adaptadores y los compositores de música especialmente hecha para el "filme". "Memoria del VI Congreso Internacional sobre la protección de los derechos intelectuales", *ob. cit.*, pág. 210

¹⁰García Tsao, *ob. cit.*, pág. 19

¹¹*Ob. cit.*, pág. 24

cuando un actor pronuncia un par de líneas y no se le vuelve a ver en la película. A las personas que son contratadas por multitudes se les denomina como *extras*; es decir, depende del papel que desempeñen: principales, secundarios (son llamados de "carácter" y se encargan de apoyar a los protagonistas, con caracterizaciones concisas y verosímiles), etcétera, concepción que también está a debate, ya que muchas veces el extra le da un suceso feliz a la obra cinematográfica¹².

Por último, cabe mencionar que nuestra ley autoral, en su artículo 82 considera como artista intérprete o ejecutante a "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". Otorgándoles de esta manera los derechos que les corresponden como tales.

7.- Editor: Es el encargado de armar la película una vez que se ha filmado. Es una *disciplina única*, ya que no existe otra igual en ningún otro arte, dice García Tsao¹³. Su labor consiste en reunir las tomas filmadas, pegarlas en un orden inteligible de acuerdo con una progresión dramática, quitar lo que sobra y conferir a la estructura narrativa un ritmo adecuado; luego sincroniza las imágenes con los sonidos para armar las pistas sonoras que incluyen

¹²Enciclopedia Jurídica Omeba, *ob. cit.*, pág. 861.

¹³García Tsao, *ob. cit.* págs. 24 y 25

diálogos, efectos y música. Aún así, el proceso es bastante complejo, ya que en la edición de una película puede cambiar radicalmente; de hecho es susceptible de contar con una historia diferente a la planteada si el material lo permite, para muchos cineastas ésta es la parte realmente creadora del cine, para otros, la creatividad se ha llevado a cabo en la filmación y la edición es simplemente el proceso de acabado.

Es así como entendemos la edición: consiste en cortar, eliminar lo que no sirve; en esto consiste el trabajo del editor.

Aquí terminamos con una breve explicación de los principales responsables en el cine, lo que a continuación explicaremos, se refiere al cómo se hace una película.

b) La realización de la obra cinematográfica

1.- Producción

En esta etapa, tenemos las actividades indispensables para concebir, exteriorizar y fijar la obra en la película, de manera que las copias sucesivas, se encuentren aptas para su exhibición.

Antes que nada debe existir una idea, alguien quiere contar una historia, sea el productor, el guionista, el director, la cual se sintetiza en un argumento y se desarrolla en un guión (si la historia no es original, se compran los derechos correspondientes)¹⁴. Cuando ya se tiene el guión definitivo, el

¹⁴Ob. cit., pág. 33

productor elabora un plan de trabajo, por medio del cual se calcula el tiempo de preparación, filmación y pos-producción de la película. La preparación se conoce como preproducción, que consta de varias actividades. El productor ejecutivo se encarga del cálculo del presupuesto total, de la localización y contratación de los actores lo que es el llamado *casting*, alquiler de equipo, de la contratación del personal técnico y compra de materiales de imagen y sonido. Se dice que el productor supervisa lo que está detrás de la cámara y el director de lo que está en frente de ella; por lo cual realiza ensayos con los actores de la totalidad del guión. Los asistentes del director lo ayudan en la preparación de la película, la cuantificación de la utilería, vestuario, etc. y procuran una convivencia práctica de la filmación; es decir ordena los días de trabajo de acuerdo con la conjugación de actores, lugares y horas requeridas.

Cuando la preproducción ha llenado los requisitos necesarios, procede la filmación misma. Aquí comienza la parte más ardua y para otros, la más emocionante de la creación cinematográfica, ya que se conjunta el esfuerzo realizado durante la preproducción, donde entran en juego el factor artístico, técnico y literario, bajo la autoridad del director¹⁵.

Durante la filmación de la película, el director y el cinematógrafo deciden de acuerdo a su percepción, cuáles tomas deben de imprimirse, (actualmente

¹⁵Ob. cit., pág. 37

se auxilian de una reproductora de video), y después al corte, el productor y el director revisarán los llamados *rushes* (impresiones de las tomas hechas cada día), proyectadas con sonido sincrónico. Así decidirán qué tomas son buenas.

Concluido el rodaje, se tienen los rollos de negativo de imagen y pistas de sonido magnético. El negativo se vuelve positivo y el sonido se transfiere a lo que se denomina *full coat*. Enseguida el editor sincrónico realiza la función de compaginar o de sincronizar la imagen y sonido, y se procede a la edición o al montaje propiamente dichos. Unidas todas las tomas, se obtiene una versión imperfecta de película que lleva por sonido únicamente lo que se ha grabado en directo durante la filmación y que todavía denota las marcas del *lápiz graso* hechas por el editor. Posteriormente, se arman las diferentes pistas de sonido para la música, si por alguna razón no se realizó el sonido directo, o hubo fallas, se repetirán las líneas por los actores en sincronía con los movimientos de sus labios en la sala de *doblaje*¹⁶.

Por último, se afinan las imágenes, para que el relato sea lo más fluido posible y cuando ya se cuenta con la versión definitiva del montaje, con todo y pistas de sonido, se regraba, puliendo sonido y se eliminan ruidos o imperfecciones. Dicha grabación se pasa a una sola cinta que se transfiere a sonido óptico. Al juntarse la pista de sonido óptico con el corte negativo se

¹⁶Ob. cit., pág. 42

revela la primera copia compuesta que en la industria se llama *copia cero*, misma que ya podrá ser puesta en un proyector y exhibirse. Los defectos que aún se le encuentren, se podrán corregir, en la mesa de luces o por medio de una computadora en sistemas más avanzados¹⁷.

2.- Distribución de la obra:

Cuando la película, producto de un esfuerzo colectivo, debe salir al mercado a competir con otros cientos de productos similares, se inicia el lado mercantil del cine.

Según una definición del Consejo Nacional Económico Francés, "la distribución es el acto de comercio que tiene por fin asegurar la concesión, del derecho de representación de una obra, en los cines. Los intermediarios se llaman *distribuidores, agencias de distribución o exchanges*"¹⁸.

Si la película resulta ser de un atractivo económico beneficioso, ya sea por su reparto, el prestigio de realizador, su buena calidad, será adquirida por una compañía distribuidora que se encargará de su explotación comercial. El departamento de su publicidad de la compañía hace la promoción de la película mediante carteles (posters) llamativos y anuncios en los diversos medios, también lo puede hacer por medio de juegos de prensa o *press kits*,

¹⁷Ob. cit., pág. 43

¹⁸Enciclopedia Jurídica Omeba, ob. cit., pág. 865

que contienen información escrita y material fotográfico, las cuáles se envían a la prensa especializada¹⁹.

García Tsao, agrega: "si la película cuenta con una buena pista musical, se edita el disco con la esperanza de que la canción tema o alguna otra selección se vuelva popular, y contribuya al éxito comercial de la película, dándose el caso de que salga al mercado una línea de productos relacionados con ella"²⁰.

Jurídicamente, en un contrato de distribución de una obra cinematográfica, si bien se habla de cesión de derechos de autor para proyectar la película y en tiempo fijo y en lugar determinado, la práctica de este negocio nos alecciona en el sentido de que existen diversas formas para llevar a cabo la distribución: primera.- la transferencia del derecho de distribuir la obra por tiempo determinado o indeterminado; segunda.- transferencia del derecho de distribuir la obra por todo el tiempo que dure el derecho del productor, o sea en forma definitiva; tercera.- entrega de la copia positiva por tiempo determinado o indeterminado, y cuarta.- entrega de la copia positiva en forma definitiva o perpetua²¹.

3.- Exhibición: Una vez que la película ha sido debidamente publicitada, estará lista para su estreno. Se realizan todas las copias que sean

¹⁹García Tsao, *ob. cit.*, pág. 43

²⁰*Ibidem*

²¹*Enciclopedia Jurídica Omeba, ob. cit.*, pág. 866.

necesarias y se envían a las salas cinematográficas donde serán exhibidas. Si la película gusta y se convierte en un éxito, recuperará los gastos y obtendrá ganancias; será invitada a participar en festivales internacionales, donde recibirá premios que le abrirán las puertas del mercado extranjero. Si por el contrario, no logra cubrir las expectativas económicas que se habían fijado, se buscará vender los derechos para videocassette y para su exhibición en televisión por cable²².

Como lo podemos notar, el cine es realmente una industria, donde se busca obtener ganancias, pero también trae aparejada la posibilidad de que se den muchas pérdidas.

En seguida hablaremos sobre un elemento que funge como un eficaz apoyo emocional del cine que es *el sonido*:

1.3.- ELEMENTOS INTRODUCIDOS POR EL CINE SONORO

a) el cine sonoro:

A manera de introducción, podemos decir que la palabra y el sonido, que el progreso técnico ha introducido en la composición de la obra cinematográfica, han subvertido por completo la naturaleza lingüística y las leyes estéticas en las que se iba haciendo el cine mudo. El cine sonoro es un medio de expresión distinto del todo al cine mudo y no cabe establecer relación semiótica alguna con absoluta coherencia entre las dos formas de

²²García Tsao, *ob. cit.*, pág. 45

espectáculo. El cine mudo "... había creado una unión entre el hombre mudo y el objeto mudo, lo mismo que entre la persona próxima (audible) y a la que estaba muy lejana (no audible). En el silencio universal de las imágenes de los fragmentos de un jarrón podían hablar exactamente como personaje 'hablaba' a su vecino... Esta homogeneidad, tan lejana de las posibilidades del teatro, aunque familiar por otra parte a la pintura, quedó destruida con el cine hablado; éste concede la palabra al actor y, como sólo él puede reconocerla, las demás cosas son arrumbadas al fondo"²³.

Fue entonces que el autor se vio obligado a abandonar las formas de aquél lenguaje de símbolos que en la película muda se habían hecho característicos de la misma, para asumir como elemento característico el sonido y así poder ver al personaje en el acto de la emisión vocal, de recoger de su boca los movimientos mimicos correspondientes a las palabras que se escucharían en la sala. La palabra y el sonido fueron durante algunos años los indiscutibles dominadores de la producción cinematográfica que, en alas de los éxitos industriales norteamericanos pensó haber resuelto todos sus problemas económicos y estéticos recurriendo a la transposición de comedias exitosas o comisionando a los primeros autores de guiones dialogados la composición de temas ricos de ocurrencias y en efectos

²³Bettini Gianfranco, "*Cine: lengua y escritura*". Breviarios FCE. México, D.F., 1975 pág. 190, así como R. Arnheim, autor citado por el propio Bettini.

sonoros, que se diferenciaban poco de los textos destinados a la representación teatral.

Con muchos esfuerzos, -afirma Bettini-²⁴ el cine salió a la búsqueda de su forma lingüística, la que localizó en aquella zona de interferencia entre los instrumentos visuales y los auditivos, donde si bien deja con frecuencia a los primeros la incumbencia fundamental de determinar el alma expresiva de la obra, se reconoce a los segundos la posibilidad de llevar a cabo una complementación indispensable, insustituible, connatural con la idea inspiradora de toda obra.

El cine buscaba con ansia el camino de su independencia estética. La introducción de la música pareció aminorar la marcha de este desarrollo espontáneo e hizo que casi todos los autores se arrellanaran en plácido conformismo.

b) la glosa sonora

Se efectúa, -según Bettini- "registrando las palabras pronunciadas por los actores, los ruidos del medio ambiente, o bien puede idearse como complementación expresiva de la imagen, que se inserirá posteriormente. Los directores emplean los dos sistemas, así se logra que la música adquiera importancia decisiva, con vistas a dar fuerza expresiva a la película,

²⁴Ob. cit., pág. 190

y puede ser de ayuda valiosísima en la composición general de la imagen filmica"²⁵.

c) la música

"La música es parte esencial de la obra cinematográfica y su empleo en el desenvolvimiento de la acción y en la creación de la atmósfera tiene que estar predeterminado, por lo mismo durante la preparación de la película" aseveran R. Manvell y John Huntley, autores citados por Bettini²⁶. Dicha complementación audiovisual debe subsistir en las mismas leyes del diálogo y en general, de la sonorización, por lo que respecta a su distribución en la economía de toda la obra. La música debe constituir un todo indisoluble con los demás elementos sonoros y, principalmente, con la acción visual del filme. Finalmente la música debe de integrarse a la formación de la impresión general que ha dejado la escena en el espectador, sin excederse jamás y quedar como elemento aislado.

La música no representa, no "sustituye" hechos y objetos, sino que más bien evoca sentimientos y atmósferas que el autor ha querido anexionar a aquellos hechos y aquellos objetos. La música y el cine influyen directamente en nuestras emociones, no a través del intelecto²⁷.

d) el sonido

²⁵*Ob. cit.*, pág. 192

²⁶*Ob. cit.*, pág. 197

²⁷*Ibidem*

Los diálogos, la música, los ruidos habituales o especiales, constituyen la llamada *banda de sonido* de una película.²⁸

La técnica más habitual utiliza fundamentalmente dos tipos de material en los procesos de grabación, regrabación y transcripción: La cinta magnética y la película de sonido. En la etapa final de estos procesos se llega a la banda óptica (ubicada en la imagen) o a la banda magnética (una o varias) incorporada²⁹.

El registro del sonido de una escena puede efectuarse:

Conjuntamente, filmando y grabando simultáneamente en una sola película con cámaras adecuadas, que captan el sonido sobre una cinta magnética o sobre una película directamente.

Separadamente, pero al mismo tiempo estableciendo una conexión entre la cámara filmadora y el grabador de sonido, de modo que esté asegurado el correcto sincronismo entre los dos medios.

Previamente, por el sistema llamado *play back*, generalmente utilizado para música y canciones. Estas se registran antes de la filmación para asegurar su calidad. En una etapa posterior, la imagen es tomada por la cámara, mientras se oye la música previamente grabada y el intérprete realiza los movimientos sincronizados.

²⁸Feldman Simón, "La Realización Cinematográfica", editorial Gedisa; Barcelona, España, 1991, págs. 112-116.

²⁹*Ibidem*

Independientemente, grabando música, ruidos, climas sonoros, locución, etcétera, sin relación directa con las imágenes. El sincronismo o asincronismo deseado se establece entonces en la mesa del montaje.

Como breviarío cultural podemos agregar que existen materiales especiales que se utilizan para registrar el sonido como la cinta magnética de $\frac{1}{4}$ de pulgada, que es utilizada para diálogos y sonidos durante la filmación o independientemente. Cuando se desea obtener un sincronismo perfecto con la imagen, durante el mismo rodaje, se adopta comúnmente el sistema de *frecuencia piloto* que consiste en utilizar un generador que refleja la velocidad de desplazamiento de la película (imagen por medio de una señal piloto enviada a la cinta magnética durante la grabación³⁰).

La cinta magnética perforada, se utiliza de igual forma para asegurar un sincronismo perfecto con la película imagen que está perforada del mismo modo.

La cinta magnética perforada recibe todos los sonidos del film: diálogos, música, ruidos, etcétera, los que se separan en distintas *bandas* (banda-diálogos, banda-música; etcétera) a fin de establecer en la mesa de montaje o *moviola*, su relación con la imagen. Allí los sonidos pueden ser adelantados o retrasados para establecer el sincronismo o el asincronismo deseado. La mayor o menor complejidad de la banda sonora determina la

³⁰*Ibidem*

cantidad de bandas necesarias. En los casos más simples se requieren sólo tres: diálogos; música; ruidos y efectos. En otros, pueden llegar a diez, quince o más, necesarias para las mezclas, superposiciones y climas sonoros que requieren gran cantidad de sonidos diversos.

En un proceso final llamado *regrabación*, estas bandas, en marcha simultánea y sincrónica, se someten a una graduación de volúmenes, fundidos sonoros y nivelación técnica, registrados finalmente en otra cinta que contendrá la banda sonora completa (un gran número de bandas requieren de *pre-grabaciones*).

Película negativa de sonido: Se utiliza para imprimir ópticamente el sonido registrado previamente en la banda magnética. Este proceso de transcripción, transforma las señales sonoras en señales luminosas que se inscriben fotográficamente en un sector de la película. Una vez que ya fue revelado, el negativo de sonido entra en el proceso final simultáneamente con el negativo de la imagen. El resultado es la película que contiene imagen y sonido, lista para proyectarse³¹.

e) la estereofonía:

La *estereofonía* es una reproducción del relieve sonoro, de acuerdo con el crítico e historiador de cine George Sadoul³². En el cine, la estereofonía

³¹*Ibidem*

³²Sadoul George, "Las maravillas del cine", Fondo de Cultura Económica, Breviarios, 1987, México, D.F., pág. 199.

puede separar las distintas pistas sonoras. Es así como nosotros captamos un sonido en relieve por medio de nuestros sentidos aunado con el movimiento de nuestro cuerpo. Los diálogos pueden, por ejemplo, ser reproducidos por un grupo de magnavoces situados detrás de la pantalla, la música, por otro grupo instalado cerca del escenario, los ruidos del ambiente (multitudes, coros, tormentas, galopes, rumores, etc.) por un tercer grupo que esté colocado en la sala. Por supuesto, en cada grupo los magnavoces pueden funcionar por separado: los de la izquierda pueden hablar por un personaje situado en esa parte de la pantalla y a la inversa. La ilusión de relieve sonoro puede lograrse por una sola pista reproducida por separado o simultáneamente por varios magnavoces repartidos en diferentes puntos, pero se trata solamente de una *seudoestereofonia*, afirma Sadoul³³. De esta manera se emplean varios magnavoces que amplifican, cada uno de ellos, una grabación diferente. Los resultados son excelentes y recomendados para películas con un alto contenido musical.

Hasta aquí hemos expuesto de una manera muy breve lo que significa la obra cinematográfica, su industria y el ambiente que la rodea. Ahora comenzaremos a dar un viaje por el mundo de lo jurídico, para que a los ojos del lector sea comprensible lo que expondremos en los próximos capítulos.

³³*Ibidem*.

**CAPITULO SEGUNDO:
"LA OBRA CINEMATOGRAFICA FRENTE AL DERECHO"**

CAPITULO SEGUNDO

"LA OBRA CINEMATOGRAFICA FRENTE AL DERECHO"

2.1.- PROTECCION JURIDICA DE LA OBRA CINEMATOGRAFICA.

En este capítulo, expondremos lo que el derecho y las normas jurídicas han regulado en relación a la obra cinematográfica.

a) Convenio de Berna

El artículo 14 de la *Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*, en una de sus revisiones efectuada en Roma en 1928, menciona que son protegidas como obras literarias o artísticas las producciones cinematográficas cuando su autor haya dado a la obra un carácter original, si este carácter falta, la producción gozará tan sólo de la protección concedida a las obras fotográficas.

Por otro lado, en la Convención de Berna revisada nuevamente en Bruselas en 1948, el artículo 2º señala:

Que los términos "obras literarias y artísticas" comprenderán... "obras cinematográficas y las producidas por medio de un proceso análogo a la cinematografía". En su artículo 14 dispone que "Los autores de obras literarias científicas o artísticas tienen

derecho exclusivo de autorizar: 1º adaptación y la reproducción cinematográfica de dichas obras y la distribución de las obras así adaptadas o reproducidas ... 5º Las disposiciones de este artículo se aplicarán a la reproducción o producción efectuada por medio de cualquier otro procedimiento análogo a la cinematografía". Asimismo se considera a la obra cinematográfica como autónoma y original.

En la última revisión del citado Convenio efectuada en París en 1971 (acta de París del 24 de julio de 1971), al efecto señala:

artículo 2.1) "Los términos obras literarias y artísticas comprenden todas las producciones en el campo literario, científico y artístico, cualquiera que sea el modo o forma de expresión tales como ... las obras cinematográficas a las cuales se asimilan las obras expresadas por procedimiento análogo a la cinematografía;..."

Artículo 14 inciso 1) y 2) regula adaptación de obras mediante realización cinematográfica. Artículo 14.-1) "Los autores de obras literarias o artísticas tendrán el derecho exclusivo de autorizar: 1º la adaptación y la

reproducción cinematográficas de estas obras y la distribución de las obras así adaptadas o reproducidas; 2º la representación, ejecución pública y la transmisión por hilo al público de las obras así adaptadas o reproducidas". Artículo 14 bis.- 1) "Sin perjuicio de los derechos del autor de las obras que hayan podido ser adaptadas o reproducidas, la obra cinematográfica se protege como obra original. El titular del derecho de autor sobre la obra cinematográfica gozará de los mismos derechos que el autor de una obra original, comprendida los derechos que se refiere el artículo anterior. 2) a) La determinación de los titulares del derecho de autor sobre la obra cinematográfica queda reservada a la legislación del país en que la protección se reclame, b) Sin embargo, en los países de la Unión en que la legislación reconoce entre estos titulares a los autores de las contribuciones aportadas a la realización de la obra cinematográfica, éstos, una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones no podrán, salvo estipulación en contra o particular, oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución

pública, transmisión por hilo al público, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y **DOBLAJE** de los textos de la obra cinematográfica.

c) Para determinar si la forma del compromiso referido más arriba debe, por aplicación del apartado b) anterior, establecerse o no en contrato escrito en un acto escrito equivalente se estará a lo que disponga la legislación del país de la Unión en que el productor de la obra cinematográfica tenga su sede o su residencia habitual...".

Estando a esta última versión del Convenio de Berna, aprobada en la Conferencia de París de 1971, no cabe distinguir, a efectos de protección independiente y singularizada de la obra cinematográfica en cuanto el simple reportaje y la obra cinematográfica en sí.

No distingue el artículo 2º.1) del citado convenio, cuando dice sin más:

"Los términos obras literarias y artísticas comprende todas las producciones en el campo literario, científico y artístico..., tales como..., *las obras cinematográficas*".

A mayor abundamiento y glosando el artículo 2º.1 del convenio, en el punto antes citado dice Claude Masouye -Guía del Convenio de Berna, Ginebra, 1978, pp 15 y 16-, con toda la autoridad que le confiere su cualidad de

director del departamento de Derechos de Autor de la Oficina Internacional de la OMPI "*obras cinematográficas se trata...*, de lo que comúnmente se conoce con el nombre de *películas*, mudas o sonoras, sea cual sea su género (documentales, actualidades, reportajes, películas dramáticas realizadas con arreglo a un guión, etc.), su duración (largometrajes o cortometrajes), su modo de realización (en directo, en estudio, dibujos animados, etc.), el procedimiento técnico empleado (película impresionada en celuloide, videocinta electrónica, magnetoscopio, etc.), su destino (proyección en salas cinematográficas, transmisión por tv, etc.) y su realizador (firmas de producción comercial, organismo de tv o simple aficionados)

b) Convenciones panamericanas

Entre las convenciones panamericanas que contemplan la protección de la obra cinematográfica tenemos:

1.- Tratado sobre la propiedad literaria y artística. En el segundo Congreso Sudamericano de Derecho Internacional Privado reunido en Montevideo en 1939, en su artículo 2º incluye entre los autores protegidos a los de obras originales destinadas a proyectarse por medio del cinematógrafo y sus correspondientes acompañamientos musicales.

2.- Convención sobre propiedad literaria y artística. Cuarta Conferencia Internacional Americana, Buenos Aires, 11 de agosto de 1910. Enuncia a la obra cinematográfica, más no la considera especialmente.

3.- Convención sobre propiedad literaria y artística, Sexta Conferencia Internacional Americana de la Habana de 1928. En ella ya se regula la obra cinematográfica, en su artículo segundo la enlista como obra protegida; en su artículo cuarto bis protege al autor de la obra original contra la adaptación de esta obra por la cinematografía.

4.- Convención Interamericana sobre derechos de autor en obras literarias científicas y artísticas, Washington, D.C. del 1º al 22 de junio de 1946. Reemplaza la Convención sobre propiedad literaria y artística suscrita en Buenos Aires y la Habana. Enumera a la obra cinematográfica dentro de un listado de obras amparadas por el derecho de autor en su artículo III.

c) Convención universal sobre derechos de autor de Ginebra Suiza, 6 de septiembre 1952.

Tiene por objetivo asegurar que todos los países protejan los derechos de autor en obras literarias, científicas y artísticas. La obra cinematográfica, sólo se enlista.

ch) Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales

En Ginebra, Suiza sede de la Organización Mundial de la Propiedad Industrial, se celebró una conferencia diplomática en la cual se adoptó el

Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales, en abril de 1989.

El tratado crea un Registro Internacional de Obras audiovisuales, que será llevado por la OMPI, con el fin de registrar, principalmente, indicaciones relativas así como los derechos sobre tales obras (quién es su titular, en qué países). Las indicaciones registradas por lo general, deberán tenerse por exactas hasta la prueba en contrario.

d) Convenios internacionales vigentes en México:

- Convención Interamericana sobre derechos de autor en obras literarias, científicas y artísticas, publicada en el D.O.F. 24 de octubre de 1947.
- Convención Universal sobre derechos de autor, publicada en el D.O.F. 6 de junio de 1957.
- Convención sobre propiedad literaria y artística suscrita en la cuarta Conferencia Internacional Americana, publicada en el D.O.F. el 23 de abril de 1963.
- Convención Internacional sobre la protección de los artistas, intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, publicada en el D. O. F. 27 de mayo de 1964.
- Convención de Berna para la protección de obras literarias y artísticas, publicada en el D. O. F. 20 de diciembre de 1968.

- Convención de Ginebra para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, publicada en el D.O.F. 8 de febrero 1974.
- Acta de París del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas. Hecha en París, el 24 de julio de 1971, publicada en el D.O.F. el 24 de enero de 1975.
- Convención Universal sobre derecho de autor, revisada en París el 24 de julio de 1971, publicada en el D.O.F. el 9 de marzo de 1976.
- Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales de fecha 20 de abril de 1989, publicado en el D.O.F. el 9 de agosto de 1991.

e) Legislación nacional

En México la Ley Federal de Derechos de Autor vigente, publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 21 de diciembre de 1963, establece en su artículo 7 que:

"La protección a los derechos de autor se confiere con respecto de sus obras, cuyas características corresponden: 1) De fotografía, **cinematografía**, audiovisuales, de radio y televisión;...".

Esta protección surte efectos legítimos cuando las obras consten por escrito, grabaciones, o cualquier otra forma de objetivación perdurable y que sea

susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio.

Por otro lado, nuestra Carta Magna se refiere al Derecho de Autor como un privilegio que será tutelado por el Estado; artículo 28 constitucional que a la letra dice:

"tampoco constituyen monopolios los privilegios que por determinado tiempo se concedan los autores 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".

2.2.- DERECHOS DE CADA UNO DE LOS AUTORES DE CADA APORTACIÓN PARCIAL (ARGUMENTISTA, GUIONISTA, DIRECTOR Y FOTÓGRAFO).

Los derechos que le son conferidos a cada uno de los tres, como creadores de una obra intelectual, se pueden clasificar en:

Facultades morales que conciernen a la tutela de la personalidad de autor como creador y a la tutela de la obra como entidad propia; consistiendo en el poder exigir el reconocimiento como autor, en su calidad como tal y que se respete la integridad de la misma (lo que incluye el de oponerse a toda deformación, mutilación y otra modificación de dicha obra que fuere perjudicial al honor o reputación del autor, art. 2º Ley Federal de Derechos

de Autor). Son perpetuas, inalienables, imprescriptibles e irrenunciables y su ejercicio se transmite en virtud de disposición testamentaria.

Facultades patrimoniales, pecuniarias o de utilización, tienen el carácter de exclusivas, pueden cederse parcialmente y limitadas en el tiempo (se protegen beneficios económicos del autor).

Argumentista: Goza de los derechos derivados de la obra original preexistente³⁴ (por obra preexistente se entiende toda actividad artística creada antes de que una empresa productora tome la decisión de elaborar un film concreto, ejemplo el guión de película, composición musical inédita, etc.). Esto es, el argumentista (como el guionista) goza del derecho moral y el derecho pecuniario sobre su obra (derivada de una original), que engloban: el reconocimiento como autor de su aportación parcial, que implica ~~se~~ le reconozca su condición de creador de la obra (argumento o guión), y al mismo tiempo se protege la íntima vinculación existente entre éste y el fruto de su actividad espiritual, a la que alude la expresión "paternidad" o "paternidad artística", que son comúnmente utilizadas por las legislaciones. Del otro lado, se le faculta para exigir el respeto a la integridad de la obra que realizó. En cuanto a la divulgación y modificación de aquella, se requerirá del consentimiento de éste (art. 5º Ley Federal de Derechos de Autor), como el de todos los que en la obra audiovisual participaron.

³⁴Rogel Vide, *ob. cit.*, pág. 134.

Asimismo señala el art. 5º de la citada ley autorai, independientemente del consentimiento previo, estos actos se deben ejecutar sin menoscabo de la reputación de su autor.

En cuanto el derecho pecuniario de explotación que detenta, como se trata de una obra en colaboración, le corresponderá en la proporción que se haya pactado, ya que en el contrato que se celebre se cederán al productor los derechos de explotación, reproducción, distribución y comunicación pública, con las limitaciones preestablecidas.

Por último apuntaremos que algunos autores consideran al argumentista como un coautor de la obra cinematográfica dada la importancia de su aportación.

Guionista: Al igual que el argumentista, goza de los mismos derechos que mencionamos en los párrafos que anteceden.

Director: Obtiene el derecho de dirección del film y la posibilidad de imprimir su propio estilo, quizá éste sea el ingrediente clave en la creación de la obra.

Contraria a esta definición se encuentra la de que el director es el autor del movimiento visual y escénico de la película, sosteniéndose que es un mero ejecutor que reproduce el "encuadre" trazado por el guionista, por lo que consideramos que gozará de los derechos morales y pecuniarios en la medida de su participación creadora, y desde luego como se hayan pactado.

En Estados Unidos, el *screen play* no le interesa la puesta en escena. Aquí el director recibe un guión donde todo está previsto. La puesta en escena adquiere entonces su sentido de ejecución, que no tiene nada que ver con la creación propiamente dicha. El director en este caso, no tiene posibilidad de crear, en este sentido, el director no puede considerarse creador intelectual de una obra, sin embargo puede darse el caso de que el guión técnico sea deficiente, es entonces cuando el director debe plantearse tantas cuestiones ante el *script* e interpretarlas a su modo antes de ejecutarlas, es entonces cuando el guión técnico es una guía para el director convirtiéndose en el **verdadero autor de la obra** por imprimirle su personalidad y originalidad creativa. Es entonces cuando podemos considerar que el director crea y ejecuta la obra cinematográfica³⁵.

Como lo anotamos en el capítulo anterior, el director para muchas personas del medio es el verdadero autor de la película, sin embargo todo depende del director que se trate, ya que hay algunos que son dirigidos por el propio productor de cine, y éste, como explicaremos más adelante, resulta ser el autor de la obra en muchos casos.

Fotógrafo: Al igual que otros colaboradores de la producción cinematográfica, como el creador de la música y el escenógrafo, goza de un

³⁵Kat Canto Rosa Olivia en su trabajo de Tesis Profesional denominada "*Los derechos de autor en la obra cinematográfica*", México, D.F., 1991, profundiza sobre los derechos que le corresponden a cada uno de los autores y coautores de la obra cinematográfica, págs. 100-140.

derecho de autor sobre la creación intelectual, e inclusive se ven reguladas como obras protegibles e independientes, la fotografía y la arquitectura. Goza del derecho exclusivo de autorizar su reproducción, distribución y comunicación pública, inclusive cuando no tenga carácter de obra protegida, por carecer de originalidad. Así tenemos que nuestra ley mexicana protege a la fotografía como obra intelectual (art. 7º, inciso i). La Ley española inclusive, ordena que cuantos reprodujesen las obras fotográficas, tienen la obligación de hacer constar al pie de las reproducciones el nombre de quien hizo dichas obras, a no ser que se haya pactado la renuncia de tal derecho.

a) Sistema español

La Ley española 17/66, con independencia de los pactos que hayan estipulado con los productores en su art. 4º establece los siguientes derechos para los autores de cada aportación parcial:

1º A percibir de quienes exhiban públicamente la obra cinematográfica, un porcentaje de los ingresos procedentes de dicha exhibición pública, descontados los tributos que graven específicamente la misma.

2º A que su aportación se haga constar en la película y en cuantos actos de reproducción se lleven a cabo de la parte o actuación que les corresponda.

3º A exigir, tanto en la realización como en la exhibición, el respeto a su aportación, pudiendo perseguir las alteraciones sustanciales que se lleven a

cabo sin la autorización, así como los demás actos que atenten contra su derecho moral de autor.

4º Disponer de su aportación en forma aislada, siempre que no se perjudique la normal explotación de la película".

Para finalizar señalaremos que en virtud de lo establecido por el artículo 6º de la citada ley española 17/86, los derechos de autor antes citados, son irrenunciables³⁶.

2.3.- AUTOR DE LA PELÍCULA CINEMATOGRÁFICA, COMO OBRA DISTINTA Y AUTÓNOMA RESULTANTE DE LA ACTIVIDAD DE LOS PARTICIPANTES.

En este punto haremos una reflexión acerca de quién es el verdadero autor de la obra cinematográfica. Existen diversos criterios que consideran a los autores derivados de la obra como autores originarios y así también hablan de los intérpretes, pues en cierto modo todos han contribuido a su creación, aunque en diversas medidas. El interés jurídico radica por lo contrario en individualizar a la persona sin cuya presencia, o sin cuya aportación, habría sido inútil todo el "ensamble". Los diversos puntos de vista se pueden canalizar en dos tendencias:

³⁶Rogel Vide Carlos, *ob. cit.* pág. 142.

a) *Multiplicidad de los derechos de autor*, que aprecia exactamente la actuación de múltiples colaboradores, que entre todos en conjunto, son los **autores** de la obra cinematográfica.

b) *Indivisibilidad de los derechos de autor*, afirmando el principio de la unidad artística y hasta jurídica. Para los sostenedores de esta teoría **no hay más que una persona que asuma las cualidades de autor de la obra**, y en esta orientación hay tres subramas que adjudican esta función al *director*, al *productor* (por una supuesta cesión de la parte material o pecuniaria de los derechos de los autores adaptados y como representante de los demás colaboradores respecto a sus derechos morales), y al *autor* de la obra simplemente, el que la ha creado, con su actividad original, la ha realizado y producido³⁷.

Es importante señalar que la primera teoría marcada con el inciso a, es la teoría clásica. El problema, con respecto de esta tesis, aparece cuando se trata de establecer cuál de los colaboradores es el preeminente. La falla, en la segunda teoría radica en que según la opinión de los opositores, la obra cinematográfica no constituye nada más que la suma de los elementos artísticos suministrados por los autores correspondientes.

³⁷Enciclopedia Jurídica OMEBA, *ob. cit.*, pag. 865.

Es difícil pues, por otro lado tratar de adjudicar el título de autor del conjunto, a una persona en específico, puesto que nadie ha demostrado actividad creadora alguna en el sentido estricto.

El derecho positivo en la totalidad de los países, no ha adoptado una línea determinada en la materia y la jurisprudencia apenas si ha contemplado algunas situaciones especiales. En cuanto a la doctrina, existe disparidad en el criterio. En principio se orienta hacia el reconocimiento de los derechos de autor a favor de todos cuantos han intervenido en la obra, incluyendo a los más humildes colaboradores. Un autor francés Lapie, sostiene que el autor inicial y el autor del argumento son los únicos creadores de la obra y sus autores exclusivos, y expresa sus dudas acerca de la naturaleza del mismo carácter, a favor del director y de los actores.

Ahora bien, analizando la participación de todos los sujetos que hacen posible la existencia de la obra cinematográfica podemos afirmar que la película cinematográfica es una obra en colaboración; es decir en ella intervienen varias personas físicas cuyos aportes van destinados a un fin común, pero en las cuales no existen dudas en cuanto a la identificación de los autores ni al carácter creativo de sus respectivas contribuciones, los cuales conservan como coautores de la obra, la titularidad de los derechos sobre su aportación autónoma, como ocurre, por ejemplo en las

composiciones con música y letra, o con algunas de las aportaciones que conforman las obras audiovisuales y radiofónicas.

Sin embargo, en la práctica los autores al unir sus esfuerzos para alcanzar la creación de una obra cinematográfica, no pueden verse afectados por la resistencia arbitraria de uno de ellos en la que comprometa la obra en conjunto. Esta cooperación lleva consigo servidumbres y en particular el compromiso de no sacrificar el interés de todos a un capricho. Se concibe entonces, que pueda ser vencida tal resistencia de uno o varios coautores y en un momento dado, se hagan retoques en el guión, en el argumento, en la adaptación e inclusive en la dirección, según las opiniones vertidas por Martínez Ruiz, jurista español citado por Rogel Vide en su obra que ya hemos invocado³⁸.

Aún así, nosotros pensamos que el derecho de autor pertenece al creador de la idea y el derecho a su protección, nace con la creación; ésta persona de la que hablamos puede tratarse del productor o del director. Es evidente que el título originario sobre la obra debe pertenecer a quien la ha creado o concebido, posición que, por supuesto, no es compartida por aquellas legislaciones que reconocen la cualidad única de "autor" al productor cinematográfico como sucede en Estados Unidos.

³⁸Rogel Vide, *ob. cit.*, pág. 141

El licenciado José Ramón Obón León³⁹, especialista en la materia, señala que, "la obra audiovisual es la resultante de aportaciones creativas y artísticas que se protege en forma independiente de las aportaciones que en ellas han incidido, sin que por ello estas aportaciones pierdan su protección". "En otras palabras, las aportaciones susceptibles de poderse separar de la obra en colaboración, para ser empleada en otros medios, tienen una doble protección: en tanto aportaciones con posibilidad de autonomía, y en tanto que forman parte de un todo que es la obra audiovisual".

Asimismo, el autor hace alusión al *principio fundamental del fin o destino de la obra*, ya que en el momento de su nacimiento, está determinado hacia el medio idóneo específico de comunicación pública para el cual fue concebida, que es lo que finalmente la hacen ser independiente y autónoma de la participación de los colaboradores. Su naturaleza es indivisible, independiente de que los aportes creativos sean preexistentes o que se hayan creado expresamente para ella. La obra audiovisual es aquella desde cuyo nacimiento, su fin o destino de comunicación pública está determinado; es decir es una obra creada para poder ser conocida a través de medios de proyección o de transmisión. Obra de este tipo por excelencia es la obra cinematográfica.

³⁹Obón León Ramón, *ob. cit.*, pág. 210

Sin embargo, mundialmente reina un absoluto desconcierto en cuanto a la naturaleza del autor y proliferan las teorías más contradictorias para fundamentar una y otra de las corrientes que han logrado cierto grado de adhesión en la doctrina. A nuestro parecer, el autor de la obra cinematográfica, para efectos de ser difundida y comercializada como una creación única e indivisible, es el **productor**; sin embargo no por ello soslayamos el trabajo de todos los coparticipantes, puesto que éstos pueden (y deben) inconformarse si la película no es debidamente protegida dentro de ese proceso de difusión.

Cabe señalar que existe una nueva concepción acerca del verdadero autor de la obra cinematográfica, que no es una persona o más de una, en carácter de coautores o colaboradores, sino una persona ideal, autor originario y único de la obra. Esta concepción ha circulado rápidamente y es admitida incluso por alguna jurisprudencia de los países europeos, la cual se basa en el carácter de empresa de actividad cinematográfica.

2.4.- EL DERECHO SOBRE LA PROPIA IMAGEN DE CADA UNO DE LOS ACTORES.

El punto que a continuación desarrollaremos es uno de los más importantes del objeto de estudio de nuestro trabajo, ya que la imagen de una persona es la proyección misma de su personalidad, mediante ella es identificada por los demás como tal, y ésta la diferencia de las otras personas. Cuenta con la

protección de la ley en el momento que ésta es susceptible de ser explotada comercialmente y con ello obtener un lucro, tanto para el que se encarga de darle difusión, como del que está sirviendo de modelo o de imagen, esto lo aplicamos con mayor claridad en el mundo de la farándula, medio en el que se mueven los actores y las actrices.

Comencemos por analizar de dónde proviene este derecho. El profesor Ernesto Gutiérrez y González menciona que entre las relaciones civiles de las personas surgen las *patrimoniales*, que también pueden consistir en *morales*, o *no pecuniarias*, mismas que recaen en bienes o cosas materiales e inmateriales que son denominados **derechos de la personalidad**. Dentro de este apartado de derechos morales tenemos la parte social pública que contiene el derecho al nombre, a la presencia estética, al honor y a la reserva, que comprende además de otras manifestaciones, **el derecho a la imagen**.

El derecho a la imagen es un derecho subjetivo; un bien jurídico tutelado por nuestra constitución política que en sus artículos 14 y 16 señalan "nadie puede ser privado... de sus posesiones o derechos", y "nadie puede ser molestado en su persona... sino en virtud de mandamiento escrito". Asimismo, la Ley Federal de Derechos de Autor en su artículo 16 establece la prohibición de que se publique la efigie o imagen de una persona, sin el

consentimiento expreso de ésta, ya que sólo debe aparecer su retrato en medios de difusión de imágenes, cuándo y como el interesado determine.

Sólo existe excepción en el caso de que se publique una obra fotográfica con fines educativos, científicos, culturales o de interés general, pero en su reproducción deberá mencionarse la fuente o el nombre del autor.

En España, la Ley 1/1982, va más allá de lo que nuestra ley prevé; regula el derecho a la imagen en el artículo 7.5 que afirma considerar intromisión:

"la captación, reproducción o publicación por fotografía, filme o cualquier otro procedimiento, de la imagen de una persona en momentos o lugares de su vida privada o fuera de ellos".

Asimismo, establece un catálogo de excepciones en el artículo 8.2 que dispone:

"En particular el derecho a la imagen no impedirá: a) Su captación, reproducción o publicación por cualquier otro medio, cuando se trate de personas que ejerzan un cargo público o una profesión de notoriedad o proyección pública y la imagen se capta durante un acto público o en lugares abiertos al público.

b) La utilización de la caricatura de dichas personas, de acuerdo con el uso social.

c) La información gráfica sobre un suceso o acontecimiento público cuando la imagen de una persona determinada aparezca como meramente accesoria".

El punto de vista de la ley española, menciona Fernando Igartua Arregui,⁴⁰ jurista español, es que el derecho a la imagen se contempla como aquél que no permite, sin el consentimiento de su titular, la fijación, reproducción y distribución de la imagen de la persona.

Cabe mencionar que pocos autores se han interesado en realizar estudios sobre el tema, por lo que doctrina jurídica que verse sobre ella, es muy escasa. Dentro de estos autores, tenemos a Gutiérrez y González (que ya hemos citado), quien se ha preocupado por definir lo que entendemos por derechos de la personalidad. En relación al concepto creado por dicho autor, podemos apoyarnos en él, para explicar en qué consiste el derecho a la imagen: "Es un bien constituido por una proyección física del ser humano, relativa a su integridad física que la atribuye para sí o para otros sujetos de derecho, individualizada por el ordenamiento jurídico"⁴¹. Como lo explica el profesor, es una cosa inmaterial que forma parte de nuestro patrimonio, que

⁴⁰Igartua Arregui Fernando, "La apropiación comercial de la imagen y del nombre ajenos", editorial Tecnos, 1991, Madrid, España, pág. 13.

⁴¹Gutiérrez y González Ernesto, "El patrimonio", editorial Porrúa, México, D.F., 1993, pág. 839.

pueden fundarse en este caso, en una proyección física del hombre, indudablemente esa proyección descansa en un órgano corporal.

En relación con estas aseveraciones, pueden surgir algunas dudas que asalten nuestra mente. Si bien es cierto que el derecho a la imagen sólo protege a los seres racionales, también es cierto que han proliferado demandas en contra del uso sin autorización de imágenes de automóviles y animales famosos, como por ejemplo, el tan sonado caso del "perro parlante" de "Marimar", personaje llevado a la pantalla chica por Thalía, quien fue demandada por el dueño del animal por haber lucrado con la imagen del perro, sin haber obtenido autorización para ello. Por lo tanto ¿cómo podemos afirmar que el derecho a la imagen sólo protege la imagen del hombre?. Nuestras leyes contemplan este derecho para el ser humano (puesto que el derecho rige conductas humanas), y sólo él puede tener patrimonio moral. En el caso de los animales que son considerados como cosas muebles (ya que se pueden mover por sí mismos, art. 753 Código Civil para el D.F.), su propietario será el beneficiario de gozar todo lo que ellos producen. Entre esos derechos se encuentran los de acceder a los frutos civiles que provienen de ellos por contrato (art. 893 Código Civil para el D.F.). Por lo que en este caso, el dueño del animal legalmente puede demandar el uso indebido de la imagen de éste.

Por otro lado los animales irracionales, jurídicamente hablando, no pueden ser considerados como sujetos de derechos, a pesar de que en interés del hombre sean dictadas leyes que tiendan en su protección.

Regresando nuevamente al derecho a la imagen, es reconocido por gran parte de los sistemas jurídicos continentales y entre ellos España, como un derecho subjetivo en el que no es necesario para que alcance la protección que se otorga, ni la prueba del daño sufrido, ni la de la culpa del causante (como ocurre en el terreno de la responsabilidad civil), sino que basta la prueba de la intromisión en el ámbito protegido por el derecho.

La diferencia que existe entre la acción de responsabilidad civil a la creación de un derecho subjetivo como método de protección de este bien, estriba en el no permitir la fijación de la imagen sin el consentimiento de la persona afectada.

Asimismo, (comenta Igartua) *la apropiación comercial* se considera como la causa más importante de intromisión en la esfera de ese derecho, por lo que de ahí nace la razón de su estudio. Se busca con ello recalcar la relevancia de este tipo de intromisión, aunque con ello no fuera necesario, pues la utilización no consentida de la imagen ya figura como conducta prohibida en el artículo 7.5 de la ley española 1/1982, con independencia de cuál sea la finalidad de su utilización. Esto, en la realidad es sumamente cierto, ya que podemos indagar en los tribunales federales y encontraremos que la gran

mayoría de los casos en la que se ha encontrado una violación del derecho a la imagen ha sido en relación con la apropiación comercial.

En Estados Unidos se conoce lo que en inglés se denomina el *right of publicity* o derecho patrimonial sobre la imagen, que puede definirse como el derecho a la explotación exclusiva de los signos característicos de la personalidad con fines publicitarios o comerciales, en la que supone una forma distinta de contemplar las facultades sobre los bienes de la personalidad, una de índole patrimonial y otra como derecho de la personalidad, o parecido al derecho de autor, con aspectos materiales y morales. Lo importante es que se visualiza el aspecto de la protección y de la explotación.

Igartua, en su obra que ya hemos citado⁴², menciona lo importante que resulta ser la identificación de la persona comercialmente, para que su imagen sea protegida, es decir, habla de una reconocibilidad necesaria ya que impera una regla de que "la reproducción de una imagen no reconocible no incurre en responsabilidad", por imagen no reconocible suele entenderse tradicionalmente aquella en la que la cara (u otros rasgos claramente distintivos del sujeto, excepcionalmente) no aparece visible. De esta manera se entiende por alguna decisión norteamericana en la que no existe

⁴²Igartua Arregui, *ob. cit.*, pág. 22

responsabilidad alguna por publicar la fotografía de la mano, pierna o pie de alguna persona.

Así se entiende por los tribunales norteamericanos y con razón, que lo que se protege es la identidad personal y que esta puede ser expresada en diferentes formas, siendo la representación facial una de ellas. Eso sí, se exige que la persona pueda ser reconocida por un tercero. En otros países como Alemania, no sucede de esa manera, ya que se entiende que existe infracción del derecho de autodeterminación del sujeto en decidir cómo y cuándo se usa su imagen. No importa que sólo la propia persona pueda reconocerse. Estos argumentos no deben aceptarse -comenta Igartua-, ya que es una interpretación exagerada del derecho a la imagen. La reconocibilidad debe ser un requisito previo para la existencia de la intromisión a éste derecho.

Nosotros nos adherimos al autor, ya que es necesario e indispensable que para poder reclamar una violación a nuestro derecho a la imagen, debemos estar plenamente identificados por los demás y que esto sea capaz de influir en ellos respecto de nuestra personalidad.

Por lo que respecta al derecho a la propia imagen, -opina el especialista en la materia, Obón León- son aspectos que salen propiamente de la esfera de aplicación del derecho intelectual y deben estructurarse dentro de las

normas del derecho común, en lo referente a los derechos de la personalidad inherentes a todo ser humano⁴³.

Naturalmente, todo lo que hemos dicho en los párrafos que anteceden, es aplicable a los actores, actrices, modelos y gente que se desenvuelve en el medio artístico, que de alguna manera, viven de su imagen.

2.5.- EL DERECHO SOBRE LA PROPIA VOZ DE CADA UNO DE LOS ACTORES.

Enseguida trataremos un punto que resulta ser clave en la realización del presente trabajo, ya que también forma parte del conglomerado de los derechos de la personalidad y de nuestra imagen proyectada hacia nuestros semejantes con los que convivimos, y que por otro lado también nos distingue de ellos.

Lo que existe sobre derecho a la voz es muy exiguo, sin embargo podemos apoyarnos en lo que respecto a la imagen se ha escrito para exponer algunas ideas relacionadas con el derecho a la voz.

La voz es un sonido que emite el hombre al pasar por la laringe el aire de los pulmones, así lo define el diccionario enciclopédico del Reader's Digest⁴⁴, sonido que no en todos los seres humanos es igual; en las mujeres, es más agudo y en los hombres suele ser más grueso.

⁴³Obón León Ramón, "Los derechos de los artistas, intérpretes, ejecutantes...", editorial Trillas, 1990, México, D.F., pág. 23

⁴⁴Diccionario Enciclopédico del Reader's Digest, *ob. cit.* tomo 12, pág. 4000.

En los actores y actrices es de gran importancia, ya que por medio de su voz (además de su imagen física), logran realizar una interpretación ya sea dramática o graciosa que influya en nuestro sentir y con ello identificarlos plenamente. Ya lo comenta Sadoul, "la voz es un elemento indispensable para la presencia de un actor entre su público. Bien timbrada, matizada, seductora, contribuye al éxito"⁴⁵. En el caso de los locutores de radio, pueden lograr que la emisora sea un éxito o un fracaso, dependiendo del tono de su voz con que le hablen al público radioescucha. Esto es; para una interpretación el artista se vale tanto de su propia expresión corporal, como de su voz e imagen.

Así es, que puede darse la situación de que alguien indebidamente se apropia de la voz de algún artista o locutor, aprovechando la fama pública que la acompaña, para fines comerciales o publicitarios, en este caso la ley actúa brindándole la protección legal que le corresponde. Nuevamente aquí tenemos un antecedente español en la ley 1/1982 en su artículo 7.6 que recoge tanto el derecho a la imagen, como el de la voz, que lo entiende como una intromisión a los derechos de la personalidad, específicamente el derecho a la voz y a la imagen.

Desde este punto de vista podemos concebir el derecho a la voz como un derecho subjetivo, que no permite, sin el consentimiento de su titular la

⁴⁵Sadoul George, *ob. cit.*, pág. 63

fijación, reproducción y distribución de la voz de la persona. Así, la facultad de disposición que tenemos sobre nuestra voz, se trata más que de un ejercicio de un derecho, de un verdadero derecho autónomo de disposición sobre nuestra voz.

Pero nuestra persona única e indivisible, como tal, carne y espíritu, tiene la facultad de libre determinación en gran número de actos que la afectan de una manera directa, y que se encontrarían limitados en el supuesto de que otros hombres invadieran la esfera de nuestra personalidad; y surge la ley, aparece el derecho y éste concede acciones para impedir que ello suceda, para garantizar a la personalidad el libre desenvolvimiento, de acuerdo con sus finalidades y manera de ser: así tenemos como ejemplo el derecho a prohibir el atentado contra la vida, contra la integridad física de los hombres, que se ofenda su honor, que se reproduzca su imagen y su voz, y en cambio aceptar en un momento dado, comerciar con ellos. A manera de semejanza de derecho real, dice Antonio Borrell Maciá⁴⁶, tenemos "una facultad dispositiva sobre nuestro propio cuerpo, y la protección de la ley para impedir que nadie pueda, sin nuestra autorización, usar del mismo".

Cuando contratamos nuestra voz por un precio determinado, estamos prestando servicios ya sea de locución o para que se realice un *doblaje* de

⁴⁶Borrell Maciá Antonio, "La persona humana", editorial Bosch, casa editorial Vergel, 1954, Barcelona España, pág. 18

alguna escena de alguna película, etc. Esta obligación contraída, será objeto del derecho de aquel con quien hemos contratado, pero previamente a ello, como sujetos de derecho, debemos de disponer de nuestra libertad limitándola y de nuestra voz para someterla a tal obligación. Por lo que consideramos que este derecho debe reconocerse como la libertad que limitamos voluntariamente y como un derecho innato de nuestra personalidad que no debe de ser mancillada.

Ya lo mencionaba el jurista español José Castán Tobeñas "Podemos aceptar como doctrina más segura la de que el objeto de los derechos de la personalidad no se encuentra en la persona misma de su titular ni en las demás personas vinculadas a una obligación pasiva universal, sino en los bienes constituidos por determinados atributos o cualidades físicas o morales del hombre, individualizadas por el ordenamiento jurídico⁴⁷."

Cabe hacer una reflexión en relación a los derechos morales que le asisten a los artistas y que más adelante trataremos en los capítulos sucesivos a éste; dentro del esquema del derecho moral del artista intérprete, se comprende una serie de facultades que el Licenciado Ramón Obón León⁴⁸, agrupa en dos bloques: exclusivas y de defensa o concurrentes, dentro de las exclusivas tenemos el derecho al nombre, uso y destino de la interpretación

⁴⁷Ob. cit., pág. 20

⁴⁸Obón León, ob. cit., pág. 96

artística y el derecho al respeto; las concurrentes o de defensa comprenden: el derecho a oponerse se utilice en forma indebida el nombre o seudónimo, el derecho a oponerse al empleo no autorizado de la interpretación artística y el derecho a oponerse a todo acto que redunde en perjuicio de la interpretación o de su prestigio y reputación personal como artista intérprete.

Sobre este particular, el *doblaje* es una actividad que redunde en perjuicio de la interpretación del actor, toda vez que los énfasis de voz que un actor primigenio utiliza para interpretar un personaje, en ocasiones son ensayados por él durante horas para lograr la interpretación deseada, mientras que dentro de una sala de *doblaje*, algún actor de *doblaje* lo interprete al traducir la escena en cuestión a veces de minutos.

Por otra parte, la imagen de los actores, al ser doblados se ven vulneradas al integrarles una voz que no va acorde a la personalidad del ellos, ya que ellos pueden representar, con su voz, una imagen tierna, dulce, sensual, o muy viril, algo que con el *doblaje* se está muy lejos de proyectar, con respecto a su persona.

2.6.- EL TITULAR DE LOS DERECHOS DE AUTOR SOBRE LA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA, COMO CREACIÓN INTELECTUAL (DIRECTOR O PRODUCTOR).

Después de haber consultado a varios autores que dan argumentos suficientemente convincentes respecto a la titularidad de derechos de autor en la obra cinematográfica, decidimos mencionar al director y al productor al mismo tiempo, ya que los dos, en muchos casos pueden considerarse como uno y llegan a ser una sola persona (por ejemplo, cuando en una persona se conjuntan las dos cualidades). La obra cinematográfica debe ser realizada siempre por una persona que la dirija y otra que la produzca, de ahí la importancia de ambos.

Como ya lo expusimos con anterioridad, la obra cinematográfica es una obra artística en colaboración, protegida por el derecho de autor en donde se reconocen derechos morales y patrimoniales; los no pecuniarios (morales) tratan de la paternidad de la obra y el derecho a oponerse a toda deformación o mutilación de la misma y los derechos patrimoniales, que facultan al autor o a sus causahabientes a usar, explotar temporalmente la obra con propósitos de lucro.

Por lo general, el autor o creador intelectual de una obra es el titular de dichos derechos, sin embargo en la obra cinematográfica existen dos criterios que Eduardo Gaxiola y Lago⁴⁹ nos explica:

"El de la tradición jurídica latina en la que se reconocen como autores de la obra cinematográfica a las personas físicas tales como el director-realizador,

⁴⁹Gaxiola y Lago, *ob. cit.* pág. 195 y 197.

los autores del argumento, los adaptadores, en una palabra, todas las personas que participan en la realización. Al productor sólo se le reconocen los derechos patrimoniales en virtud de la cesión presunta o legal de estos derechos, consistentes en el derecho a autorizar o no la puesta a disposición del público del original o copias de la obra, mediante su venta, alquiler o préstamo (derecho de distribución), el derecho de reproducción que es el derecho a la fijación material de la obra (por ejemplo videocassette), y por último el derecho de comunicación que comprende todas las modalidades de comunicación de la obra al público, como son la exhibición, la radiodifusión y la transmisión por cable al público".

"De acuerdo a la tradición anglosajona, el titular originario de la obra cinematográfica es el productor, que aún no siendo artista, ni creador, es el proveedor de medios materiales y coordinador de los esfuerzos del director-realizador, de los autores del argumento y los del guión o diálogos y los autores de las composiciones musicales para lograr la musicalización de la obra".

Retomando a Martínez Ruiz,⁵⁰ de igual manera establece que el productor "es el coordinador en el campo de lo económico de todos los elementos (artísticos, financieros y técnicos) necesarios para conseguir el film... su actividad económica no crea una obra de arte, sino que la hace posible por

⁵⁰Rogel Vide, *ob. cit.*, pág. 139.

la conjunción de los elementos necesarios para toda producción económica: capital y trabajo... La ley española sigue la pauta sana al no incluir al productor en el campo de la autoría”.

Cabe mencionar que sólo cuando colabore en la elaboración del film con una aportación artística tendrá la calidad que le viene de esta aportación artística y no de su actividad como productor (art. 5º de la ley española 17/66).

Así se menciona en la misma Ley española, que el ejercicio exclusivo de los derechos de explotación económica de la obra cinematográfica, corresponde al productor o a sus cesionarios o causahabientes, lo que incluye la facultad de reproducir la película en cuantas copias sean convenientes para su explotación, así como proyectar públicamente dichas copias en las salas destinadas al efecto, sin ninguna restricción ni limitación.

Se establece de esta manera, una cesión obligatoria, legal si se quiere de los derechos de explotación de la película, ya que los derechos pecuniarios se presumen a favor del productor en la medida de que se haya otorgado un mandato de los coautores (llamémoslos así), a favor del productor, que resulta el encargado de explotar estos derechos.

Ahora bien, siguiendo el tratamiento de la obra cinematográfica en la Convención de Berna, existen tres sistemas para regular el estatuto jurídico de las obras cinematográficas. El primero es el llamado del *film copyright*, en el que el productor es considerado como el único titular originario del

Derecho de Autor, con la salvedad de que éste, tiene la obligación de celebrar contratos con los autores de las obras originales adaptadas a este medio, con los adaptadores, y los compositores de música especialmente hecha para la película.

El segundo sistema es aquel que considera a la obra cinematográfica como una obra en colaboración, llamada *teoría pluralista de autores*, tratada anteriormente, como *multiplicidad de derechos de autor* en el punto 2.3 de esta tesis.

Por último la tercera consiste en el sistema de *cesión legal*, en que siendo considerada la obra cinematográfica una obra en colaboración, se presume que el contrato con el productor la da a éste el derecho de explotación de la obra cinematográfica.

En México, la Ley Federal de Derechos de Autor, en su artículo 59, reconoce la calidad de titulares del derecho, a los productores de la obra audiovisual y dispone:

"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"

Otras legislaciones sudamericanas como la argentina, reconocen al productor la calidad de coautor de la obra. Por lo que en relación a la titularidad de derechos de autor en la obra cinematográfica no se encuentra uniformidad de criterios.

Asimismo, los involucrados directamente con el cine y los problemas que les aqueja la falta de una legislación concreta que los solucione, durante los últimos Foros de Debate denominados "Cruzada Nacional en defensa del Cine Mexicano", organizados por la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), han presentado varios proyectos ante la Dirección General de Derechos de Autor, para la creación de una nueva Ley Federal de Derechos de Autor. Entre ellos, tenemos la propuesta de la Sociedad de Autores y Compositores de Música de fecha 29 julio de 1994, en la que se propone se consideren como autores de la obra audiovisual al director-realizador, a los autores del argumento, la adaptación y los del guión o los diálogos y a los autores de las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para la obra y de aquellas preexistentes que se incluyan a la misma; mientras que en otras propuestas encontramos (como la de la Cámara Nacional Cinematográfica de fecha 29 de julio de 1994) que los mismos individuos se entenderán como coautores de la obra audiovisual. Por lo que reiteramos, aún en la actualidad no existe paridad de opiniones, y

muchos de los proyectos presentados, están creados según los intereses de asociaciones y sociedades que se encuentran en juego.

Por otro lado, por lo que se refiere al director, nos parece importante transcribir la opinión del director de cine italiano Marco Ferreri⁵¹, quien manifiesta que, "el director es el que fabrica las imágenes. El que fabrica la película, junto con el operador, con el guionista, con el ambientador, con los actores... El es quien perfecciona y coordina un poco todos esos elementos".

"El guión no es muy determinante, puede ser un punto de partida, depende del director, es un método de trabajo. Hay directores que tienen bastante con un simple punto de partida; otros necesitarán de algo más elaborado".

Con ello podemos considerar que el director será el autor originario de la obra cinematográfica en la medida del alcance de su propia creatividad, ya que debe manejar una técnica rudimentaria o refinada; si en un momento dado se prescinde de algunas normas, habrá que inventar otras, como lo afirma Ferreri.

Respecto a la solución que podemos dar a tal problema, consideramos atinadas las manifestaciones que a este respecto el Doctor Ricardo Antequera Parilli⁵² expone, al explicar que existe una confusión entre tres situaciones jurídicas diferentes a saber:

⁵¹Salvat Manuel, "Cine, arte e industria", editorial Salvat, España, 1975, págs. 12 y 13.

⁵²Gaxiola y Lago, *ob. cit.*, págs. 196 y 197

"La autoría que debe corresponder siempre a los creadores de la obra (es decir a las personas físicas); la titularidad originaria de los derechos sobre la misma, tanto morales como patrimoniales que debe pertenecer a los autores y la titularidad derivada total, o parcial de los derechos de explotación que por efectos de ley o mediante cesión presunta, también prevista en el texto legal, pueda corresponder al productor, (artículo 88, Ley de la Propiedad Intelectual, Española)".

"Estas diferencias no dejan de ser teóricas, ya que para los efectos prácticos aún en aquellos países en que no se reconoce la calidad de autor originario al productor sino una calidad de autor derivado por la cesión expresa o presunta de los derechos patrimoniales, el productor es reconocido como titular de derecho de autor".

Por lo que a manera de conclusión, nosotros pensamos que a pesar de que en algunos países se intente considerar al productor como autor derivado de la obra cinematográfica, éste detentando derechos patrimoniales (relacionados con la producción, distribución y exhibición de la obra) es reconocido como titular de derechos de autor sobre la obra cinematográfica. Sin embargo, recordemos que el director y las otras personas que colaboran en la realización de la película, conservan sus derechos de autor originarios sobre la parte proporcional que prestaron a ese gran conjunto, que conforma la obra cinematográfica.

Evidentemente, al concebir a la obra cinematográfica como una obra única y autónoma de la participación de sus colaboradores, al productor lo consideramos como el titular de los derechos de autor, para efectos de comercialización de dicha obra, dejando salvaguardados los derechos morales que de ella se desprenden para sus coparticipes.

Por el momento, hemos reflexionado sobre los derechos de autor en general que se producen en la realización de la obra cinematográfica. En los próximos capítulos afrontaremos el problema de dilucidar sobre la actividad del doblaje y los derechos de autor que nacen a propósito de su realización.

**CAPITULO TERCERO:
"EL DOBLAJE"**

CAPITULO TERCERO

"EL DOBLAJE"

3.1.- ANTECEDENTES DEL DOBLAJE.

El "doblaje" nació simultáneamente con el cine hablado. En los primeros intentos, sólo se doblaban los instrumentos musicales y las canciones, puesto que era preferible el doblaje, a tener que soportar las voces desafinadas y desagradables de los artistas que no tenían el don de una voz melodiosa y agradable, pero si una gran presencia estética.

Los productores cinematográficos norteamericanos⁵³, a pesar de que en un principio declararon que el mercado de Hispanoamérica les tenía muy sin cuidado porque les bastaba y les sobraba el mercado de Estados Unidos, Canadá e Inglaterra, se llevaron una gran sorpresa que hirió profundamente la sensibilidad norteamericana: en la Gran Bretaña, el público comenzó a protestar también ante las películas en "americano" y a exigir que los actores hablaran correctamente el inglés; los exhibidores pidieron a Hollywood que las películas fuesen "dobladas" por actores ingleses.

En países de habla hispana se prohibió la proyección de cintas en otro idioma que no fuese el español, como sucedió en Argentina. En México, así

⁵³Reyes de la Maza Luis, "El cine sonoro en México", editorial UNAM, México, D.F., 1973, pág. 22

como también en el resto del mundo, las protestas y la defensa de idiomas alcanzaban características alarmantes. Por tanto, al mediar el año de 1929 se comenzó a pensar seriamente en hacer de cada filme diferentes versiones en otros idiomas.

Cuenta Reyes de la Maza⁵⁴, que muchos países declararon que no soportaban escuchar acentos que no iban con las características originales de su idioma natal, como el "calo argentino" y la clásica pronunciación, en el caso español, de la c y la z, por lo que se pensó que sería bueno contratar un narrador que explicara la película en un correcto y castizo español. El encargado de estas narraciones fue Manuel Conesa, hermano de la famosa artista María Conesa "la gatita blanca", y el fracaso fue tan estruendoso por las carcajadas del público de habla hispana, que la idea fue enterrada junto con otras muchas. Se decidió entonces por el doblaje de los actores norteamericanos hechos por voces en español y también se trató que los mismos actores norteamericanos realizaran el doblaje en ese idioma, (cabe mencionar que la primera empresa en poner en práctica esta actividad fue la Warner Brothers) sin obtener el éxito esperado. Fue así que tuvieron que pasar todavía dos años más para que se generalizara el uso de subtítulos sobre la imagen; esto último, España nunca pudo aceptarlo y prefirió "doblar" ella misma los filmes para su consumo interno, como hasta la fecha lo viene

⁵⁴Ob. cit., pág. 23

haciendo. Por fortuna -continúa el autor- México prefirió el menor de los males y aceptó los subtítulos bailando sobre las imágenes, aumentando con esto el negocio de las ópticas.

Hoy en día el doblaje, se realiza por compañías especializadas, integradas por buenos actores que interpretan a la perfección los idiomas de países que más se interesan en la adquisición de películas extranjeras.

Someramente hemos narrado lo que fue el doblaje en sus inicios, ahora pensemos en qué consiste, quiénes intervienen y cómo se realiza.

3.2.- CONCEPTO DE DOBLAJE.

Sobre el doblaje, anticipamos al lector que hemos consultado diccionarios y libros de técnica cinematográfica para comprender en qué consiste este tipo de actividad. Veamos que nos dice al respecto el Diccionario Enciclopédico Salvat⁵⁵, "el *doblaje* (de doblar), es la operación de registrar los diálogos de una película ya rodada, cuidando de que exista una correcta sincronía entre ellos y los movimientos de labios de los actores que la interpretan. En la cinematografía, el doblaje se realiza en dos circunstancias: a) cuando la película ha sido rodada sin registro directo de sonido, y en tal caso, los mismos actores u otros dobladores post sincronizan sus diálogos, (la razón principal es que sin las condiciones de absoluto silencio con que cuentan los foros, se filtran diversos ruidos y sonidos a la pista, la cual en estos

⁵⁵"Diccionario Enciclopédico Salvat Universal", Salvat editores, Tomo IX, España, 1975, pág. 255.

momentos es ajena y separada a la de la imagen, elementos que pueden hacer ininteligible el diálogo, como por ejemplo el ruido que producen las plantas de luz que dan corriente a todo el equipo. Debido a esto, el diálogo de la película se dobla con los mismos actores que intervienen en la filmación⁵⁶), y b) cuando se trata de verter a otro idioma una película, en cuyo caso se deben traducir antes los diálogos" (esta última es la que más nos interesa).

"Doblar en el cine sonoro consiste en substituir las palabras del actor que aparece en la pantalla, por las de otra persona que no se ve y que, acompasando su dicción a los gestos de dicho actor, habla en la misma lengua que éste, o en otra diferente"⁵⁷.

a) realización del *doblaje*

Sadoul⁵⁸, autor en el que nos apoyaremos para ilustrar el contenido de estos incisos, nos explica que el doblaje sustituye al diálogo original por su traducción grabada. El doblaje se realiza en post sincronización en estudios especiales. Para facilitarlos, los films importados son suministrados en tres bandas: *copia lavanda* (cuyas imágenes sirven para confeccionar un doble negativo); una banda de sonido y música, y por último una banda con diálogo.

⁵⁶ Anduiza Virgilio, "Legislación Cinematográfica Mexicana", Editorial UNAM, 1984, pág. 122

⁵⁷ "Diccionario Enciclopédico Salvat Universal", *ibidem*.

⁵⁸ Sadoul George, *ob. cit.*, pág. 184.

Para el doblaje se comienza redactando un texto traducido del diálogo original frase por frase. Los textos de estas traducciones deben tener el mismo número de sílabas que el original y sus palabras deben corresponder tanto a las expresiones de los actores, como a los movimientos de sus labios.

Para la grabación, los actores de la sincronización se colocan delante de una pantalla donde se proyecta las imágenes que se van a "doblar". Para ello el editor realiza lo que se llama *loops* o sea, un circuito con la imagen de la película. Se pegan los dos extremos de una escena y se pasa en proyección continua.

El método de doblaje más económico -dice Sadoul- emplea una proyección de los textos, que pasan bajo las imágenes. Sus palabras son ortografiadas fonéticamente y sus acentos indican cómo las sílabas deben ser "tragadas" o "arrastradas". Después de uno o dos ensayos se graba la escena entera, a veces hasta una *bobina* (cinta) completa. Los resultados artísticos -continúa Sadoul- son mediocres y el sincronismo imperfecto.

Para el doblaje cuidadoso, un director distribuye los papeles entre diversos tipos de voz que correspondan a los artistas originales. El doblaje se efectúa enseguida frase por frase. Las imágenes son proyectadas en una banda sin fin. El actor de la post sincronización repite varias veces ante la pantalla, un texto que ha aprendido de memoria. Después se procede a varios registros

para retener la mejor grabación. Este procedimiento con especialistas calificados, es largo y costoso pero produce resultados notables. La realización de doblajes cuidadosos se ha hecho más fácil desde 1950, pues las cintas magnéticas permiten escuchar las voces de los actores inmediatamente después de la grabación.

En México, el doblaje se realiza con los mejores aparatos creados para grabación de sonido; equalizadores, grabadoras, monitores, cintas de audio digital y video, que permiten obtener calidad de audio. Es así que se le da un *script* en español al actor de doblaje, en donde vienen el número de intervenciones en las que participará. Por el cúmulo de trabajo, difícilmente se memorizan los papeles, por lo que todo es leído en el momento que se dobla la escena frente a un monitor. Mientras tanto, el operador de sonido comienza por proyectar la intervención en el idioma original de la película, para que el actor de doblaje se de cuenta de la entonación que debe poner en su voz a las frases que doblará al español, esto lo ensaya leyendo su intervención. Posteriormente se graba la cinta de audio ya con la voz del actor del doblaje, que previamente fue supervisada por el director de doblaje, a quien se le encomendó la dirección de la sincronía de esa película en particular. El operador de sonido además, repite cuantas veces sea necesario el fragmento en el que se está trabajando utilizando para ello un *código de tiempo*.

Cabe mencionar que existe de igual modo, una *pista internacional*⁵⁹ para aquellas películas que tienen un valor comercial internacional, o sea mercados que no son los naturales al cine mexicano (Estados Unidos y América Latina), se elabora una pista internacional de sonido que servirá para su doblaje a idiomas extranjeros. Esto consiste en pasar todas las pistas que se han usado para el *recording* o grabación, menos la de los diálogos, de tal manera que la película lleva todo lo que es música de fondo, ruidos, efectos, etc. Se hace también una lista en la cual se anotan todos los diálogos tal y como fueron dichos en la película y en el momento preciso en el que se dice. Todo esto dará gran facilidad para el doblaje de la película, pues dichos diálogos se traducirán al idioma deseado, buscando que coincidan lo más posible con los movimientos de labios de los artistas.

Se hace el doblaje en la misma forma que se realiza el original de la película y posteriormente se hace una grabación utilizando el diálogo nuevo y la pista de sonido.

b) Otras técnicas para hacer comprensibles las películas en idiomas extranjeros: el subtítulo y el comentario.

El séptimo arte es un poderoso medio de comunicación entre los países, pero su difusión internacional choca con el problema de las lenguas. Para

⁵⁹Anduvisa Virgilio *ob. cit.*, pág. 124

hacer entendibles las películas a los públicos extranjeros se recurre a varias técnicas: el doblaje (que ya hemos tratado), el subtítulado y el comentario.

El subtítulado⁶⁰ es una traducción resumida del diálogo que es leída por el espectador durante la proyección. Los subtítulos aparecen generalmente bajo las imágenes. Pero en ciertos países o ciudades la población habla varias lenguas. Hay que erigir entonces una pequeña pantalla especial donde una linterna mágica proyecta los subtítulos. En varios países (sobre todo en Israel) se debe recurrir a cinco o seis traducciones simultáneas.

El comentario⁶¹ es dicho durante la representación por un locutor que habla ante un micrófono. El procedimiento es fácil de aplicar a los documentales, pero hace inaudibles las palabras pronunciadas por los actores en las películas donde el diálogo es abundante. En Oriente, se proyectan las películas extranjeras sin su diálogo original que es sustituido por dos o tres locutores que pueden imitar varias voces e improvisan un diálogo durante la función. Se utiliza este procedimiento también para "sonorizar" las películas mudas.

Ahora que ya comprendimos en qué consisten las técnicas del doblaje, el subtítulaje y el comentario de películas, sabremos en el punto que a

⁶⁰Sadoul George, *Ob. cit.*, pág. 183

⁶¹*Ob. cit.*, pág. 184

continuación prosigue, quiénes son los que realizan la tarea del doblaje y quiénes se responsabilizan de ella.

3.3.- SUJETOS QUE INTERVIENEN EN LA REALIZACIÓN DEL DOBLAJE.

a) actor de doblaje:

Del análisis que hemos hecho en torno a la actividad al doblaje, concluimos que el sujeto más importante de esta actividad es el actor de doblaje. En México los actores de doblaje son actores pertenecientes a la Asociación Nacional de Actores (ANDA), sindicato de trabajadores con jurisdicción federal⁶², que a través de su delegado adscrito a una empresa de doblaje, los llama para su intervención en el doblaje de alguna película, serie, caricatura, etc.

Estos actores están capacitados para "doblar" películas. Al respecto, cabe mencionar que la ANDA cuenta con un área especializada para adiestrarlos en dicha actividad. Entre los requisitos exigidos por la Asociación para que un actor pueda ser capacitado como "doblador", tenemos que deben poseer estudios o experiencia como actores y una perfecta dicción; la voz la deja en un segundo plano, es decir si es buena, mejores beneficios tendrá su trabajo, pero lo importante será su capacidad de actuación e interpretación.

⁶²La ANDA, además agrupa en su seno a todos los artistas, sin excepción nacionales y extranjeros, que actúan en todas las actividades escénicas conocidas como Teatro, Cine, Radio, Televisión, Opera, Cabarets, Variedades, Circo, etc. De conformidad con la legislación de trabajo vigente en México, la ANDA tiene firmados contratos colectivos de trabajo con todas las empresas de la República que explotan las modalidades escénicas mencionadas, salvo en lo que se refiere con la Radio.

Es así, que apoyándonos sobre lo que hemos dicho podemos definir al actor de doblaje como un actor especializado (en la realización del doblaje), que se encarga de transmitir por medio de su voz, el mensaje que se plasmó en una obra original, que busca ser comprendida por un auditorio extranjero y que para lograrlo, tendrá que valerse de su capacidad de actor, modulando a tal efecto su voz.

b) director de doblaje:

Es la persona que se encarga de dirigir la sincronía del doblaje de una película. Por lo regular y en la práctica, se trata de un actor de doblaje con años de experiencia. Realiza lo que le llaman *casting*, es decir, selecciona y elige a los actores de doblaje, dependiendo del personaje a "doblar", pensando para ello en su capacidad de actuación y en su voz. Corrige la entonación, dependiendo del sentimiento que el actor original transmitió en su trabajo, y vigila que la voz del "doblador" coincida con el movimiento de labios del actor en la película.

c) operadores de sonido:

Son técnicos en audio y video; se encargan de la grabación del sonido y la voz. Por medio de una nueva cinta, integran la versión del idioma "doblado" a la película. La experiencia que tienen en el ramo, les permite trabajar con dos cassettes al mismo tiempo, uno de audio y otro de video (película), obteniendo la grabación exacta del sonido.

d) productor:

Es la empresa que produce y organiza el trabajo técnico y artístico concerniente a la realización material e intelectual del doblaje. Asimismo contrata a los directores para que se encarguen de la supervisión de dicha actividad.

A través de una empresa de doblaje, el titular de los derechos de autor de una obra cinematográfica autoriza la producción de su doblaje a otro idioma. Dicha empresa, se obliga a producir por su cuenta y riesgo, sin subordinación jurídica (respetando derechos de autor) a publicitar, distribuir y comunicar al público (por sí mismos o por terceros), esencialmente mediante la exhibición, tratándose de películas, que en muchas ocasiones suelen ser transmitidas por medio de la televisión o proyectadas en salas de cine.

Por otra parte, también se obliga a pagar una remuneración a los sujetos participantes en la realización del doblaje de las películas.

3.4.- NATURALEZA DE LA ACTIVIDAD CONSISTENTE EN "DOBLAR" LA PELÍCULA.

La actividad del doblaje de películas, realmente nunca ha sido valorada ni ha sido objeto de grandes estudios, por lo que poco se ha dicho sobre ella. Sin embargo, debemos pensar que es una actividad importante (en el sentido pecuniario) para los adquirentes de películas extranjeras que ambicionan comercializarlas. Actualmente esta actividad se ha convertido en una fuente

de empleo seguro para muchos actores que no pueden sobresalir en la pantalla chica ni en el cine por su físico, pero poseen una voz agradable y clara, además de poseer dotes histriónicos que son transmitidos a través de su voz. Ya lo menciona Sadoul en su obra⁶³ "un tenor puede poseer una voz de oro pero un físico que lo haga ridículo en la pantalla, donde es muy difícil que un Romeo adolescente sea interpretado por un quincuagenario ventrudo. El cine es más despiadado para los actores que la escena de la ópera."

El doblaje, en principio lo realizan actores profesionales y especializados en la materia, por lo que consideramos que esta actividad consistente en "doblar" se equipara a una interpretación artística, es decir, los dobladores son intérpretes que transmiten un mensaje de la obra original en un idioma diferente al de ésta. Intermediarios de los que se valen los autores de la película cinematográfica para dar a conocer su creación a los públicos extranjeros. Hacen llegar el pensamiento ya expresado, sólo que en un idioma diferente para hacerlo comprensible.

Este tipo de intérprete es necesario, ya que lo que se pretende es provocar en el público foráneo la emoción estética correspondiente que se transmitió en la obra original. No aporta algo nuevo con respecto de los elementos que

⁶³Ob. cit. pág. 51

constituyen la obra que como tal se presenta en su ideología, aun éste en su vocación de artista sólo permite al público gozarla.

Valerio De Sanctis⁶⁴, critica la teoría de la creación artística por medio de la interpretación y afirma que: "la interpretación es una ayuda, a veces necesaria para la comprensión o la valorización de un pensamiento ajeno, el del autor. Pero cuando una interpretación es independiente de la obra interpretada, estamos dentro del derecho de autor y no del derecho de intérprete".

De acuerdo a esta opinión, existe una distinción entre la naturaleza del intérprete y la que corresponde como autor, por lo que concluyen Delia Lipszyc y Carlos Villalba⁶⁵ que no toda creación o actividad intelectual es objeto del derecho de autor. Sólo cuando se concreta en una obra susceptible de diversas interpretaciones entra en este ámbito jurídico específico.

a) naturaleza jurídica del derecho del actor del "doblaje"

Como lo explicamos en los párrafos que anteceden, el doblaje es una interpretación de un artista, el producto de condiciones personales e intransferibles, que deberán ser protegidas por el derecho.

⁶⁴Villalba Carlos y Lipszyc Delia, "Derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión relacionados con el derecho de autor", editorial Victor P. De Zavalla, Buenos Aires, Argentina, 1976, pág. 14.

⁶⁵*Ibidem*

El actor de doblaje es considerado por Obón León⁶⁶ como un sujeto derivado de la interpretación artística y dice que: "la figura del sujeto derivado se da cuando un artista intérprete se vale de una interpretación artística primigenia para realizar a su vez, una nueva interpretación artística (como los actores de doblaje o aquellos que prestan su voz a personajes de dibujos animados). En este caso, podemos hablar de una transformación de la interpretación artística originaria, que dará como resultado una interpretación artística secundaria o derivada que crea derechos para el artista intérprete que presta su voz a la imagen del actor originario, a fin de que dicha interpretación pueda comprenderla un público ajeno, por razón de idiomática fundamentalmente, de aquel que a quien originalmente fue comunicada la interpretación primigenia".

Por lo que podemos deducir que se trata de derechos dependientes y subordinados a la existencia de una obra preexistente, a una interpretación artística originaria. Sin embargo la interpretación secundaria a la que nos referimos, es el objeto de la protección jurídica, ya que por medio de ella el artista de doblaje comunica con su voz una parte de la obra artística ya plasmada para ser proyectada al público.

⁶⁶Obón León, *ob. cit.*, pág. 81.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Así pues, Obón León explica en su obra ya citada⁶⁷ que "la interpretación artística para ser protegida tendrá que ceñirse a una actividad estética y el fin que tenga, por efecto de la tecnología aplicada a la comunicación, será regulada por la normativa jurídica con el objeto de evitar que se vulneren los derechos que de ahí emanan".

El doblaje requiere ser realizado bajo una cuidadosa modulación estética de la voz, una verdadera maestría y un conocimiento bien profundo del idioma original y del que se trata de usar.

Un buen actor de doblaje debe poseer una dicción perfecta. Al decir un texto, en principio articulará correctamente y distintamente cada una de las sílabas en el idioma que se está doblando, con el fin de que el sentido de toda palabra sea comprendida por el espectador, al mismo tiempo deberá entonar su voz para hacer llegar al público el sentimiento que vertió el actor original, es decir, por un momento debe convertirse en él, por lo que nosotros pensamos que es una creación intelectual.

Asimismo, consideramos que el "arte de doblar una película" trata de una prestación artística que se integra básicamente por la voz, sobre la que cada ser humano tenemos un derecho innegable que se identifica como un derecho a la personalidad; este derecho constituye la razón fundamental por la que no se puede lucrar con este elemento importante como es la voz. En

⁶⁷Ob. cit., pág. 87

este sentido, la ley debe regular la actividad del doblaje en la que se le otorgue protección a los actores y así también se condicione su realización a los empresarios.

3.5.- DERECHOS DEL ACTOR EN LA OBRA ORIGINAL SOBRE SU VOZ.

Ahora bien, ¿qué derechos tiene el actor en la obra original sobre su voz? Como lo mencionamos en su punto respectivo, el derecho sobre la propia voz de cada uno de los actores, es un derecho de la personalidad indiscutiblemente. Por medio de su voz el actor le impregna vida al personaje que interpreta. En muchos casos, dice De Sanctis "puede darse que un actor o un intérprete en general, cree su máscara, su estilo inconfundible; cree aun, un personaje...⁶⁸", es así como llegan a ser de importantes los actores. Dependiendo de esta imagen creada, el público los identificará. La voz es un elemento indispensable para la "presencia" de un actor entre su público. Bien timbrada, matizada, seductora, decíamos anteriormente, contribuye al éxito. Pero ¿qué sucede cuando un actor de doblaje en un idioma extranjero transforma esta imagen a través de una nueva voz? Su imagen podrá ser deteriorada en el sentido de que si el doblador no posee aunque sea el mismo tono de voz que el actor original tiene, el personaje que se esté interpretando cambiará totalmente de personalidad, ante el público.

⁶⁸Villalba y Lipszyc, *ob. cit.*, pág. 14

En este orden de ideas, la interpretación artística primigenia se verá vulnerada con el doblaje que se realice de ésta, así también los derechos morales que le asisten. El arte con el que fue creado el personaje se pierde en el momento del doblaje. En el trabajo original existen entonaciones que establecen el valor respectivo de las palabras, dando a las frases su valor, su alma, su calor, su pasión. Hay que trabajar rudamente para corregirse y adquirir una técnica perfecta. Ilustremos con un ejemplo esta idea. Tratemos la representación histriónica de "Otelo", personaje creado por William Shakespeare. Imaginemos el tiempo que el actor original tuvo que estudiar el énfasis de los tonos de voz con los que pronunció cada frase de los diálogos que integran la obra, para así lograr el objetivo de llevar a la pantalla una buena interpretación de Otelo. Comparemos entonces, el tiempo en el que se realizó el doblaje de la película, que bien le pudo haber llevado al actor de doblaje realizarlo (que serán unos cuantos minutos), perdiéndose en este momento la calidad de la interpretación.

En este tenor, recordemos las facultades que conforman el derecho moral de los actores, de acuerdo al consenso mundial y que con motivo de la realización del doblaje se ven afectadas:

a) el derecho a la paternidad de sus interpretaciones o ejecuciones que consiste en la facultad que tiene el artista intérprete para exigir que su

nombre figure o esté asociado a cada interpretación o ejecución que éste realice en relación con una obra determinada.

b) El derecho de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su interpretación o ejecución que pueda lesionar su prestigio o reputación.

Este derecho de oposición, se refiere específicamente al respeto de la interpretación, mismo que de acuerdo a Delia Lipszyc "tiene por objeto tutelar el prestigio artístico del intérprete"⁶⁹.

Por otro lado, conforme a nuestra legislación, se ha tenido que aplicar de manera analógica la protección consignada en los artículos 2º fracciones I y II y 5º de la Ley Federal de Derechos de Autor, a las interpretaciones de los artistas, actores, etc. De manera amplia, protege al artista de la violación en cualquiera de las formas expuestas en el inciso b) a su interpretación, siendo suficiente el atentado en contra de ésta, para formular su oposición.

Por lo consiguiente, y de acuerdo a esta última facultad que detentan los actores sobre su trabajo de interpretación, en el caso del doblaje, independientemente de que haya consentimiento previo para la comunicación pública de la interpretación artística, es una actividad que deforma y atenta en contra de la actuación, lesionando de esta manera la

⁶⁹Lipszyc Delia, "Derechos de autor y Derechos Conexos", ediciones UNESCO, 1993, Buenos Aires, Argentina, pág. 378.

interpretación y la reputación del artista. En este sentido, el actor original dentro de un marco legal puede oponerse a la realización del doblaje de su actuación. A este respecto y de acuerdo con el artículo 5º del mismo ordenamiento autoral, el pensamiento de Obón León nos sirve de apoyo cuando afirma que: "el empleo de la interpretación, la facultad de editarla, reproducirla, representarla, ejecutarla o exhibirla, y en general de darla a conocer al público en cualquier forma o medio, no dan derecho al usuario a suprimir el nombre artístico ni a alterar dicha interpretación, a menos que exista pacto en contrario."⁷⁰

Por otra parte, el actor de la obra original le asiste el derecho a la propia personalidad que ya mencionamos, y que constituye la razón fundamental por la que no se puede lucrar con ese elemento sin autorización de su "titular". Por tanto, un actor puede oponerse a que se utilice su voz sin su autorización, basado en que se está utilizando un elemento de su persona protegido por un derecho más amplio y general -el derecho de la personalidad- al que tiene derecho como persona y no sólo como artista.

Sin embargo, es importante mencionar lo que el Doctor Isidro Satanowsky comenta al analizar las facultades que integran el derecho moral del intérprete, y se plantea si éste tiene derecho a oponerse a que en un film se supriman algunas escenas, e incluso todas aquellas en las que interviene,

⁷⁰Obón León, *ob. cit.*, pág. 102.

pronunciándose por la negativa. A igual conclusión llega respecto del derecho del actor a exigir que se eliminen las escenas en las que ha intervenido por no estar satisfecho con la interpretación de su papel.

En este contexto, tiene razón Satanowsky al manifestar que si el intérprete tuviere este derecho, su ejercicio podría chocar con el derecho del autor a que se respete la integridad de la obra⁷¹.

La legislación española, independientemente de concederle al artista los derechos exclusivos de "reproducción" y "comunicación" pública de sus interpretaciones o ejecuciones, se le otorga el derecho al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones y a oponerse, durante su vida, a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación, exigiéndose autorización expresa del artista para el doblaje de su actuación a su propia lengua⁷².

El caso de México, según la Ley Federal de Derechos de Autor, reformada en el año de 1991, determina inicialmente en su artículo 6º:

"Los derechos de autor son preferentes a los derechos de intérpretes y de los ejecutantes de una obra, así como a los de los productores de fonogramas; en caso de conflicto, se estará a lo que más favorezca al autor".

⁷¹Lipszyc Delia, *ob. cit.*, pág. 380.

⁷²Delgado Porras Antonio. *"Panorámica de la Protección Civil y Penal en materia de Propiedad Intelectual"*. edit. Ciudadanos Civitas. 1988, Madrid, España. pág. 85.

Sin embargo, el artículo 85 del mismo ordenamiento prevé que:

"Los intérpretes y los ejecutantes tendrán la facultad exclusiva de disponer, a cualquier título, total o parcialmente, de sus derechos patrimoniales derivados de las actuaciones en que intervengan".

Debe entenderse que se refiere a las presentaciones en vivo. En consecuencia, estas presentaciones requieren de la autorización expresa de los intérpretes o ejecutantes para efectos de radiodifusión o *cualquier otra forma de comunicación al público*, así como de la fijación o la reproducción de la fijación (art. 86 Ley Federal de Derechos de Autor).

De manera más específica, el artículo 87 le otorga a los intérpretes la atribución de oponerse a:

- 1.- La fijación sobre una base material, a la radiodifusión y cualquier otra forma de comunicación al público, de sus actuaciones y ejecuciones directas;
- 2.- La fijación sobre una base material de sus actuaciones y ejecuciones directamente radiodifundidas o televisadas, y
- 3.- La reproducción, cuando se aparte de los fines para ella autorizados".

Por otro lado, en relación con sus derechos patrimoniales, detentan el derecho a percibir una remuneración económica irrenunciable por la utilización de su interpretación y por consiguiente, de su voz (art. 84 Ley Federal de Derechos de Autor).

La duración de la protección que gozan los actores concedida por la ley mexicana, se establece en 50 años contados a partir de la fecha de fijación de la obra, en este caso, de transmisión por televisión o radiodifusión.

Asimismo y para finalizar este punto, es importante señalar que México es miembro de la Convención de Roma desde 1964, en relación con la protección de los artistas, intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión; con lo cual asegura una protección efectiva a nivel internacional a este titular de los llamados "derechos conexos".

3.6.- DERECHO MORAL A LA CONSERVACIÓN DE LA OBRA QUE ASISTE AL TITULAR DEL DERECHO DE AUTOR SOBRE LA PELÍCULA CINEMATOGRAFICA.

Cuando hablamos del derecho moral a la conservación de la obra cinematográfica en favor de su autor, nos referimos al derecho al respeto y a la integridad de la obra que permite impedir la difusión de la obra cuando se ha introducido cualquier cambio, deformación o atentado contra de ella.

Su fundamento, dice Delia Lipszyc⁷³ se encuentra en el respeto debido a la personalidad del creador que se manifiesta en la obra y a ésta, en sí misma".

"El autor tiene derecho a que su pensamiento no sea modificado o desnaturalizado, y la comunidad tiene derecho a que los productos de la actividad intelectual creativa le lleguen en la auténtica expresión".

"Este derecho, junto con el de divulgación y de reconocimiento de la paternidad, constituye las facultades básicas del derecho moral, su columna vertebral."

En el orden internacional, retomando el Convenio de Berna, el artículo 6 bis reconoce el derecho al respeto y a la integridad de la obra, junto con el derecho de paternidad, que a la letra dice:

"Independientemente de los derechos patrimoniales del autor, e incluso después de la cesión de esos derechos, el autor conservará el derecho de reivindicar la paternidad de la obra y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de la misma o cualquier atentado a la misma que cause perjuicio a su honor o a su reputación."

⁷³ "Seminario sobre derechos de autor y derechos conexos", organizado por la SEP, OMPI y la SCJ, México, D.F., 1993, pág. 140.

En México el artículo 2º fracción II, de la Ley Federal de Derechos de Autor protege y reconoce en favor del autor:

"El derecho 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 demérito de la misma o mengua del honor, del prestigio o de la reputación del autor".

Asimismo, aclara que no es causa de la acción de oposición la libre crítica, científica, literaria o artística de las obras que ampara dicha ley.

La anterior concepción -opina Lipszyc- es una concepción objetiva en la que se reconocen los mismos derechos que sigue el Convenio de Berna, a diferencia de otras legislaciones que siguen una concepción subjetiva y prohíben todas las modificaciones, sin condicionamiento alguno como son los casos de Argelia, Argentina, Cuba, Francia, etc.

El derecho al respeto de la obra atañe también a las condiciones técnicas en que se efectúa la explotación económica, cualquiera que sea el medio empleado, (edición, representación, fijación fotomecánica, radiodifusión, etc.) razón por la cual el editor, el empresario, el productor o quien efectúe la explotación, tiene la obligación de que se realice de forma tal que quede resguardado el derecho moral del autor.

La obligación de respetar la integridad de la obra alcanza a todos los utilizadores, tanto si la utilización se realiza en virtud de una autorización contractual como en el marco de las limitaciones del derecho de autor.

La misma obligación corresponde al propietario del soporte material de la obra original (una obra artística, un manuscrito, una partitura musical, etc.).

Por otro lado y siguiendo los atinados comentarios de la Doctora Lipszyc⁷⁴, "el derecho de integridad de la obra está acotado por los requerimientos artísticos y técnicos de la filmación, aunque en la medida estrictamente indispensable y siempre que no altere el espíritu de la obra. Se ha planteado que si durante la etapa de la realización de la obra audiovisual alguno de los colaboradores rehusara introducir las modificaciones imprescindibles al efecto, el productor podría encomendarlas a otro autor, a condición de que la contribución original no sea desnaturalizada".

"En estos casos, los tribunales suelen tomar en cuenta las necesidades de la colaboración. Estas necesidades conducen a limitar el derecho moral de cada coautor, pues en esta clase de obras, es menos potestativo que cuando se trata de la obra de un solo autor".

"El coautor cuyo aporte hubiera sido modificado o completado en las condiciones antes indicadas, podría exigir que no se vincule con él mismo y que se omita la mención de su nombre en la obra audiovisual. Si considera

⁷⁴Lipszyc Delia, *ob.cit.*, pág. 142

que se ha desnaturalizado su aporte, puede rehusar su confirmación en la versión definitiva y reclamar en contra de una utilización de su obra en esas condiciones".

Por otra parte la lesión del derecho moral resulta evidente cuando se realizan cortes sin la conformidad de los colaboradores; algunas legislaciones prevén expresamente que cualquier modificación de la versión definitiva de la obra audiovisual mediante agregados, supresión o cambio de cualquier elemento de ésta, requerirá la autorización previa de las personas cuya conformidad sea necesaria para establecer dicha versión (como ejemplos tenemos el artículo 16. 3 de la ley francesa y en España el artículo 92. 2).

La intercalación de anuncios publicitarios afirma Lipszyc⁷⁵, "se ha vuelto una práctica común durante la difusión por televisión, ha provocado justamente, airadas protestas; se trata de una lesión mayúscula a la integridad de la obra. La situación se considera diferente cuando se trata de obras audiovisuales destinadas esencialmente a la comunicación pública a través de la radiodifusión (obras televisivas). En estos supuestos es dable presumir salvo pacto en contrario, que los autores han tenido en cuenta y autorizado que la emisión se realice con las modificaciones estrictamente exigidas por el modo de programación del medio, siempre que no importen perjuicio a sus

⁷⁵Ob. cit., pág. 143

legítimos intereses o menoscabo a su reputación (España art. 92. 2, 2a parte)".

Actualmente, la lesión del derecho moral -continúa la autora- se invoca también para oponerse a la "coloración" de las obras cinematográficas, realizadas en blanco y negro, pues se considera que traiciona la creación original⁷⁶. En torno a esta afirmación existe un caso llevado ante los tribunales por los herederos de John Huston por la teledifusión de la versión colorizada de la película "Asphalt Jungle" (Jungla de Asfalto), en la que se señaló por un autor francés que se constituyó un delito por la modificación de esa obra.

3.7.- PROBLEMAS QUE SURGEN EN PERJUICIO DEL TITULAR DE LOS DERECHOS SOBRE LA OBRA CINEMATOGRÁFICA, CON MOTIVO DE LA MODIFICACIÓN DE LA MISMA POR EL DOBLAJE.

Como ya lo mencionamos, los derechos que se ven vulnerados por la modificación de la obra original son básicamente los derechos morales que asisten al titular de la obra cinematográfica. El primer problema a resolver es que el mensaje que se transmite en otro idioma, cambia totalmente el sentido idiomático para el que fue creada, pensada y producida.

⁷⁶*Ibidem*

Forzosamente el doblaje altera el texto original⁷⁷, (en palabras textuales del crítico de cine Sadoul) por lo que comienzan a surgir lesiones que afectan la genuinidad de la obra cinematográfica con motivo de la realización del doblaje. Por ejemplo: lesiona la personalidad de los actores, porque les presta otra voz y otro lenguaje.

Pero la traducción de un texto teatral o literario presenta también grandes inconvenientes y ésta se convierte en un segundo problema⁷⁸. Racine y Shakespeare traducidos al japonés o al árabe no pueden guardar su tono y su ritmo poético mejor que Pushkin u Omar Kayam traducidos al francés o al inglés. Se pregunta en este contexto ¿Habría entonces que condenar a los grandes escritores a no tener otro público que el copartícipe de su lengua?. En el plano estrictamente cultural, un doblaje efectuado con cuidado y gusto presenta menos inconvenientes que el subtítulo (también se le ha criticado, ya que de alguna manera, estropea la fotografía de la película). El doblaje inclusive, se le considera indispensable para un gran desarrollo del intercambio internacional como para una profunda penetración de la cultura en las masas por medio del cine.

Pero por otra parte, el doblaje puede presentar grandes inconvenientes económicos. En las pantallas francesas e italianas los films norteamericanos

⁷⁷Sadoul George, *ob. cit.*, pág. 185.

⁷⁸*Ibidem*

doblados han atraído un vastísimo público, amenazando la existencia de un cine nacional. Las películas francesas también se enfrentan a la competencia de los films americanos doblados al francés en París, en los cines de Bélgica, Suiza y Canadá.

El doblaje en grandes cantidades adquiere en tales casos el aspecto de una competencia económica desleal, tanto más deplorable cuanto que los films originales son sincronizados con diálogos llenos de errores y barbarismos, sin la menor calidad artística y contribuyen a dañar la lengua nacional⁷⁹.

Cabe mencionar que no en todo el mundo se acepta el doblaje de las películas, por ejemplo los subtítulos predominan en América Latina, en África y en todo en Oriente. Curiosamente, la zona de estas traducciones escritas cubre sobre todo los países donde más del 50% de la población no sabe leer ni escribir.

A pesar de ciertas tentativas norteamericanas, inglesas, italianas, rusas o francesas, el doblaje no ha podido implantarse en gran escala en los países árabes e iberoamericanos y menos en la India y en el Japón. No se ha impuesto más en los países de lengua inglesa (Estados Unidos, Gran Bretaña, Nueva Zelanda, Australia). Las versiones originales substituídas limitan su carrera a algunas salas especializadas frecuentadas en las

⁷⁹Ob. cit. pág. 186.

grandes ciudades por lo amantes del cine, o en ciertas regiones por minorías nacionales.

En la Europa occidental el doblaje se limitaba antes de 1945 a la región mediterránea: España, Francia, Italia y Turquía. Desde entonces, se ha extendido en toda Alemania. El doblaje ha tenido un desarrollo sin cesar creciente después de la guerra en la URSS, en las democracias populares y en China. Las post-sincronizaciones, generalmente realizadas con mucho cuidado respetan al máximo el valor artístico de la versión original. En la URSS, las películas habladas en ruso son generalmente dobladas en las siete u ocho lenguas principales habladas en la Unión. En China la lengua oficial es el chino llamado otrora *mandarín*, pero los films extranjeros o nacionales son frecuentemente editados en cinco o seis versiones habladas cada una en lengua regional (cantonés, mongol, etcétera).

Es así que este atentado al derecho moral en la obra audiovisual se considera como una mutilación, misma que se presenta también en los casos de los regimenes de censura que obligan a la supresión de determinadas escenas, o bien en actos realizados durante la proyección o transmisión de las obras para ajustarlas a tiempos de pantalla⁸⁰.

⁸⁰Memoria del VI Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales", *ob. cit.*, pag. 216.

Otro más, lo constituye la violación a la integridad de la obra al incluirse anuncios comerciales que alteren su ritmo o desarrollo lógico rompiendo la secuencia narrativa de la misma.

Obón León asegura que⁸¹ "la obra audiovisual merece respeto en su integridad, y no es válido aducir esos fines comerciales para que se altere, o se le proyecte o difunda al público en una forma que no fue concebida. Sobre este particular los autores y las sociedades que los representan tienen una ardua tarea que enfrentar para preservar lo que en derecho francés se ha llamado el *derecho al respeto*".

Asimismo alude como otra transgresión a las obras audiovisuales el doblaje a otros idiomas con lo que se pierde mucho el encanto y el valor de las realizaciones originales, privando así a las nuevas generaciones de conocerlas tal y como fueron concebidas, como tuvieron éxito y reconocimiento público.

3.8.- SOLUCIONES DE LA LEGISLACIÓN, DE LA DOCTRINA Y DE LA JURISPRUDENCIA.

Con relación a las soluciones que la legislación mexicana nos expone para resolver los problemas que surgen a propósito de la realización del doblaje, nuestra Ley Federal de Derechos de Autor, no menciona nada en concreto sobre el doblaje. Sin embargo, como ya hemos mencionado, el art. 2º del

⁸¹ *Ibidem*

mismo ordenamiento protege y reconoce en favor del autor el "derecho de oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su obra, así como toda acción que redunde en demérito de la misma o mengua del honor, del prestigio o de la reputación del autor...". Por lo que consideramos que bajo el amparo de este numeral, se debe entender que si el doblaje mutila la obra original cinematográfica, el titular de los derechos de autor está plenamente facultado para reclamar la vulneración de los derechos morales que le asisten.

Pero ¿existe alguna autoridad que se encargue de vigilar y autorizar la realización del doblaje de películas?. De acuerdo al Reglamento Interior de la Secretaría de Gobernación publicado en el Diario Oficial de la Federación de fecha 13 de febrero de 1989, el organismo competente para otorgar autorizaciones con relación al doblaje es la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, que en el artículo 11 fracción XX, le atribuye la facultad de autorizar la transmisión por radio y televisión de programas en idiomas diferentes al español, así como doblajes y subtítulos para programas de televisión y películas cinematográficas.

Por otra parte, es importante mencionar que conforme a la Ley Federal de Cinematografía publicada en el Diario Oficial de la Federación de fecha 29 de diciembre de 1992, en su artículo 8º prescribe que "las películas serán

exhibidas al público en su versión original y, en su caso, subtítuladas en español, en los términos que establezca el Reglamento". (cabe mencionar que dicho reglamento aun no ha sido modificado y sigue vigente el publicado en el Diario Oficial el 6 de agosto de 1951). El texto del artículo en comento finaliza así: **"Las clasificadas para público infantil y los documentales educativos podrán exhibirse dobladas al español."** Con toda nitidez, podemos notar que la práctica del doblaje en México, no está prohibida tratándose de películas dirigidas a niños como son las hechas de dibujos animados, caricaturas y los programas culturales, **más no se acepta tácitamente la realización del doblaje para todo tipo de películas.**

Por otro lado, empresarios interesados en la realización de esta actividad, se valen de lo establecido por el artículo 2º primer párrafo del Convenio de Berna, y del artículo 14 bis, párrafo 2 b) del Acta de París del citado Convenio para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, para proponer su aceptación general, toda vez que dichos preceptos establecen que: "En los países de la Unión en que la legislación reconoce entre estos titulares a los autores de las contribuciones aportadas a la realización de la obra cinematográfica, éstos, una vez que se han comprometido a aportar tales contribuciones para la realización de la obra cinematográfica o de la obra producida por un procedimiento análogo al de la cinematografía (como el programa de televisión, por vía de ejemplo), no podrán, salvo estipulación en

contrario o particular, oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por hilo (cable) al público, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y **dobla**je de los textos de dicha obra”.

De la lectura del contenido de estos numerales, concluimos que para efectos de comercialización y difusión de las obras cinematográficas, se ha dejado atrás la salvaguarda de los derechos morales de autor sobre el respeto a la originalidad de dichas obras. A nuestro parecer, el Acta de París debería establecer un criterio sobre el doblaje en el que se reglamente que obras deben de ser respetadas en su más prístima concepción y cuáles podrían ser objeto del doblaje

La Jurisprudencia mexicana tampoco tiene algún antecedente que nos aclare la legitimación sobre la realización de esta actividad. Sin embargo a este respecto, existe una tesis jurisprudencial que nos pudiera servir como defensa de los derechos de autor sobre la propia voz de los artistas intérpretes, y versa sobre la identificación de la voz de los intérpretes para comprobar el cuerpo del delito en la violación de derechos de autor y de intérprete, y señala que la prueba pericial para identificar las voces de los artistas querrelantes es innecesaria, si los datos de la averiguación son suficientes para ese efecto, ya que obran las querellas correspondientes y el resultado de la investigación practicada por agentes de la Policía Judicial

Federal, inspección ocular del Ministerio Público Federal del lugar donde se efectuaban las grabaciones piratas de cassettes y fe de dicho funcionario del material empleado en las grabaciones. (Amparo en revisión 220/81. Miguel Ángel Camacho y coagraviados, 18 de agosto de 1981. Unanimidad de votos. Ponente Andrés F.).

En el medio internacional, el Convenio de Berna arts. 11, 11 bis y 11 ter; y la Convención Universal, art. IV bis, consagran como derechos privativos a los del autor el poder autorizar la transmisión por cable que se haga simultáneamente con la radiodifusión, pero introduciendo modificaciones a la emisión original (por ejemplo doblaje directo a otro idioma de los diálogos originales). Con relación a lo que nos plantean ambos Convenios, podemos apuntar que se deja a entera elección del titular de derechos de autor el autorizar o no el doblaje de su obra.

Del otro lado, la ley española de la Propiedad Intelectual 22/1987 de 11 de noviembre, prescribe en su artículo 107 ap. 2 (además de conceder derechos morales como el de paternidad y de respeto a la integridad de su interpretación), **se exija autorización expresa del artista para el doblaje de su actuación a su propia lengua.** De igual manera, en el art. 87 del mismo ordenamiento establece que "se presume cedidos en exclusiva al productor con las limitaciones establecidas los derechos de reproducción, distribución y comunicación pública así como los de **doblaje** o subtitulado de

la obra", para lo que el productor deberá demostrar haber adquirido los derechos correspondientes de utilización. Sin duda se estima que afecta el aspecto personal de sus derechos, al incluir esta autorización especial en el mismo precepto que regula el derecho moral. Dentro de lo que hemos consultado, esta legislación es la única que incluye lineamientos básicos, referentes al doblaje de películas.

Con lo que respecta a la doctrina, muy poco se ha escrito. Sin embargo, cabe recordar que en relación con los derechos de la personalidad, el profesor Ernesto Gutiérrez y González hace alusión al derecho a la imagen como un derecho de la personalidad, que tratándose de artistas e intérpretes se ve afectado (mismo que tratamos ampliamente en su punto respectivo), y además existen algunas reflexiones que aunque no pasen de ser meramente comentarios de especialistas de la talla de Obón León, son oportunos para proteger la integridad de la obra cinematográfica y los derechos a la personalidad a los que tienen derecho los artistas e intérpretes que se ven vulnerados con la práctica del doblaje.

**CAPITULO CUARTO:
"LOS DERECHOS DE AUTOR DERIVADOS DEL
DOBLAJE"**

CAPITULO CUARTO

"LOS DERECHOS DE AUTOR DERIVADOS DEL DOBLAJE"

4.1.- DERECHOS DEL TRADUCTOR DE LA VERSIÓN DEL IDIOMA ORIGINAL DE LA PELÍCULA A OTRO IDIOMA.

En el presente capítulo abordaremos los derechos que en relación al doblaje se derivan de su realización. Emprendamos este análisis con los derechos del traductor.

A través de una traducción, una obra logra comunicarse y expresarse en idiomas distintos al utilizado en la versión original. Para ello, la traducción debe respetar fielmente el contenido y el estilo de la obra original. Esto obliga al traductor a superar problemas idiomáticos que en ocasiones son de tal importancia, que pueden demandar una verdadera recreación lingüística de la obra (ello ocurre con frecuencia en la poesía). Pero aun cuando los obstáculos con que tropieza el traductor no sean de tanta magnitud, lo cierto es que la traducción siempre requiere del dominio creativo de otro idioma y de un considerable esfuerzo de traslación del pensamiento del autor⁸².

Sin embargo, recordemos que antes de que se efectúe una traducción o adaptación de una obra, debe de existir la plena autorización del autor

⁸²Lipszyc Delia, *ob. cit.*, pág. 113

primigenio, que ejerciendo el derecho de transformación o modificación que le asiste, permitirá la traducción, adaptación y cualquier otra modificación en la forma (de la obra), de la que se derive una obra diferente. En virtud de este derecho, se confiere al autor el poder jurídico de autorizar a otro (y de éste es del que hablaremos), la creación de obras derivadas de la suya preexistente que pueden consistir en traducciones, adaptaciones, revisiones en otro tipo de casos. En la traducción, la obra resultante no cambia de género. A este respecto, la ley española dice, que cuando esta incorporación a que nos referimos se haya realizado sin la colaboración del autor de la obra preexistente, estamos en presencia de una "obra compuesta", por el contrario si en tal incorporación colaboró poniendo en común su trabajo en el transformador, el autor de dicha obra, tendremos una obra nueva, pero no compuesta sino en "colaboración".

Lo importante de esto, resulta ser que para efectos de explotación de la obra que se denomina "compuesta" de acuerdo a la legislación española, se precisarán dos autorizaciones, la del autor de la obra preexistente y la del autor de la obra nueva, ya que los derechos de la propiedad intelectual de la obra resultante de la transformación, corresponderán al autor de esta última, sin perjuicio de los derechos de autor de la obra preexistente.

Esto es, una traducción es una obra derivada que se basa en una obra preexistente. La originalidad de la obra derivada -afirma Lipszyc⁸³- consiste en el caso de la traducción en la expresión. Sin embargo, como lo menciona Delgado Porras en su obra,⁸⁴ aunque el derecho de transformación o modificación esté muy próximo al derecho moral, no debe confundirse con éste último, porque la transformación puede desvirtuar el pensamiento o la intención del autor, e incluso infringir una lesión a la personalidad del autor de la obra originaria.

Es así que los traductores tendrán derechos morales y patrimoniales como el reconocimiento a la paternidad de su traducción (que podrá ser ejercido en cualquier momento que se le vulnere); y se les protegerá en sí mismas como originales, en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser publicadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho de autor sobre la obra de cuya versión se trate, así lo prescribe el artículo 9º de la Ley Federal de Derechos de Autor Mexicana. Del otro lado, el art. 32 de la citada ley señala que dicha traducción no podrá ser reproducida, modificada, publicada o alterada, sin consentimiento del traductor. En cuanto a la facultad de utilización (que implica la potestad de reproducirla, representarla, exhibirla o explotarla) de dicha traducción, el art. 5º del mismo ordenamiento manifiesta

⁸³Ob. cit., pág. 112.

⁸⁴Delgado Porras, ob. cit., pág. 38

que independientemente del consentimiento del titular de la traducción para su ejecución, no deberá de menoscabar la reputación de éste.

Las obras derivadas añade Lipszyc⁸⁵, son el fruto del esfuerzo personal de su autor y presentan algún grado de creatividad, están protegidas sin perjuicio de los derechos de autor de la obra anterior.

Como en la obra derivada se suman los elementos creativos tomados de la anterior y los aportados a la nueva obra, para su utilización es necesario contar como ya lo hablamos mencionado, con las autorizaciones del autor de ésta y del autor de la obra preexistente.

4.2.- DERECHOS DEL ADAPTADOR O GUIONISTA DEL TEXTO DEL IDIOMA ORIGINAL A LA NUEVA VERSIÓN, A LA PELÍCULA "DOBLADA".

Es evidente que la obra preexistente -en su concepto restringido- si es de género literario necesita una adaptación al cine. Ni la novela ni el teatro pueden llegar a la pantalla tal y como salieron de la pluma del autor. La operación de adaptación debe respetar el derecho moral del autor⁸⁶.

El guión, es también conocido como libro cinematográfico que sirve como guía. Un conjunto organizado de ideas que forman un concepto completo aunque no existan diálogos, como es el caso de un documental que aún

⁸⁵Lipszyc, *ob. cit.*, pág. 114

⁸⁶Rogel Vide Carlos, *Ob., cit.*, pág. 135.

desprovisto de un guión narrativo, de un locutor o narrador, es una obra audiovisual que sigue dentro del esquema de la obra cinematográfica. Todo ello conforma un elemento creativo que interviene en la realización de la obra cinematográfica y se basa en una obra preexistente.

Como ya lo habíamos mencionado en el punto correspondiente a la traducción, la adaptación se trata de una obra derivada de una original que se transforma para obtener una obra diferente. La originalidad de la adaptación o guión, se encontrará en composición. Para ello habrá de existir plena autorización del autor para que se realice la obra derivada.

Las adaptaciones como las traducciones, constituyen las categorías más difundidas de obras derivadas. Por medio de la adaptación, una obra pasa de ser de un género a otro (por ejemplo adaptaciones cinematográficas o televisivas de novelas, cuentos, obras dramáticas, etc.), o bien se varía de la obra sin cambiar de género (por ejemplo cuando se aumenta el número de capítulos de una obra televisiva)⁸⁷.

La adaptación debe de respetar la obra originaria; en principio el autor debe de ceñirse a la obra que adapta y efectuar una adaptación fiel; la medida en que puede adaptarse de la obra preexistente mediante la introducción de elementos ajenos a aquella y realizar una adaptación libre e incluso utilizarla

⁸⁷Lipszyc Delia, *ob. cit.*, pág. 113

solo como inspiración en la nueva obra, depende de la autorización que para ello le otorgue expresamente el autor de la obra primigenia.

La protección de las importantes inversiones financieras que demanda la realización de obras audiovisuales, determina frecuentemente que los derechos morales sobre la adaptación sean objeto de restricciones, por lo que los adaptadores o guionistas, gozan del derecho a la paternidad e integridad de la obra, más no así el derecho de arrepentimiento y el derecho a modificar su obra, ya que para poder llevar a cabo alguno de estos dos supuestos, deberá contar con la autorización de todos los coautores de la película; es decir, sólo puede ser ejercido de común acuerdo por todos, ya que el ejercicio por parte de uno de los colaboradores podría conducir a situaciones muy enojosas y causar grave daño a los demás y al productor, es por eso que a éste último se le ceden de antemano las facultades anteriormente descritas. En este caso, cabe suponer que los derechos para doblar el guión a otro idioma, así como el subtítulado, queda cedido en exclusiva al productor (con sus limitaciones establecidas, como sucede en la ley española, art. 87 Ley de Propiedad Intelectual).

Asimismo, hay que señalar que siempre será necesaria la autorización expresa de los coautores para su explotación, mediante la puesta a disposición del público de copias en cualquier sistema o formato, para su utilización en el ámbito doméstico ("home video"), o mediante su

comunicación pública a través de la radiodifusión (en cuyo término se comprende tanto la difusión por radio como de televisión).

Por otro lado, los adaptadores conservan (de acuerdo a la legislación española) el derecho a disponer de sus contribuciones personales en forma aislada (por ejemplo, derecho de autor del libro cinematográfico original para autorizar una edición gráfica o una adaptación teatral, etc.), a veces condicionado a que no se perjudique la explotación normal de la obra audiovisual. También conservan el derecho a volver a contratar la inclusión de sus contribuciones personales en otra obra audiovisual (remake) una vez pasado un período razonable. Este plazo puede estipularse en alrededor de cinco años desde la fechas de la contratación. Algunas leyes lo fijan para el caso de la imprevisión contractual (quince años en el artículo 89. 2 de la ley española). A falta de estipulación contractual o de previsión legal, el autor podrá demandar la fijación judicial del plazo.

4.3.- DERECHOS DEL COORDINADOR O DIRECTOR DEL DOBLAJE.

Como mencionamos en el punto respectivo, el director del doblaje es una persona importante, ya que se encarga de dirigir la sincronía de la voz del actor del doblaje con los labios del actor de la película que se está doblando a otro idioma.

En primera instancia, goza de los derechos de seleccionar a los actores de doblaje (casting) que se encargarán de doblar la voz, de acuerdo al

personaje que se va a "doblar", pensando para ello en la voz del actor original y en la capacidad interpretativa del actor de doblaje. Resumiendo: es el responsable directo de la realización del doblaje de una determinada película.

En el aspecto laboral, gozará de los derechos que se desprendan de su contrato firmado con la empresa de doblaje, su retribución económica será conforme el número de intervenciones que tenga una película, y que él haya tenido que supervisar.

Haciendo un análisis sobre su trabajo intelectual, consideramos que el director de doblaje goza de los derechos morales y pecuniarios que se deriven de su actividad; en los que podemos mencionar el derecho a la paternidad de la dirección del doblaje de la nueva versión (en la que se le reconoce su condición de autor de dicha dirección), y el derecho a obtener una remuneración económica de la que ya hemos hablado.

Nosotros pensamos que los derechos del director o coordinador de doblaje, están ceñidos a lo establecido en el contrato que conviene con la empresa que lo contrata, ya que su relación por un lado es laboral y por el otro, es intelectual (dependiendo del grado de creatividad que posea). Su trabajo puede ser materializado; siendo protegido en este momento por la ley, ya que si recordamos el derecho de autor protege obras que se encuentren

plasmadas en cualquier medio y que son susceptibles de ser vistas, tocadas o escuchadas.

De acuerdo a lo observado en una sala de grabación de doblaje, el director de dicha actividad en muchas ocasiones, no crea, sólo opina y supervisa mecánicamente que el trabajo salga lo mejor posible, dejando en este momento de realizar una actividad genuinamente artística.

En nuestra opinión, el actor de doblaje es el que verdaderamente produce una actividad intelectual en el momento que pone todo su talento para realizar el doblaje de una escena que él no realizó, valiéndose únicamente de su voz para intentar transmitir el mismo sentir del actor original a un público diferente al que fue primigeniamente dirigida.

4.4.- DERECHOS DE QUIEN CON SU VOZ EXPONE EN EL OTRO IDIOMA, LA VERSIÓN DEL ACTOR EN EL IDIOMA ORIGINAL.

La persona a quien nos referimos en este punto se trata nada menos que del actor de doblaje. ¿Cuáles son sus derechos?. Para encontrar una respuesta clara a esta interrogante, previamente pensemos en que se trata de un artista-intérprete, por lo cual los derechos que le asisten deben ser los que se derivan de esa actividad intelectual.

El actor de doblaje es contratado para intervenir con su voz en un doblaje de una película. Como artista que es, debe contar con derechos de carácter personal (llamados morales), que incluyen el derecho de paternidad sobre su

voz que se refiere a que le reconozca la autoría sobre ella y a defenderla cuando le sea impugnada, el derecho al nombre que es el derecho que tiene cualquier intérprete a que su nombre sea unido a su interpretación.

Como sabemos, en la realidad, nunca se les ha dado crédito individual en la realización del doblaje a los actores que participan, ya que este derecho del actor de doblaje es objeto de estipulaciones en el contrato, por lo que sólo se menciona el nombre de la empresa que se encargó de producirlo, sin darle la importancia que merecen el derecho de paternidad y al nombre. Por otra parte, así también como artistas, les es dable el derecho al respeto de la interpretación.

Los derechos de carácter patrimonial es enteramente exclusivo a los artistas-intérpretes, que se refiere en este caso, el autorizar o prohibir que la fijación de su voz sea reproducida con fines distintos de los contratados o de los permitidos por la ley, en virtud de limitaciones de sus derechos. En relación con este contrato, los actores de doblaje tienen la prerrogativa de obtener un emolumento por la realización de su trabajo, así lo establece el artículo 84 de la Ley Federal de Derechos de Autor que a la letra dice: "Los intérpretes y ejecutantes que participen en cualquier forma o medio de comunicación al público, tendrán derecho a recibir la retribución económica irrenunciable por la utilización pública de sus interpretaciones o ejecuciones".

Obón León, a este respecto menciona que "el artista-intérprete detenta un señorío sobre su interpretación, de ahí que surja para él la facultad exclusiva de decidir la utilización y destino de la misma."⁶⁶

Esta facultad de la que habla Obón León, se determina en el momento en que el artista-intérprete va efectuar su interpretación, ya que él ya conoce o debe conocer el destino o el empleo de la misma, por lo que se concluye que esa determinación personal debe de estar previamente acordada.

En relación con los actores de doblaje, ellos deben de autorizar el uso de su interpretación por medio de la radiodifusión por televisión, o si es por sala de cine, así debe de quedar establecido en el contrato, y no en algún otro medio similar no pactado. El fundamento legal, lo encontramos en el capítulo V de la ley autoral mexicana artículos 72 y 73. El primero de ellos dispone que el derecho de publicar una obra por cualquier medio no comprende, por sí mismos, el de su explotación en presentaciones o ejecuciones públicas, a este respecto Obón León aclara que el término "publicación" no tiene significado restringido de edición que le da la Convención de Berna, texto de París de 1971 de la que México es signatario. En el caso del artículo que nos referimos, la palabra "publicar" indica que la intención del legislador fue dar al término de "publicación" el sentido amplio de "dar a conocer la obra al

⁶⁶Obón León, *ob. cit.*, pág. 101

público por cualquier forma o medio⁸⁹. El segundo previene que la autorización para difundir una obra protegida, por televisión, radiodifusión o cualquier otro medio semejante, no comprende el redifundirla ni el de explotarla públicamente, salvo pacto en contrario.

Es así, que nosotros consideramos que el actor de doblaje, como artista intérprete que es, merece ser protegido por la ley autoral. Protección que se haga efectiva al darle crédito a su trabajo, en el que no sea olvidado en el anonimato, atrás de una cinta que materializa únicamente su voz, pero que exterioriza una actividad intelectual creada para transmitir un mensaje que impera ser conocido. Esta posición que presentamos, es de amparo hacia las personas que realizan la actividad, ya que al pertenecer al gremio de los artistas, tienen derecho a que el público los conozca por su labor que realizan y no siempre ser conocidos como la "voz" de un actor o actriz norteamericanos o extranjeros.

Por otra parte, queremos aclarar que no estamos de acuerdo que con motivo de su realización, se modifique la originalidad de la obra cinematográfica, ya que ese es otro punto del que hablamos haciendo hincapié en los perjuicios que acarrea su realización. Es decir, somos conscientes de que en la realidad, por motivos de practicidad y comercio entre países, será imposible dejar de realizar el doblaje, pero consideramos que deben existir reglas

⁸⁹ *ibidem*

especiales (que plantearemos como solución al problema más adelante), que nos sirvan de apoyo para regular esta actividad que se presta al debate sobre su protección.

4.5.- LOS DERECHOS DE LA PERSONALIDAD Y EL DERECHO SOBRE LA PROPIA VOZ.

Los derechos de la personalidad, (hemos dejado en claro) se refieren a derechos que están íntimamente relacionados con el ser humano, por lo que no son exclusivos de los artistas e intérpretes. Sin embargo, su esfera jurídica es la que por lo regular se ve más afectada en el momento en que alguien los vulnera.

Dentro del catálogo de los derechos de la personalidad, tenemos el derecho a la imagen y el derecho a la propia voz. Así, recordando el objeto de creación de los derechos de la personalidad sabremos que "tienen por objeto el goce de bienes fundamentales a la persona, como la vida y la integridad física; este goce resulta interesantísimo no sólo para los particulares o interesados personalmente, sino también para la sociedad y para el Estado. De ahí que su adecuado disfrute sea objeto de una doble consideración, tanto desde un sector jurídico público (leyes penales y administrativas), como

desde un ángulo de derecho privado, especialmente dedicado a perfilar su contenido."⁹⁰

O bien como dice Castán Tobeñas,⁹¹ que el objeto de estos derechos son: "los bienes constituidos por determinados atributos ó cualidades, físicas o morales, del hombre, individualizados por el ordenamiento jurídico."

Estos derechos subjetivos corresponden al ser humano, en su calidad de tal, y ya no sólo como meros reflejos del "derecho público", y enfocados más, a la busca de una indemnización, cuando han sido violados, que al respecto de esos derechos no se les ha brindado la protección necesaria.

En relación pues, a la legislación existente sobre los derechos de la personalidad, nuestra carta magna sólo menciona el derecho a la vida, y a la libertad en el art. 14 constitucional. En el Código Civil para el Distrito Federal, únicamente se hacen referencias aisladas. El Código Penal para el Distrito Federal, por su parte, hace alusión a los delitos en contra de la vida y la integridad corporal, lesiones, homicidio, aborto. Por lo anterior, nos damos cuenta que sobre los aspectos del patrimonio moral de cada persona el citado Código Civil, los ha descuidado, siendo éste (de acuerdo a los comentarios que a este respecto señala Gutiérrez y González), el

⁹⁰Gangi, autor citado por Díez Díaz Joaquín, que a su vez es citado por Gutiérrez y González, *ob. cit.*, pág. 819

⁹¹Castán Tobeñas, "Los Derechos de la Personalidad", editorial Instituto Reús, Madrid, España, 1952, pág. 18.

ordenamiento legal apropiado para regularlos como patrimonio moral de las personas.⁹²

La Ley Federal de Derechos de Autor, es la ley en la que encontramos la protección del derecho a la imagen (art. 16), más no así se menciona el derecho a la propia voz. El derecho de autor, afirma Antonio de Ibarrola⁹³, "está destinado por naturaleza misma a ser utilizado por todo el mundo. El mundo de la propiedad civil y el de la llamada propiedad intelectual, son completamente distintos. El mundo de las ideas tiende a expandirse, a extenderse cada vez más."

Es así, que la voz de un individuo también debe formar parte del objeto de protección de los derechos de la personalidad. Su pleno goce y señorío, lo detentan sujetos que se dedican a obtener un lucro por medio de la explotación de la misma, y apoyándonos en lo transcrito en el párrafo que antecede, este derecho está destinado por su naturaleza misma a ser utilizado por el mundo, como sucede en los casos de los cantantes, de los artistas e intérpretes, por lo que justo es, se le de un reconocimiento y una protección más específica por el derecho de autor.

Por último, cabe mencionar que el artículo 1916 del mencionado Código Civil, prevé una indemnización al daño moral producido, entendiéndolo como

⁹²Gutiérrez y González, *ob. cit.*, págs. 815 y 816

⁹³De Ibarrola Antonio, "Cosas y Sucesiones", editorial Porrúa, 5a edición, México, D.F., 1981, pág.430

la afectación que una persona sufre en sus sentimientos, afectos, creencias, decoro, honor, reputación, vida privada, configuración y aspectos físicos, o bien en la consideración que de sí misma tienen los demás.

A la letra dice en su segundo párrafo:

"Cuando un hecho u omisión ilícitos produzcan un daño moral, el responsable del mismo tendrá la obligación de repararlo mediante una indemnización en dinero, con independencia de que se haya causado daño material, tanto en responsabilidad contractual, como extracontractual. La obligación de reparar el daño moral tendrá quien incurra en responsabilidad objetiva conforme el artículo 1913, así como el Estado y sus funcionarios conforme el artículo 1928, ambas disposiciones del presente Código.

La acción de reparación no es transmisible a terceros por acto entre vivos y sólo pasa a los herederos de la víctima cuando ésta haya intentado la acción en vida.

El monto de la indemnización lo determinará el juez tomando en cuenta los derechos lesionados, el grado de responsabilidad, la situación económica del responsable, y la de la víctima, así como la de las demás circunstancias del caso.

Cuando el daño moral haya afectado a la víctima en su decoro, honor, reputación o consideración, el juez ordenará a petición de ésta y con cargo al responsable, la publicación de un extracto de la sentencia que refleje adecuadamente la naturaleza y alcance de la misma, a través de los medios de informativos que considere convenientes. En los casos en que el daño derive de un acto que haya tenido difusión en los medios informativos, el juez ordenará que los mismo den publicidad al extracto de la sentencia, con la misma relevancia que haya tenido la difusión original".

Aunque este precepto civil busca la tutela de los derechos de la personalidad, no debe olvidarse que el derecho de los artistas intérpretes en muchos aspectos está vinculado a tales derechos, por ejemplo: el derecho a la imagen, o al nombre artístico y podemos agregar, a la propia voz. En tal sentido, actos que redunden en perjuicio de la interpretación artística o de la reputación del artista intérprete, deben ser sancionados en lo que hace al daño moral, dentro del supuesto señalado en el artículo 1916 del Código Civil.⁹⁴

4.6.- EL DERECHO DEL TITULAR DE LA VOZ EN LA OBRA "DOBLADA" COMO DERECHO CONEXO.

⁹⁴Obón León, *ob. cit.*, pág. 107.

En el capítulo respectivo, hablamos sobre la naturaleza de la actividad consistente en "doblar" una película, y concluimos que se trataba de un trabajo de interpretación artístico.

El derecho de los artistas e intérpretes se le ha encasillado dentro de la terminología de derecho conexo. Para comenzar a desarrollar este punto, veamos que significa dicho término. "Derechos Conexos" es una abreviatura, la expresión completa sería "derechos conexos al derecho de autor"⁹⁵. Por conexidad entendemos los derechos y cosas ajenas a lo principal. Por su parte, lo afín es lo próximo, lo contiguo; lo que tiene afinidad es lo que tiene analogía o semejanza de una cosa con otra.

En el ámbito internacional queda entendido en general que hay tres tipos de derechos amparados por el concepto de derechos conexos: los derechos de los artistas e intérpretes o ejecutantes sobre sus representaciones o ejecuciones; los derechos de los productores de fonogramas sobre sus fonogramas; y los derechos de los organismos de radiodifusión sobre sus emisiones de radio y televisión.

En el caso de las obras dramáticas, cuando es necesario comunicarla al público deben ser representadas o bien recitadas con auxilio de los artistas intérpretes. Cuando dichas obras buscan cruzar fronteras y ser comunicadas a públicos extranjeros, se utilizarán los servicios de actores de doblaje, que

⁹⁵Memoria del IV Congreso... *ob. cit.*, pág. 38.

vendrán siendo los titulares de las voces en la obra "doblada". En tales situaciones, también deberán tomarse en consideración los intereses mismos de los artistas e intérpretes y en el caso de los actores de doblaje que colaboraron, respecto de la utilización de sus interpretaciones individuales de las obras concernidas.

Por lo anterior, nosotros pensamos que el actor de doblaje puede considerársele como un titular de derechos conexos, cabe aclarar que ello no implica reconocerles derechos sobre la obra misma. Es decir, sus derechos son ajenos a los de la obra original, pero se derivan de su preexistencia y deben regularse y protegerse por separado.

La Convención de Roma (Convención Internacional sobre la protección de los artistas e intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, adoptada en Roma el 26 de octubre de 1961), fue un intento de establecer reglamentos internacionales en un nuevo campo, en el que en esa época existían pocas legislaciones nacionales. En su artículo 7º reconoce a los artistas intérpretes derechos específicos de impedir:

"a) la radiodifusión y la comunicación al público de sus representaciones y ejecuciones para las que no hubieren dado su consentimiento....

b) la fijación sobre una base material sin su consentimiento ,
de su ejecución no fijada; (grabación de sus
representaciones o ejecuciones)

c) la reproducción, sin su consentimiento de una fijación
(grabación) de su ejecución..." (bajo ciertas condiciones).

Además, la Convención contiene una disposición (artículo 12) que prevé la remuneración equitativa a los artistas e intérpretes o ejecutantes.

La Convención da a los Estados contratantes la posibilidad de prever limitaciones a los derechos concedidos que son similares a los prescritos por el Convenio de Berna.

Sin embargo, cabe mencionar que la misma Convención tuvo el cuidado de salvaguardar el derecho de autor al establecer en su artículo 1º que la protección prevista no afectaría en modo alguno la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas, no pudiendo interpretarse por ende ninguna de sus disposiciones en menoscabo de esa protección de autor.

Con relación a la expresión "derechos conexos" Obón León⁹⁶ discrepa sobre la apropiada utilización del término. Afirma que el problema de la conexidad debe enfocarse bajo dos aspectos a fin de llegar a una clarificación de conceptos: el primero en el ámbito de la comunicación, y el segundo en el

⁹⁶Ob. cit., pág. 44

ámbito jurídico. En el ámbito de la comunicación, podemos considerarlos como conexos al de autor porque la actividad artística y la tecnológica (fonogramas), están relacionadas en el momento que se deben unir para conseguir el fin perseguido: comunicar un mensaje creado por un autor, en el sentido de que dichas actividades están entrelazadas o relacionadas comunicológicamente hablando, pero no así desde un punto de vista jurídico, ya que cada área tiene un tratamiento legal específico, relacionado, pero no igual o semejante, excepto en el caso de la autoría de la interpretación artística, (punto en que insiste que la interpretación es una creación intelectual) en el cual hay afinidad. Así pues -concluye el autor- el término conexo o conexidad sólo puede tener cabida dentro de las figuras jurídicas por estudiar bajo un contexto de la ciencia de la comunicación (esto es, derechos que emanan de la actividad industrial realizada por los productores de fonogramas o videogramas), y con base en consideraciones de derecho.

Por lo que al derecho de los artistas intérpretes se refiere, éste es un derecho afín al de autor, en virtud del paralelismo existente entre ambas disciplinas.

Por nuestra parte, consideramos que el derecho de los artistas intérpretes en general (y en este gremio debemos incluir a los actores de doblaje), son efectivamente derechos conexos o afines a los de autor, toda vez que se derivan del ser de una obra preexistente, y sin ellos ésta no podría llevarse a

cabo, le faltaría la esencia para lo que fue creada: el intermediario para la difusión de su mensaje que en este caso, es el artista intérprete. En el doblaje, el actor especializado en esa actividad. Creemos que el derecho de los artistas intérpretes es un derecho nuevo, aunque como lo mencionan Villalba y Lipszyc, "dependiente y subordinado al derecho de autor", por lo que pugnamos por una legislación en la que se encuadre un capítulo especial para ellos, en el que desde luego, no se olviden de establecer puntos relativos a los actores de doblaje.

4.7.- LA FUENTE DE ESE DERECHO EN EL SISTEMA DE LOS DERECHOS DE LA PERSONALIDAD.

Ahora bien ¿cuál es la fuente del derecho a la propia voz en el sistema de los derechos de la personalidad?. Considerando que los derechos de la personalidad son derechos supremos del hombre que garantizan el goce de sus bienes personales, asegurándole a éste no sólo el señorío sobre su persona, sino la actuación de sus propias fuerzas físicas o espirituales⁹⁷, así también, pensando en que se tratan de derechos innatos en el hombre que nadie puede negarle por estar íntimamente ligados a él, y que por lo consiguiente, le dan una potestad sobre su persona innegable; estimo que la

⁹⁷Ferrara, autor citado por Romero Coloma Aurelia María, "Los Bienes y Derechos de la Personalidad", editorial Trivium, 1985, Madrid, España, pág. 5.

fuerza del derecho a la propia voz emana de la persona misma, dado que proviene de un atributo físico personal.

En otras palabras, procede del patrimonio moral al que tiene derecho cualquier persona, más aún, cuando lucra con su voz o su imagen. Para ello, hay que aceptar que existen bienes inmateriales de la personalidad, sobre los cuales se ejercen facultades que se derivan de ellos mismos. Bienes, que a su vez provienen de nuestra proyección física hacia los demás. A esto se refiere Gutiérrez y González cuando manifiesta que el derecho a la reserva comprende los derechos a la imagen, profesional, epistolar, etc. conformando el campo de la parte social pública de todo ser humano. Además no debemos olvidar que en el ámbito del derecho público, es frecuente el reconocimiento expreso de los derechos individuales del hombre como inviolables, cuyo respeto se impone en nuestra carta magna, cuyo precedente se encuentra en la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano, aprobada en la Asamblea Nacional Francesa. Por tanto, el derecho a la propia voz es un derecho que debe ser reconocido dentro del marco de los derechos de la personalidad, como una manifestación física y como un derecho subjetivo que puede separarse al ser fijado en una banda de sonido, y ser insertado en una película: tratándose de cantantes, en un fonograma, etc. Así la protección del derecho nacerá en el momento en que

se lesione este bien personal, dando origen a la obligación de indemnizar, exigiéndose a su vez, el pago de daños y perjuicios.

Autores como Roger Nerson ya comentaban lo difícil que resulta realizar un marco definitivo y firme, sobre los derechos de la personalidad ya que "numerosos valores humanos y numerosos intereses morales están, pues, protegidos solamente por el derecho sancionador de la responsabilidad civil, sin que sea posible hablar, con rigor jurídico, de un verdadero derecho de la personalidad."⁹⁸

De alguna manera la legislación española ha supuesto una profunda innovación y un avance importante en la materia. La ley española de 5 de mayo de 1982, en sus artículos 7 y 11 tipifican una serie hipótesis en las que se delimitan las intromisiones ilegítimas. Son casuísticos -afirma Romero Coloma⁹⁹- por cuanto se refieren a la intimidad personal, y así también a la imagen y a la voz. Es así que considera como intromisión ilegítima a la vida privada:

"6º. La utilización del nombre, de la voz o de la imagen de una persona para fines publicitarios, comerciales o de naturaleza análoga."

⁹⁸Nerson Roger, autor citado por Gutiérrez y González, *ob. cit.*, pág. 821.

⁹⁹Romero Coloma, *ob. cit.*, pág. 42

Cabe mencionar que no son exhaustas estas hipótesis, hacen falta leyes que regulen cada uno de los supuestos.

Por otro lado, la ubicación de esta protección a la que nos referimos, debemos concebirla dentro del plano del derecho social. De igual modo encauzaremos los derechos de los artistas intérpretes. No como un derecho especial destinado a las clases bajas de la sociedad,¹⁰⁰ sino con un alcance mucho mayor; como resultado de una nueva concepción del hombre por el derecho de ese hombre sujeto a vínculos sociales; el hombre colectivo como base de este instituto jurídico.

Para finalizar este punto, podemos apuntar que los derechos de la personalidad están cada vez más en la cabeza de muchos doctrinarios, puesto que los problemas que a diario se presentan en relación con ellos, les han dado la pauta para estudiar y reflexionar sobre la importancia de la creación de un soporte jurídico que vele por los intereses de las personas que ven vulnerados sus derechos a la personalidad. Leyes que consideren que los derechos de la personalidad, incluyendo el derecho a la propia voz, conforman el patrimonio moral de una persona, que será regulado de una manera más profunda en leyes de naturaleza civil, y por otro lado disposiciones autorales que protejan los derechos de autor que de ellos dimanen.

¹⁰⁰Radbruch Gustavo, autor citado por Obón León, *ob. cit.*, pág. 56.

4.8.- EL DOBLAJE DE PELÍCULAS, LOS ACUERDOS BILATERALES DE COPRODUCCIÓN DE OBRAS CINEMATOGRÁFICAS Y AUDIOVISUALES Y LOS T.L.C. EN LOS QUE MÉXICO ES PARTE.

En materia de cinematografía y derechos de autor, México se ha suscrito en pocos tratados bilaterales. A este respecto, un número muy limitado conforman los Acuerdos Bilaterales de Coproducción Cinematográfica que nuestro país ha firmado; aun así, deberían de ser aprovechados al máximo.

Con relación al doblaje de películas, de cinco Acuerdos que fueron revisados, sólo dos han establecido algunas disposiciones sobre doblaje. A continuación, transcribimos los nombres de los cinco, y un pequeño comentario que en referencia a ellos podemos hacer:

1.- Acuerdo entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de la República de Italia sobre Coproducción Cinematográfica, firmado en México, D.F., el 19 de noviembre de 1971, publicado en el D.O.F. el día 28 de junio de 1974. Este Acuerdo menciona la estimulación para la realización en coproducción de películas de calidad internacional entre ellos y con los países con los cuales uno u otro estén ligados por Convenios de Coproducción.

2.- Acuerdo de Intercambio y Coproducción Cinematográfica entre el Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y la República Socialista de Rumania, firmado en México, D.F., publicado en el D.O.F. 10 de junio de

1975. El artículo 6º de este Acuerdo, establece que en territorio mexicano las películas rumanas se explotarán subtituladas exclusivamente en español, salvo en los casos de aquellas realizadas totalmente en **dibujos animados**, que **podrán ser dobladas al español**. En territorio rumano las películas mexicanas se explotarán subtituladas exclusivamente en rumano, salvo en el caso de aquellas realizadas totalmente en dibujos animados, que podrán ser dobladas al rumano.

El comentario que podemos hacer con relación a este Acuerdo, es que se ha tratado de salvaguardar la integridad de las obras originales, a pesar de que por razones idiomáticas se pudiesen establecer reglas especiales para el doblaje. Desgraciadamente poco se ha aprovechado de este Acuerdo de Coproducción.

3.- Acuerdo de Coproducción Cinematográfica entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de la República de Senegal, firmado en Dakar, Senegal el 13 de julio de 1975, publicado en el D.O.F. el día 27 de julio de 1976. Este Acuerdo menciona reglas de coproducción entre las dos naciones, y no alude al doblaje de películas.

4.- Acuerdo de Coproducción Cinematográfica entre los Estados Unidos Mexicanos y la República de Venezuela, firmado en Caracas, Venezuela el 29 de julio de 1974, y publicado en el D.O.F. el 7 de julio de 1975. Se estimula la realización en coproducción de películas de calidad internacional

entre Venezuela y México, con países ligados a éstos, se incluyen normas de coproducción cinematográfica, pero no menciona el doblaje.

5.- Acuerdo de Coproducción Cinematográfica y Audiovisual entre el gobierno de los Estados Unidos Mexicanos y el gobierno de Canadá, firmado en Ottawa, Canadá, el 8 de abril de 1991 y publicado en el D.O.F. el día 18 de junio de 1992. El artículo VII, dispone:

1. La banda original podrá hacerse en inglés, francés o español. Se permite la filmación en dos o en todos esos idiomas. Puede incluirse en la coproducción diálogos en otros idiomas conforme lo exija el guión.
2. El doblaje o subtitulación de cada coproducción en francés, inglés o en español se realizará respectivamente en Canadá o en México. Cualquier estipulación en contrario a este principio deberá ser aprobada por las autoridades competentes de ambos países.

Artículo XVI ...

2. Es aconsejable y deseable que el doblaje o subtitulados en inglés y/o francés de cada producción mexicana distribuida y proyectada en Canadá, sea realizado en Canadá y que el doblaje o subtitulado en español de cada

producción canadiense distribuida y proyectada en México,
sea realizado en México.

Como podemos notar, sólo con Canadá se permite ampliamente el doblaje de las películas, sujetándose a ciertas reglas que desde luego se buscan sean equitativas para ambos países. Sin embargo, no menciona nada en relación a los derechos morales que le asisten a los autores.

Sobre Libre Comercio, son pocos los tratados que incluyen un capítulo especial en materia de derechos de autor en la relación de *"Tratados Bilaterales de la Secretaría de Relaciones Exteriores"* firmados por México¹⁰¹. Algunos de ellos, no manifiestan nada relacionado con cinematografía, aunque los más actuales se refieren en algunos artículos, a la propiedad intelectual. Otros, se encuentran pendientes de aprobación por el Senado de la República, por lo que aún no han sido promulgados y los restantes, están en proceso de negociación. Es así que tenemos:

1.- Acuerdo de complementación Económica entre México y Chile, firmado en Santiago de Chile el 22 de septiembre de 1991, publicado en el D.O.F. el 23 de diciembre de 1991. Entre las disposiciones de capítulo XX de este Convenio, el artículo 37 menciona que los países signatarios se comprometen a otorgar a la propiedad intelectual y a la propiedad industrial

¹⁰¹ *"México: Relación de Tratados en vigor"*, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1993, edición supervisada por la Consultoría Jurídica de la SRE, Senado de la República, México, D.F., 1993., Tomos IX, XII, XIII, XIX, XX, XX, XXI, XXXII.

una adecuada protección, dentro de su legislación nacional. Más no trata en específico al doblaje.

2.- **Tratado de Libre Comercio entre los Estados Unidos Mexicanos y la República de Costa Rica**, suscrito en la ciudad de México el 5 de abril de 1994, publicado en el D.O.F. el 21 de junio de 1994 y que entró en vigor en enero de 1995. Contempla un capítulo sobre propiedad intelectual, que en sus artículos 14 al 20 mencionan que cada parte protegerá las obras comprendidas en el artículo 2 del Convenio de Berna de 1971. En cuanto al doblaje de películas, este tratado no manifiesta absolutamente nada.

Cabe mencionar, que en la Ronda de Uruguay se firmó el Acuerdo General de Aranceles Aduaneros y Comercio (GATT). En este Acuerdo se tocaron aspectos relacionados con la propiedad intelectual y el comercio, incluyendo comercio de mercancías falsificadas, publicado en el D.O.F. el día 4 de agosto de 1994.

Ahora bien, el **TRATADO DE LIBRE COMERCIO DE AMÉRICA DEL NORTE (TLC)**¹⁰², firmado por los presidentes de México y de los Estados Unidos de América y el Primer Ministro de Canadá, el 17 de diciembre de 1992, publicado en el D.O.F. el 22 de diciembre de 1993 y siendo su entrada en vigor el primero de enero de 1994, en su sexta parte tiene reservado un

¹⁰² "Tratado de Libre Comercio de América del Norte", Talleres Gráficos de la Nación, SECOFI, 1992, México, D.F.

capítulo especial a la Propiedad Intelectual. Por desgracia, en relación con el doblaje de películas no prescribe nada. Sin embargo, el capítulo XVII de esta parte ofrece que con objeto de proteger y defender adecuadamente los derechos de propiedad intelectual, en cada una de las partes que son Canadá, Estados Unidos y México, se aplicarán además de las disposiciones sustantivas de ese tratado, "El Convenio de Ginebra para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas de 1971", "El Convenio de Berna para la protección de Obras Literarias y Artísticas de 1971", "El Convenio de París para la protección de la propiedad industrial 1967". En principio las partes al ajustarse a estos tratados internacionales, respetan la integridad de las obras audiovisuales, lo que favorece a nuestro tópico. Sin embargo Estados Unidos hace reservas en el anexo 1701.3, punto 2 del Tratado de Libre Comercio sobre la aplicación de las normas que protegen el derecho moral de los creadores. La razón es que la *Ley Federal del Copyright* en Estados Unidos, sólo concede los derechos de atribución e integridad a autores de ciertas obras pictóricas, gráficas o escultóricas, por lo que no se reconocen ampliamente los derechos morales. Por esto, el TLC en el que México es parte, se ha considerado por los integrantes de la Cruzada Nacional en Defensa del Cine Mexicano,¹⁰³ como violatorio al Convenio de Berna para la protección de

¹⁰³ "Cruzada Nacional en Defensa del cine Mexicano: Los Cineastas en Acción", SOGEM, foro-

obras literarias y artísticas, en su acta de París, artículo 6 bis; puesto que razonan bien al manifestar que dicho instrumento internacional, claramente establece que cualquier pacto bilateral o trilateral suscrito entre países miembros de esa unión de Berna, deben contener si no mayores, cuando menos los mismos niveles de protección que el propio Convenio otorga, en el que no se permiten reservas de ninguna especie.

Por otra parte, en la práctica hemos visto que el Tratado de Libre Comercio no se ha cumplido del todo, ya que como lo exponen los cineastas que integran dicha Cruzada, los Estados Unidos de América en el anexo 1705.7 asumieron el compromiso de rescatar del dominio público, las películas mexicanas caídas bajo tal régimen en su territorio bajo un supuesto de incumplimiento de formalidades de su ley interna. Esto no ha tenido operancia en la práctica.

El cine mexicano debe formar parte del cuerpo del mismo del tratado, y no como se encuentra actualmente en los anexos.

Asimismo dispone en el anexo 1 pág. 815, que el 30% del tiempo anual en pantalla puede ser reservado a las películas producidas en México. El Texto original decía "debe" en lugar de "puede" como está actualmente. Debido a la supremacía constitucional de los tratados que nuestra carta magna le otorga y que se encuentra por encima de la Ley Federal de Cinematografía,

debemos pugnar como lo hacen los Cineastas en comento, por su aplicación como obligación y no de manera potestativa. Con respecto a los derechos conexos, nuevamente vemos que se favoreció en el TLC a los Estados Unidos de América, al establecer en su artículo 1705 N° 3

"que cada una de las partes dispondrá para los derechos de autor y los derechos conexos a) Cualquier persona que adquiere o detente derechos económicos, pueda libremente y por separado transferirlos mediante contrato para efectos de explotación y goce por el concesionario; y en el inciso b) que en virtud de haberlos adquirido en virtud de un contrato, incluidos los contratos de empleo, que impliquen la creación de obras y fonogramas, tenga la capacidad de ejercitar esos derechos en nombre propio y disfrutar plenamente de los beneficios derivados de tales derechos".

Claramente se protege al productor o a la persona que detenta los derechos económicos de la obra, que con relación a nuestro país, suelen producirse más películas en Estados Unidos que en México y Canadá, y se hace caso omiso a los derechos morales que asisten a los artistas intérpretes y demás colaboradores.

Asimismo existen Acuerdos Multilaterales firmados por México, en los que se adhiere para la Creación del Mercado Común Cinematográfico, otro para

Coproducción Cinematográfica y el último sobre integración cinematográfica Iberoamericana; todos ellos firmados en Caracas, Venezuela, el 11 de noviembre de 1989, y publicados respectivamente en el D.O.F. los días 4 y 5 de marzo de 1992. Por desgracia, no incluyen artículos relacionados directamente con nuestro objeto de estudio.

Es así que estamos conscientes que en materia de cine, los tratados que México ha suscrito con otros países, no se han concertado grandes ventajas que ayuden al desarrollo de nuestra industria cinematográfica, y por otro lado resultan violatorios como el TLC, a los Convenios Internacionales que son columna vertebral de los derechos de autor en los que México es parte, por lo que es urgente una profunda revisión a nuestros tratados, y actualizarlos conforme a derecho, a los avances de la modernidad.

4.9.- SOLUCIONES QUE SE PROPONEN.

Las soluciones que propongo para resolver los problemas que se suscitan en relación al doblaje de películas son las siguientes:

1ª En primer lugar, se debe de ampliar la protección a la integridad de la obra cinematográfica en la Ley Federal de Derechos de Autor, en lo que se refiere a la proyección de películas en salas de cine, como en su radiodifusión a través de la televisión, ya que se le ha dado mayor importancia a los intereses económicos que representan los cortes comerciales y el doblaje, que la originalidad de la obra.

2º Al concientizarnos sobre imposibilidad de prohibir la práctica del doblaje en nuestro país (ya que como se ha mencionado, el doblaje en el plano estrictamente cultural contribuye a la interrelación e intercambio con otros países) debemos reglamentar en la ley autoral respectiva, la realización del doblaje, limitando su realización a las películas de gran valor artístico, y las que se encuentren en un supuesto de permisión de doblaje, sean realizadas con el máximo de fidelidad y de cuidado. Para ello, las autoridades competentes para supervisar dicha situación (Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía), deberán contar con facultades expresas en la ley administrativa de su competencia y ser más rigurosas al respecto.

3º Con relación a los derechos de la personalidad, la legislación civil debe de considerar dentro del patrimonio moral de las personas, el derecho sobre la propia voz de las personas, así como también el derecho a la imagen, etc.; entendiéndolos como bienes inmateriales, adheridos al titular de derechos, mismo que pueda exigir a los demás un respeto hacia ellos. En este aspecto, la ley autoral vigilará su protección como derechos intelectuales.

La protección de estos derechos como lo expone Romero Coloma¹⁰⁴, debe alcanzar a todas las expectativas de respeto que el hombre puede esperar en relación con las razonables limitaciones que lleva consigo la convivencia humana y que el interés colectivo exige. Ese deber de respeto por parte de

¹⁰⁴Romero Coloma, *ob. cit.*, pág. 11

los terceros y ese poder sobre nuestros atributos, cuando no aparezca expresamente recogido por el ordenamiento jurídico, se fundamentará en los principios generales del derecho, informadores de los derechos constitucionales.

4ª Sancionar a las empresas que realicen un doblaje de mala calidad, que sólo atenta contra la genialidad de la película y estropea el mensaje del autor.

5ª Reconocer al doblaje en la ley autoral, como una actividad artística que entraña una interpretación, por lo que en consecuencia se proteja a los actores de doblaje, sobre los derechos morales que les corresponden como artistas intérpretes.

6ª Revisar, ampliar y actualizar los Tratados, Convenios, Acuerdos de Coproducción que México ha firmado, para buscar mayores beneficios que permitan el crecimiento de nuestra Industria filmográfica, dando mayor difusión a los tratados que existen de Coproducción con otros países, para que éstos sean aprovechados por los productores que buscan acceder al financiamiento y a la promoción en esos países.

7ª Evitar la excesiva importación de películas extranjeras que impiden nuestro desarrollo cultural, trayendo nuevas formas de ser que no tienen nada que ver con las nuestras, atentando a la idiosincrasia nacional.

Reflexionemos que con el doblaje aumenta la posibilidad de perder nuestras propias creencias y costumbres, resultando un perjuicio a nuestros valores.

8º Revisar el Tratado de Libre Comercio, en su parte sexta, capítulo 17 concerniente a la propiedad intelectual. Recordemos que en los Estado Unidos de América, no se reconoce la figura de la autoría legal que nosotros si hemos reconocido. Asimismo, nos adherimos a las manifestaciones que a este respecto hacen los integrantes de la "Cruzada Nacional por la defensa del Cine Mexicano", en las que solicitan una revisión al TLC, por ser violatorio al Convenio de Berna, razones ya expuestas.

9º En un aspecto social, no olvidar al público sordomudo en la proyección de películas extranjeras que se realiza a través de la televisión. Los intereses económicos han propiciado que a diario se lleve a cabo la realización del doblaje de una cantidad enorme de películas; siendo de esta manera, muchas más las proyectadas dobladas al español, que las subtituladas, soslayando a las personas que carecen del sentido auditivo.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

1.- La primera conclusión a la que llegué al finalizar el presente trabajo, fue que al analizar la figura del autor de la obra cinematográfica se le debe reconocer al productor como el titular de los derechos de autor referentes a la explotación, reproducción y distribución de la obra, en la medida que éstos le sean conferidos por los colaboradores que siempre y de manera originaria los detentan. A este respecto consideremos al productor como titular de los derechos patrimoniales de autor sobre la película, como una obra autónoma y distinta, resultante de la actividad de los participantes.

2.- Asimismo, creo que la autoría y los derechos morales de cada parte proporcional, siempre pertenecerán a los creadores o coparticipes de la obra, por más pequeña que parezca ser su colaboración.

3.- Al considerar que todos los coautores en una obra cinematográfica poseen derechos morales y pecuniarios sobre su parte proporcional, también debemos de reconocer que ellos pueden inconformarse sobre las modificaciones que en relación con su aportación se viese afectada. Claro, evidentemente debemos de pensar que su inconformismo debe de quedar en mutuo acuerdo con los demás colaboradores, puesto que la obra es

única como resultado de la actividad intelectual de los mismos y no se puede ver entorpecida para efectos de su comercialización.

4.- El titular de los derechos morales sobre la integridad de la obra cinematográfica, como obra autónoma de la participación de los colaboradores, en principio, los detenta el productor (dado que éste pudo haber concebido la idea de dicha obra y él se encargará de explotarla y darle proyección), previa autorización sobre los derechos morales que les asisten a los coautores que participaron. El productor debe tutelar de alguna manera que la versión original no sea desnaturalizada.

5.- Por otro lado, estimo con referencia a los derechos a la propia voz e imagen de los actores, después de haber consultado varias leyes autorales y civiles relacionadas con ellos, y habiéndome percatado que carecemos de lineamientos que los contemplen, debe existir en la legislación autoral mexicana un capítulo especial en el que se proteja estos dos tipos de derechos, que no sólo los enumere, sino que también profundice sobre sus posibles violaciones de carácter intelectual.

6.- Concluyo de igual forma, que el derecho a la propia voz, debe de ser protegido en la ley autoral mexicana al igual que el derecho a la imagen,

para que de esta manera no se abuse de su "utilización" y so pretexto de aducir fines comerciales, se altere en gran medida la personalidad de los artistas.

7.- Con relación a los problema de derechos de autor sobre el doblaje de películas, en lo personal asumo una postura neutral frente a las dos posiciones que se argumentan para darles solución, en las que existen pugnas de intereses tanto económicos, como de protección al derecho moral que entraña el respeto a la integridad de la obra. La primera consiste en que se debe prohibir la realización del doblaje y la segunda que sostiene que sí se debe permitir su práctica. Respecto de la primera, en lo personal reconozco que el doblaje altera la esencia de la obra original y la integridad de la misma, por lo que estoy en completo desacuerdo con su práctica y pugno por el entero respeto a la obra cinematográfica. La ley autoral mexicana y la extranjera nos dan las bases legales al respecto, toda vez que especifican el derecho moral sobre el respeto a la integridad de la obra. Sin embargo, recordemos que de igual forma los autores gozan del derecho de permitir ciertas modificaciones a sus creaciones intelectuales y por lo que se refiere al "doblaje de películas" que es el tema que nos concierne, el doblaje se llevará a cabo con la autorización respectiva de los actores participantes de la obra cinematográfica como sucede en España.

En muchos casos, se llega al extremo de que los mismos productores traen sus obras a las empresas de doblaje para que éste se lleve a cabo y con ello ganar mayor difusión en otros mercados. Debemos de ubicarnos en esta realidad y reglamentar su realización. Reglamentación que prohíba determinadamente su realización, tratándose de obras de máxima calidad y trascendencia histórica, puesto que es justo como lo menciona Obón León, que las generaciones próximas, conozcan a las obras tal y como fueron concebidas y merecedoras de la admiración del mundo.

8.- Por otro lado, pienso que difícilmente se lograría la prohibición de la realización del doblaje. Sabemos que la persona encargada de darle proyección mundial a la obra, es el productor. En la práctica se le encarga su promoción en otros países, por lo que se le confieren ciertos derechos para así permitir su traducción a otros idiomas. Por lo que de acuerdo a sus intereses, siempre permitirá que se le "doble" a otro idioma, si esto lo beneficia económicamente a él, a los artistas, argumentistas, guionistas, etc. que hicieron posible su realización. Desde luego deberá constar por escrito la autorización para realizar dicha modificación. A este respecto, cabe resaltar que muchas veces los intereses económicos y comerciales están por encima de la integridad de una obra, por desgracia.

9.- Por otro lado, debe de prohibirse el doblaje de segunda que sólo comete barbarismos con el idioma y causa un grave perjuicio y daño a la integridad de la obra cinematográfica.

10.- Consideremos que la actividad del doblaje entraña una actividad intelectual, por lo que nuestra ley autoral deberá regular su protección como una actividad artística, dentro del apartado de los derechos de los artistas intérpretes.

11.- Por otra parte, concluyo que con el doblaje de películas olvidamos a las personas incapacitadas del sentido de la audición, por lo que considero importante que para tomar en cuenta su situación y no privarlas del entretenimiento que brinda la televisión y el cine, debemos de pugnar por la proyección de películas subtituladas, a fin de permitirles ser partícipes de ellas, y que de alguna manera conozcan el mensaje de los creadores de la obra cinematográfica.

12.- Por último, quiero reiterar que debemos de concientizar a los empresarios de televisión y encargados de difundir películas extranjeras en nuestro país, en que busquen la manera de enaltecer nuestra industria cinematográfica y no hundirla como sucede en la actualidad. Sabemos que

nuestro cine está muy olvidado y nosotros contribuimos a que persista esta situación al importar películas. Claro, es más barato "doblar" películas que producir cine. Otro de los argumentos que sostenían los integrantes de la "Cruzada Nacional por el Cine Mexicano" era éste, precisamente, ya que se encuentran desesperados por la situación en que se encuentran y se alarman al saberse desprotegidos también por la ley. Pienso que deberían de establecerse reglas claras, en las que se dispongan mayores requisitos para la introducción al país de películas extranjeras. De esta manera protegeríamos más a nuestra industria.

De igual forma, como lo dije anteriormente, pido se revise el TLC, ya que lejos de traernos beneficios, nos ha traído perjuicios al grado que se modificara la Ley Federal de Cinematografía en 1992, para beneficiar únicamente al cine extranjero en su artículo 3º transitorio que dispone: que las salas cinematográficas deberán exhibir películas nacionales en un porcentaje de sus funciones, por pantalla, no menor al siguiente: y ahí al dirigirnos al punto 4. y 5. que son los que nos interesan dicen que del primero de enero al 31 de diciembre de 1996, el 15% y del primero de enero al 31 de diciembre de 1997, el 10%. Claramente vemos que se buscó el beneficio del cine norteamericano y casi la desaparición del cine mexicano.

13.- Asimismo, con relación a los acuerdos de Coproducción Cinematográfica con otros países, debemos de revisarlos y ampliarnos para que nuestros productores tengan mayor acceso al financiamiento y proyección en otros países.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA.

1. Anduvisa, Virgilio, **"Legislación Cinematográfica Mexicana"**, Textos UNAM, 1984, México, D.F.
2. Borrell Macía Antonio, **"La persona humana"**, editorial Bosch, casa editorial Urgel, Barcelona España, 1954.
3. Castán Tobeñas, José, **"Los Derechos de la Personalidad"**, Instituto editorial Reus, publicado en la "Revista General de Legislación y Jurisprudencia julio- agosto de 1952" 1952, Madrid, España.
4. De Ibarrola Antonio, **"Cosas y Sucesiones"**, editorial Porrúa, 5ª edición, 1981, México, D.F.
5. Delgado Porras, Antonio, **"Panorámica de la Protección Civil y Penal en materia de Propiedad Intelectual"**. editorial: Civitas, S. A., 1988. Madrid, España.
6. **"Enciclopedia Jurídica OMEBA"**, editorial Driskill S.A., Sarandi 370, 1982, Buenos Aires Argentina.
7. Feldman Simón, **"La realización cinematográfica"**, editorial Gedisa, S.A., 1991, Barcelona, España.
8. García Tsao Leonardo, **"Cómo acercarse al cine"**, editorial Limusa Noriega, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, D.F., 1989.
9. Gianfranco Bettini, **"Cine: Lengua y Escritura"**, editorial Breviarios Del Fondo de Cultura Económica, 1975, México, D.F.
10. **"Gran Diccionario Enciclopédico Ilustrado"**, Selecciones del Reader's Digest, Tomo IX, 1979, México, D.F.
11. Gutiérrez y González, Ernesto, **"El Patrimonio"**, editorial Porrúa Hnos., 1993, México, D.F.
12. Igartua Arregui, Fernando, **"La apropiación comercial de la imagen y del nombre ajenos"** editorial Tecnos, Colección: Ciencias Jurídicas, 1991, Madrid, España.

13. Kat Canto Rosa Olivia, "**Los derechos de autor en la obra cinematográfica**", Tesis Profesional de Licenciatura en Derecho, México, D.F., 1991.
14. Lipszyc, Delia "**Derechos de Autor y Derechos Conexos**", editorial UNESCO, CERLAC y Zavalia editores, Buenos Aires Argentina, 1993.
15. "**México: Relación de Tratados en Vigor**", Secretaría de Relaciones Exteriores, 1993, edición supervisada por la Consultoría Jurídica de la SRE, Senado de la República, México, D.F., 1993., Tomos IX, XII, XIII, XIX, XX, XXI, XXXII.
16. Obón León, J. Ramón, "**Derecho de los Artistas Intérpretes**". Segunda edición, editorial: Trillas, 1990. México, D.F.
17. Reyes de la Maza, Luis., "**El cine sonoro en México.**", 1973, editorial Textos universitarios", México, D.F.
18. Rogel Vide, Carlos, "**Autores, Cosutores y Propiedad Intelectual**". editorial: Tecnos, Colección Ciencias Jurídicas, 1984. Madrid, España.
19. Romero Coloma Aurelia M., "**Los Bienes y los Derechos de la Personalidad**", editorial Trivium, S.A., 1a edición, 1985, Madrid, España.
20. Sadoul Georges, "**Las maravillas del cine**", Fondo de Cultura Económica, 1987, México, D.F.
21. Salvat Manuel, "**Cine, Arte e Industria**", editorial Salvat, Madrid, España, 1975.
22. "**Sexto Congreso Internacional sobre la protección de los Derechos Intelectuales**" organizado por la SEP, OMPI y la FEMESAC, 1991, México, D.F.
23. "**Seminario sobre derechos de autor y derechos conexos para jueces mexicanos**", Memoria, SCJ, SEP y OMPI., 1993, México, D.F.
24. "**Tratado de Libre Comercio de América del Norte**", SECOFI, Tomo I, talleres Gráficos de la Nación, México, D.F. Publicado en el D.O.F. el 22 de diciembre de 1992, y entró en vigor el primero de enero de 1994.

25. Villalba, Carlos Alberto y Lipszyc Delia. **"Derechos de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Productores de Fonogramas y organismos de Radiodifusión, relaciones con el derecho de autor"** editor Víctor P. De Zavalía, 1976, Buenos Aires Argentina.

Legislación:

1. **"Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos"**, 1995, editorial Porrúa, México, D.F.
2. **"Código Civil para el Distrito Federal"**, editorial Porrúa, México, D.F., 1996.
3. **"Ley Federal de Derechos de Autor"**, 1993, editorial Porrúa, 14a edición, México, D.F.
4. **"Ley Federal de Cinematografía"**, 1992, publicada en el D.O.F., el día 29 de diciembre de 1992. Incluye reforma contenida en el Decreto de fecha 3 de mayo de 1996, publicado en el D.O.F. el 7 de mayo de 1996.
5. **"Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica"**, 1951, publicado en el D.O.F. el 6 de agosto de 1951.
6. **"Ley Federal de Radio, Televisión y Cinematografía"**, 1960, publicado el 19 de enero de 1960.
7. **"Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión"**, 1973, publicado en el D.O.F., el día 4 de abril de 1973.
8. **"Reglamento Interior de la Secretaría de Gobernación"**, 1989, publicado en el D.O.F. el 13 de febrero de 1989. Incluye reformas contenidas en los Decretos de fechas 4 de enero de 1990, 6 de junio de 1990, 9 de enero de 1991, 18 de febrero y 19 de junio de 1992 y 3 de junio de 1993, publicados en el D.O.F. los días 8 de enero de 1990, 6 de junio de 1990, 16 de enero de 1991, 20 de febrero y 23 de noviembre de 1992 y su fe de erratas de 28 de diciembre de 1992 y 4 de junio de 1993.

DOCUMENTOS

1. **"Propuestas de Reforma a la Ley Federal de Derechos de Autor"**, SOGEM, Compendio de propuestas presentadas en respuesta a la Convocatoria realizada por la Dirección General de Derechos de Autor, a

efecto de actualizar la legislación en materia de Derechos de Autor, publicada por dicha autoridad en el Diario Oficial el 25 de abril de 1994.

2. **"Cruzada Nacional en Defensa del Cine Mexicano: los Cineastas en Acción"**, Sociedad General de Escritores de México, 25 de julio de 1995.
3. **"¿Por qué la Ley Federal de Derechos de Autor debe proteger a los autores?"**, Suplemento mensual de "El Economista", publicado el 4 de mayo de 1995, editado por el Centro para Estudio y la Difusión de la Propiedad Intelectual, A.C. Gabriel E. Larrea R.
4. **"Protestan sociedades de cine: avalada por RTC, Videovisa infringe la ley al doblar al español películas extranjeras"**, Rivera J. Héctor. Artículo publicado en la sección de cine del Semanario de información y análisis **"PROCESO"**, Dir. Julio Scherer García, N° 1019, 13 de mayo de 1996., pág. 63.

Revistas:

1. **Revista Mexicana de Derechos de Autor**, N° 14 año V, diciembre-marzo 1994.
2. **Revista Mexicana de Derechos de Autor**, N° 15 año V, abril-junio 1994.
3. **Revista Mexicana de Derechos de Autor**, N° 17 año V, octubre-diciembre 1994.