

105
2Es.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

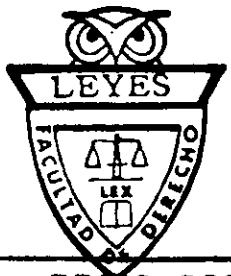
FACULTAD DE DERECHO

SEMINARIO DE PATENTES, MARCAS Y DERECHOS DE
AUTOR.

**LOS DERECHOS DE AUTOR EN TORNO A
UN PROGRAMA DE TELEVISION**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN DERECHO
P R E S E N T A :
ALICIA CAMPOS CORNEJO



CIUDAD UNIVERSITARIA, D. F.

262807
F08292

1998.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

ADIOS

*Gracias Señor por darme la vida
y permitirme llegar
a este momento*

A MIS PADRES

*Por su gran apoyo, cuidados,
amor y comprensión,
por los consejos que me
orientaron siempre para alcanzar
mis metas.*

A MIS HERMANOS

*Francisco, Sergio y Margarita,
por estar siempre a mi lado
y encontrar en ustedes a mis
mejores amigos.*

AL DR. DAVID RANGEL MEDINA

*Con gratitud sincera
por la orientación y el
tiempo dedicado en la elaboración
de este trabajo, brindándome sus conocimientos.*

A ARMANDO

*Con todo mi amor, por estar
a mi lado e impulsarme
para llegar hasta
este momento.*

A LA UNIVERSIDAD

*Por abrirme las puertas
del conocimiento.*

LOS DERECHOS DE AUTOR EN TORNO A UN PROGRAMA DE TELEVISION

INTRODUCCIÓN

I

CAPÍTULO PRIMERO

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

1.1. CONSIDERACIONES GENERALES	
1.1.1. Antecedentes del derecho de autor en México	1
1.1.2. ¿Que es el derecho de autor?	12
1.1.3. Razones para la protección al Derecho de Autor	14
1.2. OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR	15
1.2.1. Obras en sentido estricto	16
1.2.2. Obras que se protegen por derechos conexos	18
1.3. SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR	19
1.3.1. El titular originario	20
1.3.2. El titular derivado	23
1.4. CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR	27
1.4.1. Los derechos morales	28
1.4.2. Los derechos patrimoniales	35
1.5. RESERVA DE DERECHOS	39
1.6. CONVENIOS INTERNACIONALES RELEVANTES EN MATERIA DE DERECHOS DE AUTOR	42
1.6.1. Convenio de Berna para la protección de obras literarias	

y artísticas	46
1.6.2. Convención Universal de Ginebra sobre Derecho de Autor	51
1.6.3. Convención de Roma, de los artistas, intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión	55
1.6.4. Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas. Ginebra Suiza.	58
1.6.5. Tratado sobre el registro internacional de obras audiovisuales	61
1.6.6. Tratado de Libre Comercio	64

CAPÍTULO SEGUNDO

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA TELEVISIÓN

2.1. ASPECTOS SOBRESALIENTES DE TELEVISIÓN	
2.1.1. Definición de televisión	71
2.1.2. Historia de la televisión	71
2.1.3. Importancia de la televisión como medio de comunicación	78
2.1.4. La televisión como medio reproductor de obras artísticas y científicas	81
2.2. ELEMENTOS BÁSICOS PARA LA REALIZACIÓN DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN	
2.2.1. El guión	83
2.2.2. Los talentos	83

2.2.3. La escenografía	85
2.2.4. El vestuario	85
2.2.5. El maquillaje	86
2.2.6. La iluminación	87
2.2.7. El audio	88
2.2.8. El video	89
2.3. GÉNEROS Y ESPACIOS TELEVISIVOS	
2.3.1 Los géneros televisivos	90
2.3.2 La enumeración de los programas tipo	90
2.4. LA ORGANIZACIÓN BÁSICA DE UNA ESTACIÓN DE TELEVISIÓN	94
2.4.1 Gerencia de dirección y producción	95
2.4.1.1. El productor	96
2.4.1.2. El director	98
2.4.2 Gerencia de programación	98
2.4.3 Gerencia de ventas	100
2.4.4 Gerencia técnica o de ingeniería	101
2.4.5 Gerencia administrativa	102
2.4.6 Relaciones Públicas y promoción	103

CAPÍTULO TERCERO

DERECHOS DE AUTOR DE LOS PARTICIPANTES DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN

3.1. UBICACIÓN DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN DENTRO DE UNA OBRA AUDIOVISUAL	105
3.2. LOS DERECHOS DE LOS AUTORES	111

3.2.1. Productores	111
3.2.2. Directores	115
3.2.3. Escritores	117
3.2.4. Guionistas	119
3.2.5. Compositores	120
3.3. LOS DERECHOS DE LOS INTÉRPRETES E INFORMADORES	121
3.3.1. Actores	125
3.3.2. Informadores	127
3.4. LOS DERECHOS DE LOS REALIZADORES	128
3.4.1. Ecenógrafos	129
3.4.2. Diseñador de vestuario	131
3.4.3. Maquillistas	131
3.4.4. Musicalizadores	132
3.4.5. Iluminadores	133
3.4.6. Operador de sonido	134
3.4.7. Camarógrafos	136
3.4.8. Editores	137
3.4.9. El jefe de piso	138
3.5. LOS DERECHOS DE LOS EJECUTANTES TECNICOS	138
3.6. LOS CONTRATOS QUE SE CELEBRAN EN LA INDUSTRIA TELEVISIVA	139
3.7. PROBLEMAS QUE PRESENTA LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR Y REFORMAS QUE SE PROPONEN	143
CONCLUSIONES	147
BIBLIOHEMEROGRAFIA	152

INTRODUCCIÓN.

Después de que el hombre satisfiso sus necesidades más elementales para subsistir, procurándose alimento, vestido y protección frente a las inclemencias de la naturaleza, pudo dar a su entorno un poco de belleza, dando rienda suelta a la manifestación de sus emociones y de su percepción de mundo que lo rodeaba. Así el hombre buscó la protección de su espíritu a través de dos aspectos, el religioso y el artístico.

Con la invención de la imprenta, el hombre pudo dar difusión a sus creaciones intelectuales, a la vez que surgía en él la preocupación por brindar protección a las obras fruto de su inteligencia. De tal manera, hacia el siglo XVIII se reconocía a los autores una serie de derechos, como la de recibir un pago por sus obras y que su nombre apareciera en ellas. Así se abría paso a la noción de derecho de autor como un conjunto de prerrogativas y derechos exclusivos que tiene una persona sobre las obras que ha creado.

En la actualidad, se reconocen a los autores derechos tanto morales como patrimoniales respecto a su obra, existiendo razones de índole económico y cultural, entre otras, para brindarles protección.

En la medida que los medios de comunicación avanzan la protección de los autores y sus obras se vuelve insuficiente. Y una vez que las obras salen de su país de origen esa protección se extiende

con la celebración de tratados internacionales. La tendencia actual camina hacia una cultura audiovisual, como medio primordial de comunicación, siendo la televisión uno de los medios de mayor acceso a todo tipo de personas.

Es un hecho que entre los medios de comunicación, la televisión se distingue no sólo por conjuntar imagen y sonido, sino por la rapidez con que se puede llevar información y entretenimiento a un gran número de personas. Efectivamente millones de televidentes tienen acceso tanto a diversas manifestaciones artísticas y eventos que le divierten, como ha noticias que pueden ocurrir a miles de kilómetros de distancia, incluso en el momento mismo que se llevan a cabo.

Pero ¿qué hay detrás de todo ello?, el esfuerzo de una gran cantidad de personas que intervienen en la realización de un programa televisivo, aparezcan o no frente a las cámaras, cada una de las cuales goza de determinados derechos en función de la labor que desempeñan: guionistas, músicos, intérpretes, directores, productores, maquillistas, escenógrafos, técnicos, etcétera.

El presente trabajo se centra en abordar los derechos de aquellos que con creatividad y originalidad han producido una obra, es decir, los derechos de autor.

Al efecto, en el primer capítulo expongo el concepto de derecho de autor, así como las razones de su existencia y sus antecedentes en México: así mismo, indico cuáles son el objeto,

el sujeto y el contenido del derecho de autor, para luego exponer en que consiste la reserva de derechos y finalizar de los convenios internacionales más relevantes en materia de derechos de autor.

El segundo capítulo está dedicado a la televisión: definición, historia (especialmente en México); su importancia como medio de comunicación masiva y como reproductor de obras científicas y artísticas; sus géneros, etc., centrando al atención en los elementos básicos para la realización del programa.

En el tercer capítulo, después de ubicar a la televisión como una obra audiovisual y con base en lo visto en los dos capítulos anteriores, señalo cuales son los derechos de que gozan los participantes en la realización de un programa de televisión, especialmente los correspondientes a los autores, indicando como los derechos de éstos se han de reflejar en un contrato.

CAPÍTULO PRIMERO

PRINCIPIOS FUNDAMENTALES SOBRE EL DERECHO DE AUTOR

1.1. CONSIDERACIONES GENERALES

1.1.1. Antecedentes del derecho de autor en México

La actividad creadora y artística ha existido desde hace siglos, expresándose en la realización de monumentos, estelas, pinturas rupestres, obras arquitectónicas, esculturas, cerámicas, etc. Sin embargo, el concepto de derecho de autor es más reciente y hay quienes opinan que éste apareció después de la invención de la imprenta en el siglo XV, aunque chinos y coreanos ya conocían técnicas de impresión desde antes y la idea sobre la propiedad sobre un trabajo intelectual ya se tenía.

En México, los primeros intentos por proteger a los autores se remontan a la época colonial.

En efecto, la Nueva España recibía los efectos de las disposiciones tomadas por las autoridades reales en la Metrópoli. El control de las publicaciones era estricto y mucho más la introducción de obras a la Nueva España. La aduana de Veracruz ejercía una inspección especial, pues Felipe II había penalizado con la muerte a quienes introdujeran libros no autorizados al territorio español de ultramar.

Asimismo, existían algunas disposiciones virreinales en favor de los autores. En 1704, el Virrey Francisco Hernández de la

Cueva publicó una disposición aclaratoria sobre los derechos que correspondían a los autores en la venta de sus obras. En 1748, Francisco de Güemes, Conde de Revillagigedo, emitió una orden en la que determinaba que debía haber una cláusula que estableciera los derechos que al autor le corresponderían por la venta de su obra.

La Constitución de Apatzingán, primera del México independiente, proclamó la libertad de publicar obras sin ningún tipo de licencia o censura previas. Así, al proclamar la libertad de expresión y de imprenta entregó a los creadores intelectuales y artísticos el elemento indispensable para su productividad.

La Constitución de 1824, en la parte referente a los derechos exclusivos de los autores, otorgaba al Congreso, entre otras facultades, la de promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras. Este principio no apareció ni en la Constitución de 1836, ni en la de 1857.

El 3 de diciembre de 1846 se emitió un reglamento de libertad de imprenta que fue el primer conjunto de normas sobre los derechos de autor. Promulgado por José Mariano Salas a nombre del Presidente Mariano Paredes y Arriaga, este reglamento denominado "Propiedad Literaria al Derecho de Autor", establecía que tal derecho era vitalicio y después de la muerte del autor lo podían ejercer los herederos durante 30 años, no establecía distinción entre nacionales y extranjeros, y la violación del derecho se denominaba "Falsificación".¹

El Código Civil de 1870 recibió gran influencia del derecho romano y de algunos otros códigos. De tal modo, en su título

¹ HERRERA MEZA, Humberto Javier. *Iniciación al Derecho de Autor*. Ed. Limusa. México, 1992. pp. 28-29.

octavo, capítulos II y VII, se normaba lo relativo a la propiedad literaria, dramática, artística. Las reglas para declarar la falsificación, penas de falsificación y disposiciones generales, estaban contenidas en los arts. 1247 al 1387. Dentro de sus disposiciones destacan:

- El que se reconocía como propiedad literaria al derecho exclusivo de los habitantes de la República de publicar y reproducir sus obras originales por cualquier medio, atendiéndose también a la Ley de Libertad de Imprenta.

- El autor disfrutaba el derecho de propiedad literaria durante su vida, a su muerte pasaba a sus herederos, pudiendo enajenar esa propiedad y el cesionario adquiría todos los derechos.

- En el caso de una obra realizada por varios sujetos, sin que pudiera ser señalada específicamente la parte de cada uno, la propiedad se consideraba de todos, al fallecer sin herederos o consesionario uno de los autores su derecho acrecía al de los demás.

- El editor de una obra que estaba bajo dominio público, sólo tenía la propiedad el tiempo que tardaba en publicar su edición y un año más.

- El autor disfrutaba de sus derechos en vida y eran sus herederos quienes lo disfrutaban por 30 años; pasado el tiempo, las obras pasaban al dominio público.

- El editor de una obra anónima o seudónima tenía la propiedad dramática durante 30 años, pero si el autor o sus herederos acreditaban su derecho, recobraban la propiedad.

- La Nación tenía la propiedad de todos los manuscritos de los Archivos y Oficinas Federales y del Distrito Federal, en consecuencia ninguno de ellos podía publicarlos sin consentimiento del gobierno.

- Las obras que publicaba el gobierno entraban al dominio público 10 años después de su publicación.

- La propiedad literaria y artística prescribía en 10 años y la dramática en 4 años, a partir de la primera ejecución de la obra.

Así, los Códigos de 1870 y 1884 consideran al derecho de autor como un derecho de propiedad.

Todas las disposiciones sobre la propiedad literaria, dramática y artística, eran reglamentarias del art. 4º de la Constitución de 1857. El Código Civil de 1884, respecto a esta materia, siguió los lineamientos del Código de 1870, con algunos cambios elaborados por la Comisión de la que fue secretario el Licenciado Miguel S. Macedo.

La Constitución del 5 de febrero de 1917, en su art. 28, primer párrafo, consagró definitivamente la libertad de expresión y la libertad de prensa, tan reprimidas en el periodo porfirista.

El art. 28 se refiere a los privilegios autorales:

En los Estados Unidos Mexicanos no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuestos; ni prohibiciones a título de protección a la Industria, exceptuándose únicamente los relativos a la acuñación de moneda, a los correos, telégrafos y radiotelegrafía, a la emisión de billetes de un solo Banco, que controlará el Gobierno Federal, y a los privilegios que por determinado tiempo se le concedan a los autores y artistas para la reproducción de sus obras, y a los que, para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora.

El Código Civil de 1928, ordenado por Plutarco Elias Calles, consagró el título VIII de su libro II regular la materia referente a los derechos de autor. En tres capítulos, del art. 1181 al art. 1280, destaca lo siguiente:

- Se concedió 50 años de derecho exclusivo para publicar sus obras a los autores de libros científicos. (art. 1181)
- 30 años a los autores de obras literarias, cartas geográficas y dibujos. (art. 1183)
- 20 años a las obras de teatro y a las composiciones musicales. (art. 1186)
- Tres días a las noticias. (art. 1185)
- Se señaló que no eran falsificación: las citas, los pasajes, etcétera.
- Exigió la solicitud del registro, acompañada del número de ejemplares que pidieran en el reglamento, expedido en 1934, teniendo vigencia hasta que fue abrogado en 1939 por un Reglamento para el reconocimiento de derechos exclusivos de autor, traductor o editor.
- Por la muerte de su autor, pasaban sus derechos a sus herederos, por el tiempo que faltara para que concluyera el término que debían durar los privilegios.

Los autores extranjeros gozaban en la República de los derechos de autor que les concedían los tratados celebrados por México con los gobiernos de las naciones a que pertenecían. A falta de tratados, gozaban de iguales derechos que los nacionales, siempre que en su país se otorgaran los mismos derechos a los autores mexicanos.

En la Secretaría de Educación Pública se llevaba un registro donde se asentaban las obras que se recibían, éstas eran publicadas cada tres meses en el Diario Oficial de la Federación. Las certificaciones que se expedían con referencia a los registros hacían presumir los derechos de autor, mientras no se probará lo contrario.

Para que surtieran efecto las transmisiones de los derechos de autor, debían ser inscritas en el Registro de la Secretaría de Educación Pública.²

Todos los autores, traductores o editores debían poner en las portadas de los libros o composiciones musicales, al calce de las estampas o en alguna otra parte visible, la fecha de publicación de la obra y la advertencia de que gozaban del privilegio. Quién no cumpliera con este requisito, no podía ejercitar los derechos conferidos.

Se daba la figura de la falsificación, cuando faltaba el consentimiento del que obtuvo el privilegio, y cuando sin haberse adquirido el derecho al privilegio, se ponía alguna frase que inducía a error acerca de haberse llenado el requisito de el registro. El comercio de obras falsificadas, ya en la República o en cualquier otra parte, era considerado falsificación.

Todas las disposiciones del Código Civil fueron consideradas como federales y reglamentarias de la parte relativa a los arts. 4 y 28 de la Constitución de 1917. A fines de 1945, Jaime Torres Bodet propuso que los derechos de autor fuesen de competencia federal.

Posteriormente, en la Conferencia Interamericana de Expertos para la Protección de los Derechos de Autor, Unión Panamericana, celebrada en Washington, D.C., del 1º al 22 de junio de 1946, se firmó entre los Estados Unidos Mexicanos y otros países debidamente autorizados, la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas. Esta

² LOREDO HILL, Adolfo. *Derecho Autoral Mexicano*. Ed. Porrúa. México, 1992. p. 32.

Convención fue publicada en el Diario Oficial de la Federación, el 24 de octubre de 1947.

Ante la necesidad de que nuestra ley se ajustara a los términos de esta convención, se promulgó la Ley Federal Sobre el Derecho de Autor, el 31 de diciembre de 1947, misma que fue publicada en el Diario Oficial de la Federación el 14 de enero de 1948.

Esta ley contenía 134 artículos y se dividía en 6 capítulos: el primero se refería al derecho que tenía el autor sobre una obra literaria, didáctica, escolar, científica o artística, de usarla exclusivamente y autorizar su uso en todo o en parte, y de transmitirla a causa de muerte.

El derecho de autor duraba la vida del autor y 20 años después de su muerte, y si moría antes el titular sin herederos, la obra pasaba al dominio público. En las obras protegidas se usaba la expresión Derechos Reservados o su abreviatura D.R., seguido con el nombre y la dirección del titular del derecho.

El capítulo segundo, llamado de la edición y otros modos de reproducción, definía al contrato de edición. El derecho de autor sobre la obra quedaba en beneficio del titular, a excepción de aquellos derechos que dentro de los límites del contrato fueran necesarios para su cumplimiento. El editor se obligaba a realizar la propaganda de la obra. Los editores estaban obligados a hacer constar en sus obras: el nombre y la dirección de la persona física o moral que realizara la edición, la fecha de edición, el precio de venta al público. Los impresores estaban obligados a hacer constar en parte visible de las obras que imprimían: el nombre y dirección del impresor, el número de ejemplares impresos y la fecha en que terminara la impresión.

El capítulo tercero, que reglamentaba a las sociedades autorales, es considerado como la aportación más importante de esta ley. Para verificar su cumplimiento, se crearon la Sociedad General Mexicana de Autores y Sociedades de Autores que constituidas conforme a la ley, eran autónomas, de interés público y con personalidad distinta a la de sus socios.

La Secretaría de Educación Pública tenía facultades legales para corregir las irregularidades y para exigir responsabilidades que ocurrieran en la Sociedad Mexicana de Autores y las Sociedades de Autores.

El capítulo cuarto creaba en la Secretaría de Educación Pública, un departamento del derecho de autor, que se encargaba de la aplicación de la ley y sus reglamentos en el orden administrativo. El capítulo quinto estaba dedicado a las sanciones. El capítulo sexto establecía como competentes a los Tribunales Federales, para conocer de las controversias que se suscitaban con motivo de la aplicación de la ley; pero cuando las controversias sólo afectaban intereses particulares, podían conocer de ellas, a elección del actor, los Tribunales del orden común correspondientes.

En su art. 2º transitorio, esta ley derogó el título octavo del libro segundo del Código Civil vigente y todas las disposiciones que se le opusieran.

Este ordenamiento fue criticado por su carácter de metodología, falta de claridad en su articulado, confusión en su redacción gramatical, conceptos jurídicos impropriamente manejados y omisión del derecho de los intérpretes, pero a pesar de que tuvo muchos errores, resultó un paso importante en el desarrollo del derecho de autor, pues fue la primera ley autónoma.

Tiempo después, bajo la administración del Presidente Adolfo Ruiz Cortinez, se expidió el 29 de diciembre de 1956, la Ley Federal Sobre Derechos de Autor, publicada el 31 del mismo mes y año.

Con esta ley se intentó corregir y llenar lagunas de la ley anterior, para lo cual estaba compuesta de 151 arts. y dividida en ocho capítulos, en los que en general se siguieron los lineamientos de la ley anterior.

El capítulo primero se refería a los derechos de autor, definiendo al autor y señalando que se es autor por la simple creación de la obra, sin que fuera necesario un registro previo. La Secretaría de Educación Pública no podía negar ni suspender el registro de cualquier obra, a excepción de aquellas que considerasen contrarias al Código Penal, o a la Convención para la Represión del Tráfico y Circulación de Publicaciones Obscenas, en cuyo caso lo hacían del conocimiento del ministerio público. Sólo sociedades mercantiles, civiles o personas morales podían ser titulares de los derechos de autor como causahabientes. El derecho de autor, duraba la vida del autor y 25 años después de su muerte.

El capítulo segundo hacía referencia a las licencias de traducción, dando a la Secretaría de Educación Pública las facultades para concederlas.

El capítulo tercero trataba sobre el contrato de edición o reproducción, cuando el titular del derecho de autor sobre una obra literaria, científica o artística, se obligaba a reproducirla, distribuirla y venderla en los términos convenidos, así como para los casos de radio, televisión, cine o cualquier otro medio de reproducción sonora o

audiovisual; también versaba sobre los derechos con los que contaban los ejecutantes, cantantes y todo tipo de intérpretes.

El capítulo cuarto señalaba las limitaciones existentes en el derecho de autor, otorgando al Ejecutivo la facultad de declarar la limitación del derecho de autor. Para el efecto de permitir la publicación, el Ejecutivo, lo podía hacer de oficio o a petición de parte.

El capítulo quinto era el referente a las Sociedades de Autores. Al respecto se siguieron los lineamientos de la ley de 1947; estas sociedades eran autónomas, de interés público y con personalidad distinta a la de sus socios, debiendo estar inscritas en el Registro del Derecho de Autor.

El capítulo sexto establecía el Registro del Derecho de Autor. La Secretaria de Educación Pública era la encargada de la Dirección General del Derecho de Autor.

El capítulo séptimo, de las sanciones también, siguió los lineamientos de la ley de 1947. El capítulo octavo se refería a las competencias y procedimientos, estableciendo que el fuero federal se aplicaba siempre, pero cuando se afectaban intereses particulares la jurisdicción era concurrente.

El aspecto más sobresaliente de esta ley fue la de reconocer a los intérpretes y ejecutantes. Su art. Segundo Transitorio abrogó la Ley Federal Sobre el Derecho de Autor del 31 de diciembre de 1947.

El 14 de diciembre de 1961, se envió a la Cámara de Diputados una iniciativa de ley para reformar y adicionar la Ley de 1956. Dicha iniciativa estuvo basada en el proyecto de los licenciados F. Jorge Gaxiola, Consultor del Secretario de Educación Pública, y Ernesto Rojas Benavides, Director General del Derecho de Autor.

En esta iniciativa se acentuaba el carácter tutelar de los derechos de los autores y de los artistas, intérpretes y ejecutantes, y se propugnaba por un patrimonio cultural de la nación. De alguna forma, esta ley fue el resultado de diversos acuerdos internacionales, principalmente la convención de Roma del 26 de octubre de 1961.

El decreto del 4 de noviembre de 1963, fue firmado por el Presidente Adolfo López Mateos, publicado en el Diario Oficial del 21 de diciembre de 1963. Por considerarse en realidad como una nueva ley, este decreto se invoca como la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1963, la cual contenía 160 arts., repartidos en 11 capítulos y 6 arts. transitorios.

El aspecto más sobresaliente de esta ley fue la de reconocer a los intérpretes y ejecutantes. Su art. 2º transitorio abrogó la Ley Federal Sobre el Derecho de Autor del 31 de diciembre de 1947.

El 14 de diciembre de 1961, se envió a la Cámara de Diputados una iniciativa de ley para reformar y adicionar la Ley de 1956. Dicha iniciativa estuvo basada en el proyecto de los licenciados F. Jorge Gaxiola, Consultor del Secretario de Educación Pública, y Ernesto Rojas Benavides, Director General del Derecho de Autor.

En esta iniciativa se acentuaba el carácter tutelar de los derechos de los autores y de los artistas, intérpretes y ejecutantes, y se propugnaba por un patrimonio cultural de la nación. De alguna forma, esta ley fue el resultado de diversos acuerdos internacionales, principalmente la convención de Roma del 26 de octubre de 1961.

El decreto del 4 de noviembre de 1963, fue firmado por el Presidente Adolfo López Mateos, publicado en el Diario Oficial del 21 de diciembre de 1963. Por considerarse en realidad como una nueva

ley, este decreto se invoca como la Ley Federal sobre el Derecho de Autor.

El 24 de diciembre de 1996, fue publicada en el Diario Oficial de la Federación, la Ley Federal del Derecho de Autor, firmada por el Presidente Ernesto Zedillo Ponce de León, entrando en vigencia el 24 de marzo de 1997. Con ella se abrogó la Ley Federal de Derechos de Autor publicada en el Diario Oficial el 29 de diciembre de 1956, sus reformas y adiciones publicadas en el Diario Oficial el 21 de diciembre de 1963 y sus posteriores reformas y adiciones.

1.1.2. ¿Qué es el derecho de autor?

La producción intelectual es tan importante o más que cualquier producción material en las bases de un país, ya que es una producción del espíritu que transmite los ideales de cualquier nación.

A fin de fomentar la producción intelectual y garantizar las condiciones necesarias para la creación científica y artística, el Estado debe dotar a la sociedad de un sistema legal y administrativo que brinde protección tanto al autor como a sus obras, un derecho de autor, que es un sistema legal, administrativo que reconoce y defiende los intereses de los autores de obras intelectuales, impulsando el desarrollo de las ciencias y las artes. Según Edmond Packard designa a los derechos intelectuales como:

Una orgánicamente nueva estructura jurídica que tiene como objeto de protección las concepciones del espíritu, en oposición a aquellos derechos cuyo objeto son cosas materiales. Estos derechos abarcan: a) Las obras intelectuales y artísticas, b) los inventos, y c) los modelos y dibujos industriales. La primera división, comprende las obras del ingenio humano exteriorizadas en los campos de las ciencias y las artes, designándose como **derecho de autor**, el segundo está formado por las producciones intelectuales que se

manifiestan en el terreno industrial y comercial y se denomina, propiedad industrial.³

El derecho de autor se ocupa de las objetivaciones intelectuales, cuyo propósito es el de descubrir la verdad y expresar la belleza, aunque eventualmente pueda llegarse a convertir en un efecto de circulación o de comercio.

La del derecho de autor es una acepción reconocida casi en la totalidad de las legislaciones de los países. Así, en Alemania bajo la concepción *Urheberrecht*, se amparan las facultades del autor y sus causahabientes sobre las obras del ingenio humano, esto es, sobre los derechos intelectuales. En Italia se utiliza la expresión *diritto d'autore* como el compendio de facultades morales y materiales, en el sentido de una auténtica y especial propiedad literaria, artística y científica. En Francia, la *propriété littéraire et artistique* es denominada en su ley, pero desde su primer capítulo comienza hablando de los *droits des auteurs*. En el derecho anglosajón el vocablo usual es *Copyright* (derecho de reproducción), término que es acogido por la legislación internacional y cuya primera letra sirve de símbolo y es empleada en las publicaciones para dejar constancia de la titularidad de la obra. En Portugal se establece que el derecho de autor otorga facultades de carácter patrimonial y derechos morales de índole personal.⁴

Para Carmen Pérez de Ontiveros, el derecho de autor es:

El conjunto de facultades que corresponden al autor, por el hecho de haber realizado, una obra intelectual que le confieren la posibilidad de ser dueño del destino de su creación, y de obtener aquellos beneficios económicos que su explotación acarree,

³ Citado por ROJAS BENAVIDES, Ernesto. *La naturaleza del derecho de autor y el orden jurídico mexicano*. Ed. Porrúa, México, 1964. pp. 9-10.

⁴ VEGA VEGA, José Antonio. *Derecho de Autor*. Ed. Tecnos, Madrid, España, 1992. pp. 26-27.

impidiendo cualquier tipo de defraudación de que pudiera ser objeto.⁵

Nuestra Ley Federal del Derecho de Autor en sus arts. 11 y 13, lo define como el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literaria, musical, con o sin letra, dramática, danza, pictórica o de dibujo, escultórica y de carácter plástico; caricatura e historieta, arquitectónica, cinematográfica y demás obras audiovisuales; programas de radio y televisión; programas de cómputo, etc.; para que el autor goce de las prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial.

El derecho de autor se encuentra íntimamente relacionado con la libertad de expresión; el ordenamiento jurídico concede a todo individuo la posibilidad genérica e impersonal para realizar obras literarias, artísticas o científicas. Cuando el autor ha exteriorizado su pensamiento de forma tangible, la legislación le otorga protección en relación concreta con su creación.

1.1.3. Razones para la protección al derecho de autor

Existen varias razones por las que un autor debe ser protegido, ya que es justo que reclame y que la ley le otorgue ciertas prerrogativas indispensables, para que al darse a conocer su obra, se conserven las características peculiares que la forman y la vinculan consigo mismo.

En primer lugar existe una razón de justicia social: el autor debe obtener provecho de su trabajo. Los ingresos que aquél perciba se determinarán en función de la aceptación que el público le dé a las

⁵ PEREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen. *Derecho de Autor, la facultad de decidir su divulgación*. Ed. Civitas. Madrid, España, 1993. p. 28.

obras, y de las condiciones de explotación. Las regalías serán, de alguna forma, el salario de los trabajadores intelectuales.

En segundo lugar, una razón de desarrollo cultural, ya que si se encuentra protegido el autor se verá estimulado para crear nuevas obras, enriqueciendo la literatura, el teatro, la música, etc. de su país.

En tercer lugar, una razón de orden económico, pues también es indispensable que el autor reciba una retribución equitativa por la utilización progresiva que se realiza de su obra; porque si una obra es utilizada sin su autorización o sin su pago, el incentivo para seguir produciendo se ve disminuido.

En cuarto lugar, una razón de orden moral: al ser la obra la expresión personal del pensamiento de su autor, éste debe tener derecho a que se le respete, esto es, a decidir el destino de su obra y a oponerse a cualquier modificación o mutilación de su obra.

En quinto lugar, una razón de prestigio nacional, ya que el conjunto de las obras de un país refleja el alma de la nación y permite conocer mejor sus costumbres, sus usos, sus aspiraciones; en cambio, si esta protección no se da el patrimonio cultural será escaso y no se desarrollarán las artes. Todo país que desee estimular a sus propios autores, con el fin de crear este patrimonio cultural nacional, deberá otorgar una protección efectiva al derecho de autor.⁶

1.2. OBJETO DEL DERECHO DE AUTOR

⁶ MAUSOYE, Claude. "Introducción al Derecho de Autor". *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial*. México, enero-diciembre de 1979. pp. 37-38.

El objeto de protección es la obra en sentido estricto, pues para el derecho de autor es la expresión personal de la inteligencia que desarrolla un pensamiento que se manifiesta bajo una forma perceptible, tiene originalidad o individualidad suficiente, y es apta para ser difundida y reproducida.

El objeto del derecho de autor se funda en la necesidad de proteger el talento creador del individuo, con independencia de las cosas donde aparezca exteriorizado y objetivado ese poder creador. Así, la ley protege la obra del pensamiento o de la actividad intelectual, y no las cosas en donde la obra ingenio se exterioriza y recibe forma material, las cuales, por ser objeto de propiedad ordinaria, se encuentran regidas por otras disposiciones legales.⁷

1.2.1. Obras en sentido estricto

Se considera que la obra intelectual debe ser la expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu.

La doctrina protege las obras que constituyan creaciones nuevas y que emanen de una persona física, el autor, a quien se le confiere un monopolio sobre la difusión y reproducción de su obra.

La protección que se otorga a la obra, obedece a que se encuentra en ésta creatividad y originalidad, por lo que para que el autor sea protegido es necesario que sea, como lo señala el art. 12 de la Ley Federal del Derecho de Autor: una persona física, creadora de una obra literaria o artística, y que sea perceptible a los sentidos, esto

⁷ *Jurisprudencia*, "Ley Federal de Derechos de Autor, Objeto de la". Dictada por el Cuarto Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito. Fuente informe 1987, tomo parte III. p. 258.

es, susceptible de ser divulgada o reproducida por cualquier forma o medio, como lo señala el art. 3 de la citada ley.

Es decir, para que una obra sea tutelada por la norma jurídica, no basta con dar a conocer una idea del ingenio, pues las ideas generales del pensamiento no son susceptibles de protección legal, debido a que forman parte del patrimonio cultural de todos los seres humanos. Para que pueda ser objeto de tutela debe tratarse de una idea particular o individual de su creador, esto es, que resulte original y novedosa, en el sentido admitido por la doctrina.

No obstante, puede suceder que una obra carezca de novedad y pueda ser tutelable. Aquí, como el elemento de originalidad es nulo, se requiere que exista un carisma en la forma de exteriorizar el concepto o idea que pudiera ya pertenecer a una persona o al común de la sociedad.

Al ser la obra el resultado de la actividad creadora del autor, deberá materializarse en algo perceptible a los sentidos, esto es, debe ser fijada en un soporte material, como un papel o un lienzo, independientemente del destino que se le dé, como lo señala el art. 5 de la Ley Federal del Derechos de Autor, lo que no significa que el soporte material de la obra sea el objeto de su protección, ya que la obra es de naturaleza inmaterial, es el contenido mismo de la obra que refleja parte de la personalidad del autor, y sólo puede identificarse a través de la forma que le fue dada, sin que se confunda con dicha forma.⁸

Otro requisito que debe cumplir una obra, es que no deberá ser contraria a la ley, la moral o el orden público.

⁸ RANGEL MEDINA; David. Derecho de Propiedad Industrial e Intelectual. Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México. 2ª edición. México, 1992. p. 92.

Las obras objeto de esta protección se señalan en el art. 4 de la Ley Federal del Derecho de Autor, y se dividen en la propia ley en: protegidas según su autor, si éste es conocido, desconocido o son firmadas de forma seudónima; protegidas según su comunicación, ya sea que hayan sido divulgadas, inéditas o publicadas; protegidas según su origen, primigenias o derivadas; y protegidas según los creadores que intervienen, individuales, de colaboración o colectivas.

1.2.2. Obras que se protegen por derechos conexos

En la mayoría de las legislaciones, el derecho de autor, o sus diferentes acepciones, además de las obras literarias, científicas y artísticas, se reglamentan otros institutos que no se incluyen en aquéllos como son los derechos sobre el título, el seudónimo, relativos a intérpretes y a las informaciones de prensa. Esto ha originado la creación de institutos jurídicos que se conocen como derechos conexos o derechos vecinos a los de autor.

Los intereses que los derechos conexos protegen son los que se refieren a la utilización pública de autores, a toda clase de representaciones de artistas o a la transmisión al público de acontecimientos, información, sonidos o imágenes.

Quedan dentro de la definición de derechos conexos o derechos vecinos, todos los derechos de los artistas, intérpretes o ejecutantes de los productores de fonogramas y organismos de radio y televisión.

Los actores, cantantes, declamadores, ejecutantes, representan un género de producción intelectual. Aunque la interpretación y ejecución no son actos de creación, así como en la

labor literaria y científica existe una obra, en la interpretación de un artista hay una actuación, que es un producto de condiciones personales e intransferibles. Esto es, el propósito de la obra se logra hasta el momento que cobra vida ante el público, ya sea en una obra teatral, cinematográfica, musical, programa televisivo, etc. Para esto es imprescindible la interpretación del actor, el artista lírico o coreográfico o el ejecutante.⁹

El artista, intérprete y ejecutante, goza del derecho de reconocimiento de su nombre respecto a sus interpretaciones y ejecuciones, así como del de oponerse a cualquier deformación o mutilación que lesione su prestigio o reputación, como lo establece el art. 117 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Los intérpretes y ejecutantes cumplen su función al adaptar fielmente el pensamiento del autor.

1.3. SUJETOS DEL DERECHO DE AUTOR

Los titulares o sujetos protegidos son las personas en cuyo beneficio se promulgan y aplican los principios tuteladores de las facultades contenidas en el ámbito de los derechos de autor.

En un sentido literal, referirse al sujeto es referirse sólo al creador originario de una obra del ingenio; sin embargo, son amparados también una serie de personas, titulares en algún sentido de una obra de la inteligencia. Por lo que los sujetos protegidos son todas aquellas personas en cuyo beneficio se promulgan y aplican los derechos de autor.

⁹ MOUCHET, Carlos y RADERELL. *Derechos Intelectuales Sobre las Obras Literarias y Artísticas*. Tomo III. Ed. Guillermo Kraft, Buenos Aires, Argentina, 1948. p. 27.

1.3.1. El titular originario

Dentro de la terminología utilizada en el derecho autoral mexicano, existen las palabras titular y titularidad. El titular primigenio es el autor, quien adquiere ese derecho por fuerza de ley, con motivo de la creación de una obra.

El creador originario o autor de la obra en sentido estricto, debe conocer los derechos que en determinada esfera jurídica han de reconocérsele. En este sentido, el creador debe saber que autor es la persona que exterioriza oral, escrita o de cualquier otra forma perceptible por el hombre, una obra de índole literaria, artística o científica que proviene de su intelecto. Asimismo, debe estar conciente de que como creador, toda esfera jurídica le ha de reconocer los derechos del autor de una obra, sobre la que recaen los derechos inherentes de su trabajo. Lo que principalmente debe ocupar al derecho es delimitar qué personas y qué obras han de recibir la tutela por reunir los requisitos exigidos por el ordenamiento jurídico para ser calificados como sujetos y obras, protegidos respectivamente. El autor se hace portador de una serie de derechos, tanto patrimoniales como ideales, que al formar un ente autónomo le capacita para el disfrute de la obra fruto de su elaboración personal.

Para ser considerado autor de una obra, son necesarios dos elementos:

- **Creatividad.** La cual es el resultado de aplicar la propia actividad intelectual o artística y expresarla por algún medio, tangible o sensible, como un libro, una pintura, una melodía, etcétera.

- **Originalidad.** Definida de manera negativa, significa no copiada de otra obra en su totalidad, o en una parte esencial. La obra original es aquella que resulta del pensamiento y del trabajo independiente de una o varias personas.

Para ser autor no es condición indispensable ser novedoso, ya que dos autores por motivos diversos pueden llegar a las mismas conclusiones, que aunque no sean novedosas, pueden ser originales, porque influyen la personalidad y el trabajo de cada uno.

Las obras que constituyen el legado histórico cultural de la sociedad necesitan una protección, ésta se efectúa atendiendo a la tutela directa del autor.

El hombre puede manifestar su espontaneidad a través de una pluralidad de sujetos que colaboran a la producción de una obra del ingenio, por lo que las obras se dan en diferentes sentidos y son denominadas obras colectivas, en colaboración y compuestas.

Las obras colectivas son las que surgen del resultado de esfuerzos creadores de varias personas animadas por una aspiración común. En éstas se produce un resultado común con la aportación individual del ingenio de todos los participantes. La obra colectiva constituye un trabajo indivisible y la muerte de un partícipe no debe influir en los derechos de otros autores a efectos de su paso al dominio público, la Ley Federal del Derecho de autor las contempla en su art. 4, apartado D, fracción III. Asimismo, el amparo de una norma jurídica se extiende a todos solidariamente.

Las obras en colaboración se dan con la participación individualizada de coautores (art. 4, apartado D, fracción II). En la actualidad, las dimensiones que han tomado el cine, el teatro, la televisión, hacen que por sus causas tecnológicas, una obra del

ingenio sea concebida como un mosaico en el que un grupo de personas puede constituir un ente literario, artístico o científico, con perfecta identificación de la aportación individual de cada uno. Esta forma de creación se diferencia de las obras colectivas en que frente al anonimato o silencio de la participación individual de cada persona, en este tipo de obra cada aportación es divisible e identificable con sus titulares, con la posibilidad de llegar a supuestos de coproducciones. Existen colaboraciones que hacen que intervengan normas de carácter internacional con relación a la obra y la tutela de los autores.

Los derechos otorgados a los coautores corresponderán a todos los autores por partes iguales, como lo indica el art. 80 de la Ley Federal del Derecho de Autor. Esta ley también determina que así como es indispensable el consentimiento de la mayoría de los autores para ejercitar cualquier derecho, cuando la parte realizada por cada uno de los autores se identifique con claridad, se podrán ejercer los derechos a que se refiere la ley en la parte que les corresponda.

Son obras típicas de colaboración, las cinematográficas y las demás obras audiovisuales, en las que son autores: 1) el director o realizador, 2) los autores del argumento, la adaptación y los del guión o los diálogos, y 3) los autores de las composiciones musicales con o sin letra, creadas especialmente para este tipo de obras.

La obra **compuesta** es aquella que incorpora una obra ya existente sin la colaboración del autor de esta última. Aquí concurren dos obras independientes.

La obra **independiente** es aquella que constituye una creación autónoma, aunque su publicación sea conjunta con otras.

Aquí cada autor representa de forma autónoma sus derechos (art 4, apartado D, fracción I).

1.3.2. El titular derivado

Se denomina titular derivado a aquella persona que con autorización del creador original, toma una obra y la modifica. Por lo que hace a su defensa jurídica, ésta no existiría sin la previa realidad conferida a los creadores originales. Si la ley no protegiera al autor, menos aún podría amparar a otras personas que de él traen causa, tales como traductores, adquirentes a título oneroso o lucrativo, transformadores, editores de obras anónimas, intérpretes, etcétera.

Una obra puede no ser totalmente original, pero puede ser objeto de protección, en virtud de los derechos que el ordenamiento jurídico otorga a determinadas personas por su aportación creativa a la misma. Por otro lado, si un autor con derecho a disponer de su obra, autoriza a otra a introducir modificaciones que le puedan dar mayor originalidad y con ello alcanzar una mayor divulgación, resulta lógico brindarle protección jurídica a esa otra persona y a la obra. El resultado de esto recibe el nombre de obra derivada. Para nuestra legislación, en su art. 4, apartado C, fracción II, la obra derivada es aquella que resulte de una adaptación, traducción o cualquier transformación de una obra primigenia.

Las traducciones, actualizaciones, analogías, resúmenes, extractos, arreglos, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones y cualquier transformación de una obra anterior de la que resulta una obra diferente, serán protegidas en lo que tengan de original. La originalidad puede encontrarse en la composición y la expresión,

como en el caso de las adaptaciones; sólo en la composición, como en las compilaciones y analogías, o sólo en la expresión, como en las traducciones.

Si la obra se encuentra en el dominio privado, es necesario que el autor autorice el derecho de transformación; si se encuentra en el dominio público, no es necesaria la autorización para realizar obras derivadas, lo dispone el art. 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Las obras derivadas que son el fruto del esfuerzo personal de su autor y son creativas, están protegidas por el derecho de autor de la obra primigenia.

Existe una subordinación que guarda el derecho de autor con los transformadores, en cuanto podrán obtener protección jurídica si acaso no se ha garantizado la protección de los autores originarios, y para la utilización de las obras es necesario contar con la autorización del autor de la obra preexistente, como lo señala el art. 78 de la Ley Federal del Derecho de Autor; asimismo, este artículo protege a las obras derivadas que pertenezcan al dominio público en lo que tengan de originales, aunque esta protección no comprenda al derecho el uso de la obra primigenia, ni de derecho para que se hagan otras versiones de la misma.

Las obras derivadas son consideradas obras compuestas, pues la obra nueva incorpora una obra preexistente sin la participación del autor de esta última. Si se da el caso de que el autor de una obra originaria colabore en la elaboración de la obra derivada, ésta será una obra compuesta creada en colaboración.

Veamos ahora en qué consisten distintos tipos de obras derivadas.

Adaptación. 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. También se habla de adaptaciones cuando varía la obra sin cambiar de género, como cuando se aumenta el número de capítulos de una obra televisiva.

La adaptación debe respetar siempre la obra originaria, la medida en que puede apartarse de la obra introduciendo elementos ajenos, depende de la autorización que para ello le otorgue el autor de la obra primigenia.

Traducción. Esta sirve para expresar una obra en idiomas distintos utilizando la versión original, respetando siempre el contenido y estilo de la obra original. Para ello se requiere del traductor el dominio creativo de otro idioma y un considerable conocimiento del pensamiento del autor.

El traductor de una obra que acredite haber obtenido la autorización del titular de los derechos patrimoniales para traducirla, gozará de la protección de la ley, por lo que la traducción no se podrá reproducir, modificar, publicar o alterar, sin previo consentimiento del traductor, como lo señala el art. 79 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Analogías. Son las colecciones de obras o de pasajes literarios compilados con un determinado propósito, y están protegidas por el derecho de autor por las mismas razones que las compilaciones.

Anotaciones y comentarios. Estas son obras derivadas originales conformadas por composición y expresión, y le son aplicables las reglas sobre adaptaciones. En el caso de anotaciones y

comentarios a obras no protegidas por el derecho de autor o de obras que se encuentran en el dominio público, las ediciones resultantes constituyen obras originales. Resulta pertinente mencionar que los autores de anotaciones y comentarios sólo adquieren derechos sobre éstos, por lo que es imposible que exista oposición de que otros hagan lo mismo sobre las obras preexistentes.

Arreglos y orquestaciones. El arreglo es la transcripción de obra musical a otros instrumentos. Por la orquestación, una obra musical es transcrita para los diversos instrumentos musicales que integran la orquesta.

Cuando una obra se encuentre en el dominio privado, las transformaciones deberán autorizarse por el autor o sus derechohabientes. Las orquestaciones y los arreglos se protegerán por el derecho de autor, cuando tengan un soporte creativo. No se encuentran protegidas cuando la contribución es sólo técnica, como ocurre con las transposiciones y transcripciones, la omisión o duplicación de voces, el arreglo de voces paralelas o la adición de adornos. Resulta pertinente señalar que en muchas ocasiones las orquestaciones y los arreglos, resultan indispensables para la ejecución de una obra con instrumentos actuales.

Parodias. Son la imitación burlesca de una obra seria de la literatura. Es una obra derivada original de la composición y la expresión. Resulta excepcional que la representación satírica de una obra no hiera los sentimientos de un autor originario. En la mayoría de las legislaciones en el caso de una obra que pertenece al dominio privado, se requiere de la autorización del autor. Debe reconocerse que la parodia es distinta de la crítica, porque requiere seguir casi todos los episodios y el desarrollo de la obra con intención jocosa.

Compilaciones. Las compilaciones o colecciones de obras literarias o artísticas o fragmentos de ellas (crestomatías), que presentan originalidad en la selección de los elementos que las integran, se protegen por el derecho de autor. La selección de obras o los fragmentos de obras que las componen y la metodología con que son tratados, constituyen esfuerzos intelectuales que dan como resultado una obra distinta de las que forman.

Las compilaciones, en especial las leyes de jurisprudencia y de doctrina, pueden contener textos íntegros o resúmenes o abstracciones de los textos. Los resúmenes y las abstracciones constituyen en sí mismas obras derivadas y se protegen como tales y están sujetos al régimen de autorizaciones previas de los autores de las obras protegidas a que se refieren.¹⁰

1.4. CONTENIDO DEL DERECHO DE AUTOR

Existen varias tesis respecto a los derechos de autor, algunas consideran que el derecho de autor es un derecho de la personalidad, ya que si la obra es una emanación de la personalidad, la obra es parte integrante de su persona. Esta teoría enfrenta las críticas de quienes consideran que es difícil la equiparación entre el derecho de autor y los llamados derechos de la personalidad, pues la obra creada gozará de existencia física independiente, desligada de su creador.

Otra doctrina es la dualista, la cual considera que el derecho de autor tiene una doble naturaleza, esto es, que el mismo se

¹⁰ LIPZCYC, Delia. *Derechos de autor y derechos conexos*. Ediciones UNESCO/CERLAC/ZAVALIA, Buenos Aires, Argentina, 1993. pp. 111- 118.

encuentra integrado por derechos de carácter patrimonial y derechos de carácter personal. En mi opinión, esta doctrina es la más aceptable, ya que lo consideran la mayoría de los autores, a través de la obra se expresa la personalidad del autor que es el fundamento de su derecho, el cual se integra por dos elementos: el inmaterial o personal por una parte, y el patrimonial o económico por la otra. De esta manera, el derecho de autor es el cuerpo y el alma: el cuerpo son los derechos patrimoniales, que se pueden negociar y que perecen al cabo de cierto tiempo, y el alma es aquello que es inmortal y cuya paternidad debe estar asegurada durante el transcurso de los tiempos.

Michaelides Novaros señala, que los atributos morales son:

Toda la base de la protección en materia autoral, a tal grado de que si se llegaran a encontrar en conflicto el derecho moral y el derecho pecuniario, es el primero el que debe prevalecer", puesto que "los primeros se refieren a la personalidad del autor, y el segundo, tiende a procurarles los medios de vivir"¹¹

Nuestra legislación otorga prerrogativas de carácter personal y patrimonial, integrando las primeras el derecho moral y las segundas el derecho patrimonial, como lo señala el art. 11 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Por ello, resulta pertinente señalar la distinción de las normas que protegen a los atributos espirituales y las que se refieren a la repercusión económica de la explotación de una obra.

1.4.1. Los derechos morales

¹¹ Citado por ROJAS BENAVIDES, Ernesto. *Op. cit.* p. 16.

Tradicionalmente se ha utilizado esta denominación para comprender el conjunto de facultades inherentes a la persona, es decir al autor, por el hecho de haber creado una obra artística, literaria o científica.

Para muchos autores, esta acepción no es expresiva de su contenido, ya que calificar de moral a un derecho puede llegar a ser incongruente, pues entonces se podría determinar que existen derechos inmorales. Debido a ello, esta acepción ha sido criticada reiteradamente y han sido propuestas diferentes denominaciones. Por ejemplo, Piola Caselli piensa que debería denominarse "derecho personal", en tanto que Ernesto Rojas Benavides considera que una terminología más adecuada podría ser la de "intereses morales", como lo señala la Declaración Universal de los Derechos Humanos en su art. 27.¹²

Aunque la protección de los autores respecto a sus derechos morales se consagra en la mayoría de las legislaciones positivas, su aparición no se dio de manera inmediata; en un principio el poder legislativo se ocupó sólo del aspecto económico, que se le reconocía sin que existiese previa disposición normativa sobre la situación de los derechos morales. A pesar de esto, en todos los países apareció la necesidad de proteger aquellos atributos por ser la obra una forma de manifestación de la personalidad. Así, primero se dio una protección consuetudinaria.

La entrada del derecho moral en la esfera jurídica se sitúa a comienzos del siglo XIX. Como antecedentes, se encuentran el individualismo de las ideas políticas y jurídicas del periodo inmediatamente anterior, en el que empieza a aparecer la génesis de

¹² PEREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen. *Op. cit.* p. 35.

la propiedad intelectual, puesto que una protección jurídica de los intereses personales de los autores y su obra es difícil de concebir, desde el punto de vista histórico, en el marco de un sistema jurídico que no se inspire en principios individualistas y de respeto a la persona en general.

Es necesario proteger las creaciones intelectuales porque cada una de ellas emana de un sujeto distinto y, por tanto, se encuentran dotadas de un subjetivismo propio.

En España, la mayor parte de los autores a principios de este siglo, reconocieron la labor de introducir desde el punto de vista práctico, el conocimiento de tres prerrogativas del derecho moral: el derecho del autor de comunicarle la obra al público; el derecho al respeto de la obra, y el derecho a que le sea reconocida su paternidad, o sea el que tiene el autor a ser reconocido como tal.¹³ Existen otras facultades inherentes y exclusivas a este derecho, como son: el derecho de creación; el de continuar y terminar la obra; el derecho de modificar, el derecho inédito, con el consiguiente derecho de publicación; el derecho de retirar la obra del comercio; el de la integridad de la obra, con facultad de oponerse a cualquier modificación de la misma, y el derecho a la reputación, derecho que resulta ser de índole profesional.

Es fácil dar una noción de lo que representan las prerrogativas espirituales del autor, aunque la doctrina prefiera acudir a fórmulas descriptivas de las facultades del concepto respecto a que se entiende como derecho moral: "Todo lo que afecte al hombre y a la reputación de su autor, a la integridad y a la paternidad de la obra y al

¹³ *Ibidem*. p. 36.

derecho de decidir sobre su divulgación, como atributos de su individualidad y personalidad".¹⁴

Stroholm, considera que "el derecho moral es aquel que tiende a proteger los intereses de orden moral, espiritual y personal de los autores"¹⁵. Los derechos morales son facultades íntimamente ligadas a la persona del autor y van a ejercer una influencia importante en el ejercicio de las prerrogativas de carácter patrimonial, pero no alcanzan el mismo rango que el de la personalidad.

Para algunos el derecho moral es el que tiene por objeto la defensa las prerrogativas de carácter personal o moral, y para otros, el objeto de las disposiciones es la defensa de los intereses no patrimoniales.

En mi opinión, el derecho moral es aquél por el que los autores siempre se van a poder identificar con su obra moral y espiritualmente, teniendo la facultad de defenderla jurídicamente, reclamando sus intereses legítimos no patrimoniales.

En el art. 19 de la Ley Federal del Derecho de Autor, se reconocen como caracteres del derecho moral, la perpetuidad, la irrenunciabilidad, la inalienabilidad, la imprescriptibilidad y la inembargabilidad, (resulta pertinente señalar que, en lo que sigue, los artículos que se señalen corresponden a la Ley Federal del Derecho de Autor).

Este derecho es irrenunciable, porque se encuentra estrechamente vinculado con la personalidad del autor a través de la obra, misma que sólo la puede juzgar el propio autor al confrontarlo con el ideal que persiguió en su elaboración. Dicho de otra forma, el

¹⁴ VEGA VEGA, José Antonio. *Op. cit.* p. 115.

¹⁵ citado por PEREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen. *Op. cit.* p. 37.

pensamiento creador que ha concebido una obra ha adoptado para siempre un determinado medio de expresión y ningún hecho podrá admitirse contra la voluntad de su autor. Como no se puede renunciar a la personalidad, tampoco se puede renunciar a la defensa de la personalidad.

Este derecho debe ser perpetuo, esto es que la obra siempre está dentro de la propiedad del creador, que lo será más allá del término de su individualidad física, convirtiéndose él mismo en un centro de imputación jurídica. Su mantenimiento tiene por objeto asegurar el respeto al autor y la integridad de su obra.

Es **inalienable**, ya que se integra por un grupo de facultades *extra commercium*, que no pueden ser objeto de negociación o cesión, porque el autor no puede renunciar a la defensa de la personalidad.

Es un derecho **imprescriptible**, pues representa la garantía de que su titular no podrá nunca perderlo por el uso. Si se admitiese que la falta de un derecho moral, produjera su prescripción o caducidad, se le negaría su carácter de derecho a la personalidad.

Es **inembargable**, ya que podrán ser embargados los aspectos económicos, mas no las facultades espirituales del autor.

El derecho moral concede las siguientes facultades exclusivas:

1. Derecho de exigir su condición de autor de su obra.

Este derecho faculta al autor a oponerse a cualquier acto tendiente al desconocimiento de su condición de autor; este derecho se otorga en relación con cada obra concreta(art.21, fracción II).

2. El derecho de crear. La libertad de pensamiento es una condición previa e indispensable para la existencia de la creación intelectual y de los derechos que se derivan de la misma.¹⁶

3. Derecho de modificar la obra. El autor tiene derecho de publicar la obra en la forma en que él la ha creado, respetando siempre los derechos adquiridos por terceros y las exigencias de protección de bienes de interés cultural. La doctrina aclara que si se trata de una obra en colaboración, la modificación, debe ser realizada de conformidad con todos los colaboradores (art. 21, fracción IV)..

4. Derecho de inédito. Consiste en el señorío absoluto que tiene el autor sobre su obra durante el periodo anterior a la publicación de la misma. Tal derecho es el que permite al autor resolver la oportunidad en la que la obra debe publicarse, y antes de la publicación, el que le otorga una serie de facultades que sólo él mismo puede ejercer. Este derecho se agota en el momento en que la obra es publicada (art. 21, fracción I).

5. Derecho de publicar la obra bajo el nombre del autor, bajo seudónimo o en forma anónima. Todo autor tiene el derecho de exigir el mantenimiento de su firma, el cesionario no puede modificarla, ni suprimirla, ni con mayor razón sustituir con su propio nombre el del autor. También se le respeta el derecho de no imponerlo, dejando la obra anónima o a reemplazando su nombre con un seudónimo (art. 21, fracción II).

6. Derecho al respeto de la integridad de la obra. Este derecho consiste en impedir cualquier modificación, alteración o

¹⁶ FARELL CUBILLAS, Arsenio. *El sistema mexicano del derecho de autor*. Ed. Ignacio Vado, México, 1966. p. 120.

atentado contra ella que suponga perjuicio en sus legítimos intereses o menoscabo de su reputación (art. 21, fracción III).

7. **Derecho de retirar la obra del comercio.** Esto se puede presentar por cambio de sus convicciones intelectuales o morales, previa indemnización de daños y perjuicios a los titulares de los derechos de explotación (art. 21, en su fracción V).

8. **Derecho a decidir la divulgación de su obra y la forma de divulgación.** Consiste en la facultad discrecional del autor de comunicar su obra al público, o de conservarla para sí, atributo personalísimo del autor, de ahí que tal derecho comprenda aspectos que no se reducen solamente a la decisión sobre si la obra ha de ser o no publicada, sino también cómo y de qué manera debe hacerse la publicación.¹⁷

Al respecto, cabe señalar que el art. 16, fracción I, señala que la divulgación es el acto de hacer accesible una obra literaria y artística de cualquier forma al público, por primera vez. Por otro lado, el autor sólo podrá decidir la divulgación de aquellas obras que aún no hayan salido de su esfera íntima (art. 21, fracción I).

Las facultades de los derechos morales aparecen en la mayoría de las legislaciones con el carácter de irrenunciables, inalienables y perpetuos, y relacionados íntimamente con la promoción cultural. En este sentido la divulgación, resulta vital, ya que si ésta no se realiza, no se tiene conocimiento de la obra y, por lo tanto, no se aportará nada a la humanidad.

No todas las manifestaciones de pensamientos u opiniones tendrán la consideración de obra protegida, pero para poder

¹⁷ Jurisprudencia "*Derechos de Autor. Distinción entre el Derecho de Divulgación y el Patrimonial de la Explotación de la Obra*". Dictada por el Cuarto Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito. Fuente: Informe 1987, tomo III, p. 250.

decidir la divulgación de una obra, es necesario que sea una creación intelectual con existencia concreta y determinada.

1.4.2. Los derechos patrimoniales

Maas Gestaranus señala que "los derechos patrimoniales son eclipsados por los intereses personales del autor, que resultan ser simples consecuencias inciertas del verdadero derecho de autor".¹⁸

Mediante el derecho patrimonial, le corresponde al autor el derecho de explotar de forma exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación, sin que afecte su derecho moral, que le corresponderá sólo a él (art. 24). Sólo el titular, o su heredero o adquirente, tienen la facultad exclusiva de obtener para sí un provecho pecuniario mediante la explotación de la obra, este derecho puede ser exteriorizado en dos modalidades: a) el derecho de reproducción y b) el derecho de ejecución.

El derecho de reproducción consiste en poner la obra a disposición del público, en una pluralidad de ejemplares iguales realizados por cualquier medio idóneo. El derecho de ejecución, también llamado de representación, consiste en llevar al conocimiento del público, de forma directa por medio de la actuación de intérpretes, el contenido de la obra intelectual.

Así pues la reproducción y ejecución son formas de realizar la publicación, por cualquiera de los medios idóneos, de acuerdo con la naturaleza de la obra.

Según el art. 27 de la Ley Federal del Derecho de Autor, el titular de los derechos patrimoniales puede autorizar o prohibir:

¹⁸ Citado por ROJAS BENAVIDES, Ernesto. *Op. cit.* p. 17.

a) La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra efectuada por cualquier medio impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual u otros.

b) La comunicación pública de su obra, ya sea por la representación, recitación o ejecución pública, en el caso de obras literarias y artísticas; la exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras literarias y artísticas, y el acceso público por medio de las telecomunicaciones.

c) La transmisión o retransmisión pública o radiodifusión de sus obras por cable, fibra óptica, microondas, vía satélite o cualquier otro medio.

d) La distribución de la obra, así como cualquier forma de transmisión o explotación.

e) La importación al territorio nacional de copias de la obra hechas sin su autorización.

f) La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades.

g) Cualquier utilización pública de la obra, excepto en los casos establecidos en la Ley Federal del Derecho Autor.

El derecho patrimonial tiene diferentes caracteres técnicos, como el ser cesible, limitado en el tiempo, transmisible por todos los medios que admite la legislación y susceptible para servir como garantía específica de las obligaciones de su titular, los frutos y productos que se deriven de su ejercicio, no siendo embargables los derechos patrimoniales en sí (art. 41).

El titular de los derechos patrimoniales puede transferir sus derechos patrimoniales u otorgar licencias exclusivas o no, siendo esta transmisión onerosa y temporal. Los convenios y contratos en los

cuales se transmitan derechos patrimoniales se harán siempre por escrito, o serán nulos de pleno derecho, y deberán inscribirse en el Registro Público del Derecho de Autor, como lo señalan los arts. 30 y 32 de la Ley Federal del Derecho de Autor. Los que sean formalizados ante notario, corredor público o cualquier fedatario público y que se encuentren inscritos en el Registro Público del Derecho de Autor, traerán aparejada la ejecución, como lo señala el art. 38 del citado ordenamiento.

Cualquier transmisión de derechos patrimoniales deberá prever en favor del autor, o del titular del derecho patrimonial, una partición proporcional en los ingresos de la explotación de que se trate, o en su caso una remuneración fija y determinada. Si no existiere estipulación expresa, la transmisión de derechos patrimoniales se considerará por el término de cinco años, y excepcionalmente se podrá pactar por quince años cuando por la naturaleza de la obra o la magnitud de la inversión, se justifique (arts. 31 y 33, respectivamente).

Cuando se conceda licencia en exclusiva, se atribuirá al licenciatario, salvo pacto en contrario, la facultad de explotar la obra y otorgar autorizaciones no exclusivas a terceros. Obligando al licenciatario a poner todos los medios necesarios para la efectividad de la explotación concedida, atendiendo a la naturaleza de la obra (arts. 35 y 36).

Los que son titulares de derechos patrimoniales de autor o derechos conexos, si se realiza una copia o reproducción hecha sin su autorización, podrán exigir una remuneración compensatoria (art. 40).

En un régimen de libre explotación económica, las obras literarias y artísticas por cualquier modo o forma de expresión, y con reserva al respeto de su integridad, caen en el dominio público¹⁹. En el caso de nuestro país y según lo señala el art. 29 de la Ley Federal del Derecho de Autor, los derechos patrimoniales estarán vigentes la vida del autor y setenta y cinco años después de su muerte. Este régimen de duración limitada consiste en que la obra podrá ser utilizada por cualquier persona siempre y cuando sean respetados los derechos morales de los autores, siendo libre el uso de la obra del autor anónimo mientras éste no se dé a conocer o no exista un titular de derechos patrimoniales identificado (arts. 152 y 153).

Las obras literarias y artísticas ya divulgadas se podrán utilizar, siempre que no se afecte la explotación normal de la obra, es decir, sin autorización del titular del derecho patrimonial y sin remuneración, citando la fuente y no alterando la obra, pero sólo en los casos que cita la ley en el art. 148, a saber:

1. Para cita de textos, pero la cantidad tomada no deberá considerarse como una reproducción simulada del contenido de la obra.

2. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad, difundidos por cualquier medio de difusión, siempre que no se haya prohibido expresamente por el titular de este derecho.

3. Reproducción de partes de una obra, para la crítica e investigación científica, literaria o artística.

¹⁹ MOUCHET, Carlos. *El Dominio Público Pagante en Materia de Uso de Obras Intelectuales*. Ed. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 1970. p. 29.

4. Reproducción por una sola vez y en un solo ejemplar, para uso personal y privado, sin fines de lucro.

5. Reproducción de una sola copia, por parte de un archivo o biblioteca, sólo que se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer.

6. Reproducción para constancia de un procedimiento judicial o administrativo.

7. Reproducción, comunicación y distribución en dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras audiovisuales que sean visibles desde lugares públicos.

1.5. RESERVA DE DERECHOS

La reserva de derechos, según el art. 173 de la Ley Federal del Derecho de Autor, es la facultad de usar y explotar de manera exclusiva una obra, brindando una protección que permite a quien la obtiene utilizar lo siguiente:

- Títulos de publicaciones periódicas.
- Títulos de difusiones periódicas.
- Denominaciones de grupos artísticos.
- Nombres artísticos.
- Personajes humanos de caracterización.
- Personajes ficticios o simbólicos.

Para la obtención de dicha reserva, deberá llenarse una solicitud de búsqueda en el Instituto Nacional del Derecho de Autor, que servirá para asegurarse de que no existen antecedentes que puedan confundirse con la reserva que se desea obtener, evitando

toda posibilidad de confusión con otra previamente otorgada (art. 176).

Así pues, el interesado llenará una solicitud que contendrá los datos del solicitante o su representante legal, los nombres de los títulos que desean solicitar; si se trata de características gráficas o promociones publicitarias, se anexará una maqueta o la documentación necesaria en la que se describa el mecanismo publicitario, explicando su originalidad; si se trata de personajes ficticios o humanos caracterizados, se anexará un dibujo de dicho personaje.

Después de haber solicitado su búsqueda, el interesado obtendrá una respuesta en la que se le indicará si puede o no continuar con el trámite para obtener su reserva; por cada búsqueda se realizará un pago. Cuando la contestación sea positiva, se formulará una solicitud de reserva, indicando el tipo de reserva solicitada, que como se ha indicado puede ser de:

Publicaciones periódicas. Son los títulos de periódicos, revistas, boletines, directorios, folletos, cabezas de columna, etc. Para la obtención de la reserva deberá anexar un ejemplar de la maqueta del título que se quiere reservar, así como una descripción clara y breve del contenido. La vigencia será de un año, a partir de su expedición, expidiéndose el certificado correspondiente con independencia de cualquier otro documento que se exija para su circulación (art. 189)

Difusiones periódicas. Son programas de radio, televisión, noticieros, cinematográficos, etc. Para obtener la reserva deberá dar una descripción breve y clara del contenido. La vigencia de esta será de un año, a partir de su expedición. (art. 189)

Personajes ficticios y humanos de caracterización.

Para obtener una reserva deberán anexar un dibujo o fotografía del personaje, indicando las características físicas y psicológicas del personaje, y los datos generales del creador del personaje. Su vigencia será de cinco años; a partir de su expedición (art. 190, fracción I).

Características de promociones publicitarias. Para obtener la reserva, se deberá anexar a la solicitud las características de promoción publicitaria, explicando en qué consiste el mecanismo de ejecución publicitario y cuál es la originalidad. El plazo de protección de la reserva será de cinco años, a partir de su expedición (art. 190, fracción III).

Nombres artísticos y denominaciones de grupos artísticos. Para obtener una reserva, la solicitud será firmada por el solicitante o su representante, y por cada uno de los integrantes, o la mención de que no hay integrantes, y señalando quién será el titular de la denominación en caso de disolución del grupo. Los integrantes deberán ser mayores de edad o en su caso estar representados por quienes tengan facultades legales para hacerlo. La vigencia del certificado de reserva será de cinco años, a partir de su expedición (art. 190, fracción II).

Una vez cubiertos los trámites, se expedirá el certificado de reserva para la protección de los derechos de quien la obtiene (art. 174). Las reservas, serán declaradas nulas cuando: sean iguales o semejantes a otra y provoquen confusión; los datos que se proporcionen se hayan declarado con falsedad; se acredite tener mejor derecho, por un uso anterior, constante e ininterrumpido en

México; se haya otorgado en contravención a la Ley Federal del Derecho del Autor. (art. 183)

Para evitar el vencimiento de la reserva, el titular deberá comprobar que sigue utilizando la reserva con los documentos que acrediten el uso de los derechos adquiridos mediante la reserva, que pueden ser el último ejemplar de la publicación, discos o medios magnéticos de grabación, publicidad, etc. Dicha comprobación deberá hacerse un mes antes del vencimiento y hasta un mes posterior al día del vencimiento de la reserva, pudiendo ser renovada por períodos sucesivos iguales. Se negará la renovación cuando de las constancias exhibidas por el interesado se desprenda que los títulos, nombres, denominaciones o características, objeto de la reserva de derechos, no se utilizaron en los términos en que fue otorgada la reserva (arts. 185 y 191).

1.6. CONVENIOS INTERNACIONALES RELEVANTES EN MATERIA DE DERECHOS DE AUTOR.

Dentro de los límites de un país muchas veces es insuficiente la protección para asegurar la tutela de los derechos de autor, por lo que es necesario que éstos sean reconocidos a nivel internacional.

En un principio, la protección del derecho de autor fue asegurada por convenios bilaterales de reciprocidad, la mayoría de ellos celebrados entre Estados europeos, siendo muy limitados e insuficientes.

Existen factores que exigen la internacionalización de la protección autoral:

- Desarrollo tecnológico, gracias al cual la rapidez con que se desarrolla todo tipo de medios e instrumentos de comunicación, es cada día mayor.

- Por el incremento de las relaciones internacionales.

- Creciente intercambio cultural. El intercambio cultural es cada vez más amplio, los países en vías de desarrollo necesitan participar de los avances científicos, tecnológicos, humanos y culturales del resto de los países en un contexto en el que existe un creciente interés por las costumbres, las culturas, y la evolución política e histórica de los países menos desarrollados.

- Incremento de las traducciones, por el cual los países de todo el mundo muestran un interés por las novedades editoriales.

- Crecimiento del mercado internacional de libros.²⁰

En este marco, los convenios en materia de derechos de autor consisten en asimilar los extranjeros a los nacionales. A esto se le llama principio del trato nacional, en el que todo Estado contratante debe conceder a los nacionales de países con los que está obligado por el convenio internacional, la misma protección que otorga a sus propios nacionales. Este principio es una de las bases de los acuerdos multilaterales sobre el derecho de autor, como el Convenio de Berna y el Convenio de Roma.

En México, la Ley Federal del Derecho de Autor establece el principio del trato nacional en el art. 7, que a la letra dice:

Los extranjeros autores o titulares de los derechos y sus causahabientes gozarán de los mismos derechos que los nacionales, en los términos de la presente Ley, y los tratados internacionales en materia de derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.

²⁰ PACHÓN MUÑOS, Manuel. *Manual de Derechos de Autor*. Ed. Temis, Bogota, Colombia, 1988. p. 152.

El establecimiento de un derecho internacional implica en los Estados la necesidad de sacrificar la rigidez de sus concepciones nacionales y de plegar sus legislaciones internas a las reglas generales reconocidas internacionalmente, para lo que tienen que nivelar y solucionar conflictos legales y las diferencias entre las legislaciones. Estos conflictos se resuelven mediante la adopción del **trato nacional**, y por el reconocimiento del **mínimo de protección**. Este mínimo de protección resulta de la aplicación de un conjunto de disposiciones que pueden dividirse en dos categorías: a) reglas convencionales y b) reglas de remisión.

a) **Las reglas convencionales** son las que resuelven las cuestiones planteadas por la explotación internacional de los objetos protegidos, se aplican a todos los Estados del convenio y son capaces de imponerse a las legislaciones nacionales. Así, el convenio internacional obliga a los Estados a legislar en cierto sentido, o puede sustituir leyes internas mediante una reglamentación común.

b) **Las reglas de remisión** no dan soluciones, se ciñen a remitirse a la legislación del país en que se reclama la protección, o a veces, a la legislación del país de origen.

Estas reglas tienen un carácter obligatorio y los Estados contratantes no las pueden derogar, salvo casos particulares en el que estén previstas reservas por convenio.

El mínimo de protección resultante de la aplicación de las reglas, se refiere al objeto de la protección, los derechos protegidos y la duración de la protección. El objeto de la protección dependerá del objetivo perseguido por el convenio internacional, ya sea producciones literarias, científicas, artísticas, obras en general o las prestaciones de los artistas, o actividades industriales y comerciales

de productores de fonogramas, u operaciones realizadas por organismos de radiodifusión, televisión, etcétera.

Los derechos protegidos serán determinados en función del objeto de su protección; existirá, por ejemplo, el derecho de traducción, ejecución pública, reproducción, adaptación cinematográfica u otras. La protección siempre se limitará en el tiempo y podrá variar según el objeto de la protección.

En los convenios se dan ciertas excepciones de casos precisos, permitiendo a algunos Estados apartarse de ese mínimo de condiciones, previéndose grados de aplicación en las disposiciones de los convenios y que se permita a los países en desarrollo estar al margen sobre ciertos puntos y en ciertas condiciones.²¹

En ausencia de tratados internacionales, cada país aplica sus normas sobre protección de las obras extranjeras, así como las normas de derecho internacional privado contenidas en su derecho nacional, que son regularmente establecidas en su derecho de autor y en las que se fijan criterios de protección de obras extranjeras.

La ley nacional puede ser declarada aplicable a las obras extranjeras. La ley nacional donde se reclama la protección, sistema de territorialidad, determina que la obra se proteja por un gran número de legislaciones y tenga diferente status en cada país; o declarar aplicable la ley del país de origen de la obra, teniendo fundamento en asegurar que la obra estará sometida a un solo estatuto recibiendo el mismo tratamiento en todos los países. El sistema de territorialidad es adoptado por casi todas las legislaciones internas y por las convenciones internacionales.

²¹ MAUSOYE, Claude. *Op. cit.* p. 46.

Otro de los principios adoptados por los convenios internacionales, es el **principio de reciprocidad**, que consiste en compensar la desigualdad del trato de los países extranjeros y de fomentar que éstos eleven los niveles de protección de los derechos de los autores, en particular de obras extranjeras. Dicha protección puede ser legislativa, diplomática, material o formal.

La diplomática, es la que se establece en un tratado internacional; la legislativa, es la establecida por la ley; en la material, la ley extranjera otorga a las obras originadas en el Estado una protección equivalente a la que concede la ley de este último, y en la formal, las obras que se originan en el propio Estado reciben en el país extranjero la misma protección que éste otorga a las obras nacionales en él originadas.

1.6.1. Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas

El primer tratado de carácter multilateral en materia de derechos de autor es el Convenio de Berna, celebrado en 1886. En virtud del mismo se instituyó la Unión Internacional para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, conocida como la Unión de Berna o la Unión *Copyright*.

Este Convenio, que es el más antiguo y el de mejor nivel de protección, fue perfeccionándose en etapas sucesivas a través de revisiones periódicas, como fueron:

Firmado en Berna el 9 de septiembre de 1886; completado en París el 4 de mayo de 1896; revisado en Berlín el 13 de noviembre de 1908 completado en Berna el 20 de marzo de 1914;

revisado en Roma el 2 de junio de 1928; revisado en Bruselas el 26 de junio de 1948; revisado en Estocolmo el 14 de julio de 1967; revisado en París el 24 de julio de 1971 y completado en París el 2 de octubre de 1979.

El Convenio de Berna establece el mutuo deseo de proteger del modo más eficaz y uniforme posible los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas, y en esencia contiene:

Un principio de **asimilación o de trato nacional**, consistente en que todos los países que forman parte del acuerdo y los que se adhieran a él, adquieren el compromiso de asimilar las obras originales en cualesquiera de los países miembros de la unión a las obras producidas en el territorio nacional, esto es, la ley aplicable será la ley nacional del país donde se reclame la protección. Aunque ésta es restringida, ya que el goce de los derechos que la ley del lugar donde se reclama la protección concede a sus nacionales está subordinada al cumplimiento de las condiciones y las formalidades prescritas por el país de origen de la obra, y el tiempo de duración de la protección concedida en el país de origen no podrá exceder al establecido en los demás (art. 2).

Un principio de **protección automática**. El goce de estos derechos no estarán subordinados a ninguna formalidad (art. 5, fracción 2). Esto es, la obra que se origine en alguno de los países miembros de la Convención, está protegida en todos los demás países integrantes del acuerdo por el simple hecho de existir en forma tangible y perceptible.

Un principio de **independencia de la protección en el país de origen**. La protección internacional ofrecida por las naciones que constituyen la Unión de Berna, será proporcionada sin tomarse en

consideración el hecho de que la obra en cuestión esté o no protegida en el país de origen (art. 5).

Los Estados contratantes tienen la obligación de adaptar sus legislaciones autorales a los principios establecidos en el Convenio.

La vigencia de la protección concedida se extiende a toda la vida del autor y 50 años después de su muerte (art. 7), y se aplica a todas las obras que no hayan pasado al dominio público en su país de origen por expiración de los plazos de protección, (art. 14).

El Convenio de Berna está abierto a todos los países que quieran formar parte de él. Los documentos en que conste la adhesión o ratificación se dejarán en poder del Director General de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, organismo dependiente de la ONU y encargado de administrar el Convenio de Berna, así como el Convenio de París.

Las diferencias o conflictos que pudieran surgir entre dos o más países pertenecientes a la Unión de Berna, deberán resolverse primero por la vía de la negociación, y si no fuera posible, podrá ser llevada por cualquiera de los países en litigio ante la Corte Internacional de Justicia, a menos que los países en pugna convengan en otro medio de resolverla (art. 33).

Este convenio protege a los programas de televisión al considerarlos como medios análogos a la cinematografía. Efectivamente, tras una larga lista en la que quedan comprendidas las "obras literarias y artísticas", se incluye a "la obra cinematográfica, a la que se le asimilan las obras expresadas mediante procedimiento análogo a la cinematografía".

El Convenio de Berna concede a los autores de obras literarias y artísticas el goce del derecho exclusivo de autorizar:

- La traducción de su obra, mientras duren sus derechos sobre la obra original (art. 8),
- la radiodifusión de sus obras o la comunicación pública de éstas (art. 11 bis),
- la reproducción por cualquier forma,
- las adaptaciones, arreglos y otras transformaciones (art. 12),
- la adaptación y reproducción de las obras adaptadas o reproducidas (art. 14, párrafo 1).

Por otro lado, la adaptación, bajo cualquier forma artística de las realizaciones cinematográficas extraídas de obras literarias o artísticas queda sometida, sin perjuicio de la autorización de los autores de la obra cinematográfica, a la autorización de los autores de las obras originales (art. 14, párrafo 2).

En general, las disposiciones son las mismas para todo tipo de obras literarias y artísticas, con algunas excepciones. Por ejemplo, la protección que se concede por el convenio perdurará durante la vida del autor y 50 años después de su muerte, pero en el caso de las obras cinematográficas, el plazo de protección será de 50 años después de que la obra haya sido accesible al público con el consentimiento del autor de la obra (art. 7). Además, la obra cinematográfica será protegida como obra original, aunque haya sido adaptada, independientemente de la determinación que haga la legislación del país donde se reclame la protección de quienes serán los titulares del derecho de autor sobre la obra (art. 14 bis), presentándose como autor de la obra cinematográfica a la persona

física o moral cuyo nombre aparezca en la forma usual (art. 15 párrafo 2).

Existen tres sistemas para regular el estatuto jurídico de las obras cinematográficas. El primer sistema es el llamado *film Copyright*, en el que el productor es el titular originario del derecho de autor, con la excepción de que éste tiene que celebrar contratos con los autores de las obras originales adaptadas a este medio, con los adaptadores y con los compositores de la música hecha especialmente para el *film*. Esto significa que los autores de las obras disfrutan de su derecho de autor sobre sus aportaciones y los ceden contractualmente al productor, quien por encontrarse con el carácter de autor respecto la obra cinematográfica, tiene entera libertad para explotar la película realizada, salvo pacto en contrario.

El segundo sistema es el que considera a la obra cinematográfica como obra en colaboración. El tercero es el sistema de la cesión legal, en que se considera a la obra cinematográfica una obra en colaboración y se presume que el contrato celebrado por los autores con el productor le da a éste el derecho de explotación de la obra.

La presunción de legitimación en favor del productor, opera en aquellos países que no han acogido los sistemas del *film Copyright* o de "cesión legal" (art. 14 bis, párrafo 2). Concede a los autores que hayan aportado sus creaciones a la obra cinematográfica, salvo estipulación en contrario, el derecho de oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por hilo al público, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos, la Guía del Convenio explica que " dicha presunción no es aplicable a los autores de las obras

preexistentes, a los guionistas, a los autores de los diálogos, a los compositores de música, ni a los realizadores principales; y están sometidos a ella los fotógrafos, los operadores, así como los actores en la medida en que determinadas legislaciones les atribuyen la calidad de coautores de la película" (art. 14).²²

México se incorporó al Convenio de Berna el 11 de junio de 1967.

1.6.2. Convención Universal de Ginebra Sobre Derecho de Autor

La Convención Universal de Ginebra sobre Derecho de Autor fue aprobada el 6 de septiembre de 1952, por una conferencia intergubernamental reunida en Ginebra, bajo los auspicios de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). Este convenio fue objeto de una revisión el 24 de julio de 1971, que es el texto vigente. México forma parte de la Convención Universal desde el 12 de mayo de 1957.

Este convenio se firmó con el propósito de unificar y extender la protección dispensada por el Convenio de Berna y las convenciones interamericanas, ya que el Convenio de Berna era considerado como un tratado esencialmente europeo que no lograba extenderse al continente americano, salvo en algunas excepciones.

Debido a ello se buscó que el Convenio Universal tuviera algunos principios comunes al sistema europeo y el interamericano, a fin de armonizar las distintas convenciones, arreglos y tratados en la

²² Citada por OBÓN LEÓN, José Ramón. "Protección a los autores de la obra audiovisual". VI Congreso Internacional sobre protección de los derechos intelectuales. SEP, *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Federación Mexicana de Sociedades Autorales*. Ed. CISAC, México, 1991. p. 215.

materia, así como lograr la universalización de la protección internacional del derecho de autor.

La protección concedida por la convención deberá reconocérsele a los autores, o cualesquiera otros titulares de estos derechos (art. I). Las obras protegidas por este convenio son las obras literarias, científicas y artísticas, las obras musicales, dramáticas y cinematográficas y las de pintura, grabado y escultura.

El convenio contiene el principio del **trato nacional o de asimilación**, este principio consiste en que a los extranjeros no se les diferenciará de los nacionales y la protección no estará sujeta a reciprocidad, con base en esto, cada país contratante deberá dar:

- A las obras publicadas, la misma protección, que a las obras publicadas de sus propios nacionales.
- Así como a las obras no publicadas, la misma protección que a las obras no publicadas de sus nacionales (art XI).

La Convención Universal, establece que, no afectará en nada las disposiciones del Convenio de Berna, ni el hecho de pertenecer a la Unión creada por el mismo (art. XVII). Para evitar la deserción se crean dos mecanismos:

1. La Convención Universal no será aplicable en las relaciones entre los Estados ligados por el Convenio de Berna en lo referente a la protección de las obras que tengan como país de origen uno de los países de la Unión de Berna.

2. Las obras que según el Convenio de Berna tengan como país de origen un país que, después del 1 de enero de 1951, se hayan retirado de la Unión creada por el mismo, no serán protegidas por la Convención Universal en los países de la Unión de Berna.

Del hecho de que el Convenio de Berna no sea afectado por la Convención Universal, se deducen dos consecuencias: la predominancia del Convenio de Berna en las relaciones entre los Estados que sean parte en las dos Convenciones y la no aplicación de ambas a las obras originadas en países que se hayan retirado de la Unión de Berna con posterioridad a determinada fecha.

Esta convención subraya el principio de trato nacional al decir que la duración de la protección a la obra se regirá por la Ley del Estado contratante donde se reclame la protección (art. IV). Aunque establece como plazos mínimos la vida del autor y 25 años después de su muerte. En el caso de que no se calcule la duración de la protección basándose en la vida del autor, se podrá calcular a partir de la fecha de la primera publicación de la obra o desde su registro si es anterior a la publicación. Esos plazos no se aplicarán para las obras fotográficas ni de artes aplicadas, ya que su protección será menor pero no inferior a 10 años

Por otra parte, se establecen como derechos fundamentales los que se encuentran en el art. I, que aseguran la protección de los intereses patrimoniales del autor, permitiendo que las legislaciones nacionales establezcan las limitaciones a estos derechos (art. IV bis).

Asimismo, señala que se deberán cumplir ciertas formalidades que se considerarán satisfechas si desde la primera publicación llevan el símbolo (c) acompañado del nombre del titular del derecho de autor y la indicación del año de la primera publicación (art III).

Los Estados podrán exigir el cumplimiento de formalidades respecto de las obras publicadas en su territorio o de las

obras de sus nacionales dondequiera que estén publicadas (art. III párrafo 2), y no se exigirá ninguna formalidad para obras no publicadas de los nacionales de otros Estados contratantes (art. III, párrafo 4).

En su art. XVIII, la convención regula convenciones o acuerdos multilaterales o bilaterales concluidos entre las repúblicas americanas, estableciendo tres reglas básicas:

- a) La Convención no deroga las Convenciones o acuerdos del sistema interamericano.
- b) En caso de divergencia entre la Convención y otras convenciones del sistema interamericano, prevalece la fecha más reciente.
- c) La Convención Universal no afecta los derechos adquiridos en cualquier Estado contratante en virtud de convenciones y acuerdos existentes con anterioridad a la fecha en que la primera entre en vigor en tal Estado.

Los Estados adoptarán las medidas necesarias para asegurar la protección de los autores, entre dichas medidas estará la de poder autorizar que se haga y se publique la traducción de obra, pudiendo restringir en su legislación nacional el derecho de traducir los escritos protegidos.

En caso de diferencia entre dos o más Estados contratantes respecto a la interpretación o aplicación de la Convención Universal, que no se resuelva por vía de negociación, se llevará a la Corte Internacional de Justicia para que ésta decida, a menos que los Estados interesados convengan otro modo de solucionarla (art. XV). Este artículo se encuentra encaminado a la

solución de diferencias entre Estados, no entre particulares, ya que estos últimos no pueden demandar ni ser demandados ante la Corte.

1.6.3. Convención de Roma, de los Artistas, Intérpretes y Ejecutantes, Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.

Los directores generales de la Organización Internacional del Trabajo (O.I.T.) y de la UNESCO y el director de la Oficina Internacional de la Unión de Berna, convocaron conjuntamente a una conferencia diplomática a celebrarse en Roma entre el 10 de octubre de 1961 y el 26 de octubre de 1961. A dicha convención se le denominó Convenio de Roma.

México la convención fue aprobada por la H. Cámara de Senadores del Congreso de la Unión el 27 de diciembre de 1963, según decreto publicado en el Diario Oficial el 31 de diciembre de 1963.

Este convenio se caracteriza por su flexibilidad, como lo señala Mausoye, el cual "es consecuencia de las numerosas opciones que ofrece a los Estados contratantes en cuanto como pueden cumplir sus preceptos". Es un convenio que permite a cada Estado ver cuál es el alcance del compromiso que adquieren al formar parte de él.²³

Para adherirse al convenio, los Estados tienen que formar parte del Convenio de Berna o de la Convención Universal sobre Derecho de Autor (art. 28, párrafos 4 y 5).

En este convenio no se afecta de ninguna manera la protección que se brinda a los autores de obras literarias y artísticas, y

²³ Citado por LIPZIC, Delia. Op. cit. p. 817.

ninguna de sus disposiciones se entendiende en menoscabo de esa protección (arts. 1 y 21).

Todo Estado parte se compromete a tomar las medidas necesarias para garantizar la aplicación de la Convención, de conformidad con sus disposiciones constitucionales (art. 26).

Este convenio también establece el principio de **trato nacional**, asegurando a los extranjeros el mismo trato que a los nacionales en el Estado donde se pida protección, en virtud de su derecho interno (art. 2), se señala que se entenderá por mismo trato que a los nacionales el que conceda el Estado Contratante en el que se pida la protección a los artistas, intérpretes o ejecutantes, que sean nacionales de dicho Estado con respecto a las interpretaciones o ejecuciones realizadas, fijadas por primera vez o radiodifundidas en su territorio; a los productores de fonogramas que sean nacionales de dicho Estado con respecto a los fonogramas publicados o fijados por primera vez en su territorio; y a los organismos de radiodifusión que tengan su domicilio legal en el territorio de dicho Estado con respecto a las emisiones difundidas desde emisoras situadas en su territorio, siempre que se cumplan ciertas condiciones (arts. 4, 5 y 6).

Al referirse a los sujetos a los que se les brinda protección, el convenio establece: "El artista intérprete o ejecutante es 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" (art. 3, inciso a). Los Estados contratantes tendrán la libertad de establecer las modalidades según las cuales los artistas intérpretes o ejecutantes, estarán representados para el ejercicio de sus derechos, cuando varios participen en una ejecución (art. 8), pudiéndose extender la protección mediante la

legislación nacional a los artistas que no ejecuten obras literarias y artísticas (art. 9).

Los artistas, intérpretes o ejecutantes, podrán autorizar o impedir: la radiodifusión y la comunicación al público, así como la fijación o reproducción de las interpretaciones o ejecuciones para las que no hubiere dado su consentimiento. La legislación nacional del Estado contratante regulará la protección necesaria cuando el artista intérprete o ejecutante haya autorizado su difusión; así como la utilización de los organismos de radiodifusión para las emisiones radiodifundidas. Sin embargo, los artistas intérpretes o ejecutantes tendrán la libertad de regular sus relaciones con los organismos de radiodifusión mediante contrato (art. 7). El art. 7 encuentra su limitación en el art. 19, ya que una vez que se haya autorizado que se incorpore una actuación en una fijación visual o audiovisual, quedará sin efecto al art. 7.

Respecto a los organismos de radiodifusión, el convenio señala que la emisión es "la difusión inalámbrica de sonidos o de imágenes y sonidos para su recepción por el público" (art. 3, inciso f), de aquí se desprende que las emisiones son tanto de radio (es decir, puramente sonoras), así como de televisión (combinando sonido e imagen), y que sólo la transmisión por ondas herzianas, o por otros medios de transmisión inalámbrica, constituye una emisión. A su vez, la retransmisión es "la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión" (art. 3, inciso g).

En cuanto a los fonogramas, la Convención los define como " toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de ejecución o de otros sonidos" (art. 3, inciso b); y a los productores de

fonogramas como "la persona natural o jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos" (art. 3, inciso c).

Asimismo, señala que los ejemplares de un fonograma publicado y distribuido en el comercio o sus envolturas, llevarán el símbolo (P), acompañado del año de la primera publicación, junto con los datos del productor del fonograma, el nombre del titular de los derechos del productor del fonograma, el nombre del intérprete o ejecutante o el titular de sus derechos (art. 11). En caso de que un fonograma sea utilizado con fines de radiodifundirlo, quien lo utilice abonará una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes, o a los productores de fonogramas, siendo la legislación nacional la que podrá fijar las condiciones en que se efectuará la remuneración (art. 12).

Respecto a la duración de la tutela, el convenio establece que se otorga una protección mínima de 20 años, que se contarán a partir del final del año de la fijación, en el caso de un fonograma, cuando se haya realizado la actuación en interpretaciones o ejecuciones y se haya realizado la emisión de radiodifusión (art. 14).

Si existen controversias entre las partes sobre la aplicación o interpretación de la convención, se resolverá por negociación o se someterá a la Corte Internacional de Justicia (art. 30).

1.6.4. Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas Contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, Ginebra Suiza.

Esta convención fue convocada por los Directores Generales de la, UNESCO y de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), suscribiéndose el convenio en Ginebra el 29 de octubre de 1971, mismo que entró en vigor el 24 de agosto de 1974 constituido por trece artículos. México forma parte de este Convenio desde el 21 de diciembre de 1973.

El incremento de la piratería fonográfica, fue el fenómeno que dio origen a este convenio, ya que las legislaciones nacionales no reconocían a los productores derechos que les permitieran defender por sí mismos sus productos; el derecho de reproducción sólo se reconocía en favor de los autores de las obras fijadas en los fonogramas. El Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas.

Se refiere a:

- A la protección de los productores de fonogramas en contra de la reproducción, la distribución y la importación de copias no autorizadas de sus fonogramas.
- No establece trato nacional.
- No consagra derechos exclusivos en favor de los productores de fonogramas, estableciendo un compromiso de obligaciones recíprocas de los Estados contratantes (art. 2), en donde todo Estado contratante se compromete a proteger a los productores de fonogramas que sean nacionales de los otros Estados contratantes.
- No admite reservas, a excepción del art. 7, párrafo 4.
- En ningún artículo prevé su revisión.

En este convenio se define al fonograma como "toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos" (art. 1). El convenio no establece sino normas mínimas de protección, por lo que corresponderá a cada Estado contratante proteger las bandas sonoras como fonogramas, de acuerdo con su legislación nacional si así lo prefiere.

Como se puede apreciar se deja en libertad a los Estados para que legislen sobre la materia, pero debiendo siempre comprender alguno de los siguientes sistemas jurídicos de protección a:) protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; b) protección mediante la legislación relativa a la competencia desleal, o c) protección mediante sanciones penales (art. 3). Todo Estado que otorgue protección mediante un derecho específico, podrá prever en su legislación nacional limitaciones que se refieran a la protección de fonogramas de la misma naturaleza que las que se establezcan para la protección del derecho de autor de obras literarias y artísticas (art. 6).

Tal es la libertad que se otorga a los Estados parte, que cada legislación nacional establecerá el plazo de duración de su protección, aunque la duración no deberá ser menor de 20 años contados desde el final del año en el cual se fijaron por primera vez los sonidos incorporados al fonograma o el año en que se publicó el fonograma por primera vez (art. 4).

Para la interpretación del Convenio no se limitará de modo alguno la protección a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los productores de fonogramas o a los organismos de radiodifusión, en virtud de leyes nacionales o los convenios internacionales; así, los Estados tendrán la libertad de brindar la protección otorgada en caso

necesario a los artistas intérpretes o ejecutantes cuya ejecución se haya fijado en un fonograma, (art. 7).

Todos los fonogramas, deberán llevar el símbolo (P), acompañado del año de la primera publicación, así como el nombre del titular de la licencia exclusiva, o el nombre del productor, en un lugar que muestre claramente que se ha reservado la protección (art. 5).

1.6.5. Tratado Sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales

En abril de 1989 se realizó en la Sede de la OMPI, en Ginebra, una Conferencia diplomática que adoptó el Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales. En efecto, el 20 de abril, la conferencia diplomática adoptó por consenso el tratado y el reglamento anexo, así como el Acta Final. México firmó este tratado el 6 de julio de 1989, por conducto del Presidente Carlos Salinas de Gortari, luego de que la Cámara de Senadores lo aprobara el 3 de julio de 1990, siendo publicado el decreto publicado el 2 de agosto de 1990 en el Diario Oficial de la Federación.

El tratado tiene como propósitos:

Crear un Registro Internacional de Obras Audiovisuales, llevado por la OMPI, con el fin de registrar principalmente, indicaciones relativas sobre tales obras. Al partir del supuesto de que en la mayor parte de los casos las declaraciones serán verídicas y nadie intentará probar que no lo son, el Registro creará una mayor seguridad jurídica para el titular del derecho sobre la obra, ya que todas las personas quedaran notificadas (en su propio país, así como

en los países extranjeros que sean parte en el tratado) de quién es titular. Además se acenturará la seguridad jurídica para los eventuales cesionarios y licenciatarios de los derechos del titular, pues podrán presumir que están tratando con la persona autorizada para ceder los derechos u otorgar la licencia. Esta seguridad jurídica tiene el fin de que se intensifique la actividad creadora.

La posibilidad de un medio sencillo para probar sus derechos, resultará útil cuando el titular de los derechos recurra a los organismos encargados de hacer cumplir la ley, sobre todo en países que no sean el suyo propio, a fin de actuar contra quienes pirateen sus obras. Estos derechos pueden ser los de los autores, de los intérpretes, de los productores de fonogramas utilizados en las obras o extraídos de ellas, y los organismos de radiodifusión que las incluyen en sus emisiones.

Para los efectos de este Tratado, el art. 2 da una definición de lo que es una obra audiovisual:

A los fines de este Tratado, se entenderá por "obra audiovisual" toda obra que consista en una serie de imágenes fijadas relacionadas entre sí, acompañadas o no de sonidos, susceptible de hacerse visible y, si va acompañada de sonidos, susceptible de hacerse audible.

Los derechos más importantes sobre las obras audiovisuales son el derecho de reproducción, el derecho de distribución y el derecho de ejecución pública (en salas de cine o por televisión). Esos derechos pueden ser objeto de cesión o de licencias a diversas personas y para diferentes territorios. El Registro Internacional se crea para guardar constancia, antes o después, de la creación o puesta en circulación de cualquier cambio que sobrevenga a la titularidad de esos derechos y para incluir informaciones acerca del otorgamiento de licencias sobre los derechos.

El tratado establece la creación y administración del Servicio de Registro Internacional, el cual está encargado de mantener el registro internacional y constituye una unidad administrativa de la OMPI.

El tratado establece el principio de que para cualquier indicación en el Registro Internacional, bastará una solicitud con el contenido y las formas prescritas, presentadas para tal efecto por una persona natural o jurídica facultada para presentar una solicitud y subordinada al pago de la tasa prescrita.

Se puede presentar una solicitud en cualquiera de los siguientes casos: a) si es nacional de un estado contratante (arts. 3.1 y 2 del Convenio de Berna), b) si tiene su domicilio en un Estado contratante (art. Convenio de París), c) si tiene su residencia habitual en un Estado contratante (arts. 3.1 y 2 Convenio de Berna) y d) si tiene su establecimiento industrial o comercial efectivo en un Estado contratante (art. 3 Convenio de París)

Una persona jurídica está facultada para presentar una solicitud en dos casos. El primero es el de una entidad que se ha constituido en virtud de la legislación de un Estado contratante: por ejemplo, una sociedad constituida de conformidad con la legislación nacional e inscrita en el registro de sociedades creado por esa legislación. El otro caso es el de una entidad que posee un establecimiento industrial o comercial efectivo y real en tal Estado (art. 3 Convención de París).

El tratado determina el efecto jurídico del Registro Internacional. Todo Estado contratante se compromete a reconocer que una indicación inscrita en el Registro Internacional se considerará exacta hasta que se pruebe lo contrario. Este reconocimiento obligará

a todos aquellos a quienes se aplique la ley de cualquier Estado contratante, en particular a su gobierno y a sus tribunales.

Esta regla se encuentra sujeta a dos excepciones: 1) cuando la indicación no pueda ser válida en virtud de la ley sobre el derecho de autor o de cualquier otra ley relativa a los derechos de propiedad intelectual sobre las obras audiovisuales en ese Estado, 2) la segunda es que el efecto probatorio no rige cuando la indicación está en contradicción con otra indicación inscrita en el Registro Internacional.

El tratado contiene una cláusula de salvaguarda respecto a otras leyes del derecho de autor y cualquier otra ley relativa a derechos de propiedad intelectual sobre obras audiovisuales. Este no es un tratado sobre derechos de autor, ni sobre otros derechos de propiedad intelectual sobre tales obras. No crea obligaciones ni derechos. Señala que no podrá interpretarse en el sentido de que afecte a la ley sobre derecho de autor, ni a ninguna otra ley relativa a los derechos de propiedad intelectual sobre las obras audiovisuales.

1.6.6. Tratado de Libre Comercio de America del Norte

Debido a las presiones ejercidas por Estados Unidos de América (EUA), el tema de los derechos intelectuales fue incluido en la agenda de negociaciones del Acuerdo General de Aranceles y Comercio (GATT) en la llamada Ronda Uruguay, ya que según este país no existía a nivel internacional una protección eficaz para la propiedad intelectual, aunque desde el siglo pasado existe un organismo internacional encargado de velar por la protección de la propiedad intelectual en las ramas de propiedad industrial, así como

el derecho autoral, que es la Organización Mundial para la Propiedad Intelectual, con sede en Ginebra, Suiza.

Desde hace algunos años, el gobierno de EUA presionó al gobierno mexicano para que modificará su legislación sobre propiedad industrial, así como los derechos de autor. Esto provocó las reformas de la Ley de Invenciones y Marcas de 1987. En 1988 y 1989, el tema de la propiedad intelectual volvió a ser objeto de negociaciones muy rígidas, ya que las modificaciones a la Ley de Propiedad Industrial de 1987 no dejaron satisfechos al gobierno, ni a las empresas norteamericanas, en especial en lo referente al combate a la piratería de videocasets, las retransmisiones no autorizadas de señales de televisión y la falta de pago por regalías de obras de teatro y películas. En México preocupaba en la protección autoral en EUA para todas aquellas películas mexicanas de los años cuarenta porque faltaba la letra (c), de acuerdo con los requerimientos de la ley autoral norteamericana, y una falta de reciprocidad en el reconocimiento de las marcas notorias mexicanas en EUA.

Debido a esto se emitió la nueva Ley de Fomento y Protección a la Propiedad Industrial, publicada en el Diario Oficial del 27 de junio de 1991, donde se abrogó la Ley de Transferencia de Tecnología en su artículo segundo transitorio, que reguló los secretos industriales y se dispuso que las patentes a conceder a partir de 1997, según la ley abrogada, se otorgarían desde el momento en que entrará en vigor la Ley de Fomento y Protección a la Propiedad Industrial, con lo que, según la opinión de Víctor Carlos García Moreno.

Se comprueba que independientemente de la necesidad implícita de adecuar la legislación mexicana a los adelantos internacionales y a las nuevas tendencias competitivas, la ley pone fin a las

principales preocupaciones de EUA en cuanto al régimen de la propiedad industrial en México.²⁴

El 17 de julio de 1991 se promulgó en México el decreto mediante el cual se reformaron y adicionaron diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor. En ellas se incluyó a los productores de fonogramas como titulares del derecho de autor y a los programas de computación o soporte lógico *software*, dentro de las obras protegidas por la ley autoral; asimismo, se otorgó una mayor protección a los fonogramas y a los videogramas, ampliándose su protección a 50 años después de su primera fijación. Estas acciones legislativas abrieron camino para celebrar un Tratado de Libre Comercio (TLC) con los gobiernos de Canadá y de Estados Unidos de América que previera la protección de la propiedad intelectual.

Las negociaciones del TLC se iniciaron en 1991 y concluyeron con la firma de los Presidentes de México y Estados Unidos de América y el Primer Ministro de Canadá el 17 de Diciembre de 1992, entrando en vigencia el primero de enero de 1994.

En el art. 102 del TLC se fijan seis objetivos particulares sobre la base de tres principios de todo acuerdo internacional de libre comercio:

La Cláusula de la Nación más Favorecida, gracias a la cual las ventajas arancelarias que se otorguen a un país serán extensivas a las demás partes en el acuerdo. **La Cláusula del Trato Nacional**, por la cual los productos importados de las partes en el acuerdo tendrán el mismo trato que los productos nacionales, y el **Principio de Transparencia**, que indica que todas las regulaciones, medidas y obligaciones de las partes, deben llevarse a cabo con

²⁴ GARCIA MORENO, Victor Carlos. "La Propiedad Intelectual en el Tratado de Libre Comercio". *Revista Mexicana de Justicia*. Nueva época. N° 4. México, octubre-diciembre de 1993. pp. 133-134

plena información y comunicación a través de los grupos de trabajo, comités y comisiones que en cada área de comercio establece el TLC.

Uno de los objetivos que se plantearon fue la salvaguarda en los derechos de propiedad industrial e intelectual de las Partes en el acuerdo. Para lo que México creo y reformó nuevas leyes.

En este marco se establece como una de las obligaciones de las partes, otorgar dentro de su territorio a los nacionales de los otros países firmantes del tratado, una protección y defensa adecuada a los derechos de propiedad intelectual (art. 1701). Al efecto, cada parte, respetando los compromisos contraídos por México con la comunidad internacional, aplicará las disposiciones sustantivas de:

- El Convenio de Ginebra para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas.
- El Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas.
- El Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial.

En el caso de que las partes no fueran miembros de tales convenios, harán todo lo posible para adherirse a los textos de los mismos.

Cada parte otorgará a los nacionales de los otros países signantes un trato no menos favorable que el que dé a sus propios nacionales en la defensa de sus derechos de propiedad intelectual (art. 1703).

Para el TLC, los derechos de autor son el conjunto de prerrogativas que la Ley reconoce y otorga al creador de una obra

intelectual externada en escritura, impresión, palabra hablada, música, dibujo, pintura, escultura, grabado, cine, televisión, casetes, video y cualquier otro medio de comunicación. Identificando al derecho de autor como un derecho real de propiedad, como un derecho de la personalidad.

Las partes reconocen como obras protegidas por el derechos de autor las enunciadas en el art. 2 del Convenio de Berna y además cualesquiera otras que incorporen una expresión original, equiparando a las mismas los programas de cómputo y las compilaciones de datos (art. 1705 del TLC, art. 2 Convenio de Berna).

Los autores de obras protegidas o sus causahabientes tendrán el derecho de autorizar o prohibir la importación al territorio de la parte de las copias de sus obras hechas sin su consentimiento; la primera distribución pública del original y de cada copia mediante venta, renta o de otra manera; la comunicación de la obra al público, y la renta comercial del original y copia de los programas de cómputo. También tendrán la facultad de transmitir sus derechos patrimoniales y darlos en licencia (art. 1705.2 y 1705.3 del TLC).

Cuando el periodo de protección de una obra se calcule sobre una base distinta a la de la vida del autor, el periodo será no menor de 50 años, contados desde el final del año en que se efectuó la primera publicación autorizada, y a falta de tal publicación, a partir del final del año en que se haya registrado la obra (art. 1705.4 del TLC)

Las partes convienen que no se concederán licencias obligatorias, conforme al anexo del Convenio de Berna, si las necesidades de copias o traducciones de la obra puede satisfacerse por acciones voluntarias del titular de la misma (art. 1705.6 del TLC).

En lo concerniente a películas cinematográficas canadienses y mexicanas, que conforme a la legislación de Estados Unidos de América han caído al dominio público, el gobierno de este país las rescatará de esa situación, siempre que esto sea posible, de acuerdo con su Constitución y sujeto a consideraciones de índole presupuestal. Dentro de esta situación se encuentran muchas películas cinematográficas mexicanas de la llamada Época de Oro del cine mexicano.

Bajo el rubro de fonogramas, se establece el acuerdo entre las partes, para que al productor de fonogramas se le otorgue el derecho de autorizar o prohibir:

- a. La reproducción directa o indirecta de fonogramas.
- b. Importar a los Estados parte copias hechas sin autorización del productor.
- c. La primera distribución pública del original y copias, por vía de venta, renta u otro medio.
- d. La renta comercial del original o de una copia, excepto cuando estipulen otra cosa el productor y autor de la obra, entonces se dispondrá que la introducción al mercado con el consentimiento del autor, no agote el derecho de renta (art. 1706).

Y se previene su protección, que será de no menos de 50 años.

En relación con los medios de defensa del derecho de propiedad intelectual, se establecen diversas vías, recursos y medios de impugnación que procuran reconocimiento y protección, quedando comprometida la obligación de legislar en los derechos internos tales procedimientos de defensa, en la inteligencia de que todo tipo de

medidas que se llegaren a establecer evitarán las barreras al comercio o abuso de los procedimientos.

a. Cada país garantizará que en su legislación interna se establezcan los procedimientos de defensa de los derechos de propiedad intelectual, procurando que dichos procedimientos eviten la creación de barreras al comercio legítimo y que se proporcionen salvaguardas contra el abuso de procedimientos.

b. Asimismo, el país parte garantizará que sus procedimientos sean justos y equitativos, que no sean costosos y que impliquen plazos razonables.

c. Las resoluciones sobre el fondo de un asunto en procedimientos administrativos y judiciales, deberán contener los siguientes elementos:

- Las razones fundadas por escrito.
- Estar a disposición de las partes y sin demora.
- Las pruebas.

d. Pudiendo acudir a revisión ante una autoridad de esa parte en conflicto, no obligando a las partes a dicha revisión contra las sentencias absolutorias en asuntos penales. En el aspecto procesal de los recursos en procedimientos civiles y administrativos, está prevista la notificación oportuna y escrita de la reclamación, la oportunidad de representación de las partes por abogados, los procedimientos no impondrán cargas o requisitos excesivos. (art. 1714).

Los aspectos procesales específicos en los procedimientos civiles y administrativos se contemplan en el art. 1715.

CAPÍTULO SEGUNDO

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LA TELEVISIÓN

2.1. ASPECTOS SOBRESALIENTES DE LA TELEVISIÓN

2.1.1. Definición de televisión

La etimología de la palabra indica con precisión su contenido, pues proviene del prefijo griego *tele*, que significa lejos, y del verbo latino *videre*, que significa ver.

“Técnicamente la televisión es un sistema o dispositivo electrónico de grabación de imágenes y sonidos y reproducción de los mismos que permite transmitir imágenes a distancia, a través de los diversos canales de comunicación”.²⁵

La transmisión puede ser instantánea, es decir, al mismo tiempo que se producen los hechos, o diferida, esto es, mediante un sistema de imágenes y sonidos pregrabados.

La televisión es un medio de transmisión lograda a través de la sucesión de 25 imágenes por segundo, la cual forma un movimiento regular. Una cámara, un sistema de barrido, un generador de señales de sincronización, un emisor y un receptor, forman la estructura de un soporte de transmisión televisiva.

2.1.2. Historia de la televisión

²⁵ SOLER, Llorenç. *La televisión una metodología para su aprendizaje*. Ed Gustavo Gili, Barcelona, España, 1988, p.23.

La televisión es el resultado de uno de los rasgos más característicos del ser humano, su insaciable curiosidad. El hombre siempre ha soñado con la posibilidad de encontrarse en dos sitios distintos al mismo tiempo; antes de inventar la televisión como un medio para conseguirlo, tuvo que adquirir conocimientos sobre otras disciplinas: óptica, astronomía, magnetismo, electrónica y toda clase de conocimientos. Cuando la fotografía se unió a la linterna, las dos cámaras oscuras dieron paso al cine. Pero la arqueología de la televisión se remonta a una línea de transformaciones tecnológicas que darían lugar a un aparato capaz de reproducir el ojo y el oído humano.

La transmisión de imágenes fijas preocupaba a los investigadores europeos, desde la mitad del siglo XIX. La televisión nació de la conjunción imbricada de tres series de descubrimientos: los que se refieren a la fotoelectricidad, es decir, a la capacidad de ciertos cuerpos de transformar, por radiación de electrones, la energía eléctrica en energía luminosa, y recíprocamente los descubrimientos de procedimientos de análisis de fotografías descompuestas y luego recompuestas en líneas de puntos claros y oscuros, y finalmente los descubrimientos que han permitido dominar las ondas hertzianas para la transmisión de las señales eléctricas correspondientes a cada uno de los puntos de la imagen analizada.

Durante los años veinte, la televisión registró importantes avances en diversos países. En 1927, Vladimir Zworykin perfeccionó el iconoscopio en Gran Bretaña, con el cual se equiparon las cámaras electrónicas ayudando a mejorar los tubos catódicos de los receptores. En 1925, John Logie Baird realizó el primer televisor

perfeccionado, teniendo una primera licencia experimental en 1926. Pero no fue sino hasta el 10 de septiembre de 1929, cuando la compañía BBC realizó en Londres la primera transmisión pública regular de imágenes electrónicas, durante media hora diaria. En 1936, la BBC decidió lanzar un programa público, desde los estudios de Alexandra Palace. Para 1939, el servicio ofrecía alrededor de 20 000 receptores en Londres, con veinticuatro horas de programa por semana. La guerra puso fin a estas emisiones el 1º de septiembre de 1939, cuando tenía la mejor y más experimentada de las televisiones.²⁶

En Estados Unidos, en 1927, la Bell Telephone Company realizó una de las primeras experiencias públicas de televisión. Cada una de las empresas de material radiofónico intentaba establecer su propio procedimiento, lo cual trajo consigo confusión en el público que compraba receptores que al poco tiempo se encontraban en desuso. En 1931, la RCA creó una emisora en el Empire State Building en Nueva York. Para 1941, se estimaba que el número de receptores era de 5 000, aproximadamente. En 1942, tras la entrada de Estados Unidos a la guerra, el gobierno federal prohibió la fabricación de televisores.

En Francia se dieron grandes logros y el 14 de abril de 1931 se realizó la primera transmisión. En 1932 se realizó un programa experimental desde la Escuela Superior de Electricidad de una hora por semana. En 1935, Georges Mandel instaló un primer estudio (la torre Eiffel servía como antena emisora) y para 1939 emitía quince horas de programas por semana, aunque apenas se contaba

²⁶ PIERRE, Albert y TUDESQ. *Historia de la radio y la televisión*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982. pp. 91- 92.

con unos cuantos receptores, muchos de los cuales se encontraban en lugares públicos. En septiembre de ese mismo año, las emisiones cesaron debido a la guerra.

Durante 1928, la oficina de correos de Alemania patrocinó muchas experiencias. En 1936, los Juegos Olímpicos de Berlín, televisados en directo, fueron recibidos en lugares públicos.

En Italia existía en 1940 una televisión experimental. En la URSS, las primeras experiencias se tuvieron en 1931. La guerra interrumpió por un tiempo el auge de la televisión.

Después de la guerra, la televisión volvió a comenzar prácticamente de cero, en las naciones industrializadas, siendo su avance muy diferente en cada país. Los que manejaban la radio fueron los mismos que manejaron los medios audiovisuales. En efecto, las firmas de material radiofónico se lanzaron a este nuevo mercado, cuya expansión fue facilitada por los progresos técnicos alcanzados. Los perfeccionamientos más notables se referían a las cámaras electrónicas por el mejoramiento de los tubos iconoscópicos, los tubos de los emisores y la instalación de los receptores; en los años cincuenta, multiplicando los canales disponibles, se permitió a la televisión salir del estancamiento.

Después de los años cincuenta, la multiplicación de los órganos audiovisuales, la diversificación de sus producciones, la prolongación de los programas cotidianos y la rápida extensión de la audiencia en todas las regiones de la Tierra, han provocado una verdadera mutación cuantitativa y cualitativa de los medios, actuando como un verdadero agente de revolución cultural.

En México, los primeros experimentos de televisión se realizaron durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas. Estos

experimentos fueron realizados por el ingeniero Guillermo González Camarena, quien desde 1934 llevaba a cabo pruebas de televisión. Tras varios intentos, logró desarrollar en 1939, bajo el patrocinio de una compañía vinícola en Chihuahua, un sistema de televisión a colores, llamado tricromático por estar basado en los colores rojo, verde y azul. Su invento, patentado en México y en el extranjero fue sustituido por el sistema bicolor simplificado, pero constituyó la base para los posteriores sistemas de televisión a color.²⁷

En 1944, Cecilio Ocón, asociado con el doctor Lee De Forest, estadounidense inventor del bulbo eléctrico y descubridor del electrón, intentó obtener del gobierno la primera concesión para operar una estación televisora, abrir un centro de estudios de televisión y una fábrica productora de aparatos de televisión. Sin embargo, en enero de 1946, surgieron algunos problemas entre Lee De Forest y Ocón, por lo que De Forest recurrió al Presidente Manuel Ávila Camacho para protegerse de Ocón. Ávila Camacho se dirigió a la Secretaría de Economía para que protegiera al señor De Forest, y en 1946 se constituyó la Fundación Lee De Forest de América, S.A de C.V., destinada a la producción de ciertos aparatos para la profesión médica, así como al establecimiento y explotación de la televisión de colores. A De Forest le interesaba fundamentalmente la televisión y obtener una concesión para operar comercialmente estaciones de televisión.

Aunque De Forest no era el único estadounidense interesado en establecer estaciones comerciales de televisión en México, ninguno de los solicitantes estadounidenses pudo obtenerla.

²⁷ MEJIA BARQUERA, Fernando. *La industria de la radio y la televisión y la política del Estado mexicano*. Vol. I. Ed. Manuel Bucndía, México, 1989. pp. 63- 64.

Esto ocurrió debido a que la legislación mexicana relativa a las comunicaciones electrónicas, establecía la prohibición de otorgar concesiones a extranjeros, y porque diversos empresarios mexicanos habían empezado a tener entrevistas con las autoridades a fin de obtener concesiones.

Uno de los empresarios solicitantes era Emilio Azcárraga Vidaurreta, quien sostuvo entrevistas con el Presidente Miguel Alemán Valdés. De igual forma procedieron la empresa Radio Televisión de México, S.A., sociedad formada por Gonzalo J. Escobar, José Manuel Crovetto, ingeniero González Camarena, y otros que no sólo buscaban una concesión, sino el establecimiento de una planta para la fabricación y una estación transmisora en el Distrito Federal con fines de explotación comercial y cultural, por lo que solicitaban la ayuda del Presidente para que les brindara garantías, protección y facilidades para una inversión tan cuantiosa, pidiendo una concesión por cincuenta años.

En el ámbito internacional, los radiodifusores encabezaron la creación de una asociación latinoamericana cuya misión sería impulsar el desarrollo de la televisión comercial, idea propuesta por Emilio Azcárraga en 1946. En Buenos Aires, Argentina, se constituyó oficialmente una televisión asociada, eligiendo como dirigentes a: Emilio Azcárraga, Presidente; Clemente Serna Martínez, también de México, vicepresidente; Coar Mestre, de Cuba, secretario, y Raúl Fontaine, de Uruguay, tesorero. Con esto, los radiodifusores más fuertes de Latinoamérica pretendían formar un frente común, del que también formaban parte las emisoras de Rómulo O' Farril. En 1946 se inauguró la estación experimental de televisión XHIGG, con la

dirección de González Camarena, quien durante dos años difundió programas, cada sábado, en la Ciudad de México.

A solicitud del entonces Presidente Miguel Alemán Valdés, se nombró una comisión a fin de que observara y analizara los principales sistemas de televisión operantes en el mundo. Con base en esto, la comisión elaboraría un informe para contar con elementos que ayudaran a decidir la forma de operar la televisión en México.

En 1949 se otorgó a la empresa Televisión de México, S.A., presidida por Rómulo O'Farril, la primera concesión. Con las siglas HXTV, canal 4, esta fue la primera televisora formal de México y América Latina. A fines de octubre de 1950 se creó XEW-TV, canal 2, con transmisiones originadas en los estudios de radio de XEW, en tanto se concluía la construcción de las instalaciones de lo que sería Televisión; meses después se concesionó la empresa a Emilio Azcarraga. Así se dio la competencia entre los canales 4 y 2, al tiempo que aumentaba el número de aparatos receptores en la Ciudad de México. En 1952 se concedió la concesión a González Camarena con la estación XHGC, canal 5. En 1955 se produjo la integración de los tres canales con el propósito de crear una estructura más sólida para la industria y con mayores posibilidades de servicio y expansión; Telesistema Mexicano comenzó a enviar su señal a la provincia, instalando retransmisoras mientras surgían televisoras locales.

En 1958 surgió XHIPN, canal 11, estación de carácter cultural del Instituto Politécnico Nacional, operando en la Ciudad de México. En 1962 nació en Monterrey la cadena Televisión Independiente de México (TIM), canal 6. En 1968 nació en la ciudad de México el canal 8, también perteneciente al TIM.

En 1965, Telesistema contaba con dos nuevos canales, 7 y 9, con los que dos años después comenzó simultáneamente la transmisión en colores por los canales 2, 4, 5, 7 y 9.

En 1969, Telesistema Mexicano, a través de Cablevisión, S.A., obtiene la concesión de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes para operar en la Ciudad de México el servicio de televisión por cable.

A principios de los años setenta se fusionaron Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, dando lugar a Televisa, la cual empezó a operar en 1973.²⁸

Durante los siguientes años se han dado constantes cambios respecto de canales culturales que pasaron a ser comerciales, o viceversa; se lanzaron al espacio los satélites de transmisión Morelos y Solidaridad; se renovaron concesiones; surgió e llegó a su fin CEMPAE; surgió IMEVISION con los canales 7 y 13, que posteriormente se privatizaron y fueron concesionados a lo que hoy es Televisión Azteca.

En general, la televisión en México ha pasado por un proceso de cambios y ajustes técnicos y de manejo, que se pueden catalogar como lógicos debido a su rápido crecimiento.

2.1.3. Importancia de la televisión como medio de comunicación.

En un principio, la televisión sólo era un sistema de envío y recepción de señales que nació de la tecnología, las máquinas, la electrónica y la óptica, sin tener que responder a una necesidad

²⁸ GONZALEZ TREVIÑO, Jorge Enrique. *Televisión y comunicación, un enfoque práctico*. Ed. Alhambra Mexicana, México, 1994. pp. 28- 30.

concreta, en el contexto de la comunicación operativa que respondía a prioridades de expansión del sistema económico y militar. Raymond Williams señaló en 1974 que, respondiendo a una investigación científica y técnica, su efecto es accidental, ya que si la televisión no se hubiera inventado, ciertos hechos sociales y culturales de nuestro tiempo no hubieran ocurrido. Por ser un poderoso medio de noticias y entretenimiento, ha alterado muchas de nuestras instituciones y formas de relación social; sus propiedades inherentes como medio electrónico han alterado nuestra percepción básica de la realidad y las relaciones con otros y con el mundo.

Por otro lado, la televisión ha tenido consecuencias imprevistas sobre otros medios de comunicación y entretenimiento, reduciendo su importancia.²⁹

La televisión es un sistema de comunicación, "una ventana al mundo", como lo señaló T. Hutchinson en 1946, ya que permite que cada uno de nosotros se extienda a cada rincón del mar y de la tierra; también ha sido el más efectivo agente de ventas en la historia del mercado, como dirían otros, ¿pero qué efectos produce?

Es un medio que divierte, entretiene, enseña y forma, pero también puede desinformar, deformar y alinear.

La televisión ha influido en nuestra perspectiva sobre el mundo y sobre nuestras decisiones políticas y continúa haciéndolo a cada instante. Sus efectos psicológicos para los jóvenes no han sido siempre los mejores, pero tampoco los más perjudiciales. La influencia que la televisión causa a los niños, nadie puede decir que es buena o que es mala; para algunos niños y en determinadas

²⁹ VILCHIES, Lorenzo. *La televisión los efectos del bien y del mal*. Ediciones Paidós Ibérica, España, 1993. pp. 18- 20.

condiciones, cierta televisión es perjudicial, para otros en las mismas condiciones, o para los mismos niños en otras condiciones, puede ser beneficiosa, por lo que probablemente la televisión no es perjudicial ni beneficiosa, todo depende del contenido de los programas a que tengan acceso los niños. Para algunos la exposición a programas violentos, bajo ciertas condiciones, incrementa la agresividad en los niños, aunque existen múltiples variables que inciden en la relación televisión-violencia-sociedad: sexo, edad, status económico, tendencias preexistentes de la agresividad, frustraciones y situaciones sociales tales como la estructura familiar o los modelos de comunicación entre padres e hijos, y si estas variables interactúan de hecho en relación con la violencia no es posible establecer la causalidad, menos aún si además existen otros factores como discriminación racial y social que en algunos países son un problema.

Según estudios internacionales realizados en diversas partes del mundo, la audiencia en general realiza una búsqueda de diversión, relaciones personales, identidad personal, información; busca un medio para escaparse del tedio cotidiano, para tener un tema de qué hablar con los amigos, para comparar a la gente y acontecimientos vistos en ese medio con su propia experiencia y mantenerse en contacto con los grandes acontecimientos.

En México, debido a la poca afición a la lectura, se recibe la mayor parte de la información por la televisión.

En otros aspectos se dice que los jóvenes ahora están más despiertos que antes, pues han recibido una gran cantidad de información; desde que son pequeños conocen los horrores de la guerra, el hambre, la muerte, la violencia, pero ésta no es sino información cuidadosamente editada y censurada según los intereses

del partido en el poder, de la cadena televisiva o de un reportero, por lo cual es una información manipulada.

La televisión es una inmensa fuerza expresiva, que habla un idioma de imágenes universales a pobres y ricos, a cultos y analfabetos, como nunca antes lo había logrado cualquier otro arte. La televisión independiente significa programas liberados de los imperativos mercantiles, de las exigencias del sistema, del control de los mediocres, y no es que se diga que el público exige ese tipo de programas, sino que el público ha sido atosigado con cierta clase de subtelevisión, sin ninguna posibilidad de elección. Es por ello que coincido con Miguel Quijada Soto, quién plantea la necesidad de un proceso de reeducación para hacer comprender al hombre que la misión de la televisión es la de ayudar a nuestros semejantes, para ayudarnos a todos en nuestras tareas comunes, en la lucha contra el dolor, la guerra, la miseria y los sufrimientos; debe traer un mensaje de paz y comprensión y esperanza para el futuro. Por eso es un crimen emplearla para fines innobles, conociendo su capacidad de sugestión sobre el público. La televisión no debería estar al servicio del comerciante sino al servicio de la civilización.³⁰

2.1.4. La televisión como medio reproductor de obras artísticas y científicas

La televisión es uno de los inventos más admirables de la tecnología, un poderoso medio de comunicación que, usada con recto y elevado criterio puesto al servicio de las normas éticas que sirven

³⁰ QUIJADA SOTO, Miguel Angel. *La televisión, análisis y práctica de la producción de programas*. Ed. Trillas, México, 1986. pp. 93-94.

de cimiento a nuestra civilización, hacen de ella un incomparable instrumento de propagación de valores culturales y divulgación de conocimientos.

Es posible que la importancia cultural y educativa de la televisión pueda llegar a ser mayor a la del cine. Como un ejemplo se tiene la retransmisión de intervenciones quirúrgicas efectuadas por especialistas de renombre, captándose con absoluta fidelidad hasta el último detalle de la acción del cirujano y la operación, pudiendo ser vista por miles de profesionistas o estudiantes de medicina. Asimismo las cámaras pueden captar y retransmitir las imágenes nítidas de los microscopios electrónicos.

Los aparatos de televisión también pueden rendir importantes servicios en los sitios a los que no llega la presencia humana, como las imágenes que se pueden obtener de la Luna gracias a vehículos espaciales, equipados con cámaras de televisión. En el campo de las aplicaciones científicas, tecnológicas e industriales, la televisión adquiere cada vez mayores proporciones.

La televisión también nos lleva a los lugares más ocultos y más bellos del mundo, permitiéndonos conocer la vida de los animales, las plantas, paisajes naturales, etc. De la misma manera, nos permite acceder a toda clase de manifestaciones artísticas, al transportarnos a una cantidad inigualable de países, pudiendo captar su cultura, costumbres, ideologías, religiones y todo lo que es posible apreciar a través de nuestros sentidos y que muchas veces no podríamos conocer a no ser por las imágenes que nos brinda la televisión.

2.2. COMPONENTES BÁSICOS PARA LA PRODUCCIÓN TELEVISIVA

2.2.1. El guión

Para que exista un argumento, es necesario que exista una idea que se alimenta hasta convertirse en un argumento o sinopsis. La sinopsis desarrollada en forma de novela corta, precisando diálogos y detallando situaciones, se denomina tratamiento, ya que indica el método estilístico y narrativo del argumento, pudiéndose formar una idea de cómo será el programa. Al precisar todos los diálogos, se forma el guión literario. Éste, es la pieza acabada que el director convertirá en guión técnico, al indicar las secuencias, planos, encuadres, movimientos de cámara en una columna, y los diálogos, música y efectos en otra, detallando el tiempo de cada uno de ellos.

El guión en muchas ocasiones no es tarea de una sola persona, en las grandes cadenas televisivas existe personal que se ocupa de las diversas fases de la elaboración. Hay técnicos especializados en elaborar sinopsis, dándole forma literaria, mientras que los dialoguistas tienen la tarea de convertir las anotaciones literarias en texto dialogado. Este es un procedimiento que se sigue en muchos de los canales comerciales, en los que se ofrece al director un guión completamente elaborado para que lo comience a grabar inmediatamente.

2.2.2. Los talentos.

Son todas aquellas personas que de una u otra manera aparecen frente a las cámaras, como son:

Actor. Es el intérprete que representa la obra teatral, televisiva o película cinematográfica. En el caso de una obra audiovisual, es el que interviene en la realización de la obra, sin crear ninguna obra integral; interpretan y representan los papeles asignados y aparecen en las escenas fijadas en la obra.

Narrador. Es aquel que relata, narra o cuenta algún suceso.

Declamador. Es el intérprete de obra literaria, la actuación de estos intérpretes puede ser aislada o colectiva.

Cantante. Es aquel que interpreta una canción, pueden ser solistas o participantes de coros.

Músico. Es aquel que interpreta música, mediante la utilización de cualquier instrumento.

Ballarín. Es el intérprete de ballet o danza.

Locutor puede o no aparecer frente a cámaras, en cuyo caso sólo será utilizada su voz; su participación, por lo general, se concentra sólo en la lectura en los noticieros y otros programas.

Comentarista. De él se espera que haga observaciones respecto a la información, dé orientaciones o formule opiniones personales sobre algún tema específico, por lo que debe ser un especialista en el tema y gozar de reconocimiento y credibilidad. Puede formar parte del personal de la televisora, y generalmente es en la sección de noticias donde aparece, sólo que especializado en algún tópico, como deportes, política, etcétera.

Conductor. Es el encargado de llevar al televidente de un lado a otro del programa para que su atención no se pierda; además

debe cuidar el ritmo e interés del programa. No en todos los programas se cuenta con un conductor, la naturaleza del programa debe pedirlo.

2.2.3. Escenografía

La escenografía es el lugar dentro del que suceden las acciones y representaciones. Cuando éstas no se basan en la realidad, exigen la creación de un espacio escénico y de un ambiente determinado que reproducen un lugar imaginario donde se desarrolla una acción. Esta función la debe cumplir el director artístico encomendado por el departamento de escenografía.

El escenógrafo tiene que crear los ambientes de acuerdo con los requerimientos dramáticos y expresivos de un guión, o con el carácter y significado que se lleve ante las cámaras. En un telediario se pondrá un tipo de puesta en escena lo más neutra posible, con el fin de no distraer la atención del espectador. En un programa musical o de variedades el decorado será opulento, expresivo, llamativo, para dar espectacularidad; cada caso expresado, contribuye a crear y a mantener el clima y el ambiente más propicio a las características de cada programa.

El escenógrafo y el iluminador trabajarán juntos para lograr las atmósferas deseadas, por lo que deben tener conocimientos del tratamiento de colores con la luz.

2.2.4. Vestuario

El vestuario es un elemento de comunicación visual en la línea del contenido de un programa. El tipo de vestuario de cada personaje ayuda a definir el lugar donde se encuentra, sus condiciones sociales, temporales y culturales, y deberá ir acorde con el decorado.

El vestuario realza la apariencia física del actor, modifica o resalta los rasgos específicos de su personalidad. El diseñador preparará el vestuario de acuerdo con la época en que se desarrolle la acción, utilizando su concepto creativo personal, y tratándose de personajes del pasado, tendrá como fuentes de información, sobre todo, obras de arte de todos los tiempos. En el caso de obras ambientadas en la época actual, será más fiel dejando un amplio margen para la fantasía, sin que ello induzca a errores de interpretación sobre la ubicación del personaje dentro de la historia.

2.2.5. Maquillaje

En el caso de los actores que trabajan frente a cámaras, el maquillaje influye de diversas formas, coadyuvando a la caracterización externa del personaje, es decir, adecuando su físico a las exigencias dramáticas del papel interpretado. Efectivamente, el maquillaje puede llegar a transformar los rasgos del actor, que podrá cambiar su apariencia por completo; es a esto a lo que se denomina caracterización. La caracterización también es utilizada para deformar los rasgos de una persona a fin de denotar envejecimiento, rejuvenecimiento, o acentuar los rasgos enfermizos de un rostro. En este mismo sentido contribuye todo aquello que corresponde a los

efectos especiales del maquillaje, como una herida, cicatrices, hematomas, etcétera.

En el caso de presentadores, conductores, locutores y entrevistados que aparecerán ante las cámaras, el maquillaje sirve para proporcionar al cutis un aspecto y un color que le son propios, puesto que por las luces del estudio se produce una pérdida del color de piel; con ello también se evita el brillo de las pieles grasosas, por el efecto de las luces.

2.2.6. Iluminación

Iluminar equivale a dibujar con luz. La iluminación es el proceso del control de la cantidad y la calidad de luz que necesita una escena. La iluminación es utilizada por razones técnicas y estéticas, para brindar la luz necesaria para que la cámara de televisión pueda captar la escena de una manera clara y agradable. La buena iluminación recrea la apariencia de un escenario natural y ayuda al telespectador a entender lo que está sucediendo.

El control de iluminación. En el monitor se visualizan las imágenes de distintas cámaras de el estudio. El pupitre contiene los mandos de regulación de intensidad de todos los aparatos de iluminación, proyectores, focos ubicados en el estudio. Desde cada panel puede variar la tensión de cada fuente, mediante reguladores que permiten la graduación desde la plena intensidad luminosa, hasta la extinción total. La tecnología ha permitido que hoy sea posible programar todo un sistema de acuerdo con las necesidades del plato o *set*. Existen otros circuitos que permiten, mediante el filtrado de una modulación sonora, actuar sobre otras tantas vías del pupitre de

iluminación para producir efectos de intensidad lumínica de acuerdo con las variaciones sonoras, con aplicación en programas musicales.³¹

El escenógrafo depende indirectamente del iluminador, ya que es imprescindible para el logro de los fines que pretende. Un mismo decorado puede cambiar de significado según el tipo de iluminación adoptado; una iluminación difusa ampliamente repartida por todo el decorado originará una carencia de sombras que creará un ambiente claro y luminoso más apto para una comedia que para un tema de terror, para este último el tratamiento de luz será más enérgico. Las luces concentradas en una sola dirección originarán un tipo de iluminación contrastada que dejará en penumbra gran parte de los sujetos y el decorado. Una luz escénica creará un ambiente propicio para el misterio, un clima de incertidumbre.

El espacio escénico puede ser el mismo, pero gracias a la iluminación es posible la creación de ambientes de acuerdo con los requisitos que imponga el realizador.

2.2.7. Audio

El audio se compone de cuatro elementos que son: la palabra, la música, el ruido y el silencio.

La palabra.- Es la tarea creadora del guionista.

La música.- Es muy importante, tan expresiva o más que cualquier diálogo, puede dar énfasis a la acción, prepara nuestro estado de ánimo y liga secuencias.

³¹ SOLER, Lorenc. *Op. cit.* p. 63.

El ruido o efectos incidentales.- Son los que le dan la vida a la imagen y ayudan al espectador a comprender mejor la acción: el ruido del mar, de la lluvia que golpea los cristales, el viento, el abrir o cerrar de una puerta, pasos, disparos, todos los efectos incidentales que ambientan el programa.

El silencio.- Este puede ir acompañado de un gesto, una mirada, que en determinadas escenas se requieren de un protagonista.

El control de sonido.- Es una instalación dedicada al tratamiento de la señal de audio del programa. El elemento más importante de un control de este tipo es una mesa de sonido, donde se pueden tratar por separado los parámetros técnicos de los distintos canales de audio que llegan a la mesa, procedentes de las más diversas fuentes sonoras.

2.2.8. El video

La cámara de televisión constituye la unidad básica de todo sistema de videocomunicación. Convierte la luz en una señal electrónica que puede ser procesada y transmitida, o grabada en una grabadora de video para luego ser editada. La cámara incluye un espejo o prisma que proviene de la lente y la pasa a los tubos o chips, a circuitos, que exploran el tubo o chip para registrar una señal electrónica. Al procesar los circuitos se refina la información y se codifica de tal manera que puede ser grabada o transmitida.

El control de las cámaras que se da en un estudio, permite las operaciones de las señales primarias de todas las cámaras de la cadena del estudio, esta se realiza para cada cámara

por medio de un control remoto. Aquí se dispone de monitores para ver las imágenes de cada una de las cámaras por separado.³²

2.3. GÉNEROS Y ESPACIOS TELEVISIVOS

2.3.1. Los géneros televisivos

Existen programas tipo en todos los géneros que cumplen con ciertos requisitos de estandarización, y que responden a criterios de programación internacionalmente aceptados por todas las cadenas de televisión.

Los programas que generalmente se colocan en el mercado internacional de ventas, se ofrecen en series, es decir, en bloques de programas que responden a la misma idea inicial. Las series ofrecen mejores posibilidades de venta que los programas aislados, salvo que se trate de un programa extraordinario con motivo de algún hecho muy importante.

También existen normas de duración horarios de los programas. Se prevé que deben cubrir espacios en un cuarto de hora, media hora y una hora, teniendo en cuenta que entre programas es preciso disponer de espacios para la publicidad, avisos, avances de programación y otros.

2.3.2. La enumeración de los programas tipo

³² HERSH, Carl. *Producción televisiva, el contexto Latinoamericano*. Ed. Trillas, México, 1995. p. 21.

Los espacios informativos basan su programa en noticiarios. Estos programas son difundidos por cada estación a través de dos, tres o más ediciones diarias, y su misión es la de informar puntualmente sobre la actualidad, facilitando las imágenes y sonidos que hagan posible su conocimiento más completo. La relación temporal entre el momento que se produce la noticia y el instante que ésta se da a conocer en el noticiero, en ocasiones se presenta de manera instantánea, ya que se cuenta con conexiones en directo desde el lugar donde se está produciendo el hecho. Sin embargo, lo más usual es la producción de noticias audiovisuales gravadas con anterioridad, aunque lo hayan sido poco antes de su emisión. Los noticieros compiten con otros medios escritos, como la prensa diaria. Sus fuentes informativas tienen diferente procedencia, como el material que generan sus propios reporteros, las conexiones en directo con corresponsales destacados en otras ciudades en caso de cadenas estatales; información generada de los enviados especiales, valiéndose en ocasiones de satélites, y la información generada por el estudio. Existen otras fuentes como agencias de noticias internacionales, que mediante satélites de comunicaciones, envían información de los principales sucesos acontecidos; estas transmisiones se efectúan en paquetes de información varias veces durante el día y cada emisora selecciona las que considera más importantes.

Dentro de los programas informativos se contemplan espacios informativos no diarios que se presentan en forma de reportajes, documentales, temas monográficos de mayor o menor actualidad. Para este tipo de producción se adopta el sistema de producción de cine electrónico con posproducción de la emisora.

Cuando los enviados especiales deben estar en difíciles condiciones de trabajo como una selva, se piensa en una producción totalmente cinematográfica, que una vez transferida se edita normalmente.

Otro tipo de programas informativos, son aquellos que se ocupan de temas de actualidad y cubren informaciones singulares, como lo referente a elecciones, catástrofes, etc. La entrevista es un género de periodismo televisivo, que se considera como un subespacio de los programas informativos. Las retransmisiones en directo ocupan una parte importante en los programas de toda emisora, los espacios deportivos son los que mayormente emplean esta forma de mensaje televisivo.

Los programas dramáticos o de ficción, tienen una aproximación al trabajo con intérpretes, cualquiera que sea la forma que adquieran. Los dramáticos parten de una base literaria o guión, cuentan con ambientación, decorado y vestuario, e incluyen los ensayos de interpretación con los actores y actrices, imprescindibles para el buen logro de la obra. Un programa de ficción puede adquirir la forma de una serie o constituir un espectáculo único, al modo de una obra cinematográfica. Los telefilms, caso especial dentro de los espacios de ficción, constituyen series televisivas de gran audiencia cuyos planteamientos heredan las formas más tradicionales del cine.

Por lo regular, toda emisora cuenta con un programa tipo de concurso, ya que atrae una audiencia muy numerosa. En ellos se combina la exhibición de las habilidades de los concursantes con dosis de azar, más el estímulo competitivo.

Los programas musicales ocupan un lugar destacado en la programación, dentro de éstos se encuentran también retransmisiones de conciertos y recitales dedicados a melómanos

para quienes un espacio de este tipo es el mejor sustituto de un concierto. Los videoclips tienen como objetivo la promoción que llevan a cabo las editoras discográficas.

Los programas infantiles y juveniles pueden adquirir las más diversas formas y opciones; caben aquí, tanto programas de contenido didáctico, formativo y educativo, como los de mero entretenimiento y distracción. Sus contenidos son muy controvertidos al cuestionarse sus valores positivos en cuanto a la formación del menor. La llamada televisión didáctica es objeto de atención en todos los países por constituir un elemento de enseñanza que el alumno recibe fuera de la escuela.

Los programas deportivos constituyen uno de los atractivos más fuertes, ya que garantizan una alta audiencia a las cadenas de televisión. Existen también programas informativos especializados en deportes, los cuales disponen de reporteros, cámaras, comentaristas, redactores, conductores y otros medios humanos y técnicos. En épocas de especial fulgor del deporte, como las Olimpiadas, se genera una necesidad de cobertura informativa compleja capaz de impulsar el desarrollo de los medios técnicos de producción.

Otro tipo de programación que se ha extendido en todo el mundo, es la difusión de películas cinematográficas, que a bajo costo, llena un espacio que puede llegar a ser muy interesante. Este tipo de programación ofrece una clara competencia a las salas cinematográficas, convirtiéndose en cines a domicilio, que han influido en la crisis de asistencia a los locales de todo el mundo. No obstante, puede decirse que esto ha tenido un lado positivo, pues ha permitido de algún modo extender la cultura cinematográfica a sectores de la

población que de no ser así no tendrían acceso, ni hubieran gozado de este conocimiento de cultura universal. También existen programas especializados en información, divulgación, orientación y crítica cinematográfica, que dan a conocer cómo se desarrolla el séptimo arte.

2.4. LA ORGANIZACIÓN BÁSICA DE UNA ESTACIÓN DE TELEVISIÓN.

La realización de un programa de televisión, en términos generales, descansa en tres aspectos muy importantes, éstos son: la preproducción (o preparación del programa), la producción (grabación), y la posproducción (incluye editaje y acabado video/audio). La producción incluye el equipo de trabajo técnico y artístico que hará posible la realización. El productor es el responsable de la organización, administración y control de todos los recursos humanos, técnicos y económicos, que se han puesto en sus manos para la realización de un proyecto en concreto. El realizador es el responsable artístico del programa, debiendo crear dentro de la estructura que le dio el productor, atendiendo también a las exigencias artísticas del programa, sin dejar de estar consciente del presupuesto con que se cuenta para la realización del programa.

En la fase de preproducción ya se posee el guión del proyecto, se deben fijar las locaciones, preparar los medios técnicos y artísticos necesarios para confeccionar el plano de trabajo, organizar el desplazamiento, solicitar los permisos necesarios, determinar y encargar el decorado, efectuar la contratación del personal y los servicios necesarios, hacer contacto con proveedores, etcétera.

La producción o grabación es la puesta en práctica de la fase de preparación, abarca el período de grabación desde su inicio hasta el último día de la misma.

La posproducción comienza con la selección del material grabado, el proceso de edición y procesamiento de las imágenes y termina con el sonorizado, hasta la obtención del *master* final.

La división de funciones y responsabilidades entre todos los miembros del equipo, es una característica fundamental en el trabajo de televisión. La incorporación del personal técnico y artístico de un programa se efectúa en la medida que surgen las necesidades.

El realizador empieza desde la etapa de preparación. El equipo de imagen, iluminación y cámaras empiezan su funcionamiento durante la grabación. Antes, el escenógrafo habrá diseñado los decorados y la construcción de los espacios escénicos. Otros profesionales vinculados son los documentalistas y su función será aportar datos relativos al tema; en algunos casos, el coordinador realizará las funciones del realizador. En posproducción son fundamentales el editor, los técnicos que procesan las imágenes y los técnicos de sonido.

También se encuentran en todo programa, las maquilladoras, los carpinteros, los pintores, así como una serie de técnicos que intervienen en la puesta en marcha y el mantenimiento de los aparatos.

2.4.1. Gerencia de dirección y producción

La producción en televisión es la conjugación de una serie de elementos, su disposición y manejo para alcanzar una meta o

logro, que es la grabación o transmisión de un programa de televisión, un proceso en el cual una idea se transforma hasta llegar a plantearse en términos reales en audio y video.

Un programa es una larga cadena que se origina de una simple o complicada idea y representa el esfuerzo de un gran número de personas y recursos técnicos, que trabajando en equipo hacen posible que el mensaje se presente de acuerdo con las características que tiene la televisión.

Cada uno de los elementos que intervienen en este proceso es importante y básico en todas las etapas de su creación.

2.4.1.1. El productor

Su responsabilidad consiste en organizar el proceso completo que lleva a la obtención de un programa o serie, así como evaluar los resultados.

Para ser un buen productor es necesario seguir un largo proceso, con una serie de etapas y pasos a seguir, ya que gran parte de su trabajo dependerá de sus relaciones y su habilidad para aprovechar las oportunidades que se le presenten.

Un productor debe conocer sus recursos, tanto técnicos como humanos, ya que sólo de esta forma sabrá las limitaciones y potencial del equipo técnico con que cuenta. También deberá tener conocimientos básicos de administración para poder hacer el manejo presupuestal establecido para la realización de su cargo.

Además debe lograr que su guionista interprete de la mejor forma, la idea original y que, esta pueda ser transmitida al

programa. Tiene que realizar la selección del personal que intervendrá en el programa, como los actores.

Igualmente tendrá que estar atento a la dirección y a los ensayos, y evaluar los resultados finales del programa al ser transmitido al aire. Para llevar a cabo el trabajo de producción, el productor seguirá los pasos que a continuación se indican:

1. - La **preparación**, que consiste en el trabajo previo a la investigación y selección de ideas para la creación de un programa; en el análisis de los costos que tendrá la producción y la previsión de si el producto se venderá con éxito; en estudiar o tener ideas de cuál es el tipo de programas que el público desea ver. E esto puede ser llevado a cabo mediante estudios de mercadotecnia.

2.- La **organización**. Aquí se ponen a funcionar los elementos que intervendrán en la grabación o transmisión del programa. El personal que intervendrá tendrá claras las responsabilidades que deberá que llevar a cabo durante la realización del programa. Esta etapa es la más importante de la producción, ya que dependiendo de cómo sea la organización, serán los resultados obtenidos.

3.- La **comunicación**, que consiste en que tendrá que hacer comprender con claridad sus deseos y propuestas a su grupo de trabajo. En este sentido, deberá comunicarse con el personal técnico para que éste le brinde las facilidades que requiera el programa.

Establecerá los canales y mecanismos para que exista una buena comunicación entre él y el personal que trabaja directa o indirectamente en el programa.

2.4.1.2. El director

Es la persona encargada de dar cuerpo y hacer realidad las ideas del productor, llevará a su término las etapas de producción. Es el encargado de la dirección de cámaras, de dar las indicaciones para el manejo del *switcher* o conmutador de imágenes que es donde se hace la selección de las tomas. La gramática fundamental para el manejo de las imágenes debe ser manejada y conocida por el director.

El director también debe estudiar con anticipación el guión, para poder saber las imágenes que deberá ofrecer, realizando un proceso de visualización, de como tendrá que ir desarrollándose la historia. El guionista y el director deberán llevar una relación muy estrecha, al conocer cada uno el trabajo del otro.

2.4.2. Gerencia de programación

La función de este departamento es la de aplicar las fórmulas más usadas en el manejo de la programación, para crear buenos programas y procurar su adecuada distribución en los horarios televisivos.

En este sentido el programador tiene la responsabilidad de saber cuáles son los gustos, edad, nivel sociocultural, tiempos de disponibilidad física para ver la televisión, en suma, toda la información que pueda obtener por medio de las encuestas para identificar los bloques de audiencia. ¿Cuándo ven la televisión las amas de casa, los niños, los jóvenes, la familia, los adultos? Aunque durante el transcurso del día el dato es incierto, por la diversidad de

actividades que realiza cada miembro de la familia, por la noche el televisor capta la mayor audiencia de televidentes, siendo también difícil para el programador saber qué programa eligirá, pues la familia se compone de miembros de diferentes edades y sexo, y no es fácil complacer a todos.

Otro deber del programador consiste en saber qué ofrecen los demás canales, pues son la competencia directa, lo que transmiten y en qué les afecta, la programación recibida a través de canales nacionales, y la comercialización local con otros canales, que aunque no afecte la captación comercial si lo hace en la captación de auditorio, como las cadenas televisivas que transmiten por cable. El programador deberá realizarse las siguientes preguntas, ¿qué programas están disponibles?, ¿cuál es su contenido?, ¿cuál es su costo y los derechos de exhibición?, ¿cuáles son las condiciones contractuales?, ¿cuál es el presupuesto del canal para la compra de su exhibición?, ¿qué censura tiene?, ¿cuál es el reglamento de la radio y televisión sobre la censura?, ¿qué se puede exhibir y a qué hora?, etcétera.

Programas de rating. Estos son los programas más novedosos, de mayor costo y que captan el mayor número de audiencia.

Programas de choque. Son generalmente de costo medio y con similitudes a los programas que ofrecen otros canales. Con ellos se busca acaparar gran cantidad del auditorio, aunque esto depende directamente de la publicidad que se les haga.

Programas de mantenimiento. Estos son programas viejos que en algún momento tuvieron rating.

En los aciertos de manejo de la programación, se mide la capacidad del programador. Se pueden dar muchos casos como cuando se ubica un programa de choque y resulta ser de rating, aunque traiga beneficios al canal, no dejará de ser una mala percepción del programador. Son diversas las situaciones en que se puede colocar a un programa, por ejemplo, poniéndolo como de rating sin que lo sea, o viceversa.

Los noticieros son importantes en las transmisiones televisivas, y tienen también su grado de dificultad para ubicarlos en un horario determinado, aunque nunca en el bloque infantil.

Son muchas las situaciones a las que el programador se enfrenta, ya que debe entretener y orientar al mayor número de televidentes posible según sea el caso.

2.4.3. Gerencia de ventas

La gerencia de ventas se ocupa de vender a los oferentes de bienes y servicios los espacios en los que puedan anunciarse a los televidentes, quienes son compradores potenciales de dichos bienes y servicios. Sin teleauditorio, no tienen caso los anuncios publicitarios y sin ellos no existe televisión comercial, pues el costo por la publicidad transmitida es el soporte de los canales. Entre más receptores de mensajes tenga un canal, más publicidad será contratada y más se cobrará por ello.

El *rating* de un canal de televisión es el principal factor para que los anunciantes decidan si promueven sus productos o servicios en el medio, así el canal fijará las tarifas de su servicio de

transmisión del mensaje basándose siempre en el tamaño de auditorio captado.

Otras variantes que influyen en la determinación del costo de la transmisión de anuncios publicitarios son: el tiempo de duración, el tipo de corte en el que se transmiten y el tipo de contrato celebrado para llevar a cabo la transmisión del mensaje.

Dentro de los tipos de contratación que influyen en el precio de un anuncio se encuentran:

El contrato de patrocinio. Se hace la contratación de derechos de exhibición por un solo cliente, durante el transcurso de un programa o evento especial, incluye la presentación y despedida del programa en nombre del cliente.

El contrato de copatrocinio. En él, los derechos de exhibición son contratados por dos o más clientes, sugiriéndose que las firmas de los anunciantes no excedan de cuatro, para que no se pierda el concepto de copatrocinadores y no se sienta el programa con contratación libre de comerciales. La despedida del programa se hace en nombre todos los copatrocinadores y el costo por cada uno será estipulado en el contrato.³³

2.4.4. Gerencia técnica o de Ingeniería

Esta gerencia se encarga de la cotización y adquisición del equipo necesario para la producción y transmisión de los programas del canal y tiene a su cargo:

a) Personal técnico.- Su función es la operación y mantenimiento del equipo transmisor, que encuentra ubicado en un

³³ GONZALEZ TREVIÑO, Joerge Enrique. *Op cit.* p. 60.

lugar estratégico, para mejorar el viaje de la transmisión a través del espacio. La Secretaría de Comunicaciones y Transportes debe autorizar el lugar para la instalación del equipo.

b) Personal técnico de producción.- Es el *staff* de operadores que sirve de apoyo al canal para la realización de los programas (camarógrafos, iluminadores, microfonistas, operadores de video, operadores de equipo de video-tape, etcétera).

c) Personal técnico de instalación y mantenimiento de equipo.- Su función es instalar el equipo necesario y vigilar su buen funcionamiento mediante el mantenimiento preventivo y correctivo a todo el equipo de la estación.

2.4.5. Gerencia administrativa

La gerencia administrativa es aquella que maneja el área de personal, contraloría y compras del almacén.

Contraloría y contabilidad.- Supervisa, controla, hace inventarios, programa pagos, cobranzas y movimientos bancarios, así como todos los trámites financieros, balances, pago de cuentas a clientes, proveedores, actores o sindicatos de actores, personal y servicios.

Departamento de compras.- Su actividad principal es la de proveer los medios y materiales necesarios para la marcha eficiente de las labores que se han de realizar en la empresa. Tiene bajo su supervisión directa los trámites de adquisición y recepción de mercancía solicitada, a fin de comprobar la cantidad, calidad y precio de las mercancías que sean requeridas para cada función.³⁴

³⁴ *Ibidem.* pp. 62-64.

2.4.6. Relaciones públicas y promoción

Este departamento es uno de los factores de integración y unificación que permite la actuación directa o indirecta, cuando se trata de lograr cambios en las políticas de trabajo. También está encargado de buscar parámetros y puntos de vista de las entidades físicas, gubernamentales y empresariales, para lograr las corrientes de opinión positiva para la empresa. Los programas de relaciones públicas están destinados a fomentar la comprensión de las ideas primigenias de la empresa, valiéndose para ello de programas de apoyo y motivación tendientes a reforzar la imagen de la empresa como entidad justa y profesional en sus tratos con la comunidad en general.

La promoción es una fórmula motivacional cuyo objeto es ganar la preferencia del público, ya sea por la imagen o por el programa, buscando establecer una imagen favorable de la estación en general. Dicha imagen es denominada "imagen institucional". Este aspecto lo podrá manejar la dependencia de relaciones públicas.

La promoción del programa está encaminada a motivar al auditorio para ver un programa determinado. Este tipo de promoción se realiza sobre todo por el mismo medio y consiste en pequeños avances de programas, por lo general de 30 segundos, previamente seleccionados e insertados en los cortes publicitarios en el mayor número de horarios; de esta forma se le recuerda al público el día y hora de exhibición del programa. También puede hacerse por medio de *slides*, que son menciones del locutor de cabina, recordándole el

programa al auditorio. Cuando se trata de transmisiones especiales, muchas veces la publicidad se extiende a la prensa y la radio.

Otro tipo de promoción es aquel que se da a través de programas de concursos con la participación del público, que consisten en la entrega de regalos por reportes o logros realizados durante la transmisión del programa. Esta es una promoción directa y forma parte esencial del programa. Pueden existir otros muchos tipos de promociones, aunque los objetivos serán siempre los mismos, es decir, la captación de auditorio y la obtención de una imagen favorable para la empresa.

CAPÍTULO TERCERO

DERECHOS DE AUTOR DE LOS PARTICIPANTES DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN

3.1. UBICACIÓN DE UN PROGRAMA DE TELEVISIÓN COMO OBRA AUDIOVISUAL

Ninguna otra actividad del entendimiento, comprende y exterioriza tantos campos de acción humana como la obra audiovisual, pues abarca el arte, la ciencia, la técnica, la organización industrial, la economía, las finanzas, los problemas sociales, culturales y políticos. En cada obra audiovisual el fin social que se persigue es distinto a las demás, ya que cada una de ellas tiene su peculiaridad.

Por la cantidad de audiencia, que capta la obra audiovisual ejerce una gran influencia en la cultura, en los sentimientos de la multitud y hasta en la política; incluso más que la prensa y la radio, debido a la gran penetración que tiene la televisión en nuestros días.

Ahora bien ¿qué debemos entender por obra audiovisual? Una obra audiovisual, como la define Eduardo Gaxiola y Lago, es aquella que:

Es perceptible a través del oído y por la vista, y que consta de una serie de imágenes relacionadas y de sonidos concomitantes, grabados sobre un material adecuado, para ser ejecutada mediante mecanismos idóneos. Son ejemplos de obras audiovisuales, las obras cinematográficas y todas las que se expresan mediante un procedimiento análogo a la cinematografía, como las producciones televisivas o cualquier otra producción de imágenes sonoras fijadas sobre cintas magnéticas o discos, u obras consistentes en juegos

de diapositivas acompañadas de sonido. Sin embargo, recientemente se ha extendido el concepto a aquellas obras cuyas imágenes no estén sonorizadas.³⁵

En México, en nuestra Ley Federal del Derecho de Autor, art. 94 la define como sigue:

Se entiende por obras audiovisuales, las expresadas mediante una serie de imágenes asociadas, con o sin sonorización incorporada, que se hacen perceptibles mediante dispositivos técnicos, produciendo la sensación de movimiento.

Definición similar a la que se encuentra en el art. 2 del Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales, del 20 de abril de 1989, por lo que la definición de la Ley, pudo desprenderse de este artículo.

Por otra parte, la producción de una obra audiovisual conjunta los intereses morales y patrimoniales de numerosas personas. Por un lado están los intereses de las personas cuyo trabajo intelectual ha sido utilizado para la composición de la obra: es necesario crear un argumento, dirigir la reconstrucción de acontecimientos dramáticos, encontrar personajes, componer la música de acuerdo con el carácter de la obra. El interés de estos participantes, consistirá siempre en reclamar el derecho de autor, coautor, o realizador de la obra. Por otro lado, están los intereses individuales de todos los que forman parte de la industria televisiva.

Así pues, como producto del ingenio humano, una obra audiovisual, es la interpretación intelectual que podrá contener elementos literarios, artísticos o científicos, y se entenderá protegida por el derecho de autor siempre que contenga los elementos básicos de creación originales.

³⁵ GAXIOLA Y LAGO, Eduardo. "La obra audiovisual y el derecho de autor". VI Congreso Internacional sobre protección de los derechos intelectuales. SEP *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAC, México, 1991. p. 193.

Cabe destacar la distinción de las obras audiovisuales respecto a otro tipo de obras. Por ejemplo, la obra literaria ha existido y existe con presencia del volumen en que se reproduce, como el libro que ha permitido que se difunda dicha obra, siendo sus variaciones procedentes de distintas concepciones de belleza, de arte o de la realidad, y en las que la perfección técnica sólo facilita la tarea del artista o del editor, no mejorando ni disminuyendo su valor intelectual. En cambio, en una obra audiovisual se perciben las escenas, los sonidos que constituyen la exteriorización de la obra misma. El argumento, el contenido, el clima, el ritmo, la presentación escénica, los artistas, los directores, la música, los diálogos, son los factores de éxito de una obra, con presencia de los medios técnicos similares en todas las producciones.³⁶

En este marco, debemos comprender que la televisión es una forma de escritura por la imagen, aunque no es la única. Es un fenómeno de comunicación muy complejo; que hereda del cine, su madurez caligráfica, su función artística, su carácter de vehículo de conocimiento, pero que sólo toma de él algunas formas de expresión muy determinadas, y al hacerlas suyas las modifica y transforma gracias a la naturaleza distinta de la tecnología en sus diversos procesos de producción y difusión.

En el cine y la televisión existe un tronco común en el lenguaje, cuyo origen se da en el cine; su distinta tecnología, más su diferente función social, da a cada uno de estos sistemas de escritura audiovisual, distintos códigos de representación, con puntos de contacto entre ambos.

³⁶ SATANOSKY, Isidro. *La obra cinematográfica frente al derecho*: Ed. Ediar. Buenos Aires, Argentina. p. 93.

En Estados Unidos de América, al productor de la obra audiovisual se le tiene como autor de la obra, aunque se le atribuye el derecho moral al director (este sistema es conocido como del *copyright* del productor). En Argentina, al productor se le tiene como coautor de la obra; en Perú, como el titular de la obra para el ejercicio de los derechos pecuniarios, y en México se le considera el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto.

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

Estos derechos patrimoniales no son más que el derecho exclusivo que se le da al titular del derecho de autor para la explotación de su obra, y que en relación a la obra audiovisual, son los derechos de distribución, reproducción y el derecho de comunicación. El derecho de distribución es el derecho de autorizar o no la puesta a disposición del público del original o copias de la obra, mediante venta, alquiler, préstamo o cualquier otra forma. El derecho de reproducción es el derecho a la fijación material de la obra. El derecho de comunicación, comprende todas las modalidades de comunicación de la obra al público, como son la exhibición y la transmisión por cable.³⁷

En general, las obras audiovisuales creadas para la televisión se regulan en los mismos términos que los señalados para la obra cinematográfica, ya que también existen aportes creativos, artísticos, técnicos coordinados por un productor. En México, el art.

³⁷ GAXIOLA Y LAGO, Eduardo. *Op. cit.* p. 197.

100 de la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA), señala que se aplicarán las disposiciones contenidas para la obra audiovisual en lo pertinente a las obras de radiodifusión.

Una obra cinematográfica u otro tipo de obra audiovisual, es una obra en colaboración que conjunta intereses intelectuales y patrimoniales, y en la que la aportación de los colaboradores, como autores de obras literarias, dramáticas y musicales, autores de guión y de diálogos, de las composiciones musicales con o sin letra, es fácilmente identificable. Estas aportaciones creativas y artísticas, se protegen de manera independiente, por lo que a los sujetos que participan en la obra, se les da el reconocimiento de su autoría.

La obra audiovisual, como se sabe, puede ser una obra preexistente adaptada, pero es importante distinguir si ésta pertenece al dominio público o al dominio privado.

Si la obra adaptada pertenece al dominio público por carecer de originalidad o haber vencido el plazo de protección, cualquiera puede utilizarla en una obra audiovisual sin requerir permiso y sin abonar suma alguna a los herederos del autor, pero respetando siempre el derecho moral. Si esa obra preexistente se utiliza para una obra audiovisual, el productor de ésta no podrá oponerse a que sea empleada para otra producción audiovisual, debiendo ser distinta a la creada por él (arts. 152 y 153 LFDA).

Si la obra pertenece al dominio privado, puede ser de dos clases: original o tomada de una obra preexistente. Si la obra es original, el que la ha creado es el autor exclusivo. Si la obra adaptada se toma de una obra preexistente o inicial, la obra pertenece a la propiedad un autor y éste podrá dar o no la autorización de usarla.

Si la obra preexistente es original y existe autorización del autor para su adaptación, se pueden presentar tres situaciones: 1) El adaptador no hace más que copiarla, aquí no se crea, ni se aporta algo nuevo, sólo se modifica la forma con el propósito de adaptarla a la obra audiovisual. 2) El autor adaptado se contenta con extraer de la obra inicial su tema, despojándolo de toda forma exterior, y lo desarrolla en la forma en la que pueda servir para la obra, no habiendo en realidad adaptación, sino inspiración por lo que existen derechos exclusivos para el adaptador, no para el autor original. 3) El autor adaptado modifica la obra inicial de acuerdo con las necesidades de la obra audiovisual, aquí el autor inicial y el adaptador tendrán derecho y, salvo convenio en contrario, serán coautores.

La obra audiovisual, independientemente de que sea una obra adaptada, será protegida como obra primigenia (art. 95).

Las normas legales que rigen los problemas artísticos, técnicos, industriales, comerciales y sociales son distintos en cada caso. Las situaciones artísticas se rigen, por la Ley Federal del Derecho de Autor. El aspecto técnico lo rige la Ley de Invenciones y Marcas y las actividades industriales y comerciales se rigen por el Código de Comercio.

Así pues debido a la diversidad de personas físicas y el elevado número de creadores que intervienen en un programa de televisión, podríamos decir que dentro de ellos se encuentran todo tipo autores, artistas, intérpretes o ejecutantes, sujetos a la Ley Federal del Derecho de Autor y que pueden ser sujetos también a la Ley Federal del Trabajo. Las personas que sólo son considerados trabajadores, sólo son protegidos por la Ley Federal del Trabajo.

Para poder ubicar los derechos de que goza cada persona que interviene en la realización de un programa de televisión, es necesario clasificarlas de acuerdo con la actividad que desempeñan:

3.2. LOS DERECHOS DE LOS AUTORES

Los autores son los que desarrollan una actividad tendiente a elaborar una obra intelectual, es decir, una creación completa e independiente, que puede tener vida y existencia por sí sola, o dependiendo de otras y aún de la que contribuye a producir. La obra revela la personalidad del autor, que pone en ella su esfuerzo y su talento creador.

3.2.1. Productores

Es productor de una obra audiovisual quien tiene la iniciativa, la coordinación y la responsabilidad en la realización de una obra, ya sea una persona física o moral, como lo señala el art. 98. El productor de un programa de televisión, es la persona encargada del manejo de todos los aspectos administrativos, diferenciándose de un productor de cine, que es quien aporta los medios económicos, ya que en la televisión es la compañía televisora la que aporta los medios económicos; incluso existen casos en los que las compañías de publicidad son las que manejan la promoción de determinada firma; o puede ser el productor, quien la patrocina, como lo señala el art. 98.

El productor, aun no siendo artista ni creador, es el proveedor de los medios materiales y coordinador de los esfuerzos

del director realizador, de los autores de argumento y los de guión o diálogos. Conociendo las necesidades del programa, y de acuerdo con los libretos y guiones, el productor acudirá a la televisora o a los estudios para llevar a cabo la contratación de los servicios, como el tiempo y las facilidades del estudio y de la grabación, los servicios de escenografía, de utilería, etcétera.

También se entrevistará con el jefe de presupuestos para que elabore un presupuesto, a fin de conocer el costo de los servicios que solicitan para la producción de un programa. Una vez que sea aprobado el presupuesto por el cliente, el productor irá a la oficina que recibe los pedidos detallados de todo lo que es necesario en materia de equipo y personal técnico, para llevar a cabo la operación. Ahí se le informará cuál es el estudio o unidad de control remoto que le serán asignados, con qué *staff* técnico contará, así como el día y hora de la grabación.

Otra de sus funciones es la de contratar al director, para que éste se encargue de todos los aspectos creativos y de la dirección del programa o de la serie. De acuerdo con el director, también contratará a los artistas y a las personas que vayan a participar, el reparto será designado por el director.

Adicionalmente, el productor celebrará una serie de contratos de diversa índole: intelectuales, cesiones, compraventa, locaciones de obra, de servicios, de cosas, etc. También firmará los contratos con los actores, artistas o participantes; con los músicos si los hay; con el escritor o guionista; acordando los créditos que se otorgarán a cada participante, así como la promoción de cada artista; a la vez, deberá designar al jefe o coordinador de producción y a sus asistentes. En compañía del contador adjunto de la producción,

llevará un control de los gastos, pagando sueldos, salarios y retribuciones de los derechos de autor. Otra de sus funciones consiste en verificar los tiempos de grabación, llamado de los artistas y técnicos, así como vigilar que los gastos están dentro del presupuesto.

En suma, tiene que supervisar el diseño de toda la producción, especificando el plan de producción o *break down*, el orden de grabación de escenas y secuencias, en el que deberán estar señalados los requerimientos de cada escena, como qué actores o participantes llamará y a qué hora, qué ropa usarán, en qué escenario, cuál será la utilería necesaria y qué música se utilizará.

Asimismo supervisará el trabajo del director, respetando el estilo, calidad del programa y el ritmo de trabajo. Diseñará la campaña de prensa para la presentación del programa. Presidirá las juntas de producción, que podrán realizarse antes y en el tiempo de realización de la producción, en donde escuchará toda clase de comentarios y sugerencias.³⁸

El productor es el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto (art. 97, último párrafo).

El contrato que se celebre entre el autor o el titular del derecho patrimonial y el productor, no implica la cesión ilimitada y exclusiva a favor de este de los derechos patrimoniales sobre la obra audiovisual (art. 99, párrafo 1).

Sin perjuicio del derecho de autor, el productor puede llevar a cabo todas las acciones necesarias para la explotación de la obra audiovisual, ya que los titulares de los derechos patrimoniales de manera exclusiva le ceden al productor ya sea la reproducción, la

³⁸ VIYA, Miko. *El director de televisión*. Ed. Trillas, México, 1994. pp. 91- 92.

distribución, la representación y ejecución pública, la transmisión por cable, la radiodifusión, la comunicación al público, o el subtulado y doblaje de los textos de la obra, salvo que se pacte lo contrario (art. 99, párrafos II y III y art. 68).

Raúl-Adniel Gerard sostiene que:

El productor, ni es autor literario, ni es autor artístico, rebatiendo esas pretensiones de autoría al manifestar que el proyectar una cosa no significa crearla. El productor no puede hacerse pasar por un autor literario; el hecho de que él apruebe el argumento, lo escoja o también que imagine o exprese las ideas primeras, no significa que cree algo, dado que no compone ni exterioriza el plan, no redacta el desarrollo del mismo, ni tampoco imagina los diálogos. Si el productor recluta los colaboradores, estimula a unos, calma a otros, coordina el esfuerzo de todos; si siguiere, controla, vigila, critica el guión, el diálogo, la realización, no tiene por todo ello el título de autor, concluyendo que si llegado el caso de que el productor reivindique el título de autor, deberá probar su derecho a dicho título. Sólo existe un titular primigenio u originario; quien crea la obra; y los titulares derivados son los que adquieren los derechos de explotación de la misma sea cual fuere la figura contractual, con la cual los haya adquirido, que es aquí, donde podemos ubicar al productor. Lo define como la persona natural o jurídica que financia y contrata todas las personas y elementos que intervienen en la realización de la obra. Así como reproducir la fijación visual, para exhibirla y perseguir cualquier reproducción no autorizada; no podrá negociar una nueva exhibición, si no ha celebrado con las sociedades de autores y artistas, intérpretes (ahora de Gestión Colectiva) el convenio que garantice el pago de los derechos de exhibición que les corresponde.³⁹

Pero independientemente de lo señalado por Raúl-Adniel Gerard, considero que por la tarea que desempeña el productor, es indiscutible que realiza una actividad artística. No sólo realiza una función comercial, industrial, financiera y técnica, sino también una tarea indudablemente intelectual. Al determinar, dirigir, suspender y coordinar todas las actividades artísticas de la obra, y escoger a las

³⁹ Citado por OBÓN LEÓN, José Ramón. "Protección a los autores de la obra audiovisual": VI Congreso Internacional de los Derechos Intelectuales. SEP *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAC. México, 1991. pp. 213-214.

personas que crean, realizan o interpretan, y los materiales que se emplean, el productor cumple una misión de carácter artístico.

Independientemente de la obra audiovisual, el productor no realiza creación intelectual que pueda tener vida propia. Por lo que al exhibir la obra tendrá la obligación de mencionar su nombre, el del director, el del autor o autores de argumento, el compositor de la música, autor del guión, intérpretes, etc., en reconocimiento de los derechos morales de los colaboradores e intérpretes de la misma. Así se debe establecer en los contratos. La obligación se funda en la paternidad de uno de los elementos de la obra; siendo asimismo una exigencia de la ley y de los principios generales que rigen la materia.

3.2.2. Directores

El director reúne, conjuga y encabeza el esfuerzo del productor, de los técnicos, de los artistas, y los convierte en imagen y sonido, los convierte en todo lo que aparece en la pantalla y que se conoce como programa de televisión, siendo por lo tanto, el responsable directo de lo que se ve en la pantalla. No es el responsable del contenido de un programa, pero sí el responsable de la calidad y acabado televisivo del producto, pues a menudo da a la obra su acabado personal.

El director deberá conocer el tipo de programa que se pretende hacer, los fines que persigue, el público que se quiere captar y el estilo que se le dará al programa, familiarizándose con el *script*, estará en contacto con el escritor y productor; asistirá a todas las juntas de planeación y de producción del programa.

Además, designará el reparto, conociendo los requerimientos del libreto y del programa, y estando de acuerdo con el productor. Hará los prebocetos y preplantas de la escenografía que se utilizarán y se los presentará al escenógrafo, para que se diseñe y realice la escenografía. Elaborará el calendario de ensayos. Tendrá que explicar con claridad al maquillista, al encargado de vestuario, al de utilería, etc., las necesidades del programa. En compañía del musicalizador, escogerá los temas musicales y la música incidental.

Igualmente se pondrá de acuerdo con el iluminador, respecto al tipo de iluminación adecuado para el programa, y si existen efectos especiales, todos los cambios y movimientos de luz necesarios. Conducirá los ensayos y los supervisará. Hará un corte de cámaras durante los ensayos finales, especificando cada toma o plano.

Resolver todos los problemas que surjan de cámara, efectos, tráfico de equipo y todo lo que se desee llevar a cabo en el estudio también será su responsabilidad, además de dirigir el ensayo de cámaras y hacer las indicaciones necesarias a los técnicos, a los artistas y a todos los participantes, dirigir la grabación o realización del programa, asumiendo la única y plena autoridad de lo que se haga; dirigir la posproducción y edición del programa, y ver el programa al aire, para juzgar su trabajo y anotar los errores y aciertos.

En el orden artístico, el director no tiene límites en cuanto a su competencia; en el orden técnico, la responsabilidad será del ingeniero de mando, y el productor se encargará de lo administrativo. La labor del director está relacionada con todos y cada uno de los aspectos de la creación televisiva.

El director debe reunir cualidades artísticas, psicológicas e intelectuales, tener nociones de dramática, poética y música; tener idea de pintura, arquitectura, etc., para el mejor desempeño de su trabajo. Por ello se le considera autor de una obra audiovisual, como lo establece el art. 97, fracción I, sin perjuicio de los diversos autores, artistas, intérpretes o ejecutantes, que hayan intervenido en la misma, con respecto a sus contribuciones.

Entre los coautores, el director o realizador de la obra, tiene el ejercicio de los derechos morales sobre la obra audiovisual en su conjunto, esto sin que cause perjuicio a los demás coautores en relación a su contribución, ni de las que puede ejercer el productor (art. 22).

Los elementos creativos y artísticos, combinados con la técnica, dan al director o realizador una autoría a través de la transformación de la palabra escrita en imágenes ordenadas a través de una concepción estética, personalísima, de un ritmo marcado tanto por el movimiento escénico de los actores, como por el lenguaje fotográfico y la edición de montaje.

En el contrato que el director celebre con el productor, se acordará qué obra o qué obras dirigirá aquél de acuerdo con los guiones que le entregue éste, y ambos deberán entenderse para la elección de artistas, decorados, vestidos, accesorios interiores o exteriores, operador, administrador, etc. Se podrá acordar si trabajará exclusivamente para el productor durante el período de duración del contrato. También podrá acordarse si el productor recibirá un tanto por ciento de las ganancias, y se establecerá el precio a pagar.

3.2.3. Escritores

El escritor de televisión es el que crea y da vida a las ideas esenciales para las series, programas y documentales; para las cápsulas culturales, textos informativos y didácticos, etcétera.

Por ello, debe dominar el arte de escribir, además de tener un interés constante en el efecto que va a causar en el telespectador, debiendo ajustarse al punto de vista del público. Así pues, debe conocer las posibilidades y las limitaciones del medio, de la pantalla, con la conciencia de que su obra será un espectáculo que penetrará en los hogares. A la vez, debe tener presentes las reglas de comunicación y el presupuesto disponible.

Asimismo, deberá manejar los términos que se usan en la producción de un programa, ajustándose a las posibilidades del equipo electrónico y al tiempo de duración del programa, ya sea un capítulo o un bloque.

En el caso de telenovelas u obras dramatizadas, que muchas veces son adaptaciones de teatro o cine, se ajustará al tiempo otorgado a dicho programa. Su mérito radicará, no en su originalidad, sino en saber manejar las situaciones y los personajes, ya que una novela deberá atraer la atención el tiempo de su emisión, trátase de semanas o meses.

En esencia, el director es el encargado de la elaboración del argumento, el cual determina la obra, y aunque no es decisivo, constituye la substancia espiritual de la misma. Al autor del argumento se le considera como un autor de la obra audiovisual (art. 97, fracción II). Existen dos clases de argumentos: los de obras ya escritas, preexistentes, que se hicieron sin ánimo de ser plasmadas en la

pantalla, y los argumentos preparados especialmente para la obra audiovisual.

Los escritores de argumentos pueden trabajar de manera independiente, aquí y allá, según su conveniencia y la de quienes están ligados por un contrato con el productor. En algunas ocasiones deben escribir para determinado actor, atendiendo a sus cualidades naturales, inclinaciones, modalidades y deseos, pero estando siempre obligado a considerar las exigencias del director y el presupuesto.

En general, en el argumento se explica brevemente la acción de los protagonistas, se reproduce el diálogo, se indica la sucesión de episodios y el lugar donde se producen, con las separaciones, interrupciones o uniones que realizará la cámara; una vez concluidas las tomas, se procede a la sinopsis en que se explica el tema y asunto.

El argumento, ya sea creado directamente para una obra audiovisual, o adaptado de una novela, drama o comedia preexistente, es una obra literaria y el autor es quien la crea, pues al escribirla, le da vida propia, siendo fruto de su personalidad, originalidad y valor literario.

3.2.4. Guionistas

El guión es una serie de impresiones visuales que producen la ilusión de ser completas, así la percepción del autor se mueve de la palabra a la imagen. El guionista trabaja con limitaciones de tiempo (media hora, una hora, dos horas), y su objetivo consiste en seleccionar los fragmentos o imágenes que explican la historia de una

manera más efectiva, eliminando fragmentos que no aportan nada a la historia.⁴⁰

La televisión es una forma de arte visual, por lo que el guionista al escribir para televisión requiere algo más que habilidad literaria, ya que es necesario pensar no sólo en imágenes, en las que la temporalización y el ritmo son importantes, sino también en identificarse con las masas televidentes. El guionista es considerado autor de una obra audiovisual (art. 97, fracción II), ya que da carácter definitivo y originalidad a los textos que deben decir los actores, es casi siempre un escritor especializado.

3.2.5. Compositores

Cuando los recursos financieros lo permiten, se contrata a un compositor para que cree los temas y fondos musicales de una serie o programa específico, o por lo menos el tema o la rubrica del programa. En este caso, es el director quien se encarga de arreglar lo referente a derechos de autor, o de contratar con los compositores, en las modalidades que ellos mismos determinen.

El compositor musical, autor de arte por excelencia, verdadero creador, objetiva la belleza musical a través de un proceso musical, que convierte lo abstracto de un valor ideal, en lo concreto de una obra artística musical.

El carácter personal del derecho de autor inherente al compositor musical de la obra le permite fundamentar la existencia de varios derechos que se consideran originales, perpetuos, unidos a la persona del compositor, teniendo la facultad del uso exclusivo de su

⁴⁰ DI MAGIO, Madelin. *Escribir para Televisión*. Ediciones Paidós Ibérica, España, 1990. p. 27.

obra, así como la explotación de la misma, por sí o por terceros con propósito de lucro.⁴¹ En el caso en que existan diferentes autores de la parte literaria y la parte musical, el derecho de autor de la obra musical pertenecerá por partes iguales a ambos, (art. 81).

Asimismo, se le considera autor de una obra audiovisual, al autor de la o las composiciones musicales, con o sin letra, creadas especialmente para esta obra (art. 97, fracción III).

Cuando la obra de un autor es utilizada sin su autorización o sin pago, el incentivo al creador para seguir creando se ve disminuido. Si un uso no autorizado ha tenido lugar, el autor puede exigir al usuario el pago de ciertas regalías. Con frecuencia es difícil para el autor individual perseguir judicialmente a todos los usuarios no autorizados; por lo que la mayoría de los autores, incluyendo a los artistas, intérpretes y ejecutantes, pertenecen a sociedades autorales, ahora llamadas de **Sociedades de Gestión Colectiva**, que les sirven para perseguir judicialmente al usuario no autorizado. Estas sociedades combinan los recursos de sus miembros, por lo que están mejor preparadas para hacer efectiva la aplicación de la ley, encargándose de buscar a los titulares del derecho de autor, de proteger a los autores contra el uso abusivo de sus obras, contando con sistemas de verificación y cobranza de derechos.

3.3. LOS DERECHOS DE LOS INTÉRPRETES E INFORMADORES

⁴¹ BETANCOURT ALDANA, Jesus. "Ambito y protección del derecho de autor: obra musical (ejecución pública)". VI Congreso Internacional sobre protección de los derechos intelectuales. SEP *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAC, México, 1991. p. 79.

A los intérpretes se les protege jurídicamente por ser una manifestación de la personalidad y representar un valor económico, comprendiendo incluso el aspecto moral y patrimonial.

Son intérpretes, artistas o ejecutantes, el actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín, o cualquier persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística (art. 116).

En una obra audiovisual concurre el elemento artístico significado por los actores y músicos cuyas interpretaciones o ejecuciones, al quedar incorporadas en la obra generan un derecho análogo al del autor: el derecho de los artistas, intérpretes y ejecutantes o derechos conexos.⁴²

Pero la actuación del intérprete configura jurídicamente una entidad propia y autónoma, que requiere ser reconocida como tal. Los derechos del intérprete deben considerarse como autónomos del derecho de autor, que es como se consideran en la Ley Federal del Derecho de Autor, ya que da a aquéllos un título especial, llamado de los derechos conexos.

Los artistas ejecutantes tienen el derecho de autorizar la reproducción, la transmisión y la impresión de sus interpretaciones y ejecuciones por medios mecánicos, radioeléctricos u otros, así como la de autorizar la ejecución pública de sus interpretaciones transmitidas o registradas. Este derecho permitirá al artista ejecutante, impedir cualquier difusión de su interpretación que no estuviera expresamente contenida en el contrato de trabajo, o que él no hubiera autorizado de cualquier otra manera.

El artista intérprete goza del derecho de reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones y ejecuciones, así

⁴² OBÓN LEÓN, José Ramón. *Op. cit.* p. 211.

como el de oponerse a toda deformación, o cualquier atentado que afecte su prestigio. El derecho del nombre, consiste en la facultad de dar a conocer su nombre en las impresiones de sus interpretaciones. Asimismo, podrán oponerse: a la comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones; la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y la reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones. Al respecto, la Ley resulta contradictoria, ya que una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación a una fijación sonora o audiovisual, su derecho se considerará agotado (arts. 117 y 118).

De este modo, se da una protección demasiado limitada al sólo otorgar la protección a la obra en la que aparece el artista intérprete o ejecutante mientras no se haya fijado su actuación a una base material, ya que el fin de ésta será difundirla con prontitud. Siendo el derecho del artista intérprete o ejecutante un derecho conexo, es lógico suponer que no gozará de los mismos derechos que el autor, pero deberían ser incluidos en la Ley artículos en los que se les brindará una protección más amplia, en la que por la utilización o reproducción de la obra con o sin la autorización del intérprete este gozará de las regalías que genere su interpretación.

Y resulta aún más contradictorio por lo que señala el art. 122 de la misma Ley, que dice que la protección comprendida a los artistas intérpretes o ejecutantes, será de 50 años a partir de:

- I. La primera fijación de la interpretación o ejecución de un fonograma;
- II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, o

III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.”

Por otra parte, existe una serie de disposiciones para el trabajo de los actores, músicos, que se encuadran en el capítulo XI, título Sexto, que se refiere a los trabajos especiales. Así, en donde el art. 304, se señala que las disposiciones del capítulo se aplicarán en teatros, cines, radio y televisión u otro local en donde se transmita o quede grabada la voz o la música, cualquiera que sea el procedimiento que se utilice.

Por esa interpretación, el artista intérprete o ejecutante recibe una compensación económica que constituye en la ley laboral el salario, que se reglamenta en los arts. 306 a 309, con independencia de los que se aplican de manera general como el 82 a 85.

El salario se regula dentro del espectáculo por los contratos colectivos, los cuales fijan los mínimos a pagar por los patrones, aunque en este caso no se aplica el principio a igual trabajo, igual salario, como lo señala el art. 86, sino el art. 307, de acuerdo con el tipo de la categoría de las funciones y representaciones de los trabajadores, actores y músicos.

El pago o remuneración que percibe el artista intérprete por la prestación del servicio, se reputa como salario. Esta prestación del servicio y el pago por el mismo se rige, conforme a la ley en la materia, por una relación individual de trabajo o por una relación colectiva de trabajo. En México, estas relaciones laborales de los artistas intérpretes son manejadas por Sociedades de Gestión Colectiva mediante diversos contratos colectivos. Pero a partir de que el artista intérprete, presta el servicio y su interpretación es fijada, su

regulación jurídica queda contemplada en el derecho de autor. La regulación de las remuneraciones que se generen por su uso simultáneo o posterior, quedan comprendidas dentro del derecho económico del artista intérprete, que se establece en los convenios, y a falta de éstos, por las tarifas que fije la Secretaría de Educación Pública, que señalan los mínimos que deberán pagar los usuarios de dichas interpretaciones artísticas.

3.3.1. Actores

Actor es la persona que interpreta papeles asignados por el productor o director de acuerdo con la obra, su conjunto integra el reparto o elenco. Para encontrar a los actores correctos, para distribuir papeles y determinar los intérpretes que corresponden al tema y contratarlos, cada estudio tiene un director de reparto o el propio director realizador, lleva a cabo los *castings* a los actores, y concierta el reparto. Las estrellas principales pueden o no realizar *castings*, ya que son las elegidas por el director. Los actores se pueden dividir en cuatro categorías:

a) Los papeles principales. Son los que desempeñan casi siempre actores de renombre. Son las figuras centrales de la obra. Su trabajo es personal y no necesitan de otros actores para cumplirlo. Los actores que desempeñan estos papeles se llaman también primeras figuras o intérpretes principales. En cada producción figuran uno, dos o más, según la importancia de lo que se requiera.

b) Los papeles secundarios. Estos se encuentran a cargo de actores que sin llegar a la categoría de principales, representan

papeles fundamentales o de primer plano. Son figuras importantes, pero no desempeñan papeles únicos, ni decisivos.

c) Los pequeños papeles. Estos se encomiendan a personas que dicen ciertos párrafos o pasajes breves.

d) Los extras. Son los mas numerosos e intervienen en conjunto sin destacarse, por lo común sin decir palabra. Integran el público de las ciudades, un café, grandes multitudes, porteros, conductores, policías, etc. No participan del diálogo, desempeñan papeles de atmósfera, están sentados en una mesa, bailan o caminan, se mueven al fondo de la acción principal. En la Ley Federal del Derecho de Autor, no son incluidos en la categoría de artista, intérprete o ejecutante (art. 116).

Por lo general, los actores forman el conjunto permanente de una televisora y se encuentran bajo un contrato de exclusividad. Si el actor viola la exclusividad se puede ver obligado a pagar daños y perjuicios, siendo conveniente establecer una multa o cláusula expresa para el caso de la violación de la exclusividad.

Existe controversia en si los actores o intérpretes deben ser considerados como autores de la obra, o sólo tener derechos conexos sobre la obra audiovisual. Algunos sostienen que son autores del movimiento escénico, fundándose en que aportan su talento, la inteligencia de su interpretación y desempeñan un papel importante en el éxito de la obra y su trabajo queda registrado en forma definitiva y permanente; crean un papel y otro no lo representaría en la misma forma. Al realizar un trabajo creador que integra la obra, los grandes actores imprimen su sello personal en el papel que les toca y en la obra entera.

Para otros, la labor de los intérpretes sólo es interpretativa y goza de un derecho conexo al de autor, pues no puede interpretar la obra sin los consejos del director, y su talento y capacidad se ponen al servicio de la presentación escénica. Intérprete es quien hace conocer el pensamiento de otro.

El actor contratado por obra, escenas, días o meses, debe estar completamente a disposición del director, durante las horas hábiles y el periodo de tiempo indicado. Los actores están obligados a desempeñar su parte con la mayor conciencia artística posible, hasta la completa ejecución de la parte que les concierne.

No pueden negarse a interpretar los papeles que se les encomienden sin incurrir en responsabilidad, a menos que se justifiquen por causas de fuerza mayor. Por lo mismo, cuando firman un contrato tienen que prever los casos en que por los inconvenientes que se presenten en las escenas no podrán desempeñar su papel, total o parcialmente. En caso de ausencia a la filmación de una escena, se puede obligar a los actores a pagar una indebnización igual a los gastos efectuados, si no existe una multa establecida. El actor que abandona su trabajo antes de concluirlo es responsable legalmente.

3.3.2. Informadores

El periodista y, en general, el informador, en cuanto a autor, tiene el mismo derecho sobre su creación intelectual que cualquier otro autor no profesional de la información.

El informador, si es un colaborador no asalariado de un medio de comunicación social, disfruta del régimen genérico de cualquier autor no incluido en el status profesional.⁴³

El empresario contrata laboral o civilmente con autores profesionales o no de la información, que transmiten sus derechos de autor, en virtud de las distintas relaciones jurídicas. La relación jurídica laboral se establece entre un profesional de la información o no profesional y una organización informativa, que normalmente tendrá una forma empresarial.

Es difícil establecer individualmente la actividad informativa, de ahí que el autor, periodista o no, requiera de las empresas para la difusión de su obra y ceda parte o todas las facultades patrimoniales de su derecho de autor a un empresario, quien sí tiene la capacidad técnica y económica de difundir, en virtud de un contrato de trabajo.

A la empresa informativa también puede llegar material de autores con los que no existe relación laboral, pero que recibe en virtud de un acuerdo civil, pudiendo ser aplicado el art. 82 de la Ley, que señala.

Que quienes contribuyan en artículos a periódicos, revistas, programas de radio o televisión u otros medios de difusión, salvo pacto en contrario, conservan el derecho de editar sus artículos en forma de colección, después de haber sido transmitidos o publicados en el periódico, la revista o la estación en que colaboren.

3.4.LOS DERECHOS DE LOS REALIZADORES

Los realizadores desarrollan una actividad intelectual de carácter artístico. A pesar de que ella es original y novedosa, no es

⁴³ GARCÍA SANZ, Rosa María. *El derecho de autor de los informadores*. Ed. Colex, Madrid, España, 1992. p. 7.

autónoma, ni completa como para constituir una obra. Tienen ciertos derechos, pero de naturaleza y carácter distintos a los de los autores. Por su forma y extensión, sus privilegios son diferentes a los de los autores.

3.4.1. Escenógrafos

El escenógrafo también es llamado decorador, diseñador o director escénico. La relevancia de su trabajo radica en el hecho de que la decoración influye decisivamente en el valor artístico de la obra creando la ficción, cuyo valor es tanto más grande cuanto mayor es la impresión de realidad o fantasía que causa al espectador.

Además de conocer el libreto y las necesidades del programa, debe tratar de interpretar los deseos del director y la idea de lo que desea como escenografía, examinará las plantas o preplantas dibujadas por el director. El escenógrafo procederá a diseñar la escenografía y presentar bocetos y plantas para la aprobación del director antes de su elaboración definitiva.

En muchos casos es el escenógrafo quien dirige la ambientación y decoración de los sets, además sugiere al iluminador los detalles y las áreas que pueden hacerse resaltar con la iluminación adecuada. El escenógrafo es un artista y un creador, factor decisivo para el proceso de hacer un programa de televisión.

La escenografía debe estar de acuerdo con la acción, el ambiente y la categoría de la producción; debe diseñarse para realizar el espíritu de la obra, abarcar la acción exigida y ser exacta en cuanto a detalles históricos y regionales.

También debe armonizar con la atmósfera del argumento y con el tipo de personajes, dando el fondo adecuado y mostrando favorablemente la interpretación del actor.

Del mismo modo, la escenografía puede proporcionar escenarios naturales y de creación artificial, especialmente creados para la obra. Las escenografías que se toman de la realidad se llaman "exteriores". La decoración artificial se realiza en los estudios para determinada producción, suele hacerse a base de reconstrucciones de la realidad, tal como aparece en cuadros, fotografías, pinturas, etcétera.⁴⁴

El escenógrafo combina materiales y colores atendiendo a la iluminación, que según la acción es brillante y clara, atenuada y suave o sombría. Los decorados se realizan según las necesidades del exterior o en el interior. La realización material corre a cargo de un departamento de construcción que dispone de técnicos, decoradores, herreros, amadores, montadores, pintores, utileros, tapiceros, electricistas, etc. El departamento de mobiliario, suministra muebles, cortinas, tapices, cuadros, lámparas, etcétera.

La decoración puede ser tomada de la realidad, por lo que puede presentarse el problema sobre qué es lo que puede ser filmado o emplearse como decorado. Pero en términos generales puede ser filmado lo que pertenezca al dominio público, como las cosas que por su naturaleza no pueden ser objeto de apropiación, como mares, ríos, caminos, etc, y objetos muebles o inmuebles que por su destino, son especialmente consagrados al servicio de todos y están fuera del comercio, como edificios públicos, monumentos históricos, etc, como lo establecen los arts. 765 a 770 del Código Civil

⁴⁴ SATANOSKY, Isidro. *Op. cit.* p. 364.

para el Distrito Federal. En algunos casos es necesario solicitar autorizaciones especiales para filmar lo que corresponde al dominio privado, siendo necesaria la anuencia del legítimo propietario, como lo establece el artículo 772 del citado ordenamiento.

En ciertas escenas pueden emplearse algunas obras escultóricas o pictóricas, que se convierten en obras adaptadas, dándose sólo en muy raras ocasiones.

3.4.2. Diseñador de vestuario

Pueden llegar a realizar obras adaptadas, cuando crean vestidos originales y de algún valor artístico. Cuando los vestidos son corrientes, los modistos son meros ejecutores.

3.4.3. Maquillistas

Mediante cosméticos y adornos, los maquillistas intentan modificar el aspecto facial o corporal de los artistas para evitar los efectos de la intensa iluminación de los sets, dar tersura a la piel, mejorar el aspecto, disminuir defectos e imperfecciones del cutis, procurar que los intérpretes resulten más fotogénicos y facilitar el trabajo del iluminador, embellecer a los actores y actrices, ayudar a los actores a caracterizar determinado personaje, etcétera.

Se puede llevar a cabo un trabajo que tenga categoría y originalidad de una obra intelectual, en este caso se convierten en autores adaptados, pero se da en casos muy excepcionales que sólo se llegan a presentar en películas cinematográficas.

Por excepción, y en casos muy raros, pueden llegar a ser obras adaptadas, los vestidos, el maquillaje, los peinados, ciertos

cuadros y esculturas y la narración. Los autores son el modisto, el maquillista, el peinador, el coreógrafo, el pintor, el escultor y el narrador.

3.4.4. Musicalizadores

El musicalizador es el encargado de proporcionar los efectos de sonido necesarios, la música de fondo incidental, debiendo ser un profundo conocedor de todo tipo de música y del repertorio grabado que él tenga a su alcance en la televisora.

El musicalizador debe trabajar de común acuerdo con el director para la selección de los temas musicales, y sugerir y ofrecer varias alternativas. Debe proporcionar los efectos de sonido que el director le solicite, y en el caso de no encontrar una grabación, ingeniárselas para producir el sonido en vivo.

Cuando la música se utiliza para proporcionar sólo fondos o puentes musicales, la pauta para el tipo de música que ha de usarse lo dará el tipo de programa, por lo que el musicalizador deberá conocer el libreto, las situaciones y los personajes de un programa dramatizado, lo cual le ayudará a la mejor selección de la música. El acompañamiento musical subraya el valor de algunas escenas y da a otras las características indispensables para que hagan sentir efectos determinados.

Casi siempre, el musicalizador opera desde la cabina de audio, y estará en contacto directo con el operador de audio para prevenir las entradas de la música y regular el volumen. Debe marcar en su libreto los fondos, los puentes musicales, los efectos de sonido y los temas de personajes.

La obra musical puede ser preexistente o creada, especialmente para la obra audiovisual, a través de temas principales o como elemento incidental o de apoyo dramático. En el caso de utilización de obra musical preexistente en una obra audiovisual, se estará a lo dispuesto en el convenio de Berna sobre obra preexistente.⁴⁵

Cuando la programación cultural de una televisora desea transmitir recitales y conciertos, el video debe dar al evento un interés y un sentido visual, lo cual es responsabilidad del director. Para alcanzar este objetivo, lo importante es que la imagen siga el desarrollo instrumental, melódico y musical de la obra, el tiempo, el ritmo y el espíritu de composición, para tratar de ilustrar al televidente con claridad visual lo que está escuchando.

En el caso de los recitales con solistas, el director buscará que la imagen tenga afinidad con el ritmo. El trabajo de cámaras será sobrio para no distraer al televidente del mensaje musical.

Las obras de tipo sinfónico exigen gran conocimiento musical del director de televisión y que tenga una gran sensibilidad, de no ser así, debe apoyarse en asesor musical.

3.4.5. Iluminadores

Los iluminadores deberán contar en un principio con una planta de iluminación, así como con un libreto y un guión de los movimientos o cambios de luz que se efectuarán en el curso de la grabación o la emisión.

⁴⁵ OBÓN LEÓN, José Ramón. *Op. cit.*, p. 211.

En la planta de iluminación se marcarán las áreas principales de actuación y se indicarán los lugares, el mobiliario y los objetos que se desean enfatizar o subrayar con la iluminación. En el guión de iluminación se deberá especificar la hora y el día en que se desarrollará la acción, y cualquier cambio o movimiento de luz que haya en el curso del programa, especificando el ambiente o el carácter de la escena que se desea lograr.

El iluminador marcará su libreto, estando atento para entrar en acción en el ensayo de cámaras. Además de dominar el oficio técnicamente, deberá ser creativo y pondrá todo su talento al servicio del programa, para lo que debe conocer muy bien su *script* y ajustarse a los requerimientos del director, añadiendo su propia iniciativa creadora.

Fuera del estudio, la luz natural se regula y compensa por medio de aparatos. Dentro del estudio, la iluminación se obtiene mediante hilos, llaves, artefactos, lámparas, *spots* y reflectores muy potentes con condensadores y espejos, así como difusores para regular la luz.

Con base en ello, el iluminador debe colaborar en la formación de un clima dramático y emocional, de manera que el espectador participe de la escena. La iluminación crea o destruye el efecto de los decorados y el trabajo de los actores e influye fundamentalmente en el espectador.

3.4.6. Operadores de sonido

También llamado ingeniero de sonido, el operador de sonido es el encargado de grabar las palabras, los sonidos y la

música. Es responsable de la parte técnica del trabajo (instalación, utilización y conservación del equipo), así como los métodos de grabación.

No basta reproducir mecánicamente los sonidos que se han producido durante la reconstrucción de la escena, es necesario darles relieve, combinarlos de forma especial y agregarles un valor artístico.

El director de sonido o ingeniero de sonido es auxiliado por varios ayudantes. Existe un mezclador que verifica el trabajo diario y tiene a su cargo grabaciones y regrabaciones; superpone, equilibrándolos, los planos sonoros, diálogos, orquestas, cantos o ruidos. También hay un jefe grabador que vigila a los técnicos que efectúan las grabaciones.

Para cada producción se destina un equipo de técnicos que trabajan a las órdenes del mezclador responsable de la colocación conveniente de los micrófonos y del control de volumen de la grabación. Los asistentes se preocupan por asegurar la buena suspensión de los micrófonos de control y la adecuada mezcla durante la filmación. El conjunto de aparatos mecánicos necesarios para una simple grabación de sonido (micrófonos, amplificadores, tableros de mezcla, fuentes de energía, máquina grabadora y accesorios), constituye una cadena electroacústica de grabación.

Después de analizar al ingeniero de sonido, se concluye que su función es sólo técnica industrial, y que no obstante las dificultades que su trabajo represente y el buen gusto artístico que se le exija, es un simple ejecutor que gozará sólo de los derechos que le conceden otras leyes de carácter común en su papel de trabajador.

3.4.7. Camarógrafos

Según el art. 97, fracción IV, de la Ley Federal del Derecho de Autor, el fotógrafo es considerado como autor de la obra audiovisual, ya que es el creador de la reproducción artística de la parte visual. En este sentido, se puede decir que el fotógrafo es autor de la obra audiovisual, pero sólo en los casos en que la obra audiovisual es una película cinematográfica, ya que en televisión sólo es considerado como un camarógrafo.

La fijación que se obtiene en la obra televisiva, se logra mediante un proceso análogo a la fotografía, pero con la diferencia de que mientras ésta es inmóvil, aquella se caracteriza por el movimiento.

El camarógrafo elige el conjunto de la escena reconstruida, la parte que puede encerrar en el marco del campo visual de su cámara. Delimitados los marcos de su cuadro, el ángulo bajo el cual tomará la escena, esta composición, puesto que es móvil, tendrá un carácter distinto a un cuadro de fotografía. Deberá seguir el movimiento, así la cámara generalmente cambiará de posición y a menudo hará viajes o *travellings*, ya sea colocada sobre un trípode, o sobre una plancha movable o una grúa. Esta combinación del movimiento del aparato con el de la escena representada, da efectos artísticos.

De tal modo, el camarógrafo observa los objetos que filmará, su ubicación, los cambios de posición, los movimientos de las masas y de su volumen. Así se da la impresión al espectador de estar cerca de la cara o del cuerpo del artista, hasta notar sus mínimos rasgos de expresión. También pueden seguirse de cerca multitudes,

carros, animales, automóviles, trenes, etc., de esta forma se obtienen escenas de las que se tiene la sensación de que aquellas multitudes, vehículos o animales pasan por encima del espectador. Así, el operador toma una fotografía integral de la escena en que se mueven y hablen los actores, alejándose o acercándose según se quiera el tamaño y el número de las imágenes.⁴⁶

A pesar de eso, si el camarógrafo se atiene específicamente a las órdenes del director, aunque la impresión artística requiere cualidades superiores a las de un gran fotógrafo, el mérito puede atribuirse solo al director escénico, que guía a los intérpretes y al operador. Es decir, la reproducción artística lograda por el camarógrafo no constituirá una obra intelectual y no podrían atribuirsele derechos de autor y se sometería al tratamiento de las leyes comunes.

3.4.8. Editores

Debido a que las secuencias de un programa se graban en el orden que se desarrollan, o se hacen dos o más tomas de la misma secuencia, para poder escoger después lo que se considere mejor, es necesario editar un programa antes de que salga al aire, hacer lo que en el cine se conoce como montaje.

El editor juega un papel muy importante en la etapa final de la realización de un programa, lo ideal es que la persona que va a editar este presente durante la grabación del programa, para que su edición tenga sentido y no se convierta tan sólo en una serie de secuencias pegadas.

⁴⁶ SATANOSKY, Isidro. *Op. cit.* p. 411.

Si el editor asiste debe contar con su bitacora de edición y anotar los lugares donde se harán las ediciones, marcar los errores de las cámaras u otros que tendrá que eliminar, las fallas técnicas y los tiempos y las medidas que hay que tomar.

Lo ideal es que el director sea el editor, para conservar el estilo y el ritmo del programa, ya que finalmente éste es el autor del programa.

3.4.9. El jefe de piso

El jefe de piso o *floor-manager*, es la autoridad inmediata de todos los elementos que se encuentran en el piso durante la grabación o transmisión del programa. Entre sus funciones está la de marcar las entradas y las cámaras a las que habrá de dirigirse el comentarista o locutor, cuidar que todos los elementos solicitados estén ya dispuestos antes de dar inicio a la grabación o transmisión, debe ser capaz de resolver cualquier situación que pueda entorpecer el desenvolvimiento del programa, es el encargado de atender a los invitados y actores cuando lleguen; también debe intervenir en todo el diseño que se haga del programa. Asimismo, observará como se está desarrollando la escenografía, la iluminación y el bloqueo de cámaras. Es una ayuda decisiva al director en cuanto a la realización de un programa, es el que mueve las cosas en el piso o estudio; él ejecuta las indicaciones del director, da ordenes y las transmite a los artistas, resuelve cualquier problema que exista en el estudio, regula el tráfico de cámaras y de equipo.

3.5. LOS DERECHOS DE LOS EJECUTANTES TECNICOS.

Trabajan para completar y concluir la obra bajo la dependencia de los autores y realizadores. Ejerciendo un trabajo técnico, su trabajo no es indispensable y su actividad misma, como carece de originalidad, obedece a las instrucciones del director. Su personalidad desaparece ante aquellos que imparten las órdenes.

Todas las demás personas que intervienen en la creación de una obra audiovisual, pero que no han sido enumeradas, se subdividen en directores, jefes, ayudantes, empleados y obreros. Jurídicamente tienen como característica la de no crear, ni realizar ninguna obra intelectual nueva y personal, sino que llevan a cabo en forma técnica y perfecta lo que los autores, realizadores e intérpretes han creado. Carecen de derechos intelectuales y sólo tienen los privilegios que emergen de las leyes comunes, como la Ley Federal del Trabajo.

El derecho del trabajo consagrado en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos en el artículo 123, que expresamente señala "que toda persona tiene derecho a un trabajo digno y socialmente útil", siendo reglamentaria de este precepto de nuestra Carta Magna la Ley Federal del Trabajo, la cual según su artículo 1º es de observancia general para toda la República.

3.6. CONTRATOS QUE SE CELEBRAN EN LA INDUSTRIA TELEVISIVA

Los contratos son acuerdos de voluntades que tratan de regular recíprocamente los derechos y obligaciones en juego. Se

expresan mediante instrumentos o documentos, generalmente privados, que se redactan según normas y principios legales.

Para la realización de un programa de televisión, lo primero que tendrá que hacer el productor, será la contratación de los elementos personales y materiales para su eficaz realización, esto lo logrará con la realización de contratos de diversa índole. El contrato deberá regirse por las normas de la materia de que se trate el particular. En el caso de un programa de televisión, el objeto y fin del contrato es la creación de una obra intelectual y son las normas de ésta las que deben privar.

Una persona celebra con el productor un contrato por el cual se obliga a prestarle el concurso de su esfuerzo creador, su talento e iniciativa para crear un programa para televisión.

En el contrato, el productor acordará con el autor la creación de una obra determinada, así como que las obligaciones serán indivisibles, que el pago se efectuará por la creación de esa obra, sin tener en cuenta el tiempo que dure y se considere la personalidad del autor, que es la razón esencial del contrato. La creación de la obra es la finalidad del vínculo y no sus servicios, desde el punto de vista del contrato de trabajo, que es impersonal y subordinado.

El contrato entre el productor y el artista es un contrato de carácter intelectual, porque las normas que los rigen son las que regulan la actividad intelectual, que tiende a la creación y realización de una obra del intelecto.

Los contratos se redactarán de la manera más clara posible, ya que la obra puede llegar a explotarse en otros países.

Como las leyes son diferentes, es mejor que los derechos y obligaciones de las partes se establezcan expresamente.

También es necesario establecer el derecho de las partes de reclamar el cumplimiento o la resolución del contrato, así como la forma y la oportunidad de hacerlo efectivo, señalando cuál es la ley aplicable, el domicilio legal, los tribunales competentes.

Por el contrato de producción audiovisual, los autores le ceden en exclusiva al productor, a excepción de las obras musicales, los derechos patrimoniales de reproducción, distribución, comunicación pública y subtitulado de la obra audiovisual (art. 68, LFDA).

Al exhibir al público una obra audiovisual, el productor tiene la obligación de mencionar el nombre del autor del argumento, el de los autores de las obras que hayan servido para concebir el argumento el del compositor de la música, el de los autores adaptados, etc., ya que esto es un reconocimiento de los derechos morales de los colaboradores e intérpretes de la obra. El propio nombre del productor es el que atrae y prestigia al mismo tiempo a los autores, adaptadores y realizadores de la obra. Esto se establecerá en el contrato. La obligación se funda en la paternidad de uno de los elementos de la obra. Aunque es una exigencia de la ley y de los principios generales que rigen la materia, al momento de exhibir la obra se es responsable por la omisión del nombre o nombres (arts. 77 y 83 LFDA).

Las obras realizadas por encargo son las que se realizan en cumplimiento de un convenio por el cual se encomienda al autor que, a cambio del pago de una remuneración, cree determinada obra para ser utilizada en la forma y los alcances estipulados. El autor que

acepta el encargo realiza la obra libremente, correspondiéndole la titularidad originaria sobre la obra y gozando de su derecho moral y patrimonial.

La determinación de la titularidad de las obras hechas como consecuencia de una relación contractual laboral, provoca un choque entre los principios de derecho del trabajo y los que rigen al derecho de autor. En materia laboral, los frutos del trabajo del empleado le corresponden al empleador en contraprestación al pago del salario. En materia de derechos de autor, las facultades morales son inalienables y tanto la cesión como la concesión o licencia de los derechos patrimoniales, se realizan de forma restrictiva y limitada a las formas de explotación previstas en el contrato, y se dividirán por partes iguales al empleador y empleado.

Que el autor sea la persona física que crea la obra, impide que la titularidad originaria del derecho de autor pueda ser atribuida a un empleador. El empleador podrá divulgar la obra sin autorización del empleado, pero no de manera contraria. Si no existe contrato individual de trabajo por escrito, los derechos patrimoniales le corresponden al empleado (art. 84).

Para el caso de los intérpretes, éstos celebrarán contratos de interpretación o ejecución, en los que se han de precisar tiempos, periodos, contraprestaciones y otras modalidades en las que se podrá dar a conocer al público su interpretación o ejecución. Casi siempre, este tipo de contratos que celebran los artistas, intérpretes o ejecutantes con el director, trae aparejado el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista (arts. 120 y 121).

En efecto, en los contratos generalmente se establece:

- Si el actor se presentará como intérprete principal de la producción o como primera figura, si los argumentos se registrarán o compondrán para el género que cultiva el actor, atendiendo al papel que desarrolla con preferencia; si se aceptarán sus sugerencias, y si el productor, en definitiva, decidirá acerca de la preparación del argumento.

- A qué directores se confiará la dirección de las obras

- Qué figuras acompañarán al primer actor

- Si el actor se compromete a filmar puntualmente en tales días y horas en los lugares indicados, y a someterse al reglamento y horarios de los estudios y del productor, hasta la conclusión de la obra.

- Si en caso de que la obra lo requiera, el actor se trasladará al interior o exterior de la República, estableciéndose si los viáticos y gastos de viaje, correrán por cuenta del productor.

- La forma en que el actor ha de realizar el trabajo, los horarios, la clase de publicidad, el modo de solucionar los conflictos, las sanciones en caso de incumplimiento ante los tribunales.

- Si el actor ha de trabajar de forma exclusiva para el productor, si el convenio es por una o varias obras.

- En algunos contratos se establece qué producciones se filmarán, así como el término dentro del cual se realizarán y el plazo de filmación, estipulado por el productor.

- Por cuenta de quién correrán los gastos necesarios para vestidos, trajes e indumentaria de diversa clase.

3.7. PROBLEMAS QUE PRESENTA LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR Y REFORMAS QUE SE PROPONEN.

El primer problema que se presenta es que la Ley Federal del Derecho de Autor es inconstitucional, ya que el Congreso de la Unión no está facultado para legislar en materia de derechos de autor. La Ley Federal del Derecho de Autor, en su art. 1, señala que es reglamentaria del art. 28, el cual señala:

En los Estados Unidos Mexicanos quedan prohibidos los monopolios de toda clase..... exceptuándose únicamente..... los privilegios que por determinado tiempo se concedan a los autores y artistas por la producción de sus obras y los que para su uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora.

Pero el hecho de que se halle en el art. 28, no significa que la materia competa al Congreso de la Unión, pues lo que existe es sólo una garantía del gobernado, y su acatamiento corresponderá a las autoridades federales, así como a las locales.

Por lo anterior es necesario que se reforme el art. 73 Constitucional, a fin incluir la materia, ya que de otra manera los derechos de los autores no existen.

También es pertinente mencionar que los tratados internacionales celebrados por el Presidente de la República con aprobación del Senado en materia de derechos de autor, se encuentran afectados de la misma inconstitucionalidad, por lo que siendo ambos órganos del Estado de carácter federal, tampoco poseen atribuciones para intervenir en la manera en que lo han hecho, en la firma de estos convenios.

También por ello es necesario que se reforme la Carta Magna en lo que se refiere a las competencias del Congreso de la Unión, lo que convalidará la ley y tratados en materia de derechos de autor.

El segundo problema que se presenta es que el Instituto Nacional del Derecho de Autor, no cuenta con un tribunal especializado en que se puedan dirimir todo tipo de controversias que se susciten, en materia de derechos de autor. Así, las facultades para sancionar las diferentes controversias se reparten.

En materia administrativa, al Instituto Nacional del Derecho de Autor, que es un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, utilizando la Ley Federal del Derecho de Autor y la Ley Federal del Procedimiento Administrativo.

Para la imposición de multas y las infracciones en materia de comercio, interviene el Instituto Mexicano de la Propiedad Industrial, rigiéndose por la Ley Federal del Derecho de Autor y la Ley de la Propiedad Industrial, teniendo la facultad de imponer multas, que se convertirán en créditos fiscales, así como la de emitir resoluciones de suspensión de la libre circulación de mercancías de procedencia extranjera en frontera, en los términos de la Ley Aduanera.

Las sanciones civiles que se susciten en materia de derechos de autor y derechos conexos se llevarán ante los Tribunales Federales, siendo supletorio el Código Federal de Procedimientos Civiles (art. 213).

Y sobre los delitos relacionados con el derecho de autor comprendidos en el título Vigésimo Sexto del Código Penal para el Distrito Federal en materia del Fuero Común y para toda la República en materia de Fuero Federal, corresponderá a los Tribunales de la Federación, conocer de éstos (art. 215).

La propuesta que se presenta es que se forme dentro del Instituto del Derecho de Autor un Tribunal Especializado y Autónomo, que conjunte todas las facultades anteriores, esto es administrativas y

civiles, a excepción de las penales, debiendo funcionar con una estructura similar a los Tribunales Federales y con las facultades que éstos tienen, con la diferencia de que los jueces serán especialistas en la materia, a fin de que las controversias que se susciten, se resuelvan de la mejor manera posible.

“CONCLUSIONES”

PRIMERA.- El derecho de autor surgió en México, como tal, a partir de los códigos civiles de 1870 y 1884, en donde se normaba lo relativo a la propiedad literaria, dramática y artística, considerándose este como un derecho de propiedad, siendo reglamentario el art. 4 de la Constitución de 1857. Pero no fue sino hasta 1947 cuando se creó la primera ley Sobre el Derecho de Autor, reglamentaria del art. 28 de la Constitución de 1917. Sin embargo, no fue sino hasta la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956, cuando se otorgó protección por primera vez a un programa de televisión, si bien en el Código Civil de 1928 se otorgaban derechos a las películas cinematográficas.

SEGUNDA.- La evolución del hombre está en estrechamente relacionada con los avances de la comunicación, primero con el libro, y después con la fotografía, el fonógrafo, el cinematógrafo, el teléfono, la radio y la televisión que se prolongará gracias a los avances tecnológicos mediante los satélites de comunicación para llegar al desarrollo de la información a través de la transmisión en línea por el ciberespacio. Con el aumento y difusión de creaciones personales a través de los diversos medios de comunicación, es indispensable reflexionar acerca de la protección de las obras y sus autores, para lo que es necesario perfeccionar el marco jurídico especializado que tutele y proteja plenamente a estos, impulsando el desarrollo de las ciencias y de las artes.

TERCERA.- Si bien es cierto que el objeto del derecho de autor es la obra, el sujeto de protección es el autor. En este sentido, la mayoría de las legislaciones le otorgan a los creadores una serie de prerrogativas o derechos exclusivos tanto de orden moral, siendo éstos inalienables, imprescriptibles, e inembargables, como de orden patrimonial, que son cesibles y limitados en el tiempo, transmisibles por todos los medios y susceptibles de servir como garantía específica, mediante convenios y contratos.

CUARTA.- Un programa de televisión conjunta numerosos intereses morales y patrimoniales en los que podemos distinguir primero los de aquellos que a partir de una idea crean la obra. Entre éstos se encuentran el productor y el director, así como aquellos cuyo trabajo intelectual fue necesario para crear la obra, como los escritores, los guionistas y los compositores; aquellos que se presentan frente a las cámaras, dentro de los que se encuentran los artistas intérpretes o ejecutantes y los informadores. Por otro lado están aquellos que se ajustan a las órdenes del productor y el director. A cada una de las personas que intervienen, en un programa de televisión se les ha de otorgar el reconocimiento de su autoría, o su protección por derechos conexos, según corresponda.

QUINTA.- La protección del derecho de autor se otorga a la obra en lo que tenga de original, lo que se protege es la manera de expresar las ideas, pues la expresión personal es la que dará la característica de originalidad, por lo que se le brindará protección. En una obra audiovisual se presenta con frecuencia que sea tomada de

otra obra preexistente, pero debido a la manera de interpretarla, en su originalidad, la ley la protegerá como una obra primigenia.

SEXTA.- En un primer momento, el autor, los intérpretes y realizadores tendrán un acuerdo laboral con el productor, en el que recibe una compensación económica que constituye en la ley laboral el salario. Una vez que la obra haya sido explotada se encontrarán dentro de las facultades inherentes del autor, o derechos exclusivos que otorga la ley, el reconocimiento de su calidad de creador y a percibir una remuneración por la explotación de su obra. Bajo la suerte de que el autor va unido a la suerte de la obra, deberá percibir siempre una participación en la explotación económica de la misma. Por lo que el derecho a la regalía deberá considerarse como irrenunciable.

SÉPTIMA.- La Ley reconoce la autoría de la obra audiovisual al director, autores de argumento, adaptación, guión, diálogo, autores de las composiciones musicales, el fotógrafo, los autores de caricaturas y dibujos animados; sin embargo, el titular de los derechos patrimoniales de la obra en su conjunto será el productor.

OCTAVA.- La televisión no sólo es el medio de comunicación más completo y rápido, además es un medio en el que convergen los talentos creadores y artísticos de hombres y mujeres con diferentes especialidades (guionistas, músicos, productores, directores, informadores, intérpretes) y una vez que ha sido realizada

la obra, el interés de los participantes consistirá en reclamar su derecho de autor, coautor o realizador.

NOVENA.- Cada programa de televisión, en sus diversos géneros, es una obra en colaboración peculiar, única. Sin embargo, su especificidad como obra en colaboración no menoscaba los rasgos distintivos de la obra individual de cada uno de los creadores que participan en la realización de dicho programa.

DÉCIMA.- Cada programa de televisión requiere una doble protección en materia de derechos de autor: por un lado, la ley debe proteger los derechos del titular de la obra en colaboración, y por el otro, ha de brindar protección a los derechos de cada uno de los creadores que coadyuven a la realización de la misma.

DÉCIMA PRIMERA.- Podemos afirmar que la Ley Federal del Derecho de Autor, es inconstitucional, ya que dentro de las facultades del Congreso de la Unión, no se encuentra la de poder legislar en materia de derechos de autor, si bien es cierto que, la Ley Federal del Derecho de Autor se dice reglamentaria del artículo 28 constitucional, no significa que la materia competa al Congreso de la Unión, pues lo que existe es sólo una garantía del gobernado. Por lo que es necesario se reforme el artículo 73 constitucional, a fin de incluir la materia, ya que de otra forma los derechos de los autores no existen y los tratados internacionales se encuentran afectados de la misma inconstitucionalidad.

DÉCIMA SEGUNDA.- El Instituto Nacional del Derecho de Autor, no cuenta con con tribunal especializado en que se puedan dirimir todo tipo de controversias que surjan en materia de derechos de autor, por lo que es necesario la creación de dicho tribunal para la mejor solución de las controversias.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

BETANCOURT ALDANA, Jesús. "Ambito de Protección del Derecho de Autor: Obra Musical (Ejecución Pública)". *VI Congreso Internacional Sobre la Producción de Derechos Intelectuales.*, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual. Ed. CISAC, México, 1991.

DI MAGIO, Madelin. *Escribir para televisión*. Ediciones Paidós Ibérica, España, 1990. p. 27.

FARELL CUBILLAS, Arsenio. *El sistema mexicano del derecho de autor*. Ed. Ignacio Vado, México, 1966.

GARCIA MORENO, Víctor Carlos. "La propiedad intelectual en el Tratado de Libre Comercio". *Revista Mexicana de Justicia*, Nueva época. N° 4. México, Octubre- Diciembre, 1993.

GARCÍA SANZ, Rosa María. *El derecho de autor de los informadores*. Ed. Colex, Madrid, España, 1992.

GAXIOLA Y LAGO, Eduardo. "La obra audiovisual y el derecho de autor". VI Congreso Internacional sobre protección de los derechos intelectuales. SEP *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAC, México, 1991.

GONZALEZ TREVIÑO, Jorge Enrique. *Televisión y Comunicación un enfoque práctico*. Ed. Alhambra Mexicana, México, 1994.

GONZALEZ TREVIÑO, Jorge Enrique. *Televisión, teoría y práctica*. Ed. Alhambra Mexicana, 2ª Reimpresión, México 1988.

HERRERA MEZA, Humberto Javier. *Iniciación al Derecho de Autor*. Ed. Limusa, México, 1992.

HERS, Carl. *Producción televisiva, el contexto Latinoamericano*. Ed. Trillas, México, 1995.

LIPSIYC, Delia. *Derechos de Autor y Derechos Conexos*. Ediciones UNESCO/CERLALC/ ZAVALIA, Buenos Aires, Argentina, 1993.

- LOREDO HILL, Adolfo. *Derecho Autoral Mexicano*. Ed. Porrúa, México, 1992.
- MASOUYE, Claude. "Introducción al Derecho de Autor". *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial*. México, Enero- diciembre, 1979.
- MEJIA BARQUERA, Fernando. *La Industria de la Radio y la Televisión, y la Política del Estado Mexicano. Volumen I (1920-1960)*. Ed. Fundación Manuel Buendía, A.C. México, 1987.
- MOUCHET, Carlos. *El Dominio Público Pagante en Materia de Uso de Obras Intelectuales*. Ed. Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, Argentina, 1970.
- MOUCHET, Carlos y RADERELL. *Derechos Intelectuales Sobre las Obras Literarias y Artísticas*. Tomo III. Ed. Guillermo Kraft, Buenos Aires, Argentina, 1948.
- OBÓN LEÓN José Ramón. "Protección de los autores de la obra audiovisual". VI Congreso Internacional sobre protección de los derechos intelectuales. SEP *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*. Federación Mexicana de Sociedades Autorales. Ed. CISAC, México, 1991.
- PACHON MUÑOZ, Manuel. *Manual de Derechos de Autor*. Ed. Temis, Bogota, Colombia, 1988.
- PEREZ DE ONTIVEROS BAQUERO, Carmen. *Derecho de Autor la Facultad de Decidir su Divulgación*. Ed. Civitas, Madrid, España, 1993.
- PIERRRE, Albert y JEAN TUDESQ. *Historia de la Radio y la Televisión*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1982.
- QUIJADA SOTO, Miguel Angel. *La Televisión Análisis y Práctica de los Programas Televisivos*. Ed. Trillas, México, 1986.
- RANGEL MEDINA, David. *Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual*. 2ª edición. Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.

ROJAS BENAVIDES, Ernesto. *La Naturaleza del Derecho de Autor y el Orden Jurídico Mexicano*. Ed. Porrúa, México, 1964.

SATANOWSKY, Isidro. *La Obra cinematográfica frente al derecho*. Ed. Ediar. Buenos Aires, Argentina, 1948.

SOLER, Llorenc. *La televisión una metodología para su aprendizaje*. Colección Medios de Comunicación de la enseñanza. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona, España, 1988.

VEGA VEGA, José Antonio. *Derecho de Autor*. Colección de Ciencias Sociales, Serie Derecho. Ed. Tecnos, Madrid, España, 1990.

VILCHES, Lorenzo. *La televisión, los efectos del bien y del mal*. Ed. Paídos Ibérica, España, 1993.

VIYA, Miko. *El Director de Televisión*. Ed. Trillas, México, 1994.

FUENTES LEGALES.

Ley Federal del Derecho de Autor.

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Código Civil para el Distrito Federal.

Ley Federal del Trabajo.

OTRAS FUENTES.

Jurisprudencia. "Ley Federal de Derechos de Autor, Objeto de la". Dictada por el Cuarto Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito. Fuente Informe 1987, Tomo parte III, pág. 258.

Jurisprudencia. "Derechos de Autor. Distinción entre el Derecho de Divulgación y el Patrimonial de Exploración de la Obra". Dictada por el Cuarto Tribunal Colegiado en Materia Civil del Primer Circuito. Fuente informe 1987, Tomo III, pág. 250.

Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas.

Convención Universal de Ginebra sobre Derecho de Autor.

Convención de Roma, de los Artistas, Intérpretes y Ejecutantes, Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.

Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas Contra la Reproducción no autorizada de sus Fonogramas, Ginebra Suiza.

Tratado sobre el Registro Internacional de Obras Audiovisuales.

Tratado de Libre Comercio de América del Norte.