



FACULTAD DE DERECHO

Seminario de Patentes, Marcas y Derechos de Autor

EL CONVENIO DE INTERRELACION Y EJECUCION ARTISTICA

TEMA

CONVENIO DE INTERRELACION Y EJECUCION ARTISTICA

CONVENIO DE INTERRELACION Y EJECUCION ARTISTICA

281164



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mis Padres, por su gran esfuerzo de
toda mi vida de estudiante, y en particular, un
reconocimiento a su pertinaz voluntad para que
lograra finalizar este modesto trabajo,
a ustedes se los debo:

**Profa. Rosa Elena Josefina Figueroa Ayub y
Dr. Jorge Sánchez Medina.**

A mis hermanas, **Mayra Sánchez Figueroa,**
Rosa Elena Sánchez Figueroa y a mi nuevo hermano
Timothy Edward Gann Cabello, por su apoyo y deseo
sincero para arribar a este gran logro.

Mil gracias.

De manera muy especial para el gran **Doctor Roberto Gonzáles Álvarez**
y a su distinguida esposa **Amanda Vega Campillo de Gonzáles.**
Mi gran Doc, no hay palabras suficientes para expresar mi profundo
agradecimiento, sabe bien que esta es su obra y uno de sus
magnánimos legados para mi persona.
Me encuentro por siempre
agradecido con Usted.

Con especial gratitud a mi entrañable amigo y hermano del alma,
Horacio Saúl Mora Guevara, quien al ser un excelente intérprete y
ejecutante artístico, constituyó puntual simiente de este trabajo,
en consecuencia es parte sustantiva de su éxito.

Gracias mi hermano.

A mis familiares que siempre han estado en puntual
atención a mi desarrollo académico, los presentes
y ausentes, también fue por ustedes.

Con especial cariño para mi segunda madre:
Doña Josefina Ayub Uribe.

A **Tania López Ramos**, mi compañera de éxitos, derrotas
y muchos sacrificios; a quien ahora más que nunca
le reconozco su entrañable y sincero amor.
Gracias por todo, Nenis.

Mi eterna gratitud a quienes han sido los formadores intelectuales de mi desarrollo académico y profesional: **Dr. Emilio Eguía Villaseñor, Lic. Ricardo Cuevas Miguel, Lic. Olivia Armijo Morlet, Lic. Rodolfo Espartaco Higuera, Lic. José Carlos Molina López, Lic. Luis Gerardo Revilla Cuevas, C.P. Felipe de Jesús Barragán Alvidrez**; a quienes sin su estímulo oportuno y perseverante insistencia, no habría logrado este éxito, que finalmente es compartido con todos ellos; muy especialmente a la **Lic. Georgina Velasco Zanella**, quien sin su inmenso apoyo y generoso aprecio en la adecuada enseñanza del derecho en general, aplicado a la administración pública federal en lo particular, no me hubiera permitido arribar a esta etapa de prioridad elemental en mi vida profesional.

Por siempre agradecido Lic. Velasco.

A los grandes mentores de todos los tiempos,
de quienes únicamente recibí su bondad y
trascendencia en la enseñanza.

En general a todos aquellos amigos, compañeros de escuela y trabajo, que no por dejar de mencionarlos fueron menos trascendentes en el sustancial apoyo y obtención de este logro académico.

A los que nunca dejaron de creer en mí.

Con mi sincero agradecimiento.

*Por supuesto a la magnánima institución académica,
como no hay otra, que desde la iniciación universitaria
me cobijó en su manto de luz intelectual; a mi venerada*

Universidad Nacional Autónoma de México.

ÍNDICE

PÁGINA:

Prólogo.

Introducción.

CAPITULO PRIMERO LOS DERECHOS DE AUTOR Y SU DESARROLLO HISTORICO.

- | | |
|--|----|
| 1. Breve planteamiento. La problemática histórico-social. | 1 |
| 2. Ubicación histórica de los derechos de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes con relación a los derechos de autor. | 4 |
| 3. Los derechos de autor en sentido estricto. | 14 |
| 4. La evolución que se presenta ante el avance tecnológico. | 18 |
| 5. Titular originario y titular secundario. Conceptos. | 25 |
| 6. Enunciación de las obras que gozan de la protección de los derechos de autor. | 32 |

CAPITULO SEGUNDO INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA EN GENERAL

- | | |
|--|----|
| 1. Concepto de Vecindad, Conexidad y Afinidad. | 36 |
| 2. Delimitación y ejemplificación de los conceptos anteriores. | 39 |
| 3. Definición de Intérprete. | 42 |
| 4. Definición de Ejecutante. | 42 |
| 5. Tratamiento de los conceptos en el ámbito internacional. | 43 |
| 6. Tratamiento de los conceptos en México. | 48 |

CAPITULO TERCERO LOS DERECHOS EN LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA.

- | | |
|--|----|
| 1. La naturaleza jurídica de los artistas intérpretes y de los artistas ejecutantes. | 55 |
| 2. ¿Existe diferencia objetiva entre los artistas intérpretes y los artistas ejecutantes?. | 61 |
| 3. Tratamiento del problema en la normatividad internacional. | 62 |
| a). La Convención de Berna de 1886. | 62 |
| b). Complementaciones y revisiones a la misma de 1896-1948. | 63 |
| c). La Convención de Roma de 1961. | 65 |
| 4. Planteamiento normativo en el ámbito nacional. | 70 |
| a). Evolución Legislativa en México. | 71 |

b). Ley Federal de Derechos de Autor. (1947, 1956, 1963 y 1996).	75
c). Las últimas reformas legislativas.	79

CAPITULO CUARTO

LA PROTECCIÓN JURÍDICA DE LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA EN MÉXICO.

1. El objeto.	87
2. El sujeto.	93
a). Originario.	93
b). Derivado.	93
3. El contenido en estos elementos.	95
a). Derecho moral del artista intérprete o del artista ejecutante.	95
b). Derecho patrimonial de ambos sujetos.	105
4. Concepto de regalía.	112
5. Relacionado con el derecho civil.	114
6. Relacionado con el derecho del trabajo.	118
7. Las Sociedades Autorales y los derechos de los Artistas Intérpretes y de los Ejecutantes.	122
8. Ausencia de regulación o reglamentación jurídica efectiva, en el tratamiento de ambas figuras dentro del derecho mexicano.	127

CAPITULO QUINTO.

REFLEXIONES SOBRE UNA EFECTIVA PROTECCIÓN DE LOS ARTISTAS-INTÉRPRETES Y DE LOS EJECUTANTES.

1. Planteamiento del problema.	130
2. Justificación de una propuesta.	131
3. Diversas figuras e instrumentos jurídicos aplicables.	133
a). Reglas emanadas de la Gestión Colectiva o de las Sociedades Autorales.	134
b). Contrato de Adhesión .	152
c). Contrato Laboral.	153
4. Reglas generales del Contrato Civil aplicadas supletoriamente a la figura contractual de los artistas intérpretes o a la de los ejecutantes.	155
a). Elementos a considerar:	157
4.1. En materia civil.	157
4.2. En materia autoral.	159
4.3. En el ámbito internacional.	161
5. Reglas emanadas de la Legislación autoral.	168
6. Instrumentos jurídicos que regularmente son utilizados en las contrataciones en materia de interpretación y ejecución artística.	169

a). Estructura del modelo normalmente utilizado.	170
b). Errores e imprecisiones de los que usualmente adolecen.	172
c). Análisis y crítica al mismo.	173
d). Aplicatoriedad legislativa cuando este tipo de contratos son celebrados en el extranjero.	175
7. La adhesión contractual derivada del derecho civil.	176
8. Estructura y fundamentos jurídicos de un contrato nominado que se sus- tenta en la autonomía del Derecho de Autor.	178
a). Sustento de la denominación propuesta.	180
9. Formalidad aplicable.	182
10. Modelo contractual planteado.	184
a). Consideración general del proyecto propuesto.	185
b). Delimitación jurídica.	186
c). Desarrollo con apego a la legislación autoral.	187
d). Formato (modelo propuesto).	188
11. La relación jurídica de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes con los diversos Titulares Derivados.	191
a). En relación a los Sistemas Avanzados de Retransmisión y respecto a los productores de: fonogramas, videos, cintas, transmisiones via satélite, sistemas de voz e imagen, fibra óptica, cable simultáneo en cadena, etc.	193
b). Con los organismos de radiodifusión y retransmisión .	195
c). Relaciones contractuales que se suscitan entre los Titulares origi- narios y los derivados.	200
d). Derecho de oposición.	200
12. Consideración básica sobre los elementos de los que no puede prescindir toda relación contractual en materia de ejecución o interpretación artística.	201

CONCLUSIONES. 205

BIBLIOGRAFÍA.

PRÓLOGO

Hablar de la obra escrita como trabajo de investigación, que se traduce en la tesis que para obtener el grado académico de licenciado en derecho, ha elaborado Jorge Sánchez Figueroa, implica una interesante oportunidad para comentar sus méritos de alumno para lograr una formación sólida, que a su vez compartió en su pasantía en el bufete jurídico del que soy titular, experiencia, esta última en donde dio constantes muestras de su profundo interés por el estudio por los hechos y actos jurídicos en general, y en particular, por todos los asuntos que tenía asignados; buscando en todo momento aplicar con inteligencia la equidad en el buen éxito de casos bajo su responsabilidad. Es por eso que Jorge Sánchez Figueroa, me hace recordar el apotegma en derecho conocido que reza de la siguiente manera: *"el derecho se aprende estudiando pero se ejerce pensando."*

Su bien lograda tesis profesional, es consecuencia de su particular interés, que siempre demostró por la acuciosidad en el trabajo de investigación en todas las materias jurídicas, particularmente en el derecho intelectual, cualidad que encontró proclive sustento en las cátedras magistrales del Dr. David Rangel Medina, incluyendo sus preclaras consideraciones sobre los aspectos finos de este ámbito del derecho, porque como se sabe en nuestro medio, el ilustre catedrático de nuestra facultad, es fuente imprescindible de consulta en derecho intelectual y todas las demás materias que se vinculan con este o de ahí derivan.

Mención especial merece el estudio que tenemos la oportunidad de prologar, no podemos soslayar el señorío que tiene tanto el autor como el artista intérprete sobre su manifestación estética, que dependiendo de del caso, se traduce en la obra o en la interpretación y ejecución artística y que hoy, ante los avances tecnológicos acelerados, resulta reconfortante encontrarse con recursos jurídicos, como lo es este trabajo de investigación, que tiendan a contener en alguna medida, la desmesurada explotación que en todas partes del mundo, sin que sea la excepción nuestro país, respecto a la forma en que son contratados y cubiertos sus emolumentos los artistas intérpretes y los ejecutantes. En esa virtud, es que precisamente cobra relevancia este estudio, el cual busca el fin

más más noble que en ahora tanto se requiere, es decir, se adecua a las necesidades de actualización que en nuestros días tanto se requiere, es decir lograr la simbiosis entre las teorías jurídicas del derecho y los cada vez más incluyentes aspectos tecnológicos de avanzada.

La aportación del encomiable estudio realizado por el pasante Jorge Sánchez Figueroa, seguramente aportará aspectos de importancia y suma trascendencia en la inalcanzable lucha por la inequidad social de los artistas intérpretes y ejecutantes, lo que resulta propicio a la luz del nuevo marco normativo de la Ley Federal del Derecho de Autor del 24 de diciembre de 1996, entonces, creemos que con este binomio perfecto, el éxito del presente trabajo académico será indiscutible, así como el reconocimiento a nuestro pasante y joven autor. Enhorabuena Jorge.

Dr. Emilio Eguía Villaseñor.
Catedrático de la Facultad de
Derecho y Abogado Postulante.

“En el arte conocemos ciertamente los misterios de la naturaleza humana, las raíces del microcosmos que se manifiesta desde los rasgos ancestrales del cromosoma hasta la infinita vastedad de nuestro espíritu. Contribuyendo con ello a la permanencia de la humanidad, garantizando así, su existencia como único Ente vivo que no perecerá jamás, gracias a la cadena regeneradora vivificada por la expresión del espíritu”.

Ofelia S. Stavans.

INTRODUCCIÓN

A lo largo del curso de la historia de la Humanidad, existen vastas evidencias de que una idónea protección jurídica, generalmente no ha sido otorgada con plena eficacia a los económicamente más desprotegidos, sino por el contrario se les procura marginar de los instrumentos jurídicos necesarios para que por lo menos -los mínimos elementos de protección legal-, les sean otorgados; estamos ciertos que tal disparidad se ha gestado, fundamentalmente por la evidente inequidad jurídica sustentada en la preminencia económica de los sujetos de derecho que participan, asentuada también por ineficaces sistemas jurídicos de impartición de justicia, que regularmente se sustentan en legislaciones muchas veces

anacrónicas y en otras con bastas deficiencias y lagunas legales que permiten la interpretación discrecional o en el mejor de los casos injusta y desde luego sin que sean sancionados por ello, sin embargo, dentro de este contexto, tomando en cuenta que tal circunstancia no es privativa de México, inclusive se puede asegurar que el alcance de nuestro país en términos de seguridad jurídica para los artistas intérpretes y ejecutantes se ha venido desarrollando a tal grado que se consideraría adecuado, en comparación con el existente tan solo hace unas décadas, y el que todavía prevalece en otras latitudes.

El caso de los artistas no es la excepción, por el contrario, son quienes han sufrido en carne propia los avatares de la desigualdad jurídica entre quien posee grandes medios de protección legal, ya que al disponer de portentosos elementos de capital, los medios de apoyo se brindan con suma facilidad y adecuada disponibilidad.

Tomando en cuenta lo anterior, al autor de este modesto trabajo, le ha llamado la atención que en una gran generalidad, la excesiva inequidad de estos sujetos de derecho, proviene fundamentalmente de la manifestación de la voluntad que produjo efectos jurídicos y que ha creado un estado de desigualdad de origen, es decir el acto jurídico que produjo las relaciones consensuales entre las partes, es precisamente el que presenta errores de procedencia, inadecuada estructura e inclusive, en algunos de los casos hasta carece de elementos esenciales para su existencia, tal circunstancia se debe en muchas ocasiones por la ausencia del instrumento jurídico apto para ello; siendo así el tema de este breve estudio, con el cual sin pretender alcanzar niveles superiores de creación jurídica, si se busca aportar una sencilla guía, para replantear la condición que prevalece en el ámbito de los relaciones de los artistas intérpretes y ejecutantes con la regulación jurídica entre ellos y los diversos sujetos titulares y derivados que en esta intervienen.

CAPITULO PRIMERO

LOS DERECHOS DE AUTOR Y SU DESARROLLO HISTÓRICO.

CAPITULO PRIMERO

LOS DERECHOS DE AUTOR Y SU DESARROLLO HISTÓRICO.

1. Breve planteamiento. La problemática histórico-social.

Resulta de evidente importancia el desarrollo que han tenido las actividades intelectuales y artísticas en la historia de la humanidad, con lo cual se puede afirmar, sin lugar a dudas que el hombre no se lograría entender fuera de sus manifestaciones culturales, como lo han sido, desde los albores del mundo antiguo sus creaciones en escultura, las pinturas rupestres, obras arquitectónicas, monumentos, cerámicas, manuscritos y desde luego, por su propia naturaleza, se destaca la creación musical y su interpretación.

Destacándose en la creación artística, el sustento del derecho de autor, es decir aparece su esencia, el basamento inicial del marco de protección del Ente creador y su obra, la cual es el resultado de su actividad y necesariamente materializada en algo perceptible a los sentidos, por lo cual se evidencia que una creación meramente intelectual que no es exteriorizada nunca podrá ser susceptible de protección frente a los demás, entonces al darse dicha exteriorización inevitablemente surgen las normas jurídicas que regulen esa actividad, gestándose lo que conocemos como derecho intelectual y que previamente identificamos con el conjunto de prerrogativas legalmente reconocidas que protegen a los creadores de las obras intelectuales, como así lo señala el DR. DAVID RANGEL MEDINA, en su obra "El Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual"¹

En este orden de ideas, nos encontramos con la figura del intérprete y el ejecutante artísticos, quienes no se logran entender sin el basamento del derecho de autor al que hemos hecho mención, y así afirmaremos, sin temor a equivocarnos que desde

¹ RANGEL MEDINA, David. *Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual*, 1ª ed, U.N.A.M., Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1991, pag. 88.

que el homo sapiens empezó a caminar erecto, buscó la forma de manifestarse artística y musicalmente, lo que podemos comprobar con el hecho de que muchas de las lenguas más antiguas encontraron su origen en la forma y sonidos que el hombre emitía y probablemente sin así haberlo pretendido, se fue creando la base del sistema tonal del lenguaje, que inclusive hasta nuestros días conocemos.

Ahora bien, de las ideas antes apuntadas, podemos deducir que el trabajo intelectual requiere de un estatuto especial de protección jurídica, y desde luego de un alto nivel de respeto de la sociedad; que invariablemente los creadores intelectuales se encuentran estrechamente vinculados con su obra y poseen derechos derivados de ese acto de creación; que la mencionada actividad creadora siempre requiere de un amplio clima de libertad para que la pueda ejercer el autor, el artista intérprete o ejecutante.

Finalmente mencionaremos que nuestro objeto de estudio, si bien es cierto se refiere a las relaciones contractuales derivadas de la interpretación y ejecución artística, que muchas veces supera algunos de los aspectos de las relaciones jurídicas originarias, es decir, es innegable y representa una realidad que en la actualidad el público vea por televisión o se presente a los espectáculos atraído por el nombre, prestigio nacionalidad y calidad interpretativa del artista o ejecutante, sin importarle demasiado cual sea el autor de sus interpretaciones o ejecuciones. Los intérpretes son los que llenan los teatros, las salas de espectáculos, los auditorios y estadios, los que ganan más, a su alrededor, se ha creado una poderosa industria del espectáculo. Lográndose inferir entonces que tiene mayor relevancia la preciada contratación del intérprete o ejecutante de moda y por ende ocasiona mayores consecuencias de derecho, que las que tengan que ver específicamente con el autor como sería el respeto irrestricto a la obra que se debe interpretar o ejecutar e inclusive el pago de las respectivas regalías, sin embargo también lo es que sin adentrarse al necesario estudio del derecho de autor que, como ya se dijo, es el sustento del que específicamente conoceremos y además la figura contractual que plantearíamos, no podrá entenderse sino a través de institución autoral, aunado a ello, de acuerdo a la doctrina, la ubicación del artista intérprete o ejecutante se ha encontrado a su lado o de manera muy cercana con el autor, por eso tradicionalmente a los derechos derivados de estos artistas se les ha llamado

“conexos o vecinos”, así que no debemos olvidar que sin el autor de una obra nunca podrá existir su ejecutor o intérprete, lo que nos confirma la verdadera importancia de su estudio.

En cuanto a la problemática histórico-social del tema, como hemos apuntado, la creación artística acompaña al ser humano desde su nacimiento, pero esta no podría trascender como actualmente la conocemos, sin la función importantísima de las manifestaciones musicales, teatrales y su interpretación. Por ello, es menester destacar que la problemática histórico-social de estos sujetos, se localiza principalmente, en la ausencia de su definición jurídica y en consecuencia, de su protección normativa.

Recordemos que el objeto sustancial de toda obra artística, es su amplia difusión, lo que sería prácticamente imposible sin la persona que la puede difundir y a través de este desplazamiento de la comunicación es que existe la interpretación y ejecución artística; sin embargo, resulta paradójico que esta figura se encuentre limitada en su estudio y análisis, además como ya mencionamos, pobremente resguardada en lo jurídico, es decir su esfera de protección se encauzó más de las veces en el derecho del trabajo, olvidándose de que esta materia reviste características de evidente distinción. Esta situación generó mayor problemática ante el acelerado avance en la tecnología de la comunicación, que prácticamente se gestó, a partir de que se consiguió la fijación de una interpretación o ejecución artística, porque ingresa un nuevo concepto, que es el de una obra, susceptible de su reproducción y utilización posterior.

Es necesario hacer una pausa, señalar que prevalece la mayor importancia que posee el autor de una obra, en relación con quien la interpreta o ejecuta, a grado tal, que no es arriesgado afirmar que sin el creador intelectual o autor, nunca hubiera existido el intérprete o ejecutante; a sentido contrario es de lógica congruencia estimar, que no cualquier persona podía realizar las funciones de estos sujetos artísticos y todavía existían menos, quienes hubieren logrado efectuarlas con las características determinadas que hayan convertido a la obra en todo un éxito. Situación que con el transcurrir del tiempo se acentúa, debido al apresurado desplazamiento tecnológico en la fijación y representación de la obra.

La anterior aseveración, la podemos constatar con la realidad que día a día vivimos, es decir, con la evidente situación de que generalmente conocemos mejor a quien interpreta o ejecuta la obra, que quien es su progenitor; de igual forma los que principalmente mantienen relaciones que les ocasionan consecuencias de derecho son aquellos. De lo cual, se permite concluir que la problemática histórico-social de la figura examinada, se centra en los subsecuentes presupuestos: el artista intérprete y ejecutante se encuentra plenamente vinculado con la obra y su creador que, prácticamente sin la existencia de unos no se daría la de los otros; en un principio las relaciones jurídicas derivadas de la interpretación artística no se consideraban independientes a las del autor, siendo reguladas dentro de un estatuto integrado a otras materias, como lo es el derecho laboral; a raíz de la fijación de la obra, se origina el acelerado desarrollo de estas figura, a grado tal que en nuestros días, asume mayores relaciones de contenido jurídico que la función meramente autoral.

Y es que en este cambio vertiginoso, así como en la repercusión dentro del ámbito jurídico, lo que resulta ser justificante de nuestro estudio, en el que pretendemos ajustar la propuesta o aportación planteada al desarrollo histórico-social con base en la realidad que vive el ente creador.

2. Ubicación histórica de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes

Aún en nuestros días, no existe un consenso generalizado sobre el origen determinado de los derechos autorales, formalmente se ha considerado que tal acontecimiento se ubica a partir de la invención de la imprenta en el siglo XV, sin embargo se sabe que chinos y coreanos conocían técnicas de impresión mucho más antiguas, además ya destacaban la idea de propiedad sobre los resultados o materialización del trabajo intelectual. De igual forma, el hecho de que en los albores de Grecia y Roma se condenaba el plagio de manuscritos como algo deshonesto, inclusive en el caso de Grecia se pueden apreciar indicios de represión a la entonces *piratería* literaria; asimismo, es de destacarse la claridad que existía en el derecho romano cuando estableció una tipificación y castigo diferente al del robo común, al tratarse del de manuscritos, como así se indicaba en los Libros XLI Tit. 65 y XLVIII,

Tít. 2, situación a la que también alude el especialista Humberto Javier Herrera Meza, en su obra "Iniciación al Derecho de Autor". Lo anterior, con toda certeza nos permite vislumbrar la importancia que los romanos le otorgaban al trabajo intelectual y desde luego al producto de éste que es la obra, concebida como la más pura expresión de la creatividad humana, es decir, de la protección jurídica que ellos entendieron, se puede afirmar, sin lugar a dudas que precisamente el creadores intelectuales romanos, no sólo buscaban la fama sino también, aún de manera incipiente, la protección de sus obras, mediante la obtención de un beneficio económico por su explotación, como así lo indica Herrera Meza, en su referida obra.²

No debemos perder de vista que dentro del desarrollo histórico-social de nuestro objeto de estudio, el derecho de autor como sistema normativo, surgió antes que el derecho de los artistas intérpretes y ejecutantes, por lo que es adecuado aseverar que el derecho autoral tiene preeminencia sobre el de los artistas intérpretes; pero en este aspecto se comparte la opinión de J. Ramón Obón León, en el sentido de que tal circunstancia no es relevante, únicamente para aspectos de jerarquización, porque ambas disciplinas se encuentran estrecha e indisolublemente ligadas al avance tecnológico y, en una u otra forma, afrontan la misma problemática.³

De lo antes mencionado, podemos considerar justamente al manuscrito, como la principal materialización del tipo de propiedad especial, es decir la que solamente puede poseer el autor sobre su creación. Por ello, debemos apuntar que la noción de propiedad intelectual, de acuerdo con estudiosos del tema, siempre ha existido, aunque por largo tiempo se careciese de un cuerpo legal específico que la regulara, ya que sólo existían disposiciones jurídicas aisladas.

Resulta de suma importancia para nuestro tema que en 1455 el alemán Juan Gutemberg de Maguncia, haya perfeccionado la imprenta, porque así se inició una nueva etapa en el desarrollo del quehacer intelectual de la humanidad, lográndose con ello la reproducción de las obras originales y su consiguiente divulgación para un

² HERRERA MEZA, Humberto Javier. *Iniciación al Derecho de Autor*, 1ª ed., Limusa, S.A. de C.V., México, 1992, pag. 23.

³ OBÓN LEÓN, J. Ramón. *Derecho de los Artistas Intérpretes. Actores, Cantantes y Músicos Ejecutantes*, 3ª ed., México, 1996, pag. 55.

mayor número de personas, además las obras impresas lograron transformarse en objetos comerciales que les permitieron obtener a su autores e impresores beneficios económicos, circunstancia, hasta entonces poco común y novedosa. Y como era de esperarse, los primeros beneficiarios fueron los editores; es entonces, cuando el desarrollo histórico del derecho autoral se cobra relevancia a través de la concesión de privilegios de legisladores o monarcas para autorizar la impresión de determinadas obras desde luego, este sistema también sirvió para controlar y censurar las obras publicadas.

Para obtener nuestro objetivo de ubicar a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, es necesario abocarnos al desarrollo histórico del derecho autoral, porque es de evidente trascendencia referir el aspecto normativo que el mismo tuvo, para lo cual, con la brevedad que el asunto nos lo permita, señalaremos los ordenamientos de mayor relevancia para nuestro estudio, con independencia de intentar abundar en su desarrollo durante los subsecuentes capítulos, así iniciaremos señalando que Inglaterra aportó a la humanidad lo que se conoce como la primera Ley sobre Derechos de Autor, la emisión del *Estatuto de la Reina Ana* cuya promulgación oficial se dio el 10 de abril de 1710; obedeciendo a un primer intento por frenar el robo o la copia de las obras que el uso de la imprenta había ocasionado, es decir, de acuerdo a la precitada obra de Humberto Javier Herrera Meza, "la imprenta dio lugar a la aparición de la 'piratería' intelectual".⁴

Entonces, el citado *Estatuto* concedía a los autores de obras publicadas, el derecho exclusivo de reimprimirlas por un periodo de 21 años y en el caso de las obras inéditas el plazo concedido era de 14 años y en el supuesto de que el autor se encontrara con vida al término del aludido plazo, tenía la facultad de renovarlo por otros 14 años; bajo este orden normativo, para que las obras pudieran obtener su protección, debían cumplir con ciertas formalidades como lo eran: que fueran registradas personalmente por sus autores y tenían que depositar nueve copias o ejemplares para las universidades y las bibliotecas.

⁴ HERRERA MEZA, Humberto Javier. Ob. cit. p. 25.

Posteriormente, se pudo constatar que la protección otorgada por el aludido *Estatuto*, no resultaba suficiente para extenderla a otro tipo de artistas, que es cuando podríamos ir ubicando el origen de la protección jurídica a los artistas intérpretes y ejecutantes, objeto de nuestro trabajo; dado que se fue percibiendo en el devenir diario de aquella época que no sólo bastaba con conceder a los autores la facultad de imprimir y distribuir sus obras, sino que también existía la clara problemática de las versiones dramáticas, las representaciones públicas, traducciones, interpretaciones y por ende las indispensables ejecuciones. Coincidiendo esto con el movimiento de cambio, comandado por el artista satírico Hogarth quien había sido víctima de la copia fraudulenta de sus dibujos, logrando así que en 1735 se otorgara el *Acta de los Grabadores* en favor de los artistas, dibujantes y pintores.

Ahora bien, en un inicio en Francia prevalecía el sistema tradicional de privilegios, sin embargo, tal corriente fue poco a poco sustituida por la idea de que el propietario de la obra es su autor, como se puede desprender con facilidad desde 1761 con las *Resoluciones del Consejo del Estado Francés*. En fechas posteriores, los diferentes artistas e intérpretes formaron corporaciones como artesanos y es en 1777 cuando se proclama como principio fundamental: "*la libertad del arte*". Cobrando este hecho indiscutible importancia para nuestro estudio, y solamente unos cuantos años después en 1786 y en un país como Francia se encontraba en plena ebullición de las ideas libertarias universales, consagradas principalmente en su movimiento revolucionario, fue que quedó plasmado su universalmente reconocido afán por el conocimiento artístico y sobre todo la exaltación de la mayoría de las ramas del arte; en tales condiciones y en dicho año de 1786 y mediante un *Reglamento del Consejo*, fue que quedó reconocido el derecho de los compositores musicales.

Entonces, como la Revolución Francesa vino a suprimir toda clase de privilegios, no fueron la excepción los correspondientes al ámbito artístico, abarcando inclusive a los impresores, pero cuando la vorágine revolucionaria empezó a tomar su cauce, se logró otorgar a estas prerrogativas el matiz o carácter especial y distintivo de que gozaban, como así lo refiere el tratadista Herrera Meza en su obra en mención, al indicar que: ". . . se reconoció que los derechos autorales no debían fundamentarse en las concesiones arbitrarias de la autoridad pública, sino en el simple hecho de la

creación intelectual de los autores, compositores o artistas de la cual fluyen todos sus derechos en forma natural".⁵

Durante el desenvolvimiento histórico de los derechos autorales, se debe destacar que en los Estados Unidos de Norteamérica, muchas de las Leyes existentes sobre el tema eran anteriores a la Revolución Francesa. Siendo el caso que la *Ley del Estado de Massachusetts del 17 de marzo de 1789* que consignaba: "... no existe propiedad más peculiar para el ser humano que aquella que es producto del trabajo de su mente".⁶ Posteriormente en la Unión Americana se elaboró la primer *Ley Federal*, que apareció a mediados de 1790, otorgando protección a libros, mapas y cartas geográficas; destacándose en esta legislación que el concepto sobre los escritos es ampliado en subsecuentes legislaciones, logrando proteger las representaciones dramáticas, las fotografías, canciones y otras formas de arte; finalmente el vecino país del norte, obligado principalmente por el excesivo y desbordante avance tecnológico, en 1976 realizó una revisión general a su legislación autoral, resultando la misma modificada en el Título XVII del Código General, donde se contiene la Ley Autoral Norteamericana, resultando, este ordenamiento de gran interés por lo avanzado de sus conceptos, los cuales destacan por su precisión y el evidente esfuerzo realizado por ese legislador, con el único afán de salvaguardar los derechos autorales que se encuentran amenazados por los medios modernos de comunicación y reproducción que indiscriminadamente atacan la esfera jurídica de estos sujetos, en aras de la actual comercialización y globalización mundial.

Continuando con el desarrollo histórico que los derechos de autor han tenido, que constituyen el sustancial basamento de las figuras de la interpretación artística; en Alemania existió un antiguo *Precepto Sajón de 1686*, que reconocía explícitamente el derecho de los autores para que sus obras, una vez que se habían entregado a los impresores fueran protegidas contra la piratería. Ahora bien, sin poder asegurar con certeza en qué período de la historia de Alemania, pero sí, más de trescientos años después surgió el concepto moderno de la propiedad literaria, por lo cual, salta a la vista la notable claridad, sistematización y precisa referencia a los derechos de los

⁵ Ob. cit. pag. 26.

⁶ Ob. cit. Pag.26.

artistas ejecutantes, productores de fonogramas, empresas emisoras de radio y televisión, así como sus disposiciones especiales para las obras cinematográficas que se encuentran en Ley sobre el Derecho de Autor y Derechos de Protección Conexos, que en 1965 promulgó la República Federal de Alemania.

En cuanto al desarrollo que la materia de estudio tuvo en España, inicialmente y como sucedió en la mayor parte del mundo, se aprecia la existencia de un control real y eclesiástico de las publicaciones y en lógica consecuencia, durante estas primeras etapas en la histórica autoral de España, se gestó un rígido control tanto en la publicación como en la distribución de las obras que pudiesen afectar la *catolicidad* o la *fidelidad* hacia de la Corona, nada se podía publicar sin la censura previa del poder eclesiástico y del poder real. Luego entonces, en los albores de 1588 para que existiera la posibilidad de introducir libros en las colonias españolas, según refería en su *Pragmática Felipe El Hermoso*, era necesario obtener un permiso oficial que sancionaba con pena de muerte a quienes no lo acataran; posteriormente durante el reinado de Felipe II, se intensificó el control y supresión de las publicaciones, culminando en la Inquisición y dadas las condiciones que en esa época prevalecían, surgió un hecho, que consideramos tanto paradójico como excepcional, consistente en que el autor debía percibir directamente el 8% de las regalías, en los lugares en donde se vendieran sus obras, y en el caso de Carlos III, mediante las órdenes reales de 1764 y 1768 dispuso que los privilegios otorgados a los autores, también pasaran a sus herederos y en caso de no hacer uso de ellos, se perderían.⁷

En este orden de ideas, fueron los monarcas descendientes de los Reyes Católicos quienes regularon lo que en esa época se entendía como los *derechos del autor y del impresor*, instituido a través del conocido sistema de los privilegios, que se estuvo vigente en todos los países de Europa y posteriormente en las Indias Americanas.

Pero no fue sino hasta el 10 de junio de 1813 cuando expresamente quedó reconocido el derecho que tienen todos los autores sobre sus escritos, resultando así que, en las *Cortes Generales y Extraordinarias Españolas*, con el propósito de que

⁷ Ibid. pag. 27.

los frutos del trabajo intelectual no quedasen algún día olvidados, en perjuicio de la ilustración y de la literatura nacionales, fue que se emitieron las *reglas para conservar a los escritores la propiedad de sus obras*. Este breve decreto, en su primer inciso, concedía al autor el derecho exclusivo de imprimir sus escritos durante toda su vida y a sus herederos por diez años, contados desde el fallecimiento de aquél; en el inciso segundo confería la protección por cuarenta años, si el autor era un cuerpo colegiado; el siguiente párrafo declaraba que transcurridos los anteriores plazos, los derechos autorales caían en el dominio público y los últimos apartados trataban lo relativo al derecho que tienen los interesados para denunciar ante el juez a los infractores, inclusive cuando se tratase de reimpresión de periódicos, según nos lo refiere el jurista David Rangel Medina en su obra *Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual*.⁸

En Italia, como consecuencia lógica de la espléndida aportación que tuvo la influencia griega y romana en todos los campos de su desarrollo histórico y cultural de la humanidad, la autoría artística no fue la excepción, por lo que nos podemos percatar que, entre otras cosas, existió gran influencia en lo político por los músicos, ya que durante la edad media, en textos sacrosantos o profanos era como se narraba la historia de las ciudades y los triunfos de quienes procuraban y protegían a los artistas; en este sentido, el impacto renacentista de Italia lo consideramos sustantivo para el tratamiento que el derecho de autor ha tenido en el mundo y desde luego siendo trascendente para el estudio que hemos propuesto, porque como es de todos conocido, las artes en el mundo no serían lo mismo sin la valiosa aportación que al mismo ha dado esta nación latina. Siendo que la primer *Ley Italiana de 1941* adoptó la denominación *derechos conexos*. En la que en su Título II, denominado de las *Disposiciones sobre los derechos conexos al ejercicio del derecho de autor*, utilizó tales conceptos en los artículos del 72 al 102. Lográndose reglamentar a las figuras, en capítulos separados, no sólo lo relativo a la producción en discos fonográficos, sino a las emisiones radiofónicas y a los actores, intérpretes y artistas ejecutantes; sin embargo, a este novedoso criterio para la época, se le objetó el haber agrupado bajo una denominación común derechos de naturaleza diferente, como lo fueron los derivados de actividades industriales (productores, radiodifusores, empresas periodísticas), con los de prestaciones artísticas

⁸ RANGEL MEDINA, David, Ob. cit. pags. 12 y 13.

(intérpretes o ejecutantes).⁹

Inicialmente, como en la mayoría de los países del mundo ilustrado, la protección del autor se fue dando en un marco nacionalista, se gestaba dentro de un espíritu de defensa interna que generalmente excluía a los extranjeros. A pesar de ello y como lo menciona Isidro Satanowsky en su *Derecho Intelectual*: “La legislación latina amparaba más bien el derecho de autor que debía ser compatible con el interés público, mientras que la anglosajona se interesaba primordialmente por el interés público que debía adaptarse al derecho de autor.”¹⁰ Lo que nos permitirá entender la estructura formativa de las legislaciones anglosajonas y en ese mismo sentido el resultado normativo que se dio en la nuestra.

Resulta que en Europa, así como en otras materias, en la autoral, se impuso la orientación latina, considerando al derecho de autor como patrimonial, es decir, con independencia de que este concepto será tratado con mayor amplitud en siguientes capítulos, mencionaremos que, el sentido patrimonial que se le adjudicó fue entendido como una subdivisión del derecho de propiedad, que le permitió afirmarse durante la primera mitad del siglo XIX. Entonces, se comenzaron a adaptar y multiplicarse las legislaciones nacionales que manejaron este concepto; en consecuencia, las leyes que surgieron en este período consagraban primordialmente en el autor los derechos de reproducción, representación y ejecución públicas, aún cuando, su protección se enmarcaba en un tiempo limitado de validez, así como la sujeción al cumplimiento de determinadas formalidades como condición para el goce y el ejercicio de ese derecho, que podemos considerarlo como un resabio del sistema de privilegios.

En esta parte de nuestro estudio, es necesario hacer un paréntesis, ya que no podemos olvidar, que posteriormente a las normas fundacionales dictadas durante el siglo XVIII, varios países, principalmente de Europa, incluyeron en sus Constituciones los derechos de autor dentro de los derechos fundamentales del individuo. Por lo que tal concepción facultó a los tribunales judiciales de la época a

⁹LIPSZYC, Delia. *Derecho de autor y derechos conexos*, edición conjunta de UNESCO/CERLAC/ZAVALIA, Argentina 1993, pag. 348.

¹⁰SATANOWSKY, Isidro. *Derecho Intelectual*, tomo I, Tipográfica Editora Argentina, Buenos Aires, 1954, pag. 15.

considerar plenamente tal atribución dentro del derecho de gentes o derecho natural, que puede y debe ser reconocido sin su necesaria y específica reglamentación, luego entonces tenían que aplicar el derecho de autor, aún antes de que se hubiera dictado una ley específica sobre la materia. También no podemos dejar de considerar que los estudios realizados a partir del pensamiento filosófico de Kant sobre el derecho de autor como derecho de la personalidad del creador, importaron un decisivo aporte al desarrollo del derecho de autor en la Europa Continental, especialmente en el caso del derecho moral.

Posteriormente, se comenzó a asegurar la reciprocidad de estos derechos, la cual aparece plasmada en la protección y constitución de los tratados bilaterales. Aunque esta situación no prevaleció ampliamente en el segundo período formativo del Continente Europeo, en donde se puede apreciar un diáfano discernimiento sobre los conceptos planteados que propicia una diversidad de legislaciones en donde se lucha por lograr puntos de coincidencia, así algunos países rehusaban toda protección, en cambio otros exigían todo tipo de protección como lo eran la reciprocidad, la asimilación, los tratados bilaterales o el cumplimiento a determinadas formalidades, lo que condujo a inevitables confusiones e incertidumbre, a sentido contrario, la misma generó un beneficio, ya que los Estados finalmente comprendieron que esta situación perjudicaba más a sus nacionales que beneficiarlos y fue así que en un afortunado intento por resolver la aducida incertidumbre, desde 1827 se han firmado tratados bilaterales y leyes locales, sobre la materia; existiendo, desde aquéllas épocas una tendencia creciente en ampliar y perfeccionar su marco normativo de protección, en el ámbito nacional como internacional.

Aún cuando el tema del desarrollo histórico que ha sufrido la materia autoral en nuestro país, lo trataremos con mayor detenimiento en el capítulo respectivo, sólo anunciaremos que su génesis, al igual que en la mayor parte del mundo ha sido prolijo, sin embargo, sufre de la misma inexactitud que en otros lugares del orbe, respecto a la indeterminación de un origen específico, sobre todo en lo que se respecta a la época prehistórica. Ahora bien, al volver a referirnos a su gran gestación que, principalmente se aprecia, cuando la producción artística antes de la conquista, fue precisamente caracterizada por su extensión, lo que hasta nuestros

días lo podemos constatar con los múltiples y maravillosos testimonios escultóricos, pictóricos y arqueológicos, entre otros, que afortunadamente quedaron plasmados en nuestros principales Códices, como es el caso de los *Codex Vaticanus*, *el Telleriano Remensis* y *el Mendocinus*, por lo que respecta a la cultura azteca. Y en el caso de *el Dresdense*, *Peresiano* y *Tro-Cortesiano*, en lo que le corresponde a la avanzada cultura maya. Estos documentos jeroglíficos fueron exactamente creados por artistas mayas o aztecas en papel de fibra de maguey o piel de venado, los cuales al ser imbuidos por la gran habilidad pictórica y profunda concepción artística que ya de suyo poseían nuestros antiguos mexicanos, han constituido una fuente histórica de incalculable valor para intentar conocer la vida, los hábitos y la religión de los anteriores habitantes de nuestro México.

En este contexto nacional y en épocas posteriores, podemos considerar que no existía disposición legal que específicamente regulara los derechos que poseían los intérpretes y ejecutantes artísticos, aunado al hecho de que esta indeterminación prevalecía por la ausencia de una adecuada definición sobre la naturaleza jurídica de los artistas intérpretes y ejecutantes, la que se veía alimentada por la consideración que, de éstos, se tenía en el ámbito del derecho del trabajo o los derechos tradicionales de la personalidad y en consecuencia era mayor la discusión de los juristas, legisladores y tratadistas que sus puntos de convergencia, que permitieran avanzar en la materia, es decir, como señala el especialista Ramón Obón León, ". . . no definían la verdadera naturaleza jurídica de este estatuto, al que asimilaban al derecho de autor por medio de la ficción Interpretación - adaptación, o le daban ciertos derechos laborales en virtud del desplazamiento, o personales o de crédito, o de oposición muy limitados"¹¹.

Finalmente, como se ha señalado con anterioridad, a principios del siglo XIX, muchos Estados, incluidos algunos Latinoamericanos ya contaban con sus leyes sobre derechos de autor que se adaptaban a los avances tecnológicos de la época. Pero, surtían sus efectos dentro de sus territorios y el desarrollo de las relaciones internacionales, los cambios culturales, la traducción de las obras a otros idiomas,

¹¹ OBÓN LEÓN, J.Ramón. *Derecho de los Artistas Intérpretes. Actores, Cantantes y Músicos Ejecutantes*, Ob. cit., pag. 91.

exigía mayor protección para las creaciones de los nacionales en los países extranjeros y de los extranjeros en los territorios nacionales. Recordando que inicialmente, la protección de las obras extranjeras se hizo por medio de la inclusión de cláusulas en las propias leyes nacionales y en virtud de una relación de reciprocidad. Ante la insuficiencia del sistema anterior, fueron necesarios los acuerdos entre las naciones para respetar mutuamente los derechos autorales, dándose así los convenios multilaterales o regionales, teniendo preeminencia los realizados en Latinoamérica, es decir, *la Convención de Montevideo de 1889; la Convención de la Ciudad de México de 1902 y la Convención Panamericana, en Washington durante 1946*. Asimismo, otros países ya habían considerado la necesidad de establecer pactos universales, siendo de gran importancia el celebrado en la Ciudad de Berna, Suiza en 1886, donde se firmó el primer acuerdo multilateral con pretensiones universales, que actualmente conocemos como el *Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas*. En 1952, se efectuó la *Convención Universal de Derechos de Autor*, a la que hasta 1986 se habían adherido 112 Estados.

3. Los derechos de autor en sentido estricto.

El origen etimológico de la palabra autor deriva de las voces latinas "autor", "oris". En el transcurso del tiempo ha tenido diversos significados; así a principios del siglo XIX, se denominaba autor a la persona que cuidaba del gobierno y economía de las compañías cómicas y de la distribución de sus caudales, en los conceptos más recientes se dice que sus derechos son ". . . aquellos que corresponden al autor de obras literarias, dramáticas, artísticas, científicas, etc. Pueden referirse a la . . . reproducción, difusión, representación o exhibición de las mismas . . . que le reportan un beneficio económico, o a la protección de la obra frente a cualquier falseamiento que implique menoscabo en su estima o dignidad".¹²

Al respecto, el extinto jurista Rafael de Pina, en su *Diccionario de Derecho*, nos indica que se denomina autor a quien se le debe la creación de un libro, de un

¹² *Grijalbo Diccionario Enciclopédico*, 9ª ed., prefacio de José Luis Borges, 1996; Ediciones Grijalbo Mondadori, S.A. Aragón No. 385, Barcelona, España, pag. 196.

cuadro, de una estatura o de un invento.¹³

De igual forma, Delia Lipszyc en su magnífica obra sobre la materia autoral señala que: "Es la rama del derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad resultante de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales. El derecho de autor reconoce en cabeza del creador de dichas obras intelectuales facultades exclusivas, oponibles erga omnes, ...".¹⁴

En este sentido, el tratadista David Rangel Medina afirma que "... bajo el nombre de derecho de autor se designa al conjunto de prerrogativas que las leyes reconocen y confieren a los creadores de obras intelectuales externados mediante la escultura, la imprenta, la palabra hablada, la música, el dibujo, la pintura, el grabado, la fotocopia, el cinematógrafo, la radiodifusión, la televisión, el disco, el casete, el videocasete y por cualquier otro medio de comunicación".¹⁵

El estudioso de la materia Humberto Javier Herrera Meza, en su citada obra, nos advierte que para poseer una noción muy clara de los derechos autorales, primeramente, resulta necesario recordar la idea sobre los derechos subjetivos, siendo que por éstos debemos entender que: "Son la facultad o facultades que las leyes vigentes reconocen a las personas físicas o morales de una sociedad y que deben respetarse en su ejercicio por los demás hombres".¹⁶

Bajo este contexto, se debe reconocer que la doctrina de los derechos de autor se fundamenta en una doble necesidad, que el aludido especialista reconoce como: "... La necesidad de todos los hombres de tener acceso y disfrutar de los frutos del saber humano ... la de estimular la investigación y el ingenio recompensado por ello a los investigadores, escritores, artistas, inventores, etc.". ¹⁷

¹³ DE PINA, Rafael y DE PINA VARA, Rafael, *Diccionario de Derecho*, 15ª. ed., Porrúa, S.A., México, 1988 pag. 114.

¹⁴ LIPSZYC, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Ob. cit. pag. 11.

¹⁵ RANGEL MEDINA, David, Ob. cit. pag. 88.

¹⁶ HERRERA MEZA, Humberto Javier. Ob. cit. pag. 36.

¹⁷ Loc. cit. p. 36

En este orden de ideas, se ha reconocido al *derecho de autor* como uno de los derechos básicos de la persona, así tenemos que en la **Declaración Universal de los Derechos Humanos** que fue adoptada por la Asamblea General de las Naciones Unidas que en su artículo 27, literalmente dice:

"Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la cultura de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten.

Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le corresponden por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora."

No resulta novedoso que se hayan incluido los derechos de autor dentro de las Constituciones Nacionales, en la Declaración de Derechos Humanos, ya que se trata de un atributo inherente al Ser Humano, único Ente creador, por lo que, su protección adecuada y eficaz no puede ser desconocida por la Declaración Universal de los Derechos Humanos.

En efecto, podemos afirmar que el fundamento teórico del derecho de autor se origina en las necesidades de la humanidad en el acceso al saber y, en definitiva, en la necesidad constante de fomentar la búsqueda del conocimiento, recompensando a quienes la efectúan.

Ahora bien, de los conceptos antes enunciados, podemos colegir que los derechos de autor en sentido estricto, comprenden los derechos subjetivos del creador intelectual que reflejen su individualidad, por ello siempre será acto originado por una persona física y necesariamente se materializa en cualquier medio que lo haga perceptible a los sentidos, es decir, lo que comúnmente identificamos como una obra, consecuencia de dicha actividad intelectual, asimismo que tal exteriorización pertenezca al ámbito del arte, de la ciencia o de la literatura; entonces para que el contenido de esta materia sea válido, el derecho de autor siempre reconocerá en el creador facultades determinadas y oponibles precisamente frente a terceros.

Tradicionalmente se ha identificado al derecho de autor con el derecho de propiedad industrial, todo esto desde el punto de vista teórico o doctrinal, por lo que

ambas disciplinas se han agrupado en ese tema generalmente denominado derechos de propiedad intelectual, en donde se hace referencia a un amplio espectro de derechos de distinta naturaleza, ya que unos se originan en un mero acto de creación intelectual que tiene como principal finalidad estimular y recompensar la creación intelectual del ser humano; y los otros, con independencia de que medie o no la creación intelectual, se otorga, con el simple objetivo de regular la competencia entre industriales.

Por su parte la autora Delia Lipszyc nos indica que "Las obras literarias, artísticas y científicas son el objeto del derecho de autor; las interpretaciones y ejecuciones de los artistas intérpretes o ejecutantes, las fijaciones fonográficas y las emisiones radiofónicas, son el objeto de los derechos conexos."¹⁸ Luego entonces, debemos entender que los derechos relativos a la propiedad intelectual, que comprende a los derechos de autor y conexos entre otros, tendrán como objeto de existencia bienes inmateriales, aunque no todo se vislumbre solamente en virtud de actos de estricta creación intelectual.

En ese orden de ideas, al comprender que en la gama de manifestaciones creadoras del hombre, se originan actos que si contienen una naturaleza propiamente intelectual, que aún cuando no pueden calificarse como creación en sentido estricto, se equiparan a la misma por revelar un esfuerzo del talento que les imprime el ser humano, originado en su conocimiento científico, o bien en su sensibilidad o apreciación artística. Por lo cual, se considera a estas manifestaciones como obras que son objeto de los derechos afines al derecho de autor y que algunos estudiosos de la materia las estiman como obras protegidas por los derechos conexos análogos, accesorios, correlativos al derecho de autor o cuasi - derechos de autor.¹⁹

¹⁸ LIPSZYC, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Ob. cit. pag. 14.

¹⁹ RANGEL MEDINA, David, Ob. cit. pag. 93.

4. La evolución que se presenta ante el avance tecnológico.

La interpretación y ejecución artística, como ha sido señalado desde su aspecto histórico, no tiene un punto de partida específico, pero sí podemos identificar que a raíz de la invención de la imprenta, el desarrollo de sus tipos móviles y el descubrimiento del grabado, a mediados del siglo XV, se desenvuelve vertiginosamente el derecho de autor, y es entonces con la invención del fonógrafo de Thomas Alva Edison, el cinematógrafo de los hermanos Luis y Augusto Lumière y la radio de Federico Hertz y Guillermo Marconi, lo que podemos reconocer como los sucesos que marcaron la concepción plena de lo que ahora es el intérprete y ejecutante artístico y que en doctrina son identificados como los derechos conexos al del autor y que previamente, aludiendo a la definición del Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual y que retoma la especialista Delia Lipszyc, al señalar que “. . . se entiende generalmente que se trata de derechos concedidos en un número creciente de países para proteger los intereses de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información y sonidos o imágenes . . .”.²⁰

Tenemos el acontecimiento de la reproducción mecánica de las obras musicales, lo que ostensiblemente afectó la situación que vivían los artistas intérpretes o ejecutantes cuando fueron cobrando actualidad y perfeccionándose las técnicas del cilindro y del disco fonográfico y se empezó a reproducir masivamente, lográndose un significativo auge en la venta de discos, producidos y copiados por medios mecánicos, y su consecuente difusión por los medios de la época, sobretodo mediante altavoces y de la radiodifusión y el cine sonoro, desafortunadamente este efecto del desarrollo tecnológico que había puesto al alcance de todos la posibilidad de gozar de la música en forma permanente, como ha sucedido con la mayoría de los descubrimientos y adelantos de la humanidad, la parte perjudicada fueron los intérpretes, que en la sala cinematográfica, subrayaban con sus acompañamientos,

²⁰ LIPSZYC, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Ob. cit. pag. 347.

la acción que se desarrollaba en pantalla, produciéndose inevitables efectos desoladores, como aparece en un informe publicado por la Organización internacional del Trabajo en 1939 y citado en la obra de Delia Lipszyc, que así describe la situación de la época "...se consignan algunas estadísticas que informan sobre la gravedad de la situación y el carácter universal de la crisis: En Francia, donde en 1932 se contaban aproximadamente 10 000 artistas de teatro, en 1939 se estimaba que solo 1500 tenían empleo. En los Estados Unidos de América, en 1935 las listas de socorros urgentes elaboradas por la Administración contenían los nombres de 15 000 músicos desempleados, y se consideraba que estaban lejos de registrar todos los casos de paro forzoso. Una encuesta sobre el desempleo de los trabajadores intelectuales efectuada en el Japón mostraba que la proporción de los músicos sometidos a paro forzoso era, en 1936, del 41% mientras que, entre los técnicos de la industria en las mismas condiciones, la proporción era sólo del 16%. Una estadística de músicos realizada en Viena, en 1937, reveló que el 90% de los miembros de la profesión estaban sin empleo."²¹

Luego entonces la interpretación había dejado de ser necesariamente efímera, para convertirse en permanente, se le podía fijar y el público podía disfrutar de ésta sin moverse de sus hogares. Situación que también aconteció en los lugares de espectáculos públicos, cafés, salones de baile reuniones familiares, cinematógrafos, etc.; de igual forma los ejecutantes recibieron su carga de desplazamiento, fueron sustituidos por los registros fonográficos las emisiones radiofónicas y las bandas sonoras de los filmes. Y en la forma más contradictoria en que se comportan las cosas, desde luego auspiciado por la forma en que se desenvuelve el Ser humano, cuanto más el público podía acceder y disfrutar de la actuación de los músicos, menos trabajo tenían éstos, lo que produjo la inevitable reacción de las organizaciones profesionales que propiciaron reuniones nacionales e internacionales buscando reivindicar los derechos de sus representados, que correspondían a revalorar y actualizar los estatutos jurídicos de los autores de obras literarias, musicales y artísticas.

En este sentido, se puede apreciar el análisis que sobre el avance y desarrollo

²¹ LIPSZYC, Delia, Ob. cit. pag. 355.

tecnológico ha hecho la especialista argentina Delia Lipszyc, en su precitada obra *Derechos de Autor y Derechos Conexos*, que en términos de su capítulo correspondiente al impacto tecnológico, nos indica lo siguiente:

"El impacto tecnológico sacó al derecho de autor de la posición secundaria en que se lo situaba por afectar a un grupo reducido de personas - escritores, dramaturgos, compositores, artistas plásticos- cuyas actividades se reconocían como vitales, pero que se desarrollaban en áreas económicamente restringidas: la cultura, la educación, la información y el espectáculo, sin incidencia en la formación de las riquezas nacionales. Con la irrupción en el mercado, a partir de 1950, de los nuevos medios de reproducción, difusión y explotación de obras, se produjo una expansión sustancial de las industrias editoriales - en sentido amplio -, del entretenimiento, de la computación y de los medios de comunicación masiva en los países industrializados (y también, aunque en menor medida, en los países en desarrollo), con el consiguiente incremento en la circulación internacional de bienes y productos culturales. El campo del derecho de autor se amplió en lo relativo a los medios de utilización de obras (transmisión de programas por satélite, por cable, por fibra óptica, por telefonía celular, el video, el alquiler comercial, la reproducción reprográfica y la copia privada, etc.), los soportes materiales en que se fijan y comercializan (los casetes sonoros y los audiovisuales, los discos compactos, las memorias de masa de los bancos de datos y los CD-ROM, etc.) y los medios de fijación y de reproducción (equipos de grabación y reproducción de audio y de video, fotocopiadoras, señales digitales de computación, etc.)."²² Siendo que la tratadista continuó agregando, al respecto, muchas veces impactante, en casi todas las áreas de la intervención humana, avance tecnológico en materia autoral de comunicación:

"También se ampliaron los intereses a ser protegidos, conduciendo al reconocimiento de los llamados derechos conexos (de los cuales son beneficiarios los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión). La extensión de la tutela del derecho de autor a los programas de ordenador (o programas de computación o de cómputo o soportes lógicos) contribuyó a incrementar la significación de los bienes culturales en el

²² LIPSZYC, Delia, Ob. cit. pag 55.

balance comercial. Se puso de relieve la importancia económica del derecho de autor y su trascendencia política y social al estimular la creatividad, asegurar las inversiones y fomentar la difusión de bienes culturales. En varios países se realizaron trabajos sobre la importancia económica del derecho de autor en los que se expusieron los resultados de estudios que cuantifican la incidencia de las industrias 'culturales' en la riqueza nacional. El método general de esos estudios es realizar una evaluación de la porción del Producto Bruto Nacional (PBN) o del Producto Bruto Interno (PBI) que crea la producción de bienes protegidos por la legislación sobre derecho de autor. El primer estudio data de 1959, fue realizado en los Estados Unidos de América y, basado en datos de 1954, dio como resultado el 2%. El estudio realizado en Suecia por la Oficina Central Sueca de Estadísticas tomó en cuenta la producción de material protegido por el derecho de autor y el 'ingreso por actividades autorales' (pago total de salarios, honorarios, regalías, etc., asignadas a personas que llevan a cabo actividades intelectuales que pueden resultar en una obra u otro resultado materializable protegido fuera del ámbito de las leyes de derecho de autor). Se realizó con datos de 1978 que se establecieron a partir del análisis del Presupuesto Nacional, resultando que el derecho de autor, durante ese año, tuvo una participación del 6.6% en el PBN. Como a partir de entonces tuvo lugar el advenimiento y uso de los videocasetes y de las transmisiones vía satélite, la industria del computador, etc., se estima que, después del tiempo transcurrido, la porción sería aún superior. En 1984 se publicó en los Estados Unidos de América un estudio realizado por el *Copyright Office* con material relativo al año 1977, resultando que el valor agregado al PBN por las industrias del *copyright* (en una acepción más limitada que "actividades del derecho de autor" utilizada en el estudio sueco) fue de alrededor del 2,8%. En 1985 se publicó otro estudio norteamericano realizado por Michael R. Rubin para el American Copyright Council, Este análisis, basado en material de 1982, llega al 4,6% del total del PBN y hasta el 5% si se incluye a los semiconductores. La comparación con otros estudios es dificultosa porque Rubin manejó el concepto 'demanda final' en lugar de 'valor agregado'. En el Reino Unido, el estudio realizado por Jennifer Philips, publicado en 1985 por *Tene Common Law Institute of Intellectual Property Ltd.* (CLIP) se ocupa básicamente de las industrias autorales más importantes, como son la literatura (impresión, edición, venta al por menor, bibliotecas, remuneraciones autorales), la música (impresión y edición,

remuneraciones autorales y a los músicos ejecutantes, venta al por menor, sociedades de gestión colectiva), las grabaciones sonoras (discos fonográficos, cintas magnetofónicas, venta al por menor), los filmes y video (producción y difusión de filmes, cinematografía, video), la radiodifusión (radio y televisión) y el teatro (actores), sin abarcar la cantidad de sectores industriales cubiertos, por ejemplo, por el estudio sueco. La investigación muestra que en 1982 el copyright participó del PBI (básicamente el PBN pero excluyendo el producto proveniente del exterior) en 2,6%, superando en importancia a las industrias del automóvil y de la alimentación y situándose prácticamente en el nivel de las industrias química y de los textiles sintéticos. Más de medio millón de personas fueron empleadas en esas industrias. En los Países Bajos, el Departamento de Estudios Económicos de la Universidad de Amsterdam publicó en 1986 un informe sobre el valor agregado al PBN por las actividades creativas en las cuales el elemento autoral es el principal propósito. Las actividades creativas cubiertas se encuentran más limitadas que en los otros estudios y su resultado es que, en 1982, alrededor del 2,4% correspondió a actividades autorales. En Australia, a fines de 1987 se publicó un informe que demostraba que el 3,1% del PBN correspondía a valor agregado por las industrias del derecho de autor, las que empleaban 3% del total de la fuerza de trabajo nacional. En la República Federal Alemana y en Austria se publicaron informes en 1988. En ellos el enfoque fue diferente. No conciernen al impacto económico de las industrias autorales como tales sino al impacto económico de las industrias autorales como tales sino al impacto económico de las artes y la cultura. esto significa que no comprenden a la industria de los programas de computación pero, a cambio, en el estudio alemán se toma en consideración la protección de monumentos y la administración de la cultura, que no había sido considerada hasta entonces. En la República Federal Alemana la participación en el PBN fue del 2,3% y en Austria del 2,053%. en el primero, 680.000 personas estuvieron empleadas en las artes y la cultura, es decir, el 2,7% de la fuerza de trabajo; en el segundo estuvieron empleadas 77.000 personas. En Finlandia la contribución del valor agregado al PBN por las industrias del derecho del autor fue aproximadamente del 3,5% en 1981 y del 3,98% en 1985. en 1981, el 3,18% de la fuerza de trabajo nacional fue empleada por dichas industrias y en 1985 el 3,36%. Como todos esos estudios se basan en criterios diferentes sobre cuales sin las actividades comprendidas por las industrias del derecho de autor, la autora del

estudio inglés, realizó sus propios cálculos de las estimaciones contenidas en cuatro de estos estudios, aplicando en todos los mismos criterios (Vid. *The economic importance of copyright*, International Publishers Association, 1988, cit. Por Cohen Jehoram, H., op, cit., p.5). De este modo los porcentajes resultantes son los siguientes: en los Estados Unidos de América el 2,38%; en el Reino Unido el 3,2%; en los Países Bajos el 2,2%, y en Suecia el 3,16% (en lugar del 6,6%). También realizó un cálculo del valor internacional del derecho de autor: promediando entre los cuatro países mencionados, la contribución de las industrias del derecho de autor llega al 2,7% del ingreso nacional estimado que, en un estudio actualizado, podría alcanzar el 3%. La significación de estos porcentajes se pone de relieve si se comparan con la porción del PBI que crea la producción agropecuaria que, en 1987 fue: en los Estados Unidos de América del 2%, en el Reino Unido del 2%, en los Países Bajos del 4% y en Suecia del 3%. **Los estudios reseñados son elocuentes acerca de la importancia económica que ha alcanzado el derecho de autor y lo inadecuado que resulta que se lo siga considerando como una materia poco conocida que puede continuar ausente de la preocupaciones gubernamentales. La importancia económica del derecho de autor en el mundo contemporáneo, alcanzada a través de la producción de bienes culturales, también se ha evidenciado en la estimación de las cuantiosas pérdidas que origina la reproducción no autorizada de obras realizada a escala comercial (piratería) y la reproducción de obras hecha en forma privada (reproducción reprográfica de obras impresas y copia privada de grabaciones de obras musicales y de obras audiovisuales). Se originaron acciones judiciales 'antipiratería' y reclamos para que se sancionen leyes que instituyan remuneraciones compensatorias por reproducción reprográfica y por copia privada, a fin de paliar las consecuencias negativas del impacto tecnológico."**²³

De todo lo cual, es diáfano advertir que la aparición de la figura de nuestro estudio, su identificación y desenvolvimiento, se encuentran absolutamente ligados al avance y desarrollo tecnológico de las formas y medios de interpretación, grabación, radiodifusión relacionados con la comunicación oral y corporal humana. También no podemos dejar a un lado la manera en que los valores e Institutos Sociales se ha visto transformados por los cambios y adelantos en la tecnología y

²³ LIPSZYC, Delia, Ob. cit. pag. 55 y sigtes.

por supuesto, derivado de lo apuntado en párrafos anteriores, de esto no han estado ajenos los autores e intérpretes, inclusive se podría afirmar que en esta área de conocimiento, como en ninguna otra los avances y adelantos en la técnica influyen sustantivamente en todo el campo de actuación del intérprete y ejecutante artístico.

En este sentido, se encuentra la propuesta señalada por la luchadora Hindú de los derechos humanos Taslima Nasrin cuando señala "El mundo entero se está desarrollando a una velocidad sin precedentes en la historia humana. Las mayorías rurales del mundo se están modernizando a una escala masiva, mientras la revolución informática y los medios de comunicación están llevando a las sociedades industriales hacia la nueva era cibernética. Todas las sociedades encarnan perturbaciones radicales, retos a instituciones sociales establecidas y a los valores tradicionales. Pero aún los mismos acontecimientos que están transformando a la sociedad nos proveen de significados sin precedentes para mejorar la vida humana. . . la invención de la imprenta impulsó el Renacimiento y transformó el mundo intelectual. La invención de la máquina de vapor creó la revolución industrial que transformó al mundo social y económico, el desarrollo en las comunicaciones y en la tecnología de computadoras, está creando una nueva revolución cibernética que combina revoluciones intelectuales, socioeconómicas y culturales".²⁴

Lo que en nuestro estudio, nos permite agregar un elemento más a la producción artística, es decir, el adelanto en la informática y cibernética, significaría el fonógrafo, la radio y el cinematógrafo de finales de nuestro siglo, hoy por hoy, para el desarrollo artístico-cultural de cualquier ámbito, utiliza como basamento el concepto computacional, de amplio significado que se resume en dos términos: voz y datos, que seguramente referiremos en siguientes capítulos y serán contenidos dentro de la estructura contractual que se proponga.

Por otra parte, es muy cierto que en nuestros días las figuras jurídicas sufren transformaciones vertiginosas habida cuenta de los avances y cambios

²⁴ Taslima Nasrin, entrevista publicada en la sección de *Cultura* del periódico "*La Jornada*", pag. 23, jueves 12 de noviembre de 1996.

tecnológicos, sin embargo existen algunas en que el impacto de tal adelanto es aún mayor, porque precisamente forman parte del mismo o se encuentran ampliamente supeditadas a las determinantes que dicta la técnica, como es el caso de la interpretación y ejecución artística, en donde también tal circunstancia influye en su desarrollo metodológico, el cual, como disciplina autónoma del derecho, es relativamente nuevo. En consecuencia, entendemos que la vinculación de esta rama del derecho autoral con el adelanto tecnológico lejos de perjudicarlo le produjo beneficios, ya que el mismo, le ha permitido nutrirse de vigor y actualidad, produciendo su consiguiente enriquecimiento metodológico y desde luego académico.

Ahora bien, en términos de arreglos y ajustes contractuales, precisamente dentro del adelanto vertiginoso de la materia, auspiciado por el que también han tenido las comunicaciones, estamos en presencia de una disciplina jurídica relativamente nueva, que como hemos señalado, avanza a pasos agigantados; por lo tanto, se espera que las propuestas contenidas en este trabajo, desde el punto de vista de las relaciones convencionales cumplan su función, sin que su actualidad se agote, dentro de la veloz carrera de las comunicaciones, antes que sea editado. Por ello, desde este momento resulta adecuado advertir que la estructura contractual que se ofrezca revestirá aspectos genéricos coincidentes con las necesidades y supuestos que se consideran de mayor relevancia y de relativa problemática, a pesar de ello se corre el riesgo de abstenerse de lograr la actualidad que es requerida.

Finalmente, y en un afán por reconocer la realidad que vivimos en nuestro objeto de estudio, es necesario acotar que la vinculación de esta rama proveniente del derecho autoral, a través del adelanto tecnológico de todos los tiempos, lejos de encontrarse disminuida o perjudicada se ha beneficiado, ya que con el mismo, se logró nutrir de vigor y actualidad, produciendo su consiguiente enriquecimiento metodológico y por supuesto, también en lo académico.

5.- Titular originario y titular secundario. Conceptos.

Antes de poder hablar de estos conceptos, es de considerarse que dentro de la

terminología especialmente utilizada por el derecho autoral, revisten importancia las palabras *titular y titularidad*. Para lo cual, en principio es conveniente recordar la acepción corresponde al sujeto de atribuciones y obligaciones jurídicas, evidentemente titular de un derecho, conteniéndose así los conceptos de persona física o jurídica individual y de persona moral o jurídica colectiva, que desde luego comprenden el de la personalidad jurídica individual o colectiva, es decir, de acuerdo al análisis que produce el maestro Eduardo García Máynez a la teoría del jurista Francisco Ferrara, sintetizando que: "... la personalidad es un producto del orden jurídico, que surge gracias al reconocimiento objetivo".²⁵

Una vez apuntado lo anterior, en este contexto señalaremos que el titular de los derechos de autor siempre será la *persona física jurídica o jurídica moral a la que pertenece el derecho de autor sobre una obra*. Por lo cual, se deduce como principio general, que el *titular originario* del derecho de autor es el propio autor, y como indica el jurista David Rangel Medina, "... se entiende por autor a la persona que concibe y realiza una obra de naturaleza literaria, científica o artística. . . La creación supone un esfuerzo del talento sólo atribuible a una persona física, por ser ésta quien tiene capacidad para crear, sentir, apreciar o investigar. . . sólo el autor puede ser el titular originario de un derecho sobre la obra del ingenio. . . . Sujeto originario del derecho de autor sólo es, por consiguiente, el creador de la obra intelectual."²⁶

Entonces, logramos advertir que el *titular originario*, en principio es el autor o creador de la obra intelectual, pero ¿qué sucede con la creación artística realizada por una colectividad?, bien pues resulta ser la modalidad de la regla, que establecemos diciendo que sólo por excepción se admite que la titularidad originaria nazca en cabeza de otras persona, que es el caso de las obras colectivas, por disposición de las diversas legislaciones en la materia o salvo pacto en contrario. Siendo conveniente advertir que este concepto de titular originario, como fue indicado, se ubica dentro de la concepción jurídica latina, por lo que es adecuado

²⁵ GARCÍA, MÁYNEZ Eduardo. *Introducción al Estudio del Derecho*, 4a. edit., Porrúa, S.A., México, 1951, pag. 277.

²⁶ RANGEL MEDINA, David, ob., cit., pag. 97

aclarar que en los países del sistema angloamericano, encontramos que al tratarse de autores que crean obras en virtud de una relación contractual laboral, por encargo o para producciones cinematográficas, se considera al empleador, comitente o productor como titular originario del derecho de autor, aunque sólo sobre las obras realizadas con motivo de dichos contratos; lo anterior se da en la atribución de titularidad originaria establecida en la ley, por cesión de pleno derecho, en todos los casos, salvo pacto en contrario.

Luego entonces, del sujeto originario, se aprecia la existencia de un solo titular primigenio de los derechos o facultades o la preexistencia de una titularidad colectiva, como es el caso de los conjuntos orquestales o corales o los grupos de ballet, en los cuales, incluso se puede dar la figura de la cointerpretación. En esta concepción, no debemos confundir la concurrencia de varios artistas intérpretes en una obra, ya sea dramática o dramático musical, susceptible de comunicarse indirectamente al público por medio de la radio, el cine o la televisión, en la que se requieren de varios personajes; porque en este planteamiento, cada artista intérprete tendrá derechos sobre su propia interpretación, mismos que serán regulados conforme a la importancia en el papel global de la obra.

Es diáfana la conceptualización de Delia Lipszyc, sobre el particular cuando menciona que "Una diferencia muy acentuada con el sistema latino se encuentra en la calificación de autores que se dispensa a personas naturales o jurídicas que realizan actividades industriales de explotación de obras: productores de grabaciones sonoras y de obras cinematográficas, organismos de radiodifusión, empresas de distribución de programas por cable y editores, a las que Cornish se refiere como *empresas de competencias técnicas en un campo estético*."²⁷ Y pretendiendo lograr mayor claridad en este concepto, cita a la Ley Inglesa de 1988, que en su artículo 9 señala:

" 1) En esta parte, 'autor', con respecto a una obra, significa la persona que la crea.

2) Serán considerados como autor:

a) en el caso de una grabación sonora o de una obra cinematográfica, la

²⁷ LIPSZYC, Delia, Ob., Cit., pag. 44.

- persona que dispone todo lo necesario para la realización de la grabación o de la obra cinematográfica;
- b) en el caso de una radiodifusión, la persona que realiza la radiodifusión (véase art. 6 & 3) o, en el caso de una radiodifusión que retransmite otra radiodifusión mediante su recepción e inmediata retransmisión, la persona que realiza esta última;
- c) en el caso de un programa distribuido por cable, la persona que suministra el servicio de distribución por cable en el cual está incluido el programa;
- d) en el caso de la presentación tipográfica de un edición publicada, el editor."

Retomando las ideas inicialmente planteadas y coincidiendo con el especialista Obón León, diremos que en nuestra materia de estudio el sujeto originario de la interpretación artística es aquél que da vida propia a la obra, mediante su personal expresión corporal e intelectual, así como por medio de su habilidad y talento para comunicarla al público. En tal sentido, el *artista intérprete* es el comunicador del producto intelectual estético creado por la fuente humana del mensaje (el autor), sin importar que esa comunicación la realice por medio de su voz y su cuerpo o mediante un instrumento que transforme en sonido las notas de un pentagrama. De su exteriorización intelectual estética, que tiene como apoyo una obra del ingenio, susceptible de ser comunicada indirectamente al público, surgirá una serie de facultades o derechos de indole diversa, pero indisolublemente ligados. En este orden de ideas, en el campo de este estatuto jurídico surge el sujeto originario de esos derechos: *el artista intérprete*.²⁸

Pretendiendo concretar el planteamiento mostrado, diremos que específicamente, en nuestra disciplina de estudio y de acuerdo con los elementos humanos que concurren en una interpretación artística, indefectiblemente existe el titular primigenio, autor de la obra a interpretar, que está plenamente vinculado con el sujeto individual que es el intérprete artístico y por excepción, dicha titularidad originaria puede recaer un sujeto colectivo. Y que el fundamento del derecho de los

²⁸ OBÓN LEÓN, J. Ramón. Ob. cit., pag. 105.

artistas intérpretes o el título originario de donde emana el ejercicio de dicha facultad, indiscutiblemente lo encontramos en la persona que mediante su manifestación estética individual comunica una obra al público, para lo cual se vale de su persona o imagen y de su voz o de un instrumento musical.

Ahora bien al referirnos al sujeto derivado o *titular secundario*, es necesario mencionar que esta figura se presenta cuando un artista intérprete utiliza una interpretación artística primigenia para realizar, de igual forma, una nueva interpretación artística, se aprecia tal circunstancia en los actores de doblaje o en los que prestan su voz a personajes de dibujos animados. Aquí estamos en presencia de una transformación o reproducción de la interpretación artística originaria, que indiscutiblemente generará una interpretación artística secundaria o derivada que desde luego, genera derechos para el artista intérprete que presta su voz a la imagen del actor originario, con la finalidad de que esta interpretación pueda comprenderla un público ajeno, por razones fundamentalmente idiomáticas, de quien originalmente fue comunicada la interpretación primigenia.

En este orden de ideas, podemos citar la definición del maestro Rangel Medina, cuando nos dice que ". . . se considera como sujeto derivado del derecho de autor a quien en lugar de crear una obra inicial, utiliza una ya realizada, cambiándola en algunos aspectos o maneras, en forma tal que a la obra anterior se le agrega una creación novedosa, la resultante de este cambio es lo que se conoce como obra derivada o de segunda mano."²⁹

Debemos puntualizar que toda vez que el titular originario del estatuto jurídico que estamos estudiando es el artista intérprete, en este sentido, al no darse interpretación artística no se producen alguna consecuencia de derecho, entonces como la interpretación artística es un acto del intelecto humano, no puede de ninguna manera concebirse ni mucho menos aceptarse que se pueda dar la titularidad originaria en favor de una persona jurídica, en el sentido de que solamente constituye una entelequia jurídica, por lo cual, y como ya lo señalamos, podrán gozar de una titularidad, únicamente en forma derivada y en consecuencia,

²⁹ RANGEL MEDINA, David, Ob. cit. pag. 97.

por los términos y condiciones que se fijan en un convenio, a través del cual el artista intérprete, en un pleno acto volutivo, autoriza la utilización pública de sus interpretaciones artísticas. Así las cosas, logra identificarse con mayor claridad, la diferencia planteada, mediante la ejemplificación que nos ilustra el tratadista J. Ramón Obón León, al referir que: “. . . la participación de un cantante y de un conjunto musical, que efectúan sus interpretaciones artísticas con la finalidad de ser fijadas en un fonograma. Es el caso, ese cantante y ese conjunto musical tendrán una titularidad originaria sobre sus respectivas interpretaciones, y el productor de fonogramas una titularidad derivada conforme a los términos y condiciones del contrato que aquellos hubieren celebrado.”³⁰. De lo que entendemos que el productor de fonogramas, en virtud del contrato, posee el derecho de fijar, reproducir y desde luego vender dichas interpretaciones contenidas en su fonograma, entonces tal facultad que le autoriza a obtener el lucro y el derecho de oposición para que terceros no autorizados lo utilicen, no significa que los artistas intérpretes que participaron en el fonograma estén imposibilitados para reclamar la remuneración económica a que tienen derecho, derivado del uso de sus interpretaciones y de acuerdo al a nuestro sistema jurídico, se consideran de orden público, por lo tanto son irrenunciables. En otro sentido se encuentra el concepto de causahabientes de los intérpretes artísticos, ya que, solamente se encuentra vinculado al concepto tradicional de la doctrina jurídica, es decir, el causahabiente es el nombre dado a aquella persona que ha adquirido un derecho u obligación de otra llamada *su autor* y de aquí provienen ambas dicotomías, que se conocen, la de a título universal, relativa a la persona que ha adquirido de su autor la universalidad de los bienes o una cuota aparte, como es: el heredero legítimo, el legatario universal y el legatario a título universal y en el caso del causahabiente a título singular, es la persona que ha adquirido de su autor uno o varios derechos determinados, como tenemos con el comprador, el donatario, el copermutante y el legatario singular (de una cosa o de una suma de dinero). Ahora bien, al considerar estos conceptos dentro de nuestra disciplina en estudio, entendemos que *el autor*, como titular originario, es decir el artista intérprete que lo transfiere, con las limitaciones que la ley de orden público le impone, al causahabiente, integrándose a las dos figuras: a *título universal* y a *título particular*; en el primer caso se

³⁰ OBÓN LEÓN, J. Ramón. Ob. cit., pag. 107.

encuentran los herederos o legatarios, en este sentido los derechos de los artistas intérpretes serán transmitidos mediante herencia o legado, durante el plazo de protección, que la ley le otorga al titular originario, y en el segundo presupuesto, se ubican los contratantes con el artista intérprete, quien derivado del acuerdo de voluntades que se contiene en el instrumento jurídico, pueden utilizar de manera pública y con propósitos de lucro las referidas interpretaciones artísticas, como así sucede con los editores, productores de fonogramas, productores cinematográficos, organismos de radiodifusión. Por lo tanto, el titular derivado de los derechos de interpretación artística aparece ampliamente vinculado con el sujeto originario por una relación jurídica, consistente en cubrirle los rendimientos económicos que se generen por la utilización pública de las interpretaciones, además de respetar las facultades morales inherentes al estatuto jurídico en análisis. Cuando hablamos de los productores de fonogramas, el artista intérprete deberá ser remunerado en la venta de primera mano del fonograma, así como por la ejecución pública y la ejecución secundaria del mismo. Y en el caso de los organismos de radiodifusión, el pago de la utilización concomitante o simultánea o la reproducción y utilización posterior corresponde no al productor del programa en el que intervengan los artistas intérpretes, sino al organismo de radiodifusión.

Por último, nos referiremos a los términos que de estos conceptos prescribe nuestra legislación nacional, vigente a partir del mes de marzo de 1997 y que en su articulado respectivo determina, así que:

"Artículo 12.- Autor es la persona física que ha creado una obra literaria y artística.

Artículo 18.- El autor es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación.

Artículo 20.- Corresponde el ejercicio del derecho moral, al propio creador de la obra y a sus herederos. En ausencia de éstos, o bien en caso de obras de dominio público, anónimas o de las protegidas por el Título VII de la presente Ley, el Estado los ejercerá conforme al artículo siguiente, siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural nacional.

Artículo 25.- Es titular del derecho patrimonial el autor, el heredero o el adquirente por cualquier título.

Artículo 26.- El autor es el titular originario del derecho patrimonial y sus herederos o causahabientes por cualquier título serán considerados titulares derivados.”

La acotación que hace la nueva legislación autoral del artista intérprete como titular originario, no resultó muy afortunada, sin embargo, tal circunstancia será analizada a la luz de la Convención de Berna y en subsecuentes capítulos; por ahora únicamente nos quedaremos con los conceptos apuntados en líneas superiores y sin olvidar el planteamiento original de este trabajo, en donde, precisamente hemos destacado que en el cúmulo de relaciones jurídicas que cobran vigencia en la actualidad, resultan ser de mayor tráfico comercial y repercusión jurídica la mayoría de las veces dentro del estatuto de la interpretación y ejecución artística que en el del propio autor, sin que por ello, se le reste trascendencia y vinculación sustantiva a unos con otros.

6.- Enunciación de las obras que gozan de la protección de los derechos de autor.

En este tema resulta importante aclarar que no es la sustancia o idea que va integrada a la obra lo que protege la legislación autoral, sino que precisamente es el aspecto formal, es decir, la materialización de la idea lo que en realidad se encuentra bajo un estatuto de protección, por lo que de entrada, podemos indicar que la obra desde el punto de vista formal es lo que se protege con independencia de que sea el producto de ideas de su creador.

El autor desarrolla su pensamiento, ejercitándolo a través del proceso de creación, el cual ineludiblemente se tiene que plasmar en una forma perceptible que contenga originalidad e individualidad suficiente para ser apta de difundirse y reproducirse. Luego entonces, podemos señalar que la protección autoral se encuentra en la forma y no en el contenido, entendido éste como la concreción de la idea del creador, el contenido es aquello de lo que habla, escribe o trata el autor y como ya se mencionó esto no se protege, lo que resulta protegido es la materialización concluida de estas ideas, también se excluye de la protección autoral los métodos

utilizados por el autor, así como sus principios porque los mismos constituyen patrimonio universal y entonces si se llegara a limitarlos, se estaría perjudicando ampliamente el desarrollo del avance y conocimiento humano; en este sentido podemos decir también, que ni siquiera se requiere de diversos pasos o etapas de índole administrativo, para que esa protección se verifique, o sea, no es necesario que se cuente con la formalidad determinada para que pueda otorgarse el marco mínimo de resguardo y abrigo jurídico para lograr su validez formal, como explícitamente lo señala el artículo 5º de la actual Ley Federal del Derecho de Autor, por lo tanto, se puede concluir que dentro de las obras que gozan del ámbito de protección del derecho de autor, existen los siguientes presupuestos básicos, que los indica en su referida obra la tratadista Delia Lipszyc, siendo éstos:

- "El derecho de autor protege las creaciones formales y no las ideas;
- la originalidad (o individualidad) es condición necesaria para la protección;
- la protección no depende del valor o mérito de la obra, de su destino o de su forma de expresión;
- la protección no está sujeta al cumplimiento de formalidades."³¹

Ahora bien, no podemos dejar a un lado la calidad esencial del artista intérprete, que es justamente un comunicador, porque, como así lo previene J. Ramón Obón León: "El mensaje que comunica es precisamente la obra de creación debida al autor. En este proceso comunicante se dan las figuras de tutela de la disciplina jurídica en estudio: el artista intérprete (el sujeto) y su exteriorización personal de la obra que interpreta, esto es, la interpretación (el objeto). . . . el objeto de protección jurídica, la interpretación, se concibe como ese acto volitivo, personalísimo e intelectual, enmarcado dentro de la estética, con el que una persona, el artista intérprete, se vale de su voz, su imagen y su talento para dar vida a una obra artística o parte de ella y la proyecta al público."³²

Entonces, estamos hablando de que como elemento básico de tutela, es decir, el objeto en sí que debe protegerse, es la interpretación artística y ésta debe ubicarse en un contexto netamente estético, cuya finalidad por ser aplicada a la tecnología

³¹ LIPSZYC, Delia, Ob. cit. pag. 61.

³² OBÓN LEÓN, J.Ramón. Ob. cit., pags. 117 y118.

de la comunicación será regulado por la estructura normativa, con la intención de que los derechos que de esta actividad emanan no se vulneren. Por lo que, no es aventurado precisar que, dentro de nuestro sistema jurídico no es únicamente la actividad artística en estricto sentido, esto es, que no sólo se considera como tal, la representación, o la ejecución musical, sino de igual forma toda aquélla actividad similar a las antes indicadas, aún cuando no exista un texto previo que norme su desarrollo. De lo anterior, podemos estimar como objeto de tutela de la actividad artística la realizada por un mimo o la de improvisación musical, a pesar de que en estos supuestos no existe una obra anterior que pudiera ser protegida en términos de la normativa nacional, ya que la Ley de la materia, específicamente señala en su artículo 5º, que la protección se le otorga a las obras, desde el momento de su fijación en un soporte material, definiendo en el siguiente numeral lo que se entiende por *fijación*; sin embargo, para nuestro estudio resulta necesario, únicamente apuntar que la improvisación musical no logra ser objeto de protección en virtud de su grabación o encontrarse plasmada en un pentagrama, no como obra, sino que lo es, derivado de su interpretación artística.

Es pertinente anotar que en la Ley Federal del Derecho de Autor del 24 de diciembre de 1996, en su disposición segunda, se consigna un amplio abanico de protección autoral, según su autor, su estructura de comunicación, su origen, respecto de los creadores que intervienen y a su vez se subdividen en las múltiples clasificaciones que provienen de las anteriores, logrando con ello una mayor especificación del objeto de protección, *la obra*, siendo que en nuestro análisis, en este espacio, nos limitaremos al señalamiento de la obras, que en nuestra legislación son objeto de tutela jurídica, que de conformidad con lo determinado en el artículo 13 de la ley de la materia, son las que dicha legislación reconoce respecto de las obras de las siguientes ramas:

- I. Literaria;
- II. Musical, con sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. Pictórica o de dibujo;
- VI. Escultórica o de carácter plástico;

- VII. Caricatura e historieta;
- VIII. Arquitectónica;
- IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X. Programas de radio y televisión;
- XI. Programas de cómputo;
- XII. Fotográfica;
- XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, y
- XIV. De compilación, integrada por colecciones de obras, tales como las enciclopedias, las antologías, y de obras u otros elementos como las bases de datos, siempre que dichas colecciones, por su selección o la disposición de su contenido o materias, constituyan una creación intelectual.

Las demás obras que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas se incluirán en la rama que les sea más afín a su naturaleza”.

CAPÍTULO SEGUNDO

**INTERPRETACION Y EJECUCIÓN
ARTÍSTICA EN GENERAL.**

CAPÍTULO SEGUNDO

INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA EN GENERAL.

1.- Concepto de vecindad, conexidad y afinidad.

Hay en el sistema del derecho autoral toda una categoría de derechos que más bien son figuras de Instituciones jurídicas dotadas de cierta independencia, llamadas "Derechos Conexos", haciendo uso de la terminología italiana e hispanoamericana, también denominada "Derechos Vecinos" (Neighbouring Rights, Droits Voisins), usando la terminología anglosajona o francesa.

Isidro Satanowsky, en su obra "Derecho Intelectual ", nos manifiesta:

"A) Ciertas manifestaciones del espíritu no constituyen por sí obras completas, pero forman parte o están vinculadas con obras del intelecto y, por consiguiente constituyen instituciones protegidas o reglamentadas por las normas del derecho intelectual. Muchas creaciones y elementos que no son obras integrales e independientes sino parciales e incompletas. Podemos mencionar y a título de ejemplo los siguientes:

- a) los seudónimos;
- b) títulos;
- c) informaciones periodísticas;
- d) citas;
- e) realizaciones;
- f) interpretaciones;

g) nombres y figuras de personajes.

Son los que se llaman 'Derechos conexos, análogos, anexos, vecinos, accesorios o correlativos' a los derechos de autor o 'Cuasi derechos de Autor', para nosotros los dos primeros son más bien derechos morales del autor. Pero los mencionaremos con esa salvedad, porque una corriente legislativa y doctrinaria los incluye, lo mismo ocurre con las informaciones de prensa y las citas que son expresiones de obras literarias las primeras y restricciones al monopolio del derecho de reproducción, las segundas . . .

Los derechos conexos son ciertas facultades o privilegios que sin identificarse con el derecho autoral propiamente dicho están emparentados con aquél y reclaman una reglamentación en ciertos aspectos paralela a la del derecho de autor." ³³.

Resulta complejo y difícil establecer ordenamientos que con precisión, otorguen un valor absoluto para cada uno de los citados derechos líneas arriba.

Por ejemplo, la Ley Austriaca protege, bajo la denominación de "Derechos Vecinos" las ejecuciones, recitaciones y representaciones de artistas e interpretes, las fotografías y fonogramas, las cartas, misivas, el derecho de la persona sobre su propia imagen, las noticias del día y el título de una obra literaria o artística.

La Ley italiana de 1941 (artículos 72 a 102) ampara en ese sentido las emisiones radiofónicas, la puesta en escena y ciertos trabajos de carácter técnico.

La Convención de Berna-Bruselas (VI, VII y VIII) reconocen a los artistas u ejecutantes, los fabricantes de discos y los organismos de radiodifusión, que son los más indiscutibles. En Sudamérica, Argentina, Colombia, República

³³ SATANOWSKY, Isidro, Derecho Intelectual, Tomo I, 1ª: de., Tipografía Editorial Argentina, Buenos Aires. 1954, pág. 185.

Dominicana, México y Uruguay reconocen también los derechos conexos.

Resultando por demás interesante lo expresado por los Maestros de Pina y Rafael de Pina Vara en su obra *Diccionario de Derecho*, al señalar "La cultura estética de su autor; el efecto se da en el destinatario: el público; a través del artista e intérprete que se realiza la materialización de su obras, utilizando su ingenio, su corporiedad, su talento, su cultura y, a veces, su 'toque mágico' que posee al interpretar la obra; planteándose así un problema de conexión o simplemente de medianería, con expresión de personas que intercede con objeto de conseguir algo para otra..."³⁴.

De lo expuesto con antelación podemos, inicialmente, acotar del ingenio, la originalidad y la personalidad, son la conexión del Derecho Autoral, lo que incide en cierto paralelismo entre ambas labores de creatividad: artista e intérprete y autor, como creación intelectual.

A lo anteriormente manifestado, podríamos decir, sin embargo "La Ileadá" y "La Odisea", como obras intelectuales de Homero, no tienen parangón en la Literatura Universal; así podemos diferenciar que no ha existido interpretación que iguale o supere la obra. Lo mismo podemos razonar de la obra "El Quijote de la Mancha", en la cual, los artistas intérpretes, no han logrado, ni siguiera igualarla. Es así como obra e interpretación difieren en su esencia, una de otra, en su génesis, su expresión y su estilo de mensaje al público.

Cuan oportuno resulta transcribir el Derecho de Autor en la Histórica e interesante Real Cédula fechada en Valladolid el 26 de septiembre de 1604, que a la letra dice "El Rey, Por quanto por parte de Vos Miguel de Cervantes, nos fue hecha relación que habiades descompuesto un libro intitulado: "EL ingenioso Hidalgo de

³⁴ DE PINA, Rafael y DE PINA VARA Rafael, *Diccionario de Derecho*. 15a. ed. Porrúa, S.A. México, 1998. p 120.

la Mancha el cual os había costado mucho trabajo, y era muy útil y provechoso, nos pedistes y suplicastes os mandásemos dar licencia y facultad para le poder, y privilegio por el tiempo que fuésemos servidos, o como la nuestra merced fuese ... Os damos licencia y facultad para que podáis imprimir y... Por tiempo y espacio de diez años, que corran y se cuenten desde el dicho día de la data desta nuestra Cédula..."³⁵

En relación al concepto de afinidad, resulta conveniente precisar que los derechos intelectuales entre artistas intérpretes y el derecho de autor, en el aspecto jurídico, nos induce a pensar de cuál es el de mayor jerarquía.

Podemos plantear que, así como el autor de obra autoriza su ejecución, reproducción, imitación, interpretación, etc., a contrario sensu, también el intérprete está facultado para autorizar su interpretación o reproducción. Este planteamiento nos induce a una verdadera afinidad de intereses jurídicos, que con el transcurso del tiempo, por los avances de la tecnología cada vez más sofisticados se justifica la afinidad o también es una jerarquización de un derecho sobre el otro. ¿Será más importante una interpretación de un artista de moda de una melodía cuya obra permaneció en el olvido o simplemente sin notoriedad?, o se puede colegir que el intérprete no hubiera tenido el éxito a virtud de no haber existido la obra.

Lo cual nos está dando las pautas de Derecho que artista e intérprete y autor de obra poseen un plano de afinidad concepto éste, que nos da la idea de igualdad de derechos.

2.- Delimitación y ejemplificación de los conceptos anteriores

³⁵ DE IBARROLA, Antonio. - *Cosas y Sucesiones*, 3a. ed. Porrúa, México, 1972, págs. 351 y 352.

Nos hemos referido en el Tema Primero: Conceptos de Vecindad, Conexidad y Afinidad a los análisis jurídicos dado a las denominaciones de "Vecindad y Conexidad".

Las instituciones jurídicas italianas e hispanoamericanas usan la denominación: "Derechos Conexos"; no así, las anglosajonas o francesa que usan la denominada: "Derechos Vecinos"; por lo cual, nos atenemos al uso jurídico de conexidad en el presente estudio.

La afinidad.

Ignacio M. Altamirano, es uno de los más completos hombres de letras de su tiempo. Esto sin considerar que, además de su actividad dentro de la política nacional, como teórico y hombre de acción fue de enormes alcances.

Autor de la novela costumbrista "El Zarco", importante es ver afinidad entre autor de la obra y el intérprete editor, como podemos colegir del interesante destino de esta obra: "La nota que aparece al final del manuscrito de la novela "El Zarco" que hemos tenido de examinar gracias a la amabilidad del Ingeniero Marte R. Gómez, que nos ha facilitado el valioso ejemplar de su biblioteca, dice: "He concluido esta novela a las once y veinte minutos de la noche del 6 de abril de 1888". En la portada aparece esta advertencia: El Zarco, episodio de la vida mexicana en 1861-63. Esta novela fue vendida en \$200.00 al señor Don Santiago Ballesca en febrero de 1887, aún que no estaba escrita más que a la mitad de ella, esto es 13 capítulos que fueron leídos en las sesiones públicas y privadas del Liceo Hidalgo en 1886. EL Editor se propone publicarla en Barcelona, Ilustrada con grabados sobre dibujos hechos por Don Ramón Canto". En la contraportada del manuscrito se encuentran las palabras siguientes: Me regalo este autógrafo el Maestro

Altamirano poco antes de salir para Europa. Luis González Obregón.³⁶

Conexidad

Este concepto podemos ejemplarizarlo, desde el punto jurídico foral, con la reciente Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el día martes 24 de diciembre de 1996 y a la letra dice en su Título V, Capítulo II De los Artistas, Intérpretes y Ejecutantes:

Artículo 16 .- Los términos artista o intérprete o ejecutante designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o cualquier otra persona que intérprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión de folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.

Afinidad

En relación a los derechos intelectuales resulta conveniente precisar que entre artista intérpretes y el derecho de autor, en el aspecto jurídico, nos hace pensar cuál es el de mayor jerarquía.

Podemos plantear que así como el autor de la obra autoriza su ejecución, reproducción, imitación interpretación, etc., a contrario sensu también el intérprete está facultado para autorizar su interpretación o reproducción. Este planteamiento es una verdadera afinidad de intereses jurídicos, que con el transcurso del tiempo

³⁶ ALTAMIRANO, Ignacio. "EL Zarco". *La Navidad en las Montañas*, Ed. Porrúa, México, 1992, p. XIX.

por los avances tecnológicos cada vez más evolucionados y sofisticados adquiere esta figura más igualdad, más afinidad o, también es una jerarquización de un derecho sobre el otro: ¿Será más importante la interpretación de un artista de moda de una melodía cuya obra permaneció en el olvido simplemente sin notoriedad o se puede inducir que el intérprete no hubiera tenido el éxito a virtud de no haber existido la obra. Lo cual nos está dando la pauta de derecho que artista intérprete y autor de obra, poseen un plano de afinidad concepto este que nos da la idea de igualdad de derechos.

3. Definición de intérprete.

Intervienen en la realización o ejecución de una obra sin crear ellos mismos ninguna obra integral, aparecen en escena, interpretan llevan a cabo y representan los papeles asignados.

Su actividad es similar a la de los realizadores, pero difieren en que la tarea de estos últimos no se percibe visual ni auditivamente; tienen cierta categoría de derechos con motivo de la interpretación, pero no sobre la obra.

4. Definición de ejecutante.

"Trabajan para completar y concluir las obras bajo dependencia de los autores y realizadores. Ejercen un oficio y no un arte, o sea, un trabajo técnico que puede ser perfecto, aún artísticamente, pero el resultado de ese trabajo no es indispensable y, su actividad misma carece de originalidad; obedece a las instrucciones del autor o del realizador, su personalidad desaparece ante la de aquellos que les imparten las órdenes pertinentes; son los técnicos o artesanos, empleados y obreros, desempeñan una artesanía, carecen de derechos

intelectuales y sólo tienen los privilegios que emergen de las leyes de trabajo.

Los ejecutores deben distinguirse de los ejecutantes que son equiparados legalmente a los intérpretes, aunque artísticamente se les adjudique menor valor".³⁷

5. Tratamiento de los conceptos en el ámbito internacional.

A nivel internacional hay diversas convenciones y tratados que son protectores de los derechos de autor, destacándose principalmente el Convenio de Berna, la Convención Universal sobre los Derechos de Autor y la Convención de Roma, entre otros instrumentos jurídicos sobre la materia.

En muchos siglos, no siempre fueron tomados en cuenta la naturaleza y esencia de los artistas, intérpretes y ejecutantes, dado que sus obras y actos pasaron desapercibidos.

Extraordinarias pirámides levantadas por arquitectos-artistas; fuertes; carreteras; presas rígidas con un sentido artístico; en la Grecia y Roma antes de Cristo; Palacios; Castillos y ciudades fortificadas en la edad media. Así como invaluable intérpretes de las corrientes filosóficas y, creadores de odas y romances musicales, que deleitaron a la Humanidad de su época. Baste apreciar y deleitarse con las pinturas del naturalismo del paleolítico (Lascaux y Altamira), en Francia y España para apreciar el genio creativo y artístico del género humano.

Consecuencia de lo expuesto, se advierte que durante siglos no fueron modificados los valores del trabajo de artistas intérpretes o ejecutantes, ya que

³⁷ SATANOWSKY, Isidro. *Derecho Intelectual*, Tomo I, 1ª ed., Tipografía Editora Argentina, Buenos Aires, 1954, pág. 316.

sus actuaciones fueron desconocidas para la posteridad.

Con el advenimiento de la tecnología los artistas han tenido que enfrentarse al problema de que su actuación o ejecución ya no era efímera, sino duradera y tangible, inclusive podía pervivir a la muerte del artista.

Bajo este contexto, se buscó proteger el derecho de los autores, formalizando también instrumentos internacionales, para otorgarles, a estos sujetos, la cobertura legal que requerían.

En tales circunstancias, la "Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Interpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión", gestada en la década de los sesenta, comúnmente conocida como la "Convención de Roma", ha cumplido en buena parte con los fines de protección legal que tanto se buscaron en décadas anteriores y que hemos analizado en los antecedentes que preceden al presente capítulo.

En seguida se advierte un estudio cronológico de los instrumentos normativos que en el ámbito internacional son protectores de los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes; señalándose a continuación:

1.- "Convención de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas de septiembre de 1886".

Los Estados miembros de este convenio, lo reconocen como la "Convención de Berna", en donde a su vez se contiene "La Unión para la Protección de la Obras Literarias y Artísticas".

La citada "Convención de Berna" ha sufrido modificaciones y adiciones en

diversas ocasiones, destacándose de entre ellas las de París en mayo de 1896; Berlín en noviembre de 1908; Berna, en marzo de 1914; Roma en junio de 1928; revisada en Bruselas en junio de 1948; en Estocolmo en 1967 y nuevamente en París en 1971.

Es necesario advertir que en forma estructurada esta Convención reconoció la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas y sobre todo destacó el concepto de la aludida *creación intelectual*.

La protección jurídica que se desprende de dicho instrumento internacional, se otorga a favor del autor y sus derechohabientes.

Asimismo, se empiezan a considerar los conceptos relativos a propiciar u otorgar el -derecho moral-, al autor de la obra; el derecho de la reivindicación a la paternidad de la misma que le permite oponerse a la deformación, mutilación e inclusive que se atente a la reputación y honor del autor de la obra.

Es importante señalar que todo autor de obra extranjera es asimilada a la del nacional y en cuanto a los plazos de protección, se indica que será por toda la vida del autor y hasta por cincuenta años más, después de su muerte.

Resulta de evidente importancia destacar que en la precitada "Convención de Berna" todavía no se toca aspecto alguno relativo a los artistas intérpretes y/o ejecutantes.

2.- "Convención de Ginebra de 1952".

Convención que ha sido reconocido como la "Convención Universal sobre los Derechos de Autor", siendo suscrita el 6 de septiembre de 1952; en donde se

destaca su asimilación a la "Convención de Roma", por lo que se prevé en sus artículos XVII y XVIII, relativos a la mención de que sus disposiciones no afectarían a las estatuidas en la citada "Convención de Roma".

Ahora bien, por lo que respecta a los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, así como los de las industrias radiofónicas, editoriales y demás del propio género, la aludida "Convención de Ginebra" destacó su avance al permitir su regulación e inclusión dentro de la legislación laboral y en el derecho de propiedad literaria e industrial, sin que ello implique una asimilación o conexión con los derechos pertenecientes a los del autor, supuesto que es también reconocido y sostenido por la Organización Internacional del Trabajo.

3.- "Convención de Roma de 1961".

El 26 de octubre de 1961 y con la modalidad de ad-referendum, el Gobierno de nuestro país, firmó la "Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión", instrumento que fue producto del trabajo multilateral en el que los países participantes, que después de su análisis, discusión y aprobación, lograron suscribirlo; lo que propició que buscaran incluir los avances destacados en la materia dentro de su legislación nacional.

En este sentido, México no fue la excepción, ya que la legislación autoral de esa época se fue ajustando a lo previsto por en la Convención de Roma, sin olvidar que con base en lo dispuesto por el artículo 133 de nuestra Carta Magna, el instrumento de referencia fue aprobado por la Cámara de Senadores, en consecuencia de ello, el veintisiete de diciembre de 1963 es sancionada y aprobada en definitiva la aludida "Convención de Roma".

Con su protocolización y entrada en vigor, se logra apreciar el primer ordenamiento jurídico, cuyo objetivo principal fue separar de la materia autoral - con la que habían nacido-, a los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, para inclusive, proponer una legislación en materia de derechos de autor, autónoma. Dado lo cual, resulta de suma trascendencia destacar que, la suscripción del multicitado Convenio, inició el tratamiento especial o autónomo de nuestra figura a estudio, es decir, a partir de este hecho jurídico, se integró a la legislación autoral, en aquella época vigente, los conceptos de artistas intérpretes o ejecutantes, al indicar que de estos se entenderá a todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, *interprete o ejecute* en cualquier forma una obra literaria o artística; o como la legislación actual lo define expresamente en el numeral 116, al señalar literalmente que los términos artista intérprete o ejecutante, designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín, o a cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística, o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidas en esta definición.

Para una mejor comprensión de estos conceptos, en la materia de nuestro estudio entendemos que por obra literaria o artística, se entenderá a todas las producciones del campo literario, científico y artístico, sea cual fuere el modo o la forma de expresión, tales como libros, folletos y otros escritos; conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza; obras dramáticas o dramático-musicales; obras coreográficas y pantomímicas, cuyas representaciones se fijan por escrito o de otra manera; composiciones musicales con o sin palabras, obras cinematográficas; obras de dibujo, de pintura, de arquitectura, de escultura, de grabado y de litografía.

Tomando en cuenta lo anterior, es evidente que el concepto que, de obra literaria o artística, utilizó el convenio, comprende la mayoría de las expresiones de interpretación y ejecución artística que le puede corresponder al ser humano y que nos permiten ubicar contextualmente al artista intérprete o ejecutante como un ente multidisciplinario y a nuestra materia de estudio la nutre, para sustentar la necesidad de un tratamiento mayor y especial en lo que se refiere a formas e instrumentos jurídicos adecuados, que en próximos capítulos pretenderemos desarrollar.

Ahora bien, retomando el tema de las vastas aportaciones que, sobre el particular tuvo la referida Convención, se previó que cada uno de los Estados suscriptores podrían contemplar en su legislación las modalidades o cambios, según los cuales los artistas estarían representados -para el ejercicio de sus derechos-, cuando fuera el caso de que, varios de ellos participaran en una misma ejecución.

Consecuentemente, los contratantes se reservarían el derecho de concertar entre sí acuerdos adecuados, siempre y cuando los mismos llegaran a reconocer a los artistas intérpretes o ejecutantes, a los organismos de radiodifusión derechos más amplios que los otorgados por la "Convención de Roma" y que no sean contrarios a las esencia jurídica de la misma.

6. Tratamiento de los conceptos en México.

Es prácticamente inevitable, reconocer que, si bien es cierto, los derechos conexos o aledaños a los de autor, -materia del presente estudio-, en su estructura jurídica, se fueron gestando, desde mediados del siglo XIX; también lo es que, su mayor desarrollo y atención, desde el punto de vista de los estudiosos del derecho se acentúa en el siglo XX.

En este sentido, la referencia que de esto efectúa Walter Moraes, resulta conveniente, así señala que “como hemos podido constatar, el derecho del artista intérprete surge básicamente en el siglo XX; si bien pueden encontrarse referencias anteriores a esta figura, incluso en épocas remotas, no puede hablarse de un sistema normativo que lo contemplara, ya que entonces el artista intérprete, aparte de la remuneración que recibía por su participación efímera, sólo podía optar por el reconocimiento sobre algunos aspectos de su personalidad, como la fama, la reputación o el reconocimiento de su nombre artístico, pero todo ello sin ninguna consecuencia jurídica específica. Dentro de los primeros cuerpos legales que contemplaron este derecho, se señala como pionera la Ley Alemana de 1901, sobre obras literarias y musicales, que se auxilió de un artificio, al ver en la ejecución artística una adaptación...”³⁸.

En el sistema normativo mexicano, observamos el tratamiento similar que el concepto tenía, ya que desde el Código Civil de 1928 en su Título Octavo, artículos 1183 y 1191, se incorporaba la figura del declamador, y como es de nuestro conocimiento, estos numerales se incluyeron en el cuerpo de dispositivos que fueron derogados con la entrada en vigor de la Ley Federal de los Derechos de Autor de 1956.

Una vez apuntada la referencia al aspecto civil que contienen los conceptos, se impone contemplar, en breve análisis, el que también contiene en materia autoral, las Constituciones Mexicanas, luego entonces, en estos términos, es oportuno el comentario de Obón León, cuando indica que “las legislaciones del siglo XIX, a partir del Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria de 1846, expedido por el presidente provisional de la República, Don José Mariano Salas, como en los Códigos Civiles de 1870 y 1884, que respectivamente contenían en su Título

³⁸ Moraes, Walter, “*El derecho del artista intérprete o ejecutante en el Continente Americano; análisis y perspectivas*”; Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística, núms. 27-28, México; enero-diciembre de 1976, pag 141.

Octavo, relativo al trabajo las disposiciones sobre derechos de autor, siendo en ambos códigos las disposiciones idénticas, no se encuentran referencias expresa al derecho de los artistas intérpretes. Esto es lógico de comprender, ya que en aquel tiempo aún no se había dado el importante despegue tecnológico en lo que a medios de difusión se refiere, el cual surge durante los primeros cuatro lustros del presente siglo, por medio de la radiofonía, el fonógrafo y la cinematografía.³⁹

Cabe hacer notar, que en los citados ordenamientos se mencionan a los músicos en algún momento, pero en el sentido no de ejecutantes sino de autores compositores, según se desprende de la lectura del artículo 13 del Decreto de Gobierno de 1846, y de los artículos 1306, fracciones V y 1119, fracción V, de los Códigos de 1870 y 1884, respectivamente, que se transcriben a continuación:

Artículo 13. Los pintores, músicos, grabadores y escultores tendrán derecho de propiedad de sus obras originales, el tiempo de los diez años extendiéndose a ellos las disposiciones del artículo 5º .

Artículo 1306. (1191 del Código Civil de 1884). Tienen derecho exclusivo a la reproducción de sus obras originales:

I. . . .

II. . . .

III. . . .

IV. . . .

V. Los músicos.

En tal sentido, puede concluirse que en los ordenamientos jurídicos del siglo pasado, que trataban de los derechos de autor, a quien se le reconocían estos era al creador de la obra, así como su ejercicio exclusivo con base en esa

³⁹ OBÓN León, José Ramón.- *Derecho de los Artistas Intérpretes, Actores, Cantantes y Músicos Ejecutantes*; 3a. edición, Editorial Trillas, México, 1996, pág. 56.

'paternidad'.⁴⁰

La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Aunque resulta repetitivo, no es ocioso tomar en cuenta la distancia en años que media de la promulgación de la citada Constitución Política de 1917, en cuanto al desarrollo de la tecnología, en la ciencia de comunicación, impresión, medios de entretenimiento, congresos y convenciones internacionales en los cuales los países interesados en la protección de derechos de autor han introducido clausulados de mejoría y mayor cobertura a la diversidad de artistas intérpretes y ejecutantes.

Los conceptos jurídicos y sociales vertidos por la autora Delia Lipszyc, en su obra *Derechos de Autor y Derechos Conexos*, destaca "el impacto tecnológico sacó al derecho de autor de la posición secundaria en que se le situaba por afectar aun grupo reducido de personas -escritores, dramaturgos, compositores, artistas plásticos-, cuyas actividades se reconocían como vitales, pero que se desarrollaban en áreas económicamente restringidas: la cultura, la educación, la información y el espectáculo sin incidencia en la formación de las riquezas nacionales.

Con la irrupción en el mercado, a partir de 1950, de los nuevos medios de reproducción, difusión y explotación de obras, se produjo una expansión sustancial de las industrias editoriales -en sentido amplio-. Del entretenimiento, de la computación y de los medios de comunicación masiva en los países industrializados (y también, aunque en menor medida, en los países en desarrollo), con el consiguiente incremento en la circulación internacional de

⁴⁰ OBÓN León, José Ramón, *Derecho de los Artistas Intérpretes, Actores, Cantantes y Músicos Ejecutantes*, págs. 56 y 57.

bienes y productos culturales.

El campo del derecho de autor se amplió en lo relativo a los medios de utilización de obras (transmisión de programas por satélite, por cable, por fibra óptica, por telefonía celular, el video, el alquiler comercial, la reproducción reprográfica y la copia privada, etc...), los casetes sonoros y los audiovisuales, los discos compactos, las memorias de masa de los bancos de datos y los cd-roms, etc.) y los medios de fijación y de reproducción, (equipos de grabación y reproducción de audio y video, fotocopadoras, señales digitales de computación, etc...)⁴¹.

⁴¹ LIPSZYC, Delia.- *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, edición conjunta de UNESCO, CERLAC (Bogotá), ZAVALIA (Argentina); UNESCO/ARGENTINA, 1993. Pág. 55, por lo que respecta a la definición de cd-rom: sigla de Compact Disc-Read only memory y Disco Compacto que sirve de soporte a una memoria apta solo para leer-no para leer y reproducir.

CAPITULO TERCERO

LOS DERECHOS EN LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA

CAPÍTULO TERCERO

LOS DERECHOS EN LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA

Es pertinente, iniciar este capítulo haciendo una referencia a las figuras que hemos venido tratado, para lo cual señalaremos que la denominación de Derechos en la interpretación y ejecución artística o ejecutantes alude al conjunto de derechos de carácter personal (entendido como Derecho Moral) y patrimonial de que gozan sus titulares en relación con sus interpretaciones o ejecuciones de las obras literarias, dramáticas y musicales. Sin embargo, en términos comunes existe una concepción más amplia de este tipo de derechos, es decir, se entienden con diversas modalidades, como bien nos ilustra la tratadista Delia Lipszic, en el siguiente pasaje: "En algunos países, en lenguaje coloquial, la expresión 'derecho de intérprete' suele emplearse para hacer referencia al Derecho de los artistas a percibir una remuneración por las utilidades, secundarias de fonogramas, es decir por la comunicación pública de éstos. Dicha expresión también se emplea comúnmente para aludir a las sumas que se abonan a los artistas por las mencionadas utilidades secundarias".⁴²

En capítulos anteriores, hemos señalado que conforme se fueron desarrollando los derechos de autor también surge una institución denominada como artista intérprete o ejecutante, en ese tenor, nos abocamos a su análisis, buscando su naturaleza jurídica.

Como se ha indicado en la ubicación histórica la figura en comento, para los autores no existía más interés e inquietud de aspirar a mayor recompensa por la

⁴² Lipszyc. Ob. cit. pag. 360 Y 361.

ejecución de sus obras, que el derivado del prestigio y reputación que las mismas les procuraban. Es decir, con el advenimiento histórico de la imprenta se originó la etapa de mayores posibilidades de divulgación de las obras que repercutió en la formación de la interpretación y ejecución artística.

Asimismo, es pertinente mencionar que sobre las manifestaciones del Derecho de Autor en el mundo antiguo, Dock cita ejemplos correspondientes a las épocas de mayor desarrollo de las artes en Grecia y en Roma, relacionados con el aspecto patrimonial del Derecho de Autor. Entre ellos, el de Terencio respecto de su obra el Eunuco que, según Donat, por haber sido interpretada con gran éxito fue vendida por segunda vez y representada como si no se hubiera estrenado, por lo que la primera venta parece haber tenido por objeto el derecho de representar la pieza una sola vez.⁴³

En este sentido, tenemos que la existencia del respecto al derecho moral es estudiada por Dock, señalando que "Los autores romanos tenían conciencia del hecho de que la publicación y la explotación de la obra pone en juego intereses espirituales y morales. Era el autor quien tenía la facultad para decidir la divulgación de su obra y los plagiaros eran mal vistos por la opinión pública".⁴⁴

Michaélides Nouaros subraya que el derecho, respecto de la integridad de la obra no permaneció inadvertido en la antigüedad. Los copistas de las obras de los grandes trágicos y los actores que las representaban eran muy poco respetuosos de su texto. Para paliar este estado de cosas, en el año 330 a.C., una Ley ateniense ordenó que: "las copias exactas de las obras de tres grandes clásicos fueran depositadas en los archivos del Estado; los actores deberían respetar este texto oficial". Citado por Delia Lipszyc en su multicitada obra "*Derechos de autor y derechos conexos*"⁴⁵, Michaélides -Nouarus, G. *Le Droit Moral de L'auteur, Paris*,

⁴³ Doc. M.C., *Génesis y Evolución de la Noción de Propiedad Literaria.*, pp.130-154 (Traducción al español de Juana MARTÍNEZ ARRETIZ, RIDA, 1974).

⁴⁴ Dock. Ob. cit.

⁴⁵ Lipszyc Delia, *Derechos de Autor y Derechos Conexos.*

Lib. Arthur Rousseau, 1935, pp.11-12). Citado por Delia Lipszyc, en su obra en comentario.

1. La naturaleza jurídica de los artistas intérpretes y de los artistas ejecutantes.

Como se ha señalado en los capítulos anteriores, la imprenta creó la doble posibilidad de extender la cultura y de transformar la obra impresa en objeto de comercio. De igual forma, nuestro siglo se caracteriza por una revolución tecnológica y literaria, en donde el ser humano como ente creador descubre en sus obras una parte integrante de su espíritu cuando, precisamente se da el acto de creación, ya sea en el campo literario, científico didáctico, etc.; como consecuencia nace la protección al esfuerzo de la actividad creadora mediante normas jurídicas, tendientes a proteger a los autores de dichas obras, haciéndose extensiva al derecho de los artistas intérpretes o artistas ejecutantes, regulando sus derechos y, obligaciones; así como sus relaciones con las demás personas y gobiernos.

En este sentido el Derecho de los artistas intérpretes y el de los ejecutantes, se encuentra influido por su génesis estrictamente autoral, y perneado por una serie de conceptos y figuras Jurídicas que la mayoría de las veces obstruyen su reconocimiento. Lo anterior se produce por la situación especial con que ha sido tratada la figura y la confusión en la determinación de su naturaleza; tal y como lo señala el jurista Obón León; " Ello se debe a la falta de una verdadera posición que aclare su esencia y naturaleza. Ligado a otro tipo de intereses - industriales o comerciales -, el artista intérprete afronta en infinidad de situaciones la dificultad para reivindicar sus legítimos derechos ".⁴⁶

⁴⁶ Obón León, José Ramón. *Derecho de los artistas intérpretes -Actores, Cantantes y Músicos ejecutantes-*. 3ª edición Trillas, México, 1996. p. 63.

De lo expuesto con antelación tenemos que, el profesor Leopoldo Aguilar Carbajal, en su concepción civilista manifiesta que la naturaleza jurídica del derecho de autor es un "privilegio".⁴⁷

Importantes por demás, son los conceptos del jurista David Rangel Medina que vierte en su tesis profesional: "Los derechos de autor. Su naturaleza jurídica y comentarios acerca de su protección legal en México", según el autor, el artículo 28 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos del 5 de Febrero de 1917, resulta ser el fundamento constitucional de los derechos intelectuales y en la fracción XV del artículo 89 de la misma Carta Magna, ahora bien, por lo que toca al primero de los numerales, señala que: 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 (...) los privilegios que por determinado tiempo se conceden a los autores y artistas para las reproducciones de sus obras y a los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora.

Por lo que corresponde al segundo de los preceptos, en decir la fracción XV del artículo 89, faculta y obliga al presidente de la República a "Conceder privilegios exclusivos por tiempo limitado, con arreglo a la ley respecto a los descubridores, inventores o perfeccionadores de algún ramo de la Industria". Continúa señalando el profesor Rangel Medina "Dichas disposiciones constitucionales son las que sirven de apoyo a la legislación sobre derechos de autor y propiedad industrial. Tanto la Ley que regula los primeros como la que la norma, tienen el carácter de reglamentarias del artículo 28 Constitucional".⁴⁸

Existen muy variadas teorías respecto a la naturaleza jurídica, todas ellas pretenden explicarla a la luz de las diversas corrientes a las que perteneces y

⁴⁷ Aguilar Carbajal, Leopoldo. *Segundo curso de Derecho Civil*, 4ª edición, Porrúa, México, 1980. p. 200

⁴⁸ Rangel Médina, David. *Los Derechos de Autor, su naturaleza jurídica y comentarios acerca de su protección legal en México*. (Tesis profesional), México, 1944, pp. 33 a 42.

desde luego con ese enfoque como sería el caso de las autorales, laborales, civilistas y las que consideran a este como un nuevo derecho de características especiales y con similitudes o afinidad al derecho de autor.

Como ejemplos señalan a la corriente Laborista, la que afirma que debido al acelerado avance tecnológico de la comunicación, el trabajador artístico se vio profundamente afectado en sus condiciones de empleo; repercutiendo en el viejo esquema de la no permanencia de la representación o interpretación artística, que se regía por medios convencionales o por la figura del contrato de prestación de servicios profesionales propia del derecho del trabajo.

Bajo este contexto surgieron variados esquemas que consideraban al derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes, desde el punto de vista económico - como fuerza productiva -, pero excluye las consideraciones de índole intelectual, que son esencia del estatuto que nos ocupa, por lo cual se descarta la explicación de su naturaleza por medio de esta postura.

En el caso del aspecto civilista, se destacan, en su orden, las corrientes denominadas de la locación de los servicios de obra o de empresa; que consideran a la prestación de servicios dentro de una modalidad del contrato de arrendamiento, regulado por las normas del derecho civil. Como observamos esta corriente tiene similitud con la teoría laboralista y su única diferencia es que esta se rige por el derecho común y aquella por el derecho del trabajo.

En este sentido, cabría destacar que la regulación jurídica de los artistas intérpretes y su prestación de servicios, debería ubicarse únicamente en la prestación de servicios profesionales del derecho civil, sin embargo al considerar la influencia civilista de los códigos de 1870 y 1884, que fue modificado por nuestra Constitución Política de 1917, podemos considerar que en lo relativo a la prestación de servicios profesionales, el artículo 2606 del código civil vigente, quien remite la relación contractual a la regulación laboral, al indicar que quien

presta y quien recibe servicios profesionales pueden fijar de común acuerdo la retribución debida por ello; y en el párrafo segundo de ese numeral, se aclara que al tratarse de profesionistas sindicalizados, se observaran las disposiciones contenidas en el contrato colectivo de trabajo. De lo anterior, podemos considerar que esta corriente, no encuentra repercusión en nuestras actuales relaciones jurídicas, toda vez que, en esencia, dichas relaciones contractuales son reguladas por el derecho del trabajo.

En cuanto a la teoría del derecho de la personalidad; estimamos que si bien se ubica dentro del ámbito de aplicación del derecho civil, también es limitativa, ya que considerar que el ser humano, al realizar su interpretación artística aporta su voz, su nombre e imagen, y en tal sentido, posee una potestad erga omnes para oponerse al empleo de éstas, sin su autorización, involucra solamente a los derechos de la integridad física y moral, siendo que tales -derechos de la personalidad- corresponden a todo individuo y nuevamente se olvida del aspecto intelectual que específicamente tutela este estatuto, por lo cual, esta teoría resulta insuficiente para explicar la naturaleza jurídica de las figuras en estudio.

Ahora bien, para comprender la naturaleza jurídica del artista intérprete y ejecutante debemos reiterar que nos encontramos frente a un estatuto jurídico de características especiales que verdaderamente constituye una estructura jurídica novedosa que lógica y necesariamente se encuentra subordinado al derecho de autor.

Así tenemos que el derecho del artista intérprete como un derecho nuevo, se encuentra en clara subordinación y dependencia del estatuto autoral, toda vez que no podemos entender la interpretación artística sin que previamente exista una obra y que se pueda comunicar e interpretar en forma directa. En este orden de ideas el tratadista José Ramón Obón León, nos ilustra, de la siguiente manera, se origina "como un derecho nuevo, constituido por facultades oponibles erga omnes y que enfrenta al sujeto de tutela ante la poderosa fuerza que maneja la

comunicación, requiere dispositivos jurídicos que velen por la manutención de un justo equilibrio en las relaciones convencionales que se producen. Dichas relaciones son nuevas relativamente dentro del mundo jurídico, ya que datan de la aparición de la tecnología de los medios de comunicación a principios del presente siglo”.⁴⁹

El derecho del artista intérprete o ejecutante no puede encuadrarse dentro de la concepción jurídica individualista y su concepto de persona, -teoría de la personalidad-, en tanto que resulta limitativo al sustentarse en la igualdad jurídica teórica, de ninguna manera satisface la tutela de los derechos de los artistas intérpretes, ya que el supuesto de que la voluntad de las partes resulta ser la ley suprema en los contratos se ve ostensiblemente quebrantada al enfrentarse los económicamente débiles, es decir el artista intérprete o ejecutante contra los portentosos contrincantes, o sea los grandes usuarios o explotadores, que se imponen en condiciones y formas de contratación que generalmente se consideran de franca desigualdad, que implican estructuras de contenido leonino.

Así las cosas, debemos necesariamente estimar la concepción del teórico Gustav Radbruch, cuando menciona que “ la idea central en que el derecho social se inspira, no es la idea de la igualdad de las personas, sino en la de la nivelación de las desigualdades que entre ellos existen; la igualdad deja de ser así punto de partida del derecho, para convertirse en meta o aspiración del orden jurídico. Rasgo característico del derecho social es lo que podríamos llamar la tendencia publicista del derecho privado, la injerencia del derecho público en relaciones jurídicas reservadas hasta ahora para el derecho privado, exclusivamente.”⁵⁰

De lo anterior, resulta necesario entender al derecho de los artistas intérpretes bajo esta novedosa concepción del derecho y que se acerca más a la conformación de su naturaleza, es decir de esta nueva búsqueda del hombre por

⁴⁹ Obon León, José Ramón, Ob. cit. p. 86

⁵⁰ Radbruch, Gustavo.-Introducción a la filosofía del Derecho, trad.-Wenceslao Roces.-Breviarios del Fondo de Cultura Económica, N°42; 3ª reimpresión; p.p. 157 y sigtes, México, 1978

el derecho, al tutelarse bajo un justo equilibrio que busca lograr la igualdad jurídica preservada por el orden público. Entonces, el sistema jurídico mexicano, cuando despliega la protección a los derechos de los artistas intérpretes, se sustenta en esta nueva concepción del derecho social.

Sobre este punto se destaca la posición del especialista Obón León, al precisar que "...concebimos al derecho de los artistas intérpretes como un derecho individual intelectual contemplado dentro de la estética, con características ecuménicas (universales) y dinámicas, que regula y protege facultades morales y patrimoniales específicas, oponibles erga omnes, tuteladas dentro del campo del derecho social ...". Debido al impacto del avance tecnológico en lo que se refiere a los medios de comunicación, su ejercicio patrimonial, requiere de la gestión colectiva por medio de naturaleza *sui generis* diferenciadas de los sindicatos y otras formas de personas morales, ya sean civiles o mercantiles, cuya finalidad es proteger el debido uso de las interpretaciones artísticas, originadas por sus titulares primigenios: los artistas intérpretes".⁵¹

Finalmente, entendemos que lo novedoso del tratamiento que ha tenido la figura en análisis, nos obliga a considerarla con una naturaleza jurídica especial, que se nutre de las características antes señaladas y que únicamente se concibe a la luz de la actual concepción del derecho social. Es decir, estamos ante la presencia de un estatuto muy singular que requiere de protección especial, ubicado en un nuevo derecho y que se desarrolla a través de una gestión colectiva distinta a la sindical y que a través de los medios o instrumentos jurídicos idóneos se luchará por desarrollar el mejor marco de actuación para el correcto uso de las interpretaciones artísticas que tienen su origen en los artistas intérpretes o ejecutantes como titulares primigenios.

⁵¹ Ob. cit. p. 88.

2 ¿Existen diferencia objetiva entre los artistas intérpretes y los artistas ejecutantes?

Para poder establecer una diferencia objetiva que pudiera existir entre el artista intérprete y el ejecutante, es menester recordar que el sujeto de la interpretación artística es aquel que da vida propia a la obra, cuando utilizando su personal expresión corporal e intelectual la exterioriza o comunica al público.

De lo cual, se desprende un concepto genérico: el artista intérprete, que en principio lo hemos reconocido como el comunicador del producto intelectual estético que ha sido creado con base en la fuente humana del mensaje, identificado como el autor y sin que tal comunicación la realice por medio de su voz y su cuerpo o mediante un instrumento que transforme en sonido las notas de un pentagrama. Así tenemos que, artista ejecutante se ubica a partir de esta concepción genérica.

Ahora bien, también estimamos que al ser genérica la denominación artista intérprete, la específica que recaería en el artista ejecutante, se debe al tipo de obra que pretenda comunicarse, que nos permite establecer una diferencia objetiva entre ambos conceptos y que el especialista José Ramón Obón León la puntualiza de la siguiente manera "... por un lado está aquel que para interpretar una obra se vale de su propia expresión corporal: el que en doctrina y en legislación se nombra artista intérprete y que se aplica a actores, bailarines, cantantes,... por el otro lado, aquellos que se valen de un instrumento para interpretar una obra musical: son los llamados artistas ejecutantes, o comúnmente conocidos como músicos ".⁵²

Luego entonces, tenemos al artista intérprete - el cantante -, como genero de las figuras y al artista ejecutante - el músico -, como especie, por el tipo de obra que realiza; así pues, existe diferencia objetiva entre estos, sin embargo, para los fines

⁵² Ibid. p. 106.

del mejor desarrollo de las figuras en estudio y debido a su estrecha correlación, las consideraremos, desde el punto de vista en similar sentido de nuestro trabajo y en un sentido jurídico.

3.- Tratamiento del problema en la normatividad internacional.

La normatividad existente se encuentra principalmente en los siguientes instrumentos jurídicos:

- a) Convención de Berna de 1886.
- b) Complementación y Revisiones a la misma 1896-1948.
- c) La Convención de Roma de 1961.

Así pasaremos a analizar cada uno de los convenios internacionales, en el orden propuesto.

a) Convención de Berna de 1886.

Los Estados a los que se aplica el convenio constituyen la unión para la protección de las obras literarias y artísticas a la que suele llamarse simplemente "Convención de Berna".

Esta Convención tiene como principal objetivo la protección de los derechos de los autores sobre sus obras literarias y artísticas o la llamada creación intelectual; como principal aportación - muy importante y novedosa para la época- esta el hecho de que la protección que otorga dicha Convención se entiende en favor del autor y de sus derechohabientes.

El ejercicio de estos derechos no está sujeta al cumplimiento de formalidades; como queda establecido en su artículo 2. Dicha convención no toca ningún

aspecto en relación a la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes y reconoce que podrán considerarse como obra original sin perjuicio del derecho de autor las traducciones, adaptaciones, arreglos de música y la obra cinematográfica.

El Convenio de Berna de 1886, es el tratado más antiguo y de mayor ámbito de protección para su época. Se fue plasmando en etapas sucesivas a través de revisiones periódicas, previstas por el mismo Convenio desde su origen (Art. 17 del Acta original) y que se fueron sucediendo cada veinte años aproximadamente.

Como en su momento expresó de Sanctis: "Indudablemente, el Convenio de la Unión de Berna constituye uno de los actos de orden internacional más importantes del siglo XX".⁵³ Desde su conclusión fue un factor decisivo de uniformación de las legislaciones nacionales a través de los contenidos mínimos de protección hasta tal punto que en numerosos países resultó ser fuente de inspiración de sus respectivas leyes nacionales mucho antes de que adhirieran a él fue el caso de Argentina, Perú, Venezuela, etc.. Sin embargo, aún cuando desde el acta originaria de 1886, el convenio expresó su vocación universal al quedar abierto a la adhesión de todos los Estados (artículo 18) sin afectar el resultado de una iniciativa de Europa y su extensión más amplia a otros continentes, al menos en lo inmediato, sólo podía lograrse por medio de una figura específica llamada "Cláusula Colonial".

b) Complementación y revisiones a la misma de 1896-1948

"16 A.- Convención de Berna para la protección de la obras literarias y artísticas de 9 de septiembre de 1886, en su revisión de 26 de junio de 1948 verificada en Bruselas y la cual se promulga por decreto publicado en Diario Oficial de la

⁵³ De Sanctis, V., *Desarrollo y Consagración e Interpretación del Derecho de Autor*. Traducción de Juana Martínez Arretz, Rida, Enero de 1994, p.222.

Federación de 20 de Diciembre de 1868, esto es 82 años después de verificado la firma inicial del documento...⁵⁴, como así lo destaca el jurista Ernesto Gutiérrez González.

Ha sido modificada y complementada constantemente: en París el 4 de mayo de 1896; en Berlín el 13 de noviembre de 1908; en Berna el 20 de marzo de 1914; en Roma el 2 de junio de 1928; revisada en Bruselas el 26 de junio de 1948; en Estocolmo en 1967 y nuevamente en París en 1971.

La obra extranjera es asimilada a la nacional en cuanto a la protección, dicha Convención otorga el derecho moral al autor de la obra, el derecho de reivindicación de la paternidad de la misma de oponerse a toda deformación, mutilación u otra modificación a la obra o cualquier acción que atenté contra el honor y reputación del autor.

También en otros continentes se le considerara un Tratado europeo destinado a la protección de obras entre los europeos. En América el prejuicio subsistió hasta hace relativamente pocos años, hasta el punto de que, durante sus primeros ochenta años de vigencia, el convenio sólo recibió la adhesión de Haití (que posteriormente lo denunció, por lo que fue aplicable entre 1882 y 1943) de Brasil y de Canadá son parte desde 1922 y 1928, respectivamente.

c) Las Convenciones del Sistema Interamericano

En América, 1839 fue un año pródigo en acontecimientos perdurables. En el Sur se dio término a los trabajos del Congreso de Montevideo y en el Norte por invitación de los Estados Unidos de América, también se realizaron trabajos prolijos, sin embargo padeció de la ausencia de Argentina y Chile hasta la década de 1950, época en que su importancia comenzó a declinar francamente a raíz del

⁵⁴ Gutiérrez y González, Ernesto, *El Patrimonio Pecuniario y Moral o Derecho de la Personalidad y Derecho Sucesorio*, Segunda Edición, De. Cajica, S.A., 1980, p. 693.

advenimiento de la Convención Universal, mejor conocida como la Convención de Ginebra de 1952.

Esos dos grandes sistemas, el del Convenio de Berna al que pertenecían los países europeos con sus colonias africanas y asiáticas y los integrantes del Commonwealth y el de las Convenciones del Sistema Interamericano coexistía separadamente en sus respectivas áreas de influencia.⁵⁵

c) La Convención de Roma de 1961

Viendo la necesidad de protección que tenían los artistas intérpretes o ejecutantes, comenzarán a hacer gestiones para llevar a cabo una Convención que reglamentara sus derechos; enterados de ello, tanto los productores de fonogramas como los organismos de radiodifusión, pidieron ser admitidos en dicha Convención, para que así aprovechando la misma regularan también sus derechos.

De esta manera, se llevó a cabo la Convención de Roma para la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, a instancias principalmente de la OIT (Organización Internacional del Trabajo) y de la UNESCO, celebrada en el año de 1961 en la Ciudad de Roma. Como antecedente inmediatas a la Convención de Roma, y sus modificaciones está la denominada Convención de Ginebra, para la protección de los productores de fonogramas, contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas. En este caso el fin era impedir y reprimir la fabricación y venta de discos falsificados (discos piratas), que son lanzados al comercio, sin el consentimiento de los productores de las grabaciones y según las leyes nacionales, sin el consentimiento de los autores o compositores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, según correspondiera.

⁵⁵ Lipzyc, Delia. Ob. cit. pp. 603-606.

Los Estados que forman parte de este convenio se comprometieron a proteger a los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de los fonogramas, tales como discos, cassettes, cintas magnetofónicas, etc.; y se deja a discreción de los Estados contratantes la elección de los medios jurídicos para asegurar dicha protección.

Bajo este contexto, fue que los postulados de este Convenio buscaran evitar la piratería internacional de discos a través de cassettes y videocassetes, que perjudica no sólo a los artistas intérpretes o ejecutantes, sino también a los productores de fonogramas y es por eso que son estos últimos quienes propusieron la Convención. Es pertinente recalcar que fue la Convención de Ginebra, la que especifica que la legislación nacional determinará, en caso necesario, el alcance de la protección acordada a los artistas, intérpretes o ejecutantes, cuya ejecución haya sido fijada en un fonograma, así como las condiciones en las cuales gozarán de tal protección.

Es oportuno recordar que, como lo señala la Convención de Roma, se deben contemplar a las Convenciones de Ginebra y a las de Bruselas como "Acuerdos Especiales", que otorgan derechos autorales, mucho más que los contenidos en la propia Convención de Roma. Sin embargo, esta última es conocida como la *Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes, los productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión* (Roma, 26 de octubre de 1961).

Es pertinente acotar, que la forma en que se gestó este acuerdo multilateral fue a la par del surgimiento de la fonografía y de la radiofonía hacia principios de siglo XX y el enorme desarrollo que alcanzaron en las décadas siguientes, transformando por completo la condición de los artistas intérpretes o ejecutantes. Primero les abrieron nuevas posibilidades de trabajo, pero bien pronto se volvieron en su contra; ya que las ejecuciones se habían emancipado de la persona de los ejecutantes; se conservaban y difundían con independencia de

ellos y desplazaban sus oportunidades de trabajo. Esta situación, unida a la crisis económica que siguió a la Primera Guerra Mundial, afectó profundamente la actividad profesional de los artistas, quienes se encontraron con un paro forzoso cuyas proporciones, en un principio alarmantes, terminaron siendo catastróficas.

Posteriormente, las reivindicaciones formuladas por las organizaciones de artistas ejecutantes en el ámbito de sus agrupaciones profesionales y de las organizaciones generales de trabajadores intelectuales, en reuniones nacionales e internacionales, coincidieron con otro movimiento que partía de los juristas especializados en materia de los derechos de autor que también se habían interesado en los problemas, que en lo jurídico planteaban las nuevas técnicas de conservación y difusión de las interpretaciones artísticas. La necesidad de encontrar soluciones se presentaba tanto en el plano nacional como internacional, como lo precisa Delia Lipszyc en su citada obra.⁵⁶

El día 27 de octubre de 1961, México suscribió Ad-referendum la llamada Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, los Tratados Multilaterales para Protección de los Derechos conexos denominada "Convención o Convenio de Roma", ciudad donde, se analizó discutió, aprobó y fue suscrito por las naciones signatarias.

Nuestro país fue una de las naciones que suscribieron el Convenio con lo cual se convirtió en protector a nivel nacional e internacional de los estatutos de reconocimiento de los titulares de los derechos conexos.

Producto de la firma del protocolo, se reformó nuestra legislación sobre derechos de autor para estar acorde a lo estipulado en dicho Convenio; como señala el artículo 133 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

⁵⁶ Lipszyc, Delia. Ob. cit. pp. 810-811.

Esto facultó que la Cámara de Senadores, para que en su sesión del día 27 del propio mes de diciembre de 1963, aprobara la requerida Convención de Roma; siendo el caso que el depósito del instrumento de ratificación se efectuó ante la Secretaría General de la Organización de las Naciones Unidas el día 17 de febrero de 1964.

Es prudente notar que este protocolo es el primer ordenamiento que tiene como objetivo fundamental legislar de una manera autónoma sobre los derechos que tienen los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, en forma separada de los derechos de autor.

La protección prevista en esta Convención, dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del Derecho de Autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo expresado y de conformidad con el propio instrumento, la convención no podrá interpretarse en menoscabo de esa protección. Básicamente su aportación se centró en la idea de dar el mismo trato que a los nacionales, tal como se desprende del párrafo primero del artículo 2.

En el artículo 3 de dicha Convención, se señala la definición de los sujetos que se encuentran bajo su protección y menciona en su respectivo orden, el siguiente: a), que para los efectos de la presente Convención se deberá entender por artista intérprete o ejecutante todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, *interprete* o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

En este orden de ideas, se deberá entender por obra literaria o artística, a que se hace mención, la que *comprende todas las reproducciones del campo literario, científico y artístico, sea cual fuere el modo o forma de expresión, tales como: Libros, folletos y otros escritos; conferencias, alocuciones, sermones y otras obras de la misma naturaleza, obras dramáticas o dramático - musicales; obras coreográficas o pantomímicas, cuyas representaciones se fija por escrito o de otra*

manera, composiciones musicales con o sin palabras, obras cinematográficas: obras de dibujo, de pintura, de arquitectura, de escultura, de grabado y de litografía. Como también así lo estableció la Convención de Berna.

En el artículo 4 del citado instrumento, se establece que los Estados contratantes otorgarán a los artistas ejecutantes o intérpretes el mismo trato que a los nacionales, siempre que se dé una de las siguientes condiciones.

1. Cuando la ejecución se realice en otro Estado contratante;
2. Cuando se haya fijado la ejecución o interpretación sobre un fonograma protegido en virtud del artículo 5.
3. Cuando la interpretación o ejecución no fijada en fonogramas sea radiodifundida en una emisión protegida, en virtud del artículo 6.

En los apartados 1 y 2 se pretende que la ejecución grabada en un fonograma, así como la ejecución radiodifundida, también se encuentre protegida; de igual forma, tenemos que en el artículo 7 de esta Convención, se establece una enumeración de las facultades con las que cuenta el artista, las que comprenderán las facultades para impedir la realización, sin su consentimiento, de ciertos actos. De igual forma se prevé que todo Estado contratante podrá determinar, mediante su legislación, las modalidades según las cuales los artistas estarán representados para el ejercicio de sus derechos, cuando varios de ellos participen en una misma ejecución (artículo 8). Este artículo establece la protección a las ejecuciones colectivas, y deja al arbitrio de los Estados suscriptores, determinar la forma de representación del grupo de artistas para el ejercicio de sus derechos.

Aunado a lo anterior, se brinda la facultad de que cualquier Estado contratante podrá - mediante su legislación nacional -, extender la protección a artistas que no ejecuten obras literarias o artísticas, como se establece en el artículo 9. Se

entiende que esta protección es para aquellos artistas que no ejecuten obras originales, es decir, referirse a los artistas que realizan improvisaciones.

En los artículos 21 y 22 de la aludida Convención se establece que la protección es la misma para los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, y que de ninguna manera podrá entrañar menoscabo de cualquier otra forma de protección.

Por otra parte, quedó establecido que para ser miembros de la Convención de Roma es necesario ser miembro de las Naciones Unidas y participar en la Convención Universal sobre Derechos de Autor, o miembro de la Unión Interamericana para la protección de las obras literarias y artísticas (artículo 24). Además, dejará de tomar parte de la Convención, todo Estado que se retire de los sistemas internacionales sobre Derechos de autor (artículo 28 párrafo cuarto). De igual forma precisa que se dejará en libertad a los Estados que se adhieren a la Convención para celebrar Convenios especiales de reciprocidad para otorgar una protección más amplia de la que concede al mencionado artículo 22.

4. Planteamiento normativo en el ámbito nacional.

- a) Evolución legislativa en México.
- b) Ley Federal de Derecho de Autor (1947, 1956, 1963 y 1996).
- c) Las últimas reformas legislativas.
- d) Las Convenciones Internacionales y la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.

Entre las manifestaciones que han tenido el desenvolvimiento en México en los últimos años, hay dos especialmente importantes y satisfactorias, a saber: por una parte el desarrollo general de la cultura, que ha permitido una vasta producciones de obras literarias, así como científicas y artísticas y por la otra se han

acrecentado y perfeccionado una serie de industrias destinadas a difundir éstas obras, como son principalmente, las artes gráficas, la radiofonía, la cinematográfica, la fonografía, la televisión, el Internet, entre otras. La pujanza de esos dos fenómenos ha traído consigo una serie de problemas entre los autores y los usuarios de las obras que no se resuelve satisfactoriamente con nuestra legislación vigente y, promueve la expedición de la actual "Ley Federal del Derecho de Autor", como Decreto del Presidente Ernesto Zedillo Ponce de León, Presidente de los Estados Unidos Mexicanos, de fecha martes 24 de Diciembre de 1996, con 238 artículos y nueve transitorios.

Al respecto, el Ejecutivo Federal, por conducto de la Secretaría de Educación Pública y de la Comisión nombrada a efecto de estudiar con todo cuidado e imparcialidad el problema general y los aspectos concretos que presentan; han escuchado directamente a todos los sectores interesados y a los organismos y personajes conocedores del asunto, y han observado con especial cuidado los fenómenos de la misma índole que se han presentado en otros países; han tomado en cuenta la jurisprudencia sobre la materia, nuestro derecho general, la legislación y doctrinas extranjeras, y los tratados y convenciones internacionales.

Se consideraron problemas generales que no sólo son de carácter interno sino que, difundándose la cultura más allá de las fronteras, por medios de reproducción en ocasiones difícilmente controlables como la radiofonía, se generan conflictos entre autores, intérpretes, ejecutantes y usuarios del derecho pertenecientes a diversos países, que hacen necesarios un ajuste entre los diversos Estados Internacionales, buscando su resolución a través de los múltiples tratados, que producen igual número de convenciones internacionales.

a) Evolución Legislativa en México

El Derecho de Autor después de la Independencia.

a) La Convención de 1824.

La fracción I del artículo 50 de la Constitución de los Estados Unidos Mexicanos de 1824, señala como facultad exclusiva del Congreso General, promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado "Derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras".

Hasta la Constitución de 1917, ninguna otra Ley fundamental menciona el derecho de los autores. Equivocadamente se ha establecido que las Leyes Constitucionales de 29 de Diciembre de 1836 y la Carta de 1857 se referían a esta cuestión, pretendiendo hacer una interpretación extensiva de los privilegios que por tiempo limitado se concedían a los inventores.

b) La Ley de 1846

El 30 de diciembre de 1846, bajo el Gobierno de José Mariano de Salas, aparece el Decreto sobre Propiedad Literaria Primer Ordenamiento Sistemático del México independiente sobre la materia.⁵⁷

c) El Código Civil de 1870.

Como es sabido, la proclamación de la Independencia, no surtió el efecto fulminante de acabar con la vigencia de las leyes españolas en México. Siguieron rigiendo, después de este trascendental acontecimiento político, la recopilación de Castilla, el Ordenamiento Real, el Fuero Real, el Fuero Juzgo y el Código de las Partidas e Incluso la Ley de 23 de Mayo de 1837, dispuso que los pleitos se siguieran conforme a dichas leyes en cuanto no pugnaran con las instituciones del país.

⁵⁷ Dublan Manuel y José María Lozano. *Legislación Mexicana o Colección Completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la Independencia de la República*, Tomo V, 225 y 228, Edición Oficial México, Imprenta del Comercio, calle de Cordovanes No. 18.

Entonces tenemos que los antecedentes de este ordenamiento, dentro de su sistemática consideraron que los derechos de autor constituían una propiedad idéntica, en todo, a la propiedad sobre los bienes corporales; fue el único que llegó a reglamentar estos derechos como propiedad, y que estimó que eran perpetuos, con excepción de la propiedad dramática que si era temporal. Así mismo, declaró, que la propiedad literaria y artística correspondían al autor durante su vida y se trasmitía a sus herederos sin limitación de tiempo. Para la propiedad dramática se estableció el derecho del autor a la reproducción durante su vida y a los herederos durante treinta años a partir de la muerte de autor.⁵⁸

d) El Código Civil de 1884.

El Código Civil de 1884, como señaló Borja Soriano, es casi una reproducción del de 1870, con ciertas reformas introducidas por una Comisión de la que siendo secretario el Licenciado Miguel S. Macedo, quien publicó el libro *Datos para el Estudio del Nuevo Código Civil del Distrito Federal*, se encuentran las razones que motivaron las reformas, introduciendo del Código anterior los capítulos II al IV inclusive del Título VIII del Libro Segundo, que se destinaron a la reglamentación de los Derechos de Autor.⁵⁹

Como antes quedó establecido el Código Civil Mexicano de 1870, fue el primero en el mundo que equiparó los derechos de Autor al derecho de propiedad, solución que en términos generales, reprodujo el Código de 1884.

e) La Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos

Señala Felipe Tena Ramírez,⁶⁰ que al triunfo de la Revolución produjeronse hondas escisiones entre los jefes victoriosos, la fracción carrancista al fin

⁵⁸ Farel Cubillas, Arsenio, Ob. cit. pp. 15-16.

⁵⁹ Borja Soriano, Manuel. *Teoría General de las Obligaciones*, Tomo I p. 11 y 12 Porrúa Hnos. México 1939.

⁶⁰ Tena Ramírez, Felipe. *Derecho Constitucional Mexicano*. De. Porrúa Hnos., S.A., México, 1994, p. 40.

consiguió prevalecer, convocó a una asamblea en la ciudad de Querétaro, que vino a ser el Octavo Congreso Constituyente Mexicano y que sobre los lineamientos de la Constitución de 1857 expidió la del 5 de Febrero de 1917, que actualmente se encuentran en vigor.

Es importante reconocer que el proyecto constitucional que fue presentado por el primer jefe del ejército constitucionalista, Don Venustiano Carranza al Congreso Constituyente de Querétaro, celebrado el 1º de diciembre de 1916, que en su artículo 28, precisa :

“En la República Mexicana no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni excepción de impuestos, ni prohibiciones a título de protección a la industria, exceptuándose únicamente los relativos... a los privilegios que por determinado tiempo se concederán a los autores y artistas para la reproducción de sus obras y los inventores y perfeccionadores de alguna mejora, para el uso exclusivo del inventor...”

Sin embargo, es oportuno señalar, según refiere el Diario de Debates, el proyecto fue leído, en sesión del 12 de Enero de 1916, discutiéndose los días 16 y 17 siguientes pero no hemos encontrado especial referencia al derecho intelectual.

Tampoco el mensaje del Primer Jefe ante el Constituyente, producido el 1º de Diciembre de 1916, alude a las consideraciones mencionadas que tendieran a introducir dentro del texto constitucional los derechos de autores, volviendo al camino trazado por la Carta Magna de 1824.

f) El Código Civil de 1928

Relata Don Manuel Borja Soriano⁶¹ que en el Código Civil de 1928, se consideró que no podía identificarse estrictamente la propiedad intelectual con la propiedad común, sino que necesariamente tiene que publicarse o reproducirse para que entrara bajo la protección de este derecho especial.

Por estas razones, el aludido ordenamiento consideró que no se trataba de un derecho de propiedad sino de un derecho distinto, con características especiales, que denominó "Derechos de Autor" en congruencia con la Constitución, como un privilegio para la explotación, es decir, para la publicación, traducción, reproducción y ejecución de una obra.

"Para las obras literarias y artísticas se reconoció un privilegio sólo de treinta años y para la llamada propiedad dramática, es decir para la ejecución de obras teatrales o musicales, un privilegio de veinte años,⁶²

b) Ley Federal de Derechos de Autor 1947, 1956, 1963 y 1996.

La Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 30 de diciembre de 1947, tiene como antecedente la celebración del 1º al 22 de Junio se llevó a cabo en Washington, D.C., así como la Conferencia Interamericana de Expertos para la protección de los Derechos de Autor, firmando México y demás países, por representantes plenipotenciarios debidamente autorizados al efecto; en ese sentido la Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en obras literarias, científicas y artísticas, en español, inglés, portugués y francés, en las fechas que aparecen al lado de sus respectivas firmas.

La Convención fue debidamente aprobada por el Senado de la República y publicada en el Diario Oficial de la Federación de 24 de octubre de 1947.

⁶¹ ob. cit. p. 13

⁶² Rogina Villegas, Rafael. *Compendio de Derecho Civil*. Bienes, derechos reales, Sucesiones. Antigua Librería Robredo, México, 1963 p. 175

Para adecuar la legislación nacional a la Convención aludida, se expidió la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 30 de diciembre de 1947, debido a la fundamental intervención de los juristas Germán Fernández del Castillo y José Diego Espinosa.

En el artículo 2º transitorio de este ordenamiento, se derogó el Título Octavo del Libro Segundo del Código Civil y todas las disposiciones que se le opusiesen, excepto para regular las violaciones ocurridas antes de su vigencia. Esta Ley abandonó el sistema seguido, en cuanto a la protección del Derecho de Autor por los Códigos de 1884 y 1928 y lo abandonó a nuestro entender, en perjuicio de los titulares.

El Capítulo V, dedicado a "sanciones", previno que se impondrá multa de \$50.00 a \$1,000.00 y prisión de seis meses a seis años, a los que usase por cualquiera de los medios señalados en el artículo 1º en todo o en parte, una obra literaria didáctica, científica o artística, protegida por la Ley, sin autorización del titular del derecho de autor (artículo 113, fracción I).

El artículo 124 establecía que los titulares del derecho de autor por sí o por medio de representante acreditado y las sociedades de autores de la rama respectiva, podría solicitar del Ministerio Público Federal o de la Policías Federales o locales, que practicasen las providencias necesarias para impedir la utilización de las obras por cualquiera de los medios denunciados; cuando esa utilización se llevara a cabo sin autorización del titular del derecho de autor. Agregaba que las autoridades que ejecutasen las providencias mencionadas, darían cuenta dentro de las veinticuatro horas siguientes al Ministerio Público Federal, quien se abocaría al conocimiento del asunto, para seguir la investigación correspondiente y, en su caso, ejercitar la acción penal.

Independientemente de las discusiones suscitadas sobre constitucionalidad del precepto, es evidente que el texto de los Códigos de 1884 y 1928, representaba para los autores, una mayor protección en lo que toca a la ejecución ilícita.⁶³

La Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 29 de Diciembre de 1956.

Este nuevo ordenamiento autoral corresponde en lo general a la Ley anterior, pero corregida la redacción de aquellos artículos cuyos textos eran incompletos, gramaticalmente incorrectos o que mezclaban materias distintas haciéndolos confusos.

"Además se distribuyeron en sus diversos capítulos los artículos que en la Ley anterior figuraban impropriadamente en capítulos dedicados a materias distintas de las tratadas en ellos y se redactaron los artículos necesarios para ponerse en concordancia el texto de la Nueva Ley con las disposiciones de la Convención Universal sobre el Derecho de Autor. Al redactar nuevas disposiciones se llenaron lagunas existentes en la legislación anterior, se completaron aquéllas que no fijaban plazos para cumplir determinadas obligaciones o no sancionaban infracciones y las tendientes a remediar vicios o defectos observados en la práctica.⁶⁴

Ley del 4 de Noviembre de 1963

Ante los avances tecnológicos y, en especial ante la presencia de México en las deliberaciones que llegarían a culminar con la Convención de Roma de 1961 en donde se establecían una serie de compromisos para México como parte

⁶³ Farel Cubillas, Arsenio. "Ponencia en el Congreso Nacional Permanente de Asociaciones e Instituciones Científicas y Culturales de la República Mexicana". Boletín de la S.A.C.M. 1º de Febrero de 1960. pp. 27-28.

⁶⁴ Secretaría de Educación Pública, Dirección General del Derecho de Autor Comparativo y Concordancias de la nueva Ley Federal sobre derechos de Autor con la anterior de 31 Diciembre de 1947, México, 1957. pág. 5.

signataria de la misma, así como debido al planteamiento de diversos sectores que requerían de una legislación más ágil y actualizada, se vio la necesidad de revisar la entonces vigente legislación vigente, la de 1956.

En la exposición de motivos del nuevo cuerpo normativo, que llegaría a ser la nueva Ley de 1963, se lee lo siguiente:

"Las reformas descansan sobre el principio de que la acción del Estado no debe limitarse a la salvaguarda de los intereses particulares, sino a la protección de una obra de indudable importancia social. Así, acentúan el carácter tutelar de los derechos de los autores y de los artistas intérpretes y ejecutantes a la par que propugnan la protección del patrimonio cultural de la Nación".

Importante aspecto dentro del nuevo dispositivo legal lo fue su doble característica de *orden público e interés social*, destacándose también la irrenunciabilidad de derechos de los artistas e intérpretes.

Cabe señalar, que este ordenamiento al contemplar la referida irrenunciabilidad de los derechos de los autores, intérpretes y ejecutantes, evitó dejar a la parte débil a merced de los editores o de los usuarios; es también importante la configuración precisa de lo que debe entenderse por intérprete y por interpretaciones. México era así el primer país del mundo que había adoptado en su legislación interna, lo que fue acordado en la Convención de Roma, con base en el proyecto elaborado en la reunión de expertos convocados por la O.I.T. y la UNESCO y la Unión de Berna, que tuvo lugar en la Haya, Holanda, en mayo de 1960.

Se estableció la naturaleza y la esencia del derecho del intérprete; se fija el principio de la irrenunciabilidad para los derechos patrimoniales, en caso de que

se, pretendiera pagar menos de lo que establezcan las tarifas mínimas que oportunamente fija la Secretaría de Educación Pública.

c) Las últimas reformas legislativas.

Las reformas legislativas del 11 de Enero de 1982.

El Decreto que reformó y adicionó la Ley vigente desde 1963, substancialmente consiste en una adecuación, aunque parcial a las disposiciones contenidas en los Tratados y Convenciones internacionales de las cuales México es parte.

En tal normativa se regula con mayor congruencia el aspecto de los "Anuncios comerciales" (artículo 74 inciso L, último párrafo); se adecua la definición de artistas intérpretes en consonancia con lo dispuesto por la Convención de Roma de 1961 (artículo 82); de igual forma se refuerza la calidad de orden público y el sentido de derecho social que inspira a esta disciplina, al considerar irrenunciables los derechos de los artistas intérpretes para percibir una remuneración económica por el uso de sus interpretaciones (artículo 98, fracción II).

Reformas de Julio de 1991.

El Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor, fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de julio de 1991, para entrar en vigor a los treinta días siguientes de su publicación y en el que se reformaron y adicionaron los artículos 6°, 7°, 18, 23, 25, 83, 130 132, 135 al 143 y 157 de esa Ley.

El espíritu del legislador en este decreto, consistió en el hecho de que nuestro país logró aportar como idea central, a los derechos de autor como una derivación de los derechos de la persona humana, deben ser protegidos y tutelados por el

poder público. Este espíritu también se encuentra consagrado y protegido por las normas de orden público e interés social que inspiran a nuestra disciplina. Asimismo, se hizo un reforzamiento a los derechos de los productores de fonogramas en congruencia con los compromisos internacionales suscritos por nuestro país en la Convención de Roma de 1961 y la de Ginebra de 1971.

Reformas de Diciembre de 1993.

Estas reformas contenidas en el artículo único del decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación de 22 de Diciembre de 1993, en vigor a partir del 1o. de Enero de 1994, no plantearon transformaciones sustantivas con respecto a las modificaciones o adiciones de la anterior reforma de 1991; sin embargo, cabe señalar como hecho importante, el cambio de régimen de dominio público oneroso o pagante, al de dominio público gratuito. En tal sentido el nuevo texto, incorporado en el artículo 81 establece que:

“Es libre la utilización de obras del dominio público con la sola limitante de reconocer invariablemente los derechos a que se refieren las fracciones I y II del artículo 2o”.

Con esta innovación de régimen, prácticamente viene hacer nugatoria las disposiciones previstas en la fracción III del artículo 118 de la Ley Federal del Derecho de Autor, que consignaba las atribuciones de la Dirección General del Derecho de Autor de fomentar las instituciones que benefician a los autores, tales como cooperativas mutualistas u otras similares, ya que dichas atribuciones -al menos en teoría-, podrían cumplirse mediante los fondos que se allegaran por la explotación de obras de dominio público que, antes de las reformas eran de 2% del ingreso que produjeron dicha explotación.

La actual Ley del 24 de Diciembre de 1996.

Es conveniente señalar que la actual Ley Federal de Derechos de Autor, se encuentra vigente desde el 24 de marzo de 1997, en virtud de que su artículo Segundo transitorio abrogó la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1956, sus reformas y adiciones publicadas en dicho órgano informativo, el 21 de diciembre de 1963 y sus reformas y adiciones posteriores.

Ahora bien, este reciente ordenamiento logró incorporar figuras jurídicas -que desde el punto de vista legislativo, resultaban novedosas -, y que fueron consecuencia de la propia evolución, que en el ámbito internacional ha tenido la materia, así como producto del trabajo acucioso y fructífero de aristas, juristas, académicos, defensores sociales y líderes gremiales que han mantenido una lucha constante que ha resultado significativa, para que en nuestro país, no solo se dignifique la condición social del artista intérprete y ejecutante, sino que se implante una nueva concepción de la protección jurídica que se les debe otorgar a tales sujetos de derecho.

Como era de esperarse, las aportaciones más significativas se vieron sustentadas en las últimas convenciones internacionales, siendo las más destacadas, las siguientes : la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Acta de París del 24 de junio de 1971); la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión; el Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas (Ginebra, 29 de octubre de 1971); bien, pues como se indicó, en este ámbito se dieron múltiples cambios que trajeron como resultado que se diera una novedosa concepción, distante de lo que originalmente entendíamos la interpretación y ejecución artística.

Por otro lado es oportuno reconocer, para que no se interprete que es menos importante, el esfuerzo que importó este significativo logro, es decir, el materializar la legislación que en nuestros días nos rige, no fue un camino que se considere recorrido con facilidad, por el contrario, desde el punto de vista jurídico se debe considerar como un verdadero triunfo, que sienta las bases para lograr conciliar los intereses de los grupos económicamente predominantes con los que no lo son, de igual forma pretender adecuar la norma internacional a la realidad nacional, y sobre todo, lograr plantear y resolver la problemática -cuya complejidad ha representado un reto inigualable en el desarrollo de los derechos autorales y conexos-, que de manera específica se presenta en esta materia, resultan ser los principales objetivos del nuevo ordenamiento. Sin dejar de estimar que, tal adelanto legislativo, también ha generado algunas imprecisiones y contradicciones teóricas, que solamente la aplicación e interpretación judicial podrán ir subsanado, con el propósito superior de mantener el espíritu legislativo incólume.

Bajo este contexto, conviene mencionar algunos de los cambios legislativos que para nuestro objeto de estudio revisten importancia, así tenemos que de manera genérica, se destacarían los siguientes:

- ◆ Se mantiene la tradición autoralista, que hasta nuestros días ha prevalecido, pero se procura constituir elementos que distingan con mayor claridad a los derechos morales de los patrimoniales.
- ◆ Los principios de derechos social, que animan y representan el sustento de la protección del derecho de autor son reforzados, como se puede apreciar en el caso de la ausencia de excesivas formalidades para la promoción de la protección autorala; el fomento y reconocimiento de la libre asociación de los creadores, artistas y titulares de derechos, la imprescriptibilidad e inalienabilidad de los derechos morales del autor y como verdadera innovación

-muy positiva para los intérpretes y ejecutantes -, se dio la limitación temporal de la cesión de los derechos patrimoniales.

- ◆ Desde el principio, es puntual al precisar que la protección que en ese ordenamiento se brinda, es de interés social - directamente para los autores, como para los artistas intérpretes o ejecutantes -; así mismo, reclasifica el objeto de protección de las obras, que en un principio resulta ser más acorde con las relaciones jurídicas que actualmente se dan.
- ◆ Amplía el abanico de protección legal, reconociendo más ramas de especialidad autoral y excepciones a éstas que en la anterior legislación; asimismo lo hace con aquellas obras que no son objeto de amparo de la Ley.
- ◆ De manera significativa, incluye la regulación de varias figuras contractuales que no se aprecian en la legislación anterior, mejorando las ya postuladas; actualización que es de harto beneficio para los requerimientos de nuestra época, si partimos del supuesto que, en la práctica ya se utilizaban a pesar de su desregulación .
- ◆ Se advierte una mejor y más precisa clasificación, así como definición de las obras, ya sean de autor o de interpretación artística.
- ◆ Se incluye un capítulo específico sobre los Derechos Conexos, definiendo además *-con mayor acierto-*, al artista intérprete o ejecutante.
- ◆ Con más eficacia, delimita el campo de actuación de la materia autoral y el que le corresponde a los derechos conexos.
- ◆ Renueva el sentido *-que se apreciaba un poco soslayado-*, de las obras que deben considerarse del dominio público; abundando sobre las que se originan o derivan de las culturas, generalmente consideradas, como populares.

- ◆ Respecto al Registro Público del Derecho de Autor, amplía los conceptos registrales y minimiza tiempos y trámites.
- ◆ Plantea una visión propositiva, respecto a la gestión colectiva, procurando mantener incólumes las ideas y principios que le dieron origen y que revisten tratamiento especial dada su importancia en la óptima defensa de los artistas intérpretes.
- ◆ Debido a la importancia que el acto reviste, se destaca que, por virtud de la entrada en vigor del aludido ordenamiento, como se advierte de la lectura de su numeral Octavo transitorio, se crea el Instituto Nacional del Derecho de Autor, como órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, con las atribuciones y funciones específicas que tanto en la Ley, como en el Reglamento a esta, se especifican. Dicho organismo asumió los recursos humanos, financieros y materiales con los que contaba la extinta Dirección General del Derecho de Autor.

Así las cosas, sin aventurarnos demasiado, podemos colegir que la actual estructura y conformación de la Ley de la materia, resulta ser más acorde con las necesidades del artista intérprete o ejecutante, derivado del reconocido esfuerzo que importó su proyección que finalmente redundó en su definitiva aprobación. Sin embargo, es pertinente reconocer que es indispensable -para cerrar el marco jurídico de protección-, que el orden normativo quede plasmado en el instrumento preciso, que evidentemente sea adecuado para las -bajo este contexto-, novedosas relaciones jurídicas, asimilando el acervo doctrinario que, sobre estas figuras, ha prevalecido; por todo lo cual, estimamos de vanguardia a la nueva Ley y con mayores atributos de cobijo jurídico que las anteriores legislaciones.

Aunado a lo anterior, es pertinente señalar que la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y las convenciones Internacionales. En lo que hace al tratado de Libre Comercio, suscrito entre México, Estados Unidos de América y

Canadá, publicado en el Diario Oficial de la Federación el lunes 23 de diciembre de 1993, en la Sexta Parte, relativa a los aspectos de Propiedad Intelectual, el derecho de los artistas intérpretes no está debidamente regulado.

Por otra parte, México ha suscrito con Costa Rica y Chile un Tratado de Libre Comercio en el cual queda contemplada la necesidad de la protección de los artistas intérpretes ejecutantes.

Finalmente y para concluir con este apartado, es pertinente recordar lo que nuestra Constitución Política, en su artículo 133 establece:

"Esta Constitución, las leyes del Congreso de la Unión que emanen de ella y todos los tratados que estén de acuerdo con la misma, celebrados y que se celebren por el Presidente de la República, con aprobación del Senado, serán la Ley Suprema de toda la Unión. Los jueces de cada Estado se arreglarán a dicha Constitución, Leyes y Tratados a pesar de las disposiciones en contrario que pueda haber en las Constituciones o leyes de los Estados".

Conforme a la lectura de este precepto constitucional, se deduce que tanto la Convención de Roma de 1961, como los Tratados de Libre Comercio, en su parte relativa a derechos de autor y derechos conexos, suscritos por nuestro país vienen a incorporarse a nuestra legislación mexicana en esta materia. Sin embargo, no deben perderse de vista los derechos adquiridos con anterioridad por los sujetos que la Ley protege, y que debe recalcarlos son de orden público o interés social; que la pretensión de nuestra legislación en materia de derechos de autor y de derechos de artistas intérpretes o ejecutantes, es crear un dispositivo legal operativo y preventivo contra la transgresión de esos derechos elementales, en congruente y equilibrada tutela de los económicamente más débiles frente a los económicamente más poderosos...".

CAPITULO CUARTO

LA PROTECCIÓN JURÍDICA DE LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA EN MÉXICO.

CAPITULO CUARTO

LA PROTECCIÓN JURÍDICA DE LA INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN EN MÉXICO.

Hemos indicado con profusión, que nuestro objeto de estudio se constriñe al análisis jurídico del intérprete y ejecutante artístico, para lo cual, pretendiendo retomar las ideas principales de este capítulo, señalaremos aspectos de necesaria referencia como lo es el concepto de **intérprete**, que para Antonio Prado Nuñez, se considera: "aquella persona que comunica a terceros la obra de un autor, a través de una actuación original, producto de facultades artísticas personalísimas intransferibles".⁶⁵

Sin embargo, en la actualidad existe la tendencia de equiparar ambos conceptos, como así lo precisa la Lic. Silvia Muñiz Arenas: "Se puede concluir que la doctrina, la jurisprudencia, las convenciones internacionales y las leyes Autorales, tienden a considerar como sinónimo a los ejecutantes e intérpretes en cuanto a sujetos de protección para el Derecho Autoral".⁶⁶

También resulta pertinente recordar las ideas de Isidro Satanowsky respecto a la concepción de la obra intelectual, ya que señala que toda obra intelectual debe contener significado o trascendencia, además de ser una creación integral, así precisa: "se considera como obra intelectual toda expresión personal, perceptible, original y novedosa de la inteligencia, resultado de la actividad del espíritu, que tenga individualidad, que sea completa y unitaria, que represente o signifique algo,

⁶⁵ PRADO Muñoz, Antonio. *El Derecho del Artista Intérprete en el Sistema de los Derechos de Autor*, UNAM. México 1958. p 20.

⁶⁶ MUÑIZ Arenas, Silvia. *Los Derechos Conexos en la Legislación Autoral (Derechos de los Artistas e intérpretes ejecutantes)* . . p. 83 Tesis para obtener el título de Licenciado en Derecho. UNAM. 1989.

que sea una creación integral".⁶⁷

Para la protección jurídica de toda obra es necesario que esta deba concretarse, en algo objetivo y tangible, que permita su adecuada tutela jurídica, es decir "Deberá materializarse en algo perceptible a los sentidos, una creación puramente intelectual que no se manifieste al exterior no será susceptible de ser difundida ni reproducida"⁶⁸

Bajo este contexto, debemos considerar al artículo 5° de la Ley Federal del Derecho de Autor, como el sustento normativo idóneo para brindar la protección jurídica necesaria, en términos de la particularidad de su reconocimiento, es decir, los derechos conexos son reconocidos por el simple hecho de su fijación sin que se requiera el cumplimiento de formalidad alguna, así tenemos que el precepto comentado señala que:

Artículo 5°.- La protección que otorga esta ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión.

El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie, ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna.

Lo anterior, nos permite afirmar que la protección jurídica que se otorgue a las obras comprendidas dentro de los derechos conexos, opera desde el acto mismo de creación de la obra y por ende que se haya fijado en un soporte material, sin necesidad de que se cumpla con la mínima formalidad.

1. El Objeto.

Como se ha planteado, el objeto de protección jurídica es la interpretación que

⁶⁷ SATANOWSKY, Isidro. *Derecho intelectual*, Buenos Aires, Tomo I, p.153 .

⁶⁸ RANGEL Medina David. *Derecho de la propiedad industrial e intelectual*. Instituto de Investigaciones Jurídicas. UNAM. 1991 p. 92.

sabemos consiste en un "acto volitivo, personalismo e intelectual, enmarcado dentro de la estética, con el que una persona el artista intérprete, se vale de su voz su imagen su talento para dar vida a una obra artística o parte de ella y la proyecta al público".⁶⁹

Para abundar sobre el tema, es necesario puntualizar lo que entendemos por el objeto de protección jurídica en materia de derechos conexos, así las cosas, tenemos que no es el mismo que protege el derecho de autor, o mejor dicho no es, el que en sentido estricto, reconoce el artículo 13 del actual ordenamiento autoral. A pesar de que en el último párrafo de dicho numeral, se abre el compás de protección jurídica, al precisar que: también se reconocen respecto de las obras, -las demás que por analogía puedan considerarse obras literarias o artísticas, las cuales serán incluidas en la rama que les sea más afín a su naturaleza-. Entonces, para determinar el objeto de protección en derechos afines o conexos, nos sirve mencionar que únicamente nos referiremos a los de interpretación o ejecución artística, para lo cual haremos alusión al sujeto: el artista o ejecutante, aunque lo desarrollaremos en el siguiente punto. Cabe mencionar que su objeto no es más que la exteriorización personal de la obra que interpreta, es decir la *interpretación o ejecución artística*.

Podemos señalar, que si bien es cierto en el sistema jurídico mexicano, el objeto del derecho del artista intérprete será no solo el recitado y el trabajo representativo o una ejecución musical, sino también toda actividad de naturaleza similar a las anteriores, **aún cuando no exista un texto previo que norme su desarrollo.**

También lo es, que para que opere su protección, deben quedar plasmadas en cualquier forma de objetivación perdurable y que sean susceptibles de reproducirse o hacerse del conocimiento del público por cualquier medio.

Es conveniente agregar que para que la interpretación o ejecución artística pueda ser jurídicamente tutelada, deberá encuadrarse dentro de alguna actividad del

⁶⁹ OBON León J. Ramón. *Derecho de los artistas intérpretes: actores, cantantes y músicos ejecutantes.*- 3ª. Ed.- México. Trillas 1996. p. 118.

ámbito estético; en consecuencia y debido al impacto que sobre la obra le produce el efecto de la tecnología de la comunicación, es que se norma la protección jurídica tendiente a evitar que los derechos que de la misma surgen, sean conculcados o vulnerados.

Ahora bien, refiriéndonos de nueva cuenta a la interpretación o ejecución artística, como objeto de tutela o protección jurídica, conviene mencionar los requisitos que la doctrina contempla y que el tratadista Obón León resume así: "para que una interpretación artística sea objeto de amparo legal, requiere que se cumplan determinadas condiciones a saber:

1. **Existencia de una obra artística preexistente.** Hemos manifestado que para que se dé la interpretación artística, es requisito previo y *sine qua non* la existencia de una creación intelectual, susceptible de ser interpretada, . . .
2. **Presencia de la individualidad.** El artista intérprete, cuando interpreta una obra, realiza una actividad intelectual estética, valiéndose para ello de su propia manifestación interpretativa y proyectando su especial sentir personal. No importa qué método siga o la escuela a la que pertenezca, el artista intérprete, abstracción hecha de la técnica, imprime a su actividad el sello de su personalidad, de su individualidad. . . . Al hablar de individualidad, muchas veces se llega al concepto de originalidad como elemento constitutivo de la protección. . . .
3. **Exteriorización de la interpretación artística bajo la tecnología de la comunicación.** Si bien, coincidimos... en el sentido de que la labor de una interpretación puede no haber sido nunca grabada y difundida, no por ello carece de su especial naturaleza, estimamos que la interpretación artística como objeto de tutela importará a la disciplina jurídica en estudio, en el momento en que rebase el ámbito natural y cerrado donde se realice (por ejemplo un teatro o una sala de conciertos), para llegar a un público distinto del que ha asistido a presenciar la interpretación en vivo."⁷⁰

⁷⁰ OBÓN León J. Ramón. *Derecho de los artistas intérpretes: actores, cantantes y músicos ejecutantes*. - 3ª. Ed.- . México. Trillas 1996. pp. 119 y 120.

De lo cual surge el problema de la fijación, sin embargo antes de abordarlo, conviene mencionar que el reconocimiento al nombre del artista intérprete o ejecutante se encuentra ligado a la interpretación o ejecución artística, que hemos identificado con el objeto, como lo podemos advertir de la lectura del artículo 117 del actual texto normativo, cuando señala que:

Artículo 117.- El artista intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones, así como el de oponerse a toda deformación, mutilación cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

La interpretación artística fijada.

Ya hemos precisado que para que exista la obra objeto de protección jurídica se requiere de la interpretación como tal, además que por regla debe estar materializada u objetivada, es decir cuando es "fijada". Pero es necesario, reiterar que tal materialización –para que sea cubierta por el manto de protección jurídica-, requiere de estar proyectada ante los sentidos del público, o sea que se haya desprendido de quien le dio origen y se encuentra proyectada al público espectador.

Ahora bien, en nuestro ámbito de estudio, ¿qué debemos entender por "fijar o fijación"? Tenemos dos contextos que abordar, el primero es la concepción que nos indica el Glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI), al precisar que la fijación primera sobre un soporte material, consiste en captar una obra en algún modo de expresión física duradera.⁷¹

Como también la propia organización considera a la fijación audiovisual o la fijación de sonidos, que le denomina la incorporación original de sonidos de una

⁷¹ GLOSARIO de la OMPI de derechos de autor y derechos conexos. Publicado por la OMPI, 1980. p.116

representación o ejecución en directo de, o de cualesquiera otros sonidos, que no se tomen de otra fijación ya existente, en alguna forma material duradera, como las cintas, discos u otro instrumento adecuado que permita que dichos sonidos puedan ser percibidos o comunicados de otro modo repetidas veces. Entonces, vemos que dentro de un plano analógico, la anterior acepción se encuadra más en la idea de la interpretación y ejecución artística y como tenemos que la primera fijación sobre el soporte material de una interpretación artística, significa captar ésta en alguna forma de expresión física duradera, ahora debemos referirnos a dos vertientes derivadas del concepto de fijación y que se aplican en mayor medida a la interpretación y ejecución artística, siendo éstas: la fijación audiovisual de una interpretación artística y la primera fijación de sonidos de una interpretación artística. Sin soslayar la definición que también hace el citado *Glosario* de grabación o fijación efímera, que la considera como “una fijación auditiva o audiovisual de una representación o ejecución o de una emisión de radiodifusión, realizada para un periodo transitorio por un organismo de radiodifusión, utilizando sus propios medios y empleada en sus propias emisiones de radiodifusión.”⁷²

En síntesis, y por lo que corresponde a nuestro objeto de estudio, asumimos el concepto de fijación que se advierte en la Ley tipo sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, adoptada por el Comité Intergubernamental de la Convención de Roma, misma que en su inciso *ii*, artículo 1° define a la fijación como *la incorporación de sonidos, de imágenes sobre una base material suficientemente permanente o estable para permitir su percepción, reproducción o comunicación de cualquier manera, durante un periodo algo más que simplemente transitorio.*

Actualmente, se pretende incorporar una definición más acorde con el avance tecnológico y los términos de la fijación, el cual lo han propuesto así: es la incorporación de sonidos o de imágenes o de las representaciones digitales de los

⁷² Idem, p. 117.

mismos, a partir de la cual los sonidos y las imágenes pueden hacerse audibles y visibles mediante un dispositivo adecuado. Sin embargo, esta concepción, todavía adolece de imprecisiones y de la ausencia de un mayor desarrollo de la norma en este ámbito especializada. Por lo cual, el concepto de fijación que se advierte en el párrafo precedente, es el que se encuentra vigente y aplicable a la materia.

Es menester indicar que nuestra ley autoral refiere a la fijación de manera indirecta (Artículo.- 118 fracciones II y III), cuando señala que los artistas intérpretes tienen el derecho a oponerse a: la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material y a la reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones. Agrega el último párrafo de dicho numeral que: estos derechos se consideran agotados, una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual.

Asimismo, nuestro ordenamiento en comentario, prevé la fijación audiovisual, cuando señala: (Artículo.- 121) . . . , la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derechos de utilizar en forma separada del sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.

La interpretación artística no fijada.

Debemos recordar que la esencia y desarrollo de la interpretación y ejecución artística, emana de la fijación de la obra en un continente material, es decir, aquí observamos superada la etapa en que la representaciones fueron necesariamente efímeras y pasaron a una -propriadamente dicha-, materialización de éstas. Sin embargo, con el advenimiento tecnológico más avanzado, nos enfrentamos a una expectativa sorprendente de comunicación a través de los nuevos medios o vías,

como lo son la televisión, el cable, el microondas vía satélite, el laser, la fibra óptica, el fax modem, etc.; por los cuales se puede proyectar o coadyuvar en su proyección a las interpretaciones artísticas en vivo o directo en el preciso instante en que se está realizando.

En consecuencia, tenemos a cientos, quizá miles y en algunos casos millones de espectadores que reciben en el acto, a estas interpretaciones o ejecuciones artísticas y por ende se advierte que el artista, hoy por hoy tiene un mínimo control de su interpretación, lo que nos advierte de su necesaria regulación jurídica. Y bajo este contexto, se debe contemplar en los contratos respectivos la regulación y tutela jurídica a las interpretaciones que así se realicen y que día a día son más frecuentes; porque debemos recordar que a partir de que el artista intérprete presta su servicio abandona el ámbito laboral para cruzar la frontera de la disciplina intelectual que estamos pretendiendo abordar, luego entonces, no resulta reiterativo considerar la necesaria y quizá urgente la adecuada regulación jurídica de este efecto artístico.

2. - El Sujeto.

a) Originario.

b) Derivado.

El Sujeto Originario.

Al exteriorizar su capacidad intelectual y estética, el autor que tiene como apoyo una obra del ingenio susceptible de ser comunicada directamente al público, surgirán una serie de facultades o derechos de índole diversa, pero ligados entre sí; en este orden de ideas, dentro del campo de este estatuto jurídico surge el sujeto originario de esos derechos, que en principio reconocemos como: **el artista intérprete.**

Como hemos indicado en capítulos anteriores, y de igual forma lo considera el especialista José Ramón Obón León -esencialmente-, *el artista intérprete es un comunicador del producto intelectual estético creado por la fuente humana del mensaje (el autor) sin importar que esa comunicación la realice por medio de su voz y su cuerpo o mediante un instrumento que transforme en sonido las notas de un pentagrama.*⁷³ Luego entonces, este comunicador, es el sujeto en el que, por excelencia, se origina la interpretación y ejecución artística.

Por otra parte, es pertinente mencionar que a pesar de la dicotomía preexistente entre el sentido, que la doctrina le ha dado al sujeto originario, desde el punto de vista meramente autoral y el que se refiere a los derechos conexos; en cuanto al primero, se reconoce como único sujeto originario del derecho de autor, al creador de la obra intelectual, pero no debemos olvidarnos que con base en la definición del artículo 12 de la Ley actual, se considera al autor a la persona física que ha creado una obra literaria y artística; aunado al hecho del reconocimiento expreso a los artistas intérpretes, en el respectivo Título V del aludido ordenamiento, nos obliga a considerar como autor originario al que realiza actos de índole estético-artístico y que se encuentran comprendidos en el ámbito regulatorio de la normatividad autoral y que identificamos como artistas intérpretes o ejecutantes; denominación que corresponde al segundo de los conceptos mencionados.

Para efectos de nuestro estudio, es pertinente señalar que a pesar de la denominación genérica que se le asigna al *artista intérprete* para referirnos a quien para interpretar una obra se vale de su propia expresión corporal, concepto aplicable a bailarines, cantantes, actores, etc... . Y se encuentran aquellos que utilizan un instrumento para la interpretación de una obra musical son los denominados *artistas ejecutantes*, comúnmente denominados: músicos.

El Sujeto Derivado.

⁷³ OBÓN León, J. Ramón. *Ob. Cit.* p. 105

Podemos observar que este supuesto se da cuando un artista intérprete utiliza una interpretación artística primigenia para realizar a su vez, una nueva interpretación artística, tal es el caso de los actores de doblaje, quienes prestan su voz para darle vida a los dibujos animados. En este sentido podemos hablar de la transformación de la interpretación artística originaria o derivada que crea derechos para el artista intérprete que presta su voz a la imagen del actor originario, principalmente cuando la interpretación originaria puede ser en idioma ajeno al público receptor.

3. El contenido en estos elementos.

Como se ha indicado el artista intérprete o ejecutante detenta una serie de facultades en su interpretación o ejecución artística, siendo que estas se refieren básicamente a dos aspectos que, si bien dentro de nuestro estudio los hemos mencionado constantemente, no los habíamos desarrollados como tales, es decir, con la atención que les corresponde, por lo cual este espacio es el indicado para tal efecto.

a) Derecho moral del artista intérprete o del artista ejecutante.

En este orden de ideas, tenemos que la atribución jurídica que se vincula directamente con la personalidad especial del artista —en su función de comunicador del producto u objeto artístico—, y la propia interpretación artística, la entiende como el *derecho o facultad moral*. Es pertinente aclarar, que esta facultad no se relaciona con el concepto ético que conocemos, sino que es un aspecto de especial protección o tutela jurídica, como lo indica Obón León, “el término se contempla no con base en una connotación ética, sino como un objeto de tutela jurídica de intereses que surgen como consecuencia de una actividad intelectual artística”.⁷⁴

⁷⁴ Op. Cit., pág. 130.

Walter Moraes, al abordar este punto menciona que "tal derecho comprende una serie de facultades personalísimas, que a decir pueden reducirse a dos puntos de vista: uno subjetivo o el derecho de ligar el propio nombre a la interpretación artística y otro objetivo que se refiere al derecho de velar por la integridad de esa interpretación; estas dos expresiones resumen la conciencia jurídica del inevitable lazo que une a la interpretación artística con la personalidad del artista intérprete y consecuentemente, solo pueden referirse a la actuación interpretativa que resume la conciencia del deber general del respeto que se impone a la unidad artística intérprete - interpretación.⁷⁵

Así, tenemos que dentro del ámbito moral del intérprete y ejecutante artístico, surgen las **facultades exclusivas** que de manera genérica se traducen en: derecho al reconocimiento y respeto al nombre artístico; derecho al uso y destino de la interpretación artística y derecho al respeto.

Asimismo, existen las **facultades** que la doctrina ha reconocido como de **defensa**, siendo primordialmente: derecho de oposición contra actos en demérito del nombre artístico; derecho de oposición al empleo no autorizado de la interpretación artística; derecho de oposición a todo acto que redunde en perjuicio de la interpretación artística o del prestigio o reputación personal de los artistas intérpretes.

El segundo de los aspectos que anunciamos se relaciona con las facultades o atribuciones que se generan en torno al ámbito económico, es decir las que tienen que ver –de manera sustantiva-, con la explotación o utilización de su interpretación o ejecución por terceros, que dan origen a las prestaciones económicas por el referido uso. A estas **facultades** las identificamos como **patrimoniales**, que en el transcurso de este capítulo iremos desarrollando.

Para ajustarnos al orden propuesto, pasaremos a la atención de las facultades morales del artista intérprete o ejecutante, no sin antes abordar un breve

⁷⁵ MORAES, Walter.- Artistas Intérpretes e Executantes. Edit. Revista Dos Tribunais, LTDA. Sao Paulo, Brazil. 1976. P 185 y sigtes.

aspectos y plantea un caso de homónimos y el derecho que asiste al artista intérprete que ha alcanzado notoriedad con su nombre artístico a reivindicarlos. El asunto se planteó ante los tribunales italianos y fue el de la actriz Francesca Bertini. La corte resolvió que otra actriz que actuaba con el mismo nombre no podía seguir haciéndolo, a pesar de ser éste su nombre civil y no un seudónimo, como era el de la primera, pues ésta al hacerlo célebre, había adquirido un derecho exclusivo al uso del mismo.⁷⁶

Estimamos que el anterior criterio, en el caso de los homónimos dentro de la actividad de la interpretación artística es válido, ya que pudiéramos considerar a un actor o cantante de nombre cualquiera, quien debido a su actividad artística, ha logrado conquistar un lugar y un prestigio determinados ante el público. Una persona con idéntico nombre no podría utilizarlo dentro de una actividad artística ya que ello induciría a confusión e, independientemente de otras consecuencias de derecho que le acarrearía tal actuación. Ante tal conducta, es evidente que el artista intérprete lesionado puede hacer valer –no solamente el respeto al derecho al nombre-, sino sus facultades de defensa para reivindicar lo justamente adquirido gracias a su trabajo calidad y esfuerzo.

Derecho al uso y destino de la interpretación artística.

Hemos precisado que el artista intérprete detenta un señorío sobre su interpretación, de ahí que surja para él la facultad exclusiva de decidir la utilización y destino de la misma. Lo importante en el caso, es determinar en qué momento ejerce o determina esa facultad. De acuerdo con la secuencia del proceso de realización de una obra, encontramos que la interpretación de la misma deriva hacia dos posiciones: a la directa o en vivo y a la indirecta o fijada. Con este planteamiento, resulta claro advertir que en el momento en que el artista intérprete va a efectuar su interpretación ya conoce o debe conocer el destino y empleo de la

⁷⁶ Op. Cit. Pags. 140 y 141.

misma, por lo que se concluye que esa determinación subjetiva debe estar previamente acordada.

En este sentido, ha de entenderse que el momento en que el artista intérprete utiliza esta facultad exclusiva es aquel en que externa su voluntad expresa, al someterse a las modalidades que le plantea la oferta hecha por quien pretende contratar su servicio, sin olvidarnos que su relación jurídica, también puede encontrarse regulada por el ámbito laboral; por ejemplo: si se le contrata para efectuar su interpretación de forma directa o en vivo en un cabaret, es obvio que el alcance de esa contratación se restringe al ámbito de la prestación del servicio. Sin embargo, en caso de que fuera contratado para participar en una película cinematográfica o en un programa grabado de televisión, resulta claro que su interpretación quedará incorporada en el filme o en el *videotape* y, en consecuencia, será reproducida y utilizada públicamente, de acuerdo con el medio de difusión de que se trate. Por lo cual, resulta de suma importancia la delimitación que deberá imponerse al contrato, sobre el destino del empleo de esa interpretación artística. Es conveniente precisar que el ejercicio de esta facultad corresponde a un acto meramente volitivo, luego entonces se entenderá como el *ius disponendi* que asiste al artista intérprete, por lo cual siempre deberá ser expreso.

Derecho al respeto.

Es de considerar que, su concepción ya se encuentra inmersa, en las descripción de las demás facultades exclusivas, por tanto, no buscaremos mas que precisar su definición sin ahondar demasiado, para evitar caer en reiteración innecesaria.

Así tenemos, que esta facultad jurídica, se traduce en la obligación que tiene el usuario de respetar la interpretación artística en la forma en que el artista intérprete la ha exteriorizado. El tratadista mencionado, Walter Moraes, denomina a esta facultad exclusiva como el *direito á integridade da execuao*, y sostiene que

esta es la más importante expresión jurídica del derecho absoluto del intérprete sobre su interpretación.⁷⁷

En un plano de la interpretación y ejecución artística, el derecho al respeto tiene aplicación en cuanto a la integridad de la interpretación artística, toda vez que esta se compone por la facultad de ligar el nombre del Intérprete a su interpretación; el respeto a la ejecución musical y el respeto a la interpretación de obras literarias o artísticas no musicales, en las que incide la proyección de la voz y la imagen del artista intérprete.

Con independencia de lo antes precisado y de que haya consentimiento previo para la comunicación pública de la interpretación artística, estos actos deberán llevarse a cabo sin que se geste el menor deterioro de la reputación del artista o artistas intérpretes que hubieren intervenido en la obra que se comunica.

Facultades de Defensa.

Derecho de oposición contra actos en demérito del nombre artístico.

Tenemos que esta facultad de defensa plantea tres posibilidades que se vinculan con el empleo indebido del nombre o seudónimo o la supresión de estos y la revelación del anónimo.

Empleo indebido del nombre o seudónimo.

Este supuesto se da en el empleo doloso del nombre o seudónimo por parte de un empresario, de un usuario o de un tercero no empresario o usuario, pero que desempeña una actividad artística y en el caso de la usurpación del nombre o seudónimo.

⁷⁷ MORALES, Walter.- Op. Cit. p. 193.

Supresión del nombre o seudónimo

La supresión del nombre o seudónimo constituye una omisión que - desde luego - directamente lesiona, el derecho moral del artista intérprete, y le da las acciones legales de reparación de la omisión, independientemente de las que deriven en la reclamación por el pago por daños, perjuicios y la estimación del daño moral.

La revelación del anónimo.

En este caso, el anonimato no debe estudiarse bajo el enfoque del derecho de autor, pues el mismo tiene un tratamiento específico, sino que requiere encuadrarse dentro de las particularidades del caso en el sistema de nuestro país, ya que no se tiene conocimiento de tales precedentes en otro país del mundo.

A lo que en concreto nos referimos, es a la participación de personas que han obtenido notoriedad en actividades deportivas e incursionan en el campo de la interpretación artística, como es el caso específico de las estrellas de la lucha libre *Santo, el Enmascarado de Plata o Blue Demon o Mil Máscaras*. Toda vez que estos atletas ocultan su verdadero nombre y personalidad, tras una máscara y un nombre ficticio, es decir, un seudónimo artístico.

Luego entonces y sin considerar los aspectos inherentes a la tutela del personaje de caracterización humana, se advierte el hecho sustantivo de que esos artistas intérpretes tienen -precisamente-, en el anonimato un bien jurídico tutelable, ya que ese anonimato es parte de su atractivo al público. En tal sentido, el derecho al anónimo constituye una parte importante de sus facultades morales, del que emana, la facultad de defensa para preservarlo.

Derecho de oposición al empleo no autorizado de la interpretación artística.

Ha quedado establecido que el artista intérprete posee un bien jurídico especial,

es decir, detenta un señorío sobre su interpretación artística y que el destino público de la misma tiene que estar previa y expresamente convenido o estipulado con el usuario.

Es importante precisar, que este rubro tiene su carta de naturalización en lo dispuesto en la Convención de Roma de 1961. Y es precisamente en su artículo 7º, donde se señala la protección prevista en favor de los artistas intérpretes que, en esencia, constituye la facultad de impedir una serie de actos sin su consentimiento. Lo anterior se apoya en el informe del Relator General que menciona: que los actos enumerados en el párrafo primero del citado artículo, requerían la autorización del artista intérprete o ejecutante y que "por lo tanto, la institución de un sistema de licencia obligatoria sería incompatible con la Convención, ya que, con arreglo a dicho sistema, el artista intérprete o ejecutante no podría impedir los actos en cuestión y tendría que tolerarlos". (*Se requiere hacer la cita*). Punto importante para la mecánica de funcionamiento del artículo 7º es la ausencia de consentimiento previo, ya que si este existió con antelación, el derecho de oposición será negatorio, según lo dispone el artículo 19 del precitado instrumento internacional, que textualmente expresa: "No obstante cualesquiera otras disposiciones de la presente Convención, una vez que un artista intérprete o ejecutante haya consentido en que se incorpore su actuación en una fijación visual o audiovisual, dejarán de ser aplicable el artículo 7º".

Nos percatamos que este mismo tratamiento se expresa en el contenido de los dispositivos normativos de nuestra actual legislación, así tenemos que en los artículos del 117 al 120 de la Ley de la materia, se contempla esta atribución defensiva y para mejor referencia se transcriben a continuación.

"Artículo 117.- El artista intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento a su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones, así como al oponerse a toda deformación, mutilación, o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesiones su prestigio o reputación.

Artículo 118.- Los artistas intérpretes o ejecutantes, tienen el derecho de oponerse a:

- I. La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;
- II. La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y
- III. La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual.

Artículo 119.- Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, tales como grupos musicales, coros, orquestas de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante común, para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.

A falta de tal designación, se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.

Artículo 120.- Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución."

Derecho de oposición a todo acto que redunde en perjuicio de la interpretación artística o del prestigio y reputación personal de los artistas intérpretes

Esta facultad defensiva se origina en el ejercicio o ejecución de la tutela de la facultad exclusiva que hemos denominado *derecho al respeto*, en donde consideramos que el derecho moral del artista intérprete es aquél que atiende a la personalidad del intérprete como comunicador de una obra y en consecuencia a la interpretación artística considerada como efecto de su creación y que posee

características de objeto o entidad propia.

Lo que resulta relevante en el ejercicio de esta especie del derecho de oposición, es que se pueden restituir los derechos que hubieran sido perjudicados, a través de la figura conocida como la reparación del daño moral, que el artículo 1916 del Código Civil contempla; sobre todo porque se estarían atacando cuestiones que tienen que ver con la reputación, fama, honor, integridad, decoro, prestigio, honor, vida privada, respeto y en si todos aquellos aspectos que se vinculen con la consideración que el artista tenga de sí mismo.

Es oportuno corolario de los derechos morales que hemos tratado con antelación y que se relacionan en gran medida con la protección jurídica que en nuestro país existe respecto de los artistas intérpretes y ejecutantes; referimos al tratamiento novedoso que nuestra legislación vigente le otorga, siendo más pertinente transcribir la opinión que sobre el particular señala el especialista Rangel Medina en su Derecho Intelectual, misma que se indica a continuación:

"Desde una perspectiva formal la nueva ley mexicana de 1996 presenta dos notables innovaciones en lo que atañe a los derechos morales: una consiste en designar en designar con esta expresión al aspecto personal del contenido del derecho de autor (véanse como ejemplo de su empleo los artículos 11, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 152 y 155). La otra novedad se refiere a la incorporación de un capítulo que ostenta el rubro 'De los derechos morales' precisamente para agrupar algunas de las reglas concernientes a esas prerrogativas de los autores (véase el capítulo II del Título II)." ⁷⁸

b) Derecho patrimonial en ambos sujetos.

⁷⁸ RANGÉL Medina David. *Derecho Intelectual*. Colección Panorama del Derecho Mexicano. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Serie A: textos y estudios legislativos, Núm. 118. UNAM. McGraw Hill; Mexico. Junio de 1998; pág. 131.

El artista intérprete y ejecutante ejerce la más amplia potestad sobre su interpretación artística que, como se ha comentado es el producto de su creación, sin embargo este amplio margen de actuación no sería trascendente si no estuviera cifrado en repercusiones económicas o patrimoniales.

En este sentido nos estamos refiriendo a las facultades de la índole patrimonial o pecuniaria que se relacionan con el uso y explotación de la interpretación artística de aquellos, por parte de terceros y que tiene necesaria repercusión en las prestaciones económicas que de su utilización derivan.

En materia autoral y en consecuencia en la correlativa a los derechos conexos, se ha reconocido el principio generalizado de que: a todo autor le corresponde su legítima retribución económica por el producto de su creación intelectual. O como sobre este aspecto señala Humberto J. Herrera Meza en su *Iniciación al Derecho de Autor*, que: "Cualquier producción intelectual es consecuencia del trabajo de su autor. Al crearse una obra surge, además de la relación 'causa-efecto', una relación de 'propiedad y pertenencia' sobre el objeto creado. Tal relación de propiedad y pertenencia, capacita al poseedor para 'usar y disponer' de tal objeto conforme a sus propios intereses, sin excluir, de ninguna manera los intereses económicos. Este es un principio inquebrantable y fundamental del derecho autoral, del conexo a este y en consecuencia de las legislaciones autorales del mundo, así como de nuestro país.⁷⁹

Dentro de los diferentes sistemas jurídicos se reconoce el principio antes indicado, el cual se sintetiza en el derecho de exclusividad que el autor posee por sí o a través de terceros para ejercer la explotación económica de su obra. Bajo este tenor, le permite convenir al artista intérprete o ejecutante las condiciones en que se llevará a cabo la utilización y desde luego obtener el beneficio económico respectivo.

⁷⁹ HERRERA Meza, Humberto Javier.- *Iniciación al Derecho de Autor*, 1ª Ed., México, 1992, Editorial Limusa, S.A. de C.V., pag. 41.

Tradicionalmente se reconoce que los derechos patrimoniales del autor no se encuentran determinados por limitantes específicas, más que algunas que específicamente prescribe la ley, se pueden conformar tantas forma de utilización de la obra, como sean posibles, no solamente en el tiempo de creación, sino durante todo en el que permanezca dentro del dominio privado.

Es pertinente anotar que, toda organización de Estado ha establecido en sus respectivas legislaciones las limitaciones a que hemos aludido en el párrafo anterior, las cuales obedecen a cuestiones de satisfacción de las necesidades, principalmente educativas y culturales; así como las de información general al público, facilitando en el entorno social el acceso a las obras, es así que ocurre el establecimiento de las limitaciones o excepciones al derecho exclusivo del autor.

Sobre este aspecto nos ilustra Delia Lipszyc, al indicar que "Las limitaciones mencionadas admiten la utilización de obras en *forma libre y gratuita* (habitualmente mencionada como libre utilización de obras protegidas), o bien establecen sistemas de licencias no voluntarias –*licencias obligatorias y licencias legales*-. En estas últimas la utilización también es libre pero onerosa, pues está sujeta al pago de una remuneración. La diferencia entre la licencia obligatoria y la legal reside en que, mientras en la primera el monto de la remuneración no está fijado, lo cual permite que sea negociado por el autor, (o generalmente por la sociedad de gestión colectiva de derechos de autor), en la licencia legal la remuneración la fija la misma norma (o bien, la autoridad administrativa), por lo que, en relación con el uso en cuestión no queda espacio alguno para el ejercicio de facultades concernientes al derecho patrimonial del autor. (En todos los casos en que se establecen limitaciones del derecho de autor, *debe tratarse de obras cuya divulgación ya ha sido realizada con autorización del autor*).⁸⁰

Respecto a lo que nos menciona la especialista en cometo, es pertinente comentar que, no sería posible equiparar la naturaleza y el ejercicio de los

⁸⁰ LIPSZYC, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, edición conjunta de UNESCO, CERLAC (Bogotá), ZAVALIA (Argentina); UNESCO/ARGENTINA 1993. Pags. 51 y 52.

derechos exclusivos de los autores con los derechos patrimoniales de los artistas intérpretes, ya que si bien, los derechos del autor emanan del principio irrenunciable, inalienable y perpetuo de *paternidad*, que da origen al acto de creación y su consecuente efecto, *la obra*; el derecho patrimonial de los artistas intérpretes emana necesariamente del acto de interpretación de la obra. En tal virtud es que el campo de ejercicio del derecho del artista intérprete esta plenamente sometido al acto de creación autoral, nunca podría ser al contrario. Por ello es que, "las facultades morales de los autores sean más extensas que las de los artistas intérpretes y éstos en consecuencia, al ejercitar un mecanismo de defensa de su interpretación no pueden afectar el destino de la obra interpretada cuyo autor lo ha consentido, ni entrar en conflicto con el derecho moral del autor",⁸¹ como nos ilustra el tratadista Obón León en su obra consultada.

Dado lo anterior, resulta necesario mencionar el sustento normativo de la prerrogativa patrimonial, y considerando su importancia es de inevitable transcripción el artículo 24 de nuestra legislación de la materia, mismo que señala lo siguiente:

Artículo 24.- En virtud del derecho patrimonial, corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otros su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente Ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo 21 de la misma.

En este orden de ideas, requerimos precisar cuáles son los actos que pueden prohibir o autorizar los titulares de los derechos patrimoniales al de autor; toda vez que de estas condicionantes es que los artistas intérpretes y ejecutantes pueden recibir sus beneficios económicos y es de afortunada aportación el tratamiento que el legislador le dio la problema, siendo que actualmente contamos con lo dispuesto

⁸¹ *Ibid.* pag. 158.

en el numeral 27 de nuestra supracitada Ley autoral, el cual –para mantener el sentido literal-, también lo transcribimos a continuación:

Artículo 27.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:

- I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico u otro similar;
- II. La comunicación pública de su obra a través de las siguientes maneras:
 - a) La representación, recitación, y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;
 - b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento en el caso de las obras literarias y artísticas;
 - c) El acceso público por medio de la telecomunicación;
- III. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de sus obras por:
 - a) Cable;
 - b) Fibra óptica;
 - c) Microondas;
 - d) Vía satélite;
 - e) Cualquier otro medio análogo;
- IV. La distribución de la obra, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier otra forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta, este derecho de oposición se entenderá agotado efectuada la primera venta, salvo en el caso expresamente contemplado en el artículo 104 de esta Ley;
- V. La importación al territorio de copias de la obra hechas sin su

autorización;

VI. La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones, y

VII. Cualquier utilización pública de la obra salvo en los casos expresamente establecidos en esta Ley.

Al pretender establecer la importancia de los derechos patrimoniales en el caso de los artistas intérpretes y ejecutantes, es de inevitable referencia, entre otros, los artículos 29, 30 y 31 de la Ley de la materia. Dada su importancia se transcriben a continuación:

Artículo 29.- Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante:

- I. La vida del autor y, a partir de su muerte, setenta y cinco años más.
Cuando la obra le pertenezca a varios coautores los setenta y cinco años se contarán a partir de la muerte del último, y
- II. Setenta y cinco años después de divulgadas:
 - a) Las obras póstumas, siempre y cuando la divulgación se realice dentro del periodo de protección a que se refiere la fracción I, y
 - b) Las obras hechas al servicio oficial de la Federación, las entidades federativas o los municipios.

Si el titular del derecho patrimonial distinto del autor muere sin herederos la facultad de explotar o autorizar la explotación de la obra, corresponderá al autor y, a falta de éste, corresponderá al Estado por conducto del Instituto, quien respetará los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

Pasados los términos previstos en las fracciones de este artículo, la obra pasará al dominio público.

Artículo 30.- El titular de los derechos patrimoniales puede, libremente, conforme a lo establecido por esta Ley, transferir sus derechos patrimoniales u otorgar licencias de uso exclusivas o no exclusivas.

Toda transmisión de derechos patrimoniales de autor será onerosa y temporal. En ausencia de acuerdo sobre el monto de la remuneración o del procedimiento para fijarla, así como sobre los términos para su pago, la determinarán los tribunales competentes.

Los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales y las licencias de uso deberán celebrarse, invariablemente, por escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho.

Artículo 31.- Toda transmisión de derechos patrimoniales deberá prever a favor del autor o del titular del derecho patrimonial, en su caso, una participación proporcional de los ingresos de la explotación de que se trate, o una remuneración fija y determinada. Este derecho es irrenunciable.

En este orden de ideas, podemos estimar que el fundamento legal para la obtención de la legítima remuneración económica de los artistas intérpretes y ejecutantes se ubica dentro de los supuestos normativos mencionados y de manera específica en los numerales 120 al 122, que igualmente -para mejor comprensión-, dejaremos transcritos a continuación:

Artículo 120.- Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.

Artículo 121.- Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la

producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.

Artículo 122.- La duración de la protección concedida a los artistas será de cincuenta años contados a partir de:

- I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en 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.

Finalmente, tomando en cuenta la actual estructura normativa de nuestra legislación autoral, los antecedentes legislativos con que se cuenta, así como el sustento doctrinario tanto nacional como internacional, que en las figuras en estudio se ha observado, resulta inevitable arribar a la conclusión de que la utilización de una obra o interpretación por cualesquiera medio o forma, genera derechos irrenunciables para los artistas intérpretes o ejecutantes, y que dentro de los nuevos modos y sistemas sofisticados de distribución al público, retransmisión y radiodifusión, se actualizan estas irrenunciables prerrogativas, sin embargo en la práctica, no resultan de fácil aplicación, entonces paradójicamente, es menester recurrir a la instrumentación de un convenio adecuado a este tipo de supuestos que se beneficien el marco de protección patrimonial de los artistas; situación que contribuye a la razón de ser de nuestro trabajo.

4.- Concepto de regalía.

Como hemos señalado en los capítulos relativos al desarrollo histórico y los derechos de la interpretación y ejecución artística, tenemos que el artista

intérprete o ejecutante al ejercer su señorío sobre su interpretación o ejercicio artístico, da vida a una serie de facultades de índole patrimonial, que se traducen en la mejor retribución económica para él mismo; bajo este tenor, se encuentran las regalías, que no representan más que el beneficio económico que se le debe otorgar al autor —en este caso a los artistas intérpretes o ejecutantes- o al titular de los derechos patrimoniales dada la utilización y explotación que de la obra se hace. Es menester considerar que el concepto de regalía se encuentra estrechamente vinculado al de las tarifas, ya que constituye una de las formas y el medio tradicional para la obtención del beneficio económico que usualmente se representa en la regalía; el otro medio de pago de las regalías que, sin ser más común también se actualiza en la protección del beneficio económico es a través de convenio, sin embargo —en ambos casos-, lo que prevalece es el pago de regalías para los artistas.

De igual forma, resulta ser una reminiscencia de los términos de común utilización, cuando los derechos de autor se encontraban ubicados dentro de la potestad monárquica, se desprende lo anterior de las diferentes concepciones que asimilan el término a una preeminencia especial otorgada por una potestad monárquica o también cuando la señalan como la “prerrogativa regia”.⁸²

En este tenor, y en la actualidad, tenemos que la regalía es la representación objetiva de la retribución o remuneración económica, que en nuestro tema de estudio se desprende de los numerales de la Ley de la materia, citados dentro del cuerpo del inciso b) del punto 3 anterior. Por tanto, es permisible aseverar que se genera a través de la retribución económica que de manera irrenunciable se otorga a favor de los artistas intérpretes o ejecutantes por el empleo de sus interpretaciones en cualquier forma o medio de comunicación al público; que una vez que los derechos por el uso o explotación de obras protegidas se han causado, es porque fueron realizadas ejecuciones representaciones o proyecciones con fines de lucro, obtenido directa o indirectamente retribuciones

⁸² *Gran Diccionario de la Lengua Española*.- Programa Educativo Visual S.A. de C.V. 1ª. Ed. Impreso y encuadernado por Printer Colombia, 1995. Pág. 535.

económicas que se logran determinar mediante los derechos de regalías para artistas intérpretes.⁸³

En nuestros días la concepción se relaciona con elementos de mayor alcance y complejidad, que inevitablemente se comprenden en la obtención de beneficios o retribuciones económicas para los artistas, como –atinadamente-, lo menciona Humberto Javier Herrera Meza en su citada obra y aludiendo sobre el concepto que maneja el Glosario de la OMPI, así tenemos que se considera que: “Toda suma que se pague por la transferencia de dominio, uso o goce de cosas o por cesión de derechos, ya sea en dinero o especie, no determinada en su importe sino fijada en relación a una unidad de producción de venta o de explotación, etc. cualquiera que sea su denominación en el contrato”.⁸⁴

5.- Relacionada con el Derecho Civil.

Al hablar de la protección jurídica de la interpretación y ejecución artística en nuestro país, es imprescindible reconocer las amplias formas de vinculación que posee el derecho de autor, así como sus derechos conexos con el derecho civil.

Bajo este contexto, resultaría impreciso pretender establecer una línea divisoria o de estricta separación entre el estatuto civil y el derecho conexo al de autor, es decir, las implicaciones jurídicas de los artistas intérpretes y ejecutantes durante su vida pública y privada tienen siempre que ver con el aspecto civilista, en la justa pretensión de luchar por la mejor protección de sus derechos.

Sin olvidar que esta estrecha interrelación obedece a que nuestra materia en estudio –como muchas más-, se originó en el seno del derecho civil; sin embargo, existen puntos de relevante trascendencia en el ámbito del derecho civil que, a

⁸³ Acta de la Conferencia Internacional de Estados sobre la distribución de señales portadoras transmitidas por satélite, Bruselas, 6-21 de mayo de 1974, UNESCO-OMPI, pag. 59, 1977.

⁸⁴ HERRERA Meza, Humberto Javier.- Opus cit., pag. 79

pesar de que algunos ya los hemos mencionado, en el siguiente espacio buscaremos destacar algunos.

Así tenemos que al hablar de protección jurídica, se ha partido de la teoría civilista sobre la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes. En donde en su momento se consideró que la naturaleza de los derechos conexos se encontraba en las disposiciones que regulan el contrato de locación de servicios de obra o el denominado de empresa, de igual forma se ha tomado en cuenta la teoría de los derechos de la personalidad.

La teoría civilista que contempla la prestación de servicios dentro de una modalidad del contrato de arrendamiento guarda una íntima relación con los que sostienen la teoría laboral; pero la diferencia se da en los aspectos de la naturaleza de esta prestación; lo que nos lleva a la necesaria conclusión de que, con independencia de que unos se rigen por el derecho común y los otros por lo dispuesto en las normas de derecho del trabajo, se muestran como las formas iniciales, que en su tiempo fueron adecuadas en la protección jurídica de los artistas intérpretes y ejecutantes.

A manera de referencia histórica, resulta muy interesante el estudio elaborado por Henri León y Jean Mazeaud, dentro del sistema jurídico francés, cuando al analizar estas instituciones señalaron que: "Los redactores del Código Civil presentaron el arrendamiento de servicios (contrato de trabajo) como una variedad del arrendamiento de obras y de industria (contrato de empresa). Esta terminología está abandonada hoy. En el lenguaje jurídico moderno se opone el arrendamiento de servicio al arrendamiento de obras o de industria; el contrato de trabajo al contrato de empresa"⁸⁵. Sin olvidarnos que todo ello se desarrolla en el ámbito civil francés.

⁸⁵ LEÓN Henri y Jean Mazeaud, "*Lecciones de Derecho Civil*", parte tercera, vol. IV, traducción de Luis Alcalá-Zamora y Castillo. Edit. Jurídica Europa-América, Buenos Aires, pag. 322. República de la Argentina 1974.

Al buscar la diferencia en el criterio de distinción en la ausencia de subordinación, estos ilustres tratadistas franceses manifestaron: "La independencia jurídica en la ejecución de la obra caracteriza al contrato de empresa. El contratista ejecuta libremente su trabajo, contrariamente al asalariado que, unido por un contrato de trabajo, permanece bajo la dependencia total de su patrono para la ejecución de su tarea. . . el contratista es libre en el modo de ejecución de los trabajos. Por lo demás esa libertad es mayor o menor según las profesiones: el Médico y el Abogado no reciben directivas y su independencia con respecto a sus clientes es completa". Para concluir sobre este aspecto, aseguraron que: "Entre el contrato de empresa y el contrato de trabajo no hay a veces sino una diferencia de un grado en la independencia".⁸⁶

Sirve de atinado ejemplo de la integración del derecho civil, en nuestra materia de estudio, la simple enunciación de una serie de principios y actos, relativos tanto a las reglas sobre transmisión de derechos patrimoniales, como a la regulación específica que la Ley de la materia hace de los contratos; mismos que en su *Derecho Intelectual* señala el tratadista David Rangel Medina, así tenemos que son los siguientes:

"1ª. De acuerdo con el artículo 30 de la LFDA (sic), el titular de estos derechos puede:

- a) transmitirlos
- b) otorgar licencias de uso
 - exclusivas
 - no exclusivas.

2ª. La transmisión será:

- a) onerosa
- b) temporal
- c) por escrito.

3ª. Si no hay acuerdo sobre el monto de la remuneración, del procedimiento para

⁸⁶ LEÓN Henri y Jean Mazeaud, "*Lecciones de Derecho Civil*", pag. 323 y sigtes..

fijarla, así como de los términos para su pago, los tribunales lo determinarán.

4ª. Toda transmisión deberá prever a favor del titular:

- a) una participación proporcional a los derechos de explotación, o
- b) una remuneración fija. Este derecho es irrenunciable (art. 31).

5ª. Para que surtan efectos contra terceros, dichos actos deberán inscribirse en el Registro Público del Derecho de Autor. (art. 32).

6ª. Si no hay acuerdo expreso, toda transmisión será por cinco años; aún cuando pueda pactarse por quince años cuando la naturaleza de la obra o la magnitud de la inversión que requiera así lo justifique. (art. 33).

7ª. Sólo podrá contratarse la producción futura cuando se fijen sus características y se trate de obra determinada, por lo que es nula la transmisión global de obras futuras. También es nulo el compromiso de no crear obras. (art. 34).

8ª. La licencia exclusiva que así deberá otorgarse expresamente, autoriza al licenciataria a la explotación exclusiva de la obra y a otorgar sublicencias no exclusivas. (art. 35).

9ª. El licenciataria exclusivo está obligado a efectuar la explotación efectiva de la obra. (art. 36).

10ª. Los actos sobre derechos patrimoniales formalizados ante fedatario público e inscritas ante el Registro Público del Derecho de Autor, traen aparejada ejecución. (art. 37).

11ª. En respeto al derecho moral de destino, la autorización para difundir una obra a) por radio, b) por televisión, o c) por cualquier otro medio, no implican el permiso de redifundirla o de explotarla. (art. 39).

12ª. Los titulares del derecho patrimonial de autor podrán exigir una remuneración compensatoria por la realización de copias o reproducciones hechas sin su autorización. Se exceptúan los casos en que la propia ley, en sus artículos 148 y 151, fija limitaciones al derecho patrimonial (art. 40), y

13ª. Los derechos patrimoniales no son embargables ni pignorables, aunque sí lo son los productos derivados de su ejercicio (art. 41).

Regulación de contratos.

En lo que concierne al derecho patrimonial o pecuniario, la Ley Federal del Derecho de Autor específicamente regula:

- el contrato de edición de obra literaria: artículos 42 a 57;
- el contrato de edición de obra musical: artículos 58 a 60;
- el contrato de representación escénica: artículos 61 a 65;
- el contrato de radiodifusión: artículos 66 y 67;
- el contrato de producción audiovisual: artículos 68 a 72, así como
- el contrato publicitario: artículos 73 a 76;

Se toma como contrato tipo el de edición de obra literaria y por ello a todos los citados contratos les son aplicables sus disposiciones en lo que no se opongan a las que reglamentan cada uno de dichos contratos."⁸⁷

6.- Relacionada con el Derecho del Trabajo.

La protección jurídica de los artistas intérpretes y ejecutantes dentro del marco del derecho del trabajo, ha constituido un tema de notable interés, por su trascendencia en el rubro económico y dada la problemática que presenta la *modernidad* de la comunicación, que –como ya se ha planteado–, generalmente rebasa las legislaciones más avanzadas que existan, que significan el mínimo sustento de protección jurídica.

Así tenemos que desde la reunión celebrada en Ginebra en 1992, relativa a las condiciones de empleo y trabajo de los artistas intérpretes, se destaca un punto esencial de deliberación, es decir, que ha generado temas de controversia, siendo este, la utilización que se haga de sus interpretaciones; tal situación nos obliga a

⁸⁷ RANGÉL Medina David. *Derecho Intelectual*; págs. 139 y sigtes.

plantear la problemática desde dos ópticas, -como lo indica el especialista Obón León, tendríamos que saber: "si los artistas intérpretes están de acuerdo en que sus interpretaciones se utilicen de una forma determinada; y cuanto se les ha de pagar por cada una de las veces que den su consentimiento. Este es un problema de gran importancia financiera: Por consiguiente, los derechos de los artistas intérpretes tienen importantísimas consecuencias sobre su remuneración y bienestar económico. . . También se ha concedido gran importancia a la necesidad de proteger el empleo en la profesión contra las amenazas que supone una difusión ilimitada por los distintos medios de comunicación de sus interpretaciones."⁸⁸

Bajo este contexto, que algunos destacados laboristas han hecho consideraciones sobre el tema, lo cual resulta pertinente estimar, como es el caso de Don Alberto Trueba Urbina, ilustre maestro de nuestra Máxima Casa de Estudios y preclaro jurista mexicano, en su obra: *Nuevo Derecho del Trabajo*, al tocar a la prescripción laboral como resabio de teorías civilistas; nos manifiesta lo siguiente: "La prescripción, indudablemente, es una institución que ha sido objeto de estudio profundo por parte de los más distinguidos civilistas...", y añade:... "En alguna ocasión procedió con justicia la Suprema Corte, cuando condenaron al pago de salarios, sin atender a términos prescriptorios hasta que se consagro el principio burgués de que la prescripción corre desde el momento en que la obligación es exigible y no como se entendió antes, desde el día en que el trabajador fuera separado o se separase del trabajo; en la inteligencia de que en ningún caso peligró la convicción financiera de las empresas..."⁸⁹

Por otra parte no debemos olvidar que nuestro derecho del trabajo a partir del 1º de mayo de 1917, es el estatuto proteccionista y reivindicador del trabajador; no por fuerza expansiva, sino por mandato constitucional que comprende: a los obreros, jornaleros, empleados domésticos, artesanos, burócratas, agentes

⁸⁸ *Opus cit.* pag. 42.

⁸⁹ TRUEBA Urbina, Alberto. " *Nuevo Derecho del Trabajo* ". Actualización del artículo 123 de la C.P.E.U.M. Editorial Porrúa, S.A. México. 1975, pág. 451.

comerciales, médicos, abogados, **artistas**, deportistas, toreros, técnicos, ingenieros, etc. A todo aquel que presta un servicio personal a otro mediante una remuneración.⁹⁰ En cuanto a los artistas intérpretes la prestación de servicios se haya determinada en el Capítulo XI del título sexto, relacionado a los trabajadores especiales, de la Ley Federal del Trabajo.

No podemos soslayar la necesaria mención al artículo 340 de la aludida legislación laboral, que literalmente señala:

Las disposiciones de este capítulo se aplicarán a los trabajadores actores y a los músicos que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circo, radio y televisión, salas de doblaje y de grabación, o en cualquier otro local en donde se transmita o se fotografíe la imagen del actor o del músico o se transmita o quede grabada la voz o la música cualquiera que sea el procedimiento que se use.

Como se puede observar, el tratamiento que el legislador dio al intérprete y ejecutante artístico, fue muy amplio, considerando así tanto al artista intérprete que realiza su interpretación en vivo, como aquel que su interpretación se fijará en un soporte material.

Con base en lo anterior, no debemos olvidar que el estatuto jurídico del artista intérprete y ejecutante, posee forma de integración y similitud con el derecho del trabajo, pero aún cuando las dos materias son parte del derecho social, y precisamente se destacan sus principios reivindicatorios que las sustenta, resulta evidente que son campos de distinta concepción en el ámbito de la ciencia jurídica, a más de que tutelan intereses jurídicos de distinta naturaleza, a pesar de su grado de vinculación.

En este orden de ideas tenemos que lo que resulta determinante para orientar la

⁹⁰ Ley Federal del Trabajo. Editorial Porrúa 46 edición pág. XXII, del Dr. Alberto Trueba Urbina.

forma en que se irán desarrollando los actos jurídicos entorno a una interpretación artística, es el contrato de interpretación o ejecución artística.

Lo antes aseverado tiene sustento en la apreciación del especialista J. Ramón Obón León, cuando precisa que: "El derecho de los artistas intérpretes tiene su base en el modo de contratación inicial, y esta se regula, en la mayoría de los casos, dentro del marco del derecho del trabajo. La forma en que esa interpretación va a utilizarse determinará, en adelante, si la misma permanece dentro del ámbito laboral o bien, si trasciende para contemplarse dentro del ámbito del derecho intelectual. Dentro del esquema del derecho del trabajo muchos países han querido regular esta situación. Sin embargo, hay serias dudas sobre si a través de este estatuto jurídico pueden resolverse todos los problemas que la interpretación plantea, habida cuenta de que si bien el artista intérprete es un trabajador, también lo es que sus condiciones de empleo, debidas a la muy especial característica de esta actividad, no pueden resolverse dentro de la esfera del derecho del trabajo tradicional, tratándose de otro tipo de trabajadores, en donde las condiciones de salarios mínimos, la duración y distribución de los horarios de trabajo, los descansos obligatorios, disposiciones sobre vacaciones y aguinaldos pueden ser fácilmente reguladas. No hay que olvidar que una de las características del trabajo del artista intérprete lo es la eventualidad, y que las condiciones en que se presta su servicio son totalmente *sui generis* debido a las necesidades que plantea el negocio de las artes en el espectáculo y en donde, por lo general, el artista intérprete contrata con diversos empleadores. . . . En la generalidad de los casos, hemos dicho, las relaciones laborales de los artista intérpretes se establecen a través de contratos colectivos en donde se establecen las condiciones básicas de empleo, tales como salarios, tiempo en que se ha de prestar el servicio, etc. Desde luego que estas condiciones pueden ser superadas a través de los contratos individuales que celebre el artista intérprete con el empleador."⁹¹

⁹¹ Ibidem. Pág. 43 y sigtes.

En nuestro país las relaciones colectivas de trabajo con empresas productoras de películas, o bien con sociedades de doblaje y organismos de radiodifusión se conducen mediante contratos colectivos de trabajo que generalmente representa la Asociación Nacional de Actores (ANDA); en el caso de los músicos ejecutantes se advierte similar situación con el Sindicato Único de Trabajadores de la Música, ya que en el Distrito Federal y algunas regiones de la República Mexicana, es quien controla la contratación colectiva. Siendo que ha celebrado convenios colectivos con organismos de radiodifusión, así como en el caso de las empresas televisoras, sin embargo, tenemos un buen ejemplo de la confusión que puede darse entre la materia de los derechos conexos al de autor y la netamente laboral, ya que en este caso, se pactan condiciones de pago de desplazamiento debido a la utilización de la música grabada, provocándose la confusión, en el sentido de que si ese pago de desplazamiento constituye un ejercicio potestativo dentro del marco del derecho laboral, si en su caso, significa más que una remuneración por concepto de regalías derivadas del derecho que posee el intérprete o ejecutante.

7.- Las Sociedades Autorales y los derechos de los Artistas Intérpretes y de los Ejecutantes.

Las sociedades de autores, poseen carta de naturalización en las incipientes asociaciones gremiales que de cualquier manera, incluso sin estar adecuadamente formalizadas, protegían a los derechos de los autores.

Lo advierte en ese sentido el especialista Obón León, cuando nos ilustra respecto a los antecedentes en la gestión colectiva del derecho de los artistas intérpretes en el sistema jurídico mexicano; así tenemos que:

"El movimiento organizado de los creadores intelectuales para unir sus esfuerzos y luchar por sus derechos tiene su cimiento en la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947, cuerpo normativo que surgiera por la clara influencia de la Convención de Washington de 1946, en la que mucho tuvieron que ver los

redactores mexicanos de la legislación del 47, Don Germán Fernández del Castillo y José Diego Espinoza. . . . Antes de esta fecha, la legislación mexicana sobre los derechos de autor se contemplaba en la legislación civil promulgada en 1928 y que recogía la tradición jurídica de los códigos de 1884 y 1870. Considerada la disciplina de estos estatutos jurídicos dentro del Título octavo referido al trabajo, no es difícil entender que antes de 1947 los organismos gremiales que atendieran en forma especial a los derechos intelectuales, no fueran normativamente contemplados, aunque pudieran encontrarse organismos como la Unión de Autores, constituida como sociedad anónima el 25 de septiembre de 1903, ante la fe del Notario Público Don José Arellano o, posteriormente, y ya con una perspectiva más autoral, la Sociedad de Autores y Compositores de México, Sociedad Civil, constituida el 22 de febrero de 1945, bajo la Presidencia del Consejo del Maestro Alfonso Esparza Oteo. . . . En el área de los artistas intérpretes sus derechos no estaban debidamente estructurados como parte de un derecho análogo al del autor, no sólo dentro del marco nacional sino en el internacional, toda vez que la lucha de la OIT, emprendida en los años veinte para tal efecto, había sufrido tropiezos e interrupciones, siendo una de las causas la Segunda Guerra Mundial. Es por ello que en la primera legislación autónoma de derechos de autor en México, estos sujetos no estuvieran reconocidos y, por ende, tampoco establecidos los proyectos de organización gremial en esta materia.”⁹²

Por otra parte, tenemos la acertada postura del especialista David Rangel Medina, respecto a las causas que explican la necesidad de la gestión colectiva de los derechos autorales y precisándonos que: “Un autor aislado es un autor inerte a la defensa de su obra y sus derechos, porque físicamente está imposibilitado para controlar la debida explotación de su obra tanto dentro del territorio de su país como en el resto del mundo, debido a que no cuenta con los medios necesarios para mantener ese control. Y si se tiene en cuenta, por una parte el avance tecnológico en las múltiples formas que modernamente puede asumir dicha explotación y, por otra, la ubicuidad de la obra intelectual, entonces será menos

⁹² Opus Cit. Págs. 340 y 341.

factible que el autor, librado a sus propias fuerzas, haga valer sus derechos. Ello ha originado la necesidad de organizar agrupaciones de autores que sirvan de intermediarios entre los sujetos titulares del derecho y los usuarios de las obras protegidas.⁹³

Es importante recordar que durante la vigencia de la Ley de 1947, los estatutos de las diversas Sociedades de Autores debían constar en escritura pública e inscribirse en el registro de sociedades civiles, sección de derecho de autor; posteriormente, ya con la legislación de 1956, se omitió el registro ante el de Sociedades, prevaleciendo el respectivo en la antigua Dirección General del Derecho de Autor y con la ley vigente, pues se tramita ante el actual Instituto Nacional de Derecho de Autor.

Lo que nos permite abocarnos al tema de la naturaleza jurídica de estas personas jurídicas, luego entonces tenemos, que las sociedades de autor o como ahora las denomina la legislación actual, sociedades de gestión colectiva, no son más que: personas jurídicas de carácter privado, de naturaleza especial, con predominante interés público, que se rigen por características determinadas como sería la exclusividad en la representación y en la gestión; siendo su primordial objetivo la difusión de la cultura, obteniendo los beneficios económicos que ésta produce.

Definición anterior que resulta coincidente con la expuesta por el Lic. Arsenio Farell Cubillas en su obra *Las Sociedades de Autores de México*, al precisar que: "La personalidad jurídica de las sociedades de artistas intérpretes no tiene similitud con las personas morales de derecho, como son sindicatos, las cooperativas, las asociaciones y las sociedades civiles y las sociedades mercantiles, lo cual le da una naturaleza jurídica distinta, ya que surgen de un acto social constitutivo-complejo".⁹⁴

⁹³ Ob. Cit.; pág. 155.

⁹⁴ FARELL Cubillas, Arsenio. "*Las Sociedades de Autores de México*". - Revista de la Propiedad Industrial y Artística. Número 10, pag. 291 y siguientes.

Como se ha mencionado, la conformación jurídica de la que gozan las sociedades de gestión debido a la actual estructura normativa, resulta más acorde con la realidad que se vive, ya que poseen formas de administración más flexibles y objetos sociales mucho más amplios que en las anteriores sociedades autorales.

Es preciso el artículo 19 de Ley Federal del Derecho de Autor, cuando establece que: las sociedades son entidades de interés público, ya que actúan sin ánimo de lucro para la ayuda entre sus miembros y con base en los principios de colaboración, igualdad y equidad.

Bajo este contexto, de manera genérica, podemos señalar que las principales obligaciones de estas entidades así como las de sus administradores son:

- Intervenir en la protección de los derechos morales de sus socios;
- Inscribir su acta constitutiva en el Registro Público del Derecho de Autor;
- Negociar el monto de regalías que corresponda pagar a los usuarios del repertorio que administran;
- Liquidar las regalías y los intereses dentro de los tres meses de haberlas recibido, y

En lo tocante a los administradores de estas sociedades, tenemos que sus obligaciones principalmente son:

- Responsabilizarse del cumplimiento de sus obligaciones;
- Responder civil y penalmente de los actos realizados dentro de su administración;
- Proporcionar a las autoridades la información que requieran, y apoyar las inspecciones que lleve a cabo el Instituto.

Así podemos acotar que estas asociaciones, sociedades, y organismos gremiales de gestión colectiva cuyas funciones, de acuerdo con el marco legal mexicano, no

solo tienen la finalidad de la recaudación de derechos, sino también, resultan ser entes morales que coadyuvan con el Estado Mexicano, para la protección y en su caso representación de sus intereses. Con base en esta relación se pueden cumplir con los compromisos internacionales derivados de tratados y convenios internacionales, derivados de los mismos que ha suscrito y ratificado nuestro país, mismos que forman parte de la Leyes de México, de conformidad a lo dispuesto en el artículo 133 de nuestra Constitución Política.

A manera de ejemplo, enunciaremos las principales sociedades autorales que existen en nuestro país y que con base en lo dispuesto por el artículo tercero transitorio de la Ley Federal de Derechos de Autor, se encuentran en posibilidad de lograr su debida inscripción en el Registro Público del Derecho de Autor, siendo estas:

- (SACM) Sociedad de Autores y Compositores de Música;
- (SOGEM) Sociedad General de Escritores de México;
- (ANDI) Asociación Nacional de Intérpretes;
- (SOMEN) Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música;
- (SOAF) Sociedades de Autores de Obras Fotográficas;
- (SOMART) Sociedad Mexicana de Artes Plásticas;
- (SMC) Sociedad Mexicana de Caricaturistas;
- Sociedad Mexicana de Directores-Realizadores de Cine, Radio y Directores de Televisión;
- Sociedad Mexicana de Escenógrafos.
- Sociedad de Compositores de Música de Concierto de México;

En cuanto a la (ANDA) Asociación Nacional de Actores, es conveniente aclarar que no fue se gestó como una sociedad de autores, sino como una organización de resistencia sindical que obtuvo su registro ante la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje, suerte similar tuvo la (AMPROFON) Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas, que se encuentra constituida como una asociación

civil.

En el ámbito internacional, existen múltiples y variadas sociedades autorales, sin embargo en nuestro estudio es pertinente destacar a la Federación Internacional de Actores (FAI) y la Federación Internacional de Músicos (FIM). Y apoyando los movimientos en el ámbito latinoamericano, tenemos a la Federación Latinoamericana de Artistas Intérpretes y Ejecutantes (FLAIE). Aunado a otras organizaciones internacionales que, desde luego, no son menos importantes, aunque dado el objeto de nuestro trabajo, su simple enunciación resultaría excesivo precisar.

Por último, es prudente comentar que estas actuales personas jurídicas, surgieron de la buena simiente de las anteriores sociedades de autores y que si bien se incorporan algunas novedades, no resultan más que en el mismo interés supremo que las anteriores tuvieron, es decir, encontrar los medios idóneos y acordes para que con el contexto actual logren edificar una mejor estructura proteccionista hacia los autores, así como hacia los artistas intérpretes y ejecutantes. En este sentido, la modalidad que apreciamos si ha sido agregada, es la modernidad, en términos de que la actual conformación que mencionamos, en nuestro criterio, podría responder más a los criterios de globalización que se encuentran tan en boga en nuestros días.

8.- Ausencia de una efectiva regulación o reglamentación jurídica en el tratamiento de ambas figuras dentro del derecho mexicano.

Como se ha logrado constatar, el surgimiento del derecho de los artistas intérpretes y ejecutantes se ubica principalmente en las primeras décadas de este siglo, aún cuando en épocas anteriores se observan referencias efímeras a estas figuras, pero en aspectos de la personalidad como lo eran la fama, la reputación o el reconocimiento a su nombre artístico, sin que esto se pudiera considerar como un sistema normativo de consecuencias jurídicas específicas. Ante tales hechos,

es factible aseverar que el estudio y reglamentación jurídico normativa no haya sido tratado a profusión en el ámbito internacional como en el de nuestro país.

De igual forma, las primeras e incipientes regulaciones de estas figuras en nuestro derecho se observan en el Reglamento para el Reconocimiento de derechos exclusivos de autor, traductor o editor, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 17 de octubre de 1939. Sin embargo, desde entonces no se le concede la suficiente importancia al artista intérprete y al ejecutante musical, cuando sin su relevante actuación, nunca podría exteriorizarse adecuadamente la obra; son múltiples y variadas las causas por las que la reglamentación o tratamiento proteccionista pertinente, en nuestro criterio, no se ha dado, pero existen las de mayor relevancia, como podría ser que —a pesar del avance tecnológico y desarrollo jurídico en general-, todavía existe la creencia de que el derecho del intérprete es estrictamente idéntico al del autor, y que sólo constituyen uno de sus aspectos; que el intérprete no es un nuevo creador, sino un intermediario, cuya actividad no es una creación autónoma; de igual forma concibiendo al autor como un colaborador de la obra, en el entendido de que existe quienes piensan que los derechos de los intérpretes son semejantes a los de los autores. Cuando en realidad tenemos que el derecho de los artistas intérpretes tiene características o peculiaridades propias y originales que se explican en razón de que emergen de una actividad artística que se debe encuadrar dentro de un marco de protección jurídica como acto inseparable de la actividad de la persona del artista, y al mismo tiempo converge su actividad artística, ya que ésta tiene la posibilidad de independizarse de la persona, a través de la fijación y de la radiodifusión o proyección pública.

A pesar de que las corrientes más progresistas de la materia, participan de la anterior concepción, lo cierto es que en la doctrina mexicana los intérpretes no se pueden concebir como sujetos originarios, ni derivados, toda vez que su naturaleza se explica a la luz de los derechos vecinos o conexos al de autor, es decir, autor e intérprete poseen una misma causa, la creación intelectual que los

- ubica en un tratamiento similar en su concepción de protección jurídica.

Así las cosas, cobra relevancia nuestra postura, en el sentido en de que, la regulación y protección jurídica ha sido en menor grado afortunada para los intérpretes y ejecutantes artísticos, quienes siempre se les ha tenido que equiparar a las reglas de actuación de los propios autores, lo que en principio no sería negativo, si no dejáramos de considerar que las figuras que son distintas en naturaleza y concepción requieren de su propia y eficaz regulación. Es por ello que con independencia de la posición que pudiéramos adoptar respecto a las teorías que justifican su naturaleza, lo que sí nos salta a la vista es que, aún cuando las normas de derecho intelectual, no sólo protegen a los autores y a sus obras, sino toda actividad del intelecto humano que esté vinculada a lo artístico, y a pesar de que se reconoce lo positivo de la legislación actual en este rubro, en nuestro criterio, todavía no existen las condiciones adecuadas y el desarrollo normativo óptimo para que pudiéramos afirmar que en actualmente la protección jurídica para el artista intérprete y ejecutante se está dando con la eficacia que se requiere, es más, como se encuentran las figuras en estudio hasta nuestros días, se vislumbra la inexistencia de una regulación jurídica eficaz, en términos generales.

CAPÍTULO V

**REFLEXIONES SOBRE UNA
EFECTIVA PROTECCIÓN DE
LOS ARTISTAS INTÉRPRETES
Y EJECUTANTES.**

CAPITULO QUINTO

REFLEXIONES SOBRE UNA EFECTIVA PROTECCIÓN DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES Y EJECUTANTES.

1. Planteamiento del Problema.

La confrontación entre tecnología e interpretación dio como resultado que muchos intérpretes y ejecutantes se quedarán sin trabajo; tal es el caso de la "Estadística realizada en Viena, Austria en 1937, en la que el 90% de músicos profesionales se encontraban sin empleo".⁹⁴

El problema del desempleo originó que las asociaciones y gremios realizaran una lucha tenaz para intentar compensar el desplazamiento motivado por el avance de la tecnología aplicada a la comunicación. De este esfuerzo se conformó la Unión Internacional de Músicos, la que en 1926 solicitó a la Oficina Internacional del Trabajo que examinara el problema de los artistas intérpretes y ejecutantes, a fin de resolverlo adecuadamente.

Como hemos indicado en el capítulo inmediato anterior, la problemática señalada desembocó en la interrogante, principalmente dirigida al estudioso del derecho, respecto a cuál sería el régimen de protección jurídica idóneo que en la práctica

⁹⁴ VILLALBA, Carlos Alberto y Delia Lipszyc. *Derecho de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, Productores de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión. Relaciones con el Derecho de Autor*. edit. Víctor P. de Zavalia, Buenos Aires, Argentina, p. 9, 1976. citado por el Lic. J. Ramón Obón León, en su obra: "Derecho de los Artistas e Intérpretes": edit. Trillas. México, 1990. pag. 12.

les funcionara con eficacia a los sujetos que se encuentra dirigido, es decir, los artistas intérpretes y ejecutantes; se consideró a la materia laboral, como la idónea para su aplicación, en términos generales, sin embargo lo que en realidad sucedió es que nos encontramos ante la presencia de expectativas de derecho novedosas, que necesariamente han requerido de un replanteamiento desde la naturaleza jurídica de los propios derechos conexos al de autor. Con base en esta reflexión, es que se deben visualizar los mejores caminos que permitan reivindicar los justos reclamos y derechos adquiridos, de quienes hacen posible la proyección de una obra al mundo.

Consideramos de suma importancia recordar, que si bien las actividades de interpretación y ejecución artísticas resultan ser tan lucrativas, también lo es que la mayoría de las veces, se encuentran plagadas de formas complejas de explotación, auspiciadas principalmente por representantes artísticos, dirigentes sindicales y los medios de comunicación, luego entonces –como tanto se ha indicado-, es necesario reflexionar sobre la eficacia de la protección artística.

2. Justificación de una propuesta.

Hemos abundado en el hecho de que la protección de los artistas intérpretes y ejecutantes se ubica en el contexto de un derecho especial, –de características eminentemente sociales-, no es una recompensa de un servicio prestado a la sociedad, ni una verdadera propiedad.

Ya se ha analizado que ni el derecho laboral, ni el civil, pueden dar, en la práctica la solución plenamente adecuada a los derechos del artista o del intérprete ejecutor; por otra parte, los caracteres, efectos, extensión y duración del derecho

intelectual, actualmente se encuentran mayormente determinados por la ley, la doctrina y la jurisprudencia.

En legítimo intento por justificar nuestra propuesta de buscar mejores instrumentos jurídicos de protección para el artista intérprete y ejecutante de los que en la actualidad existen, es necesario estimar tomar en consideración las conclusiones que expresa la Enciclopedia Omeba, en su página 642, 6ª edición 1968, tomo II, al indicarnos como postulados eminentemente justificativos de la protección al derecho intelectual y por ende al de los derechos conexos al de autor, los siguientes:

- “El trabajo intelectual, como categoría del trabajo humano, es digno del respeto de la sociedad y de la protección del Derecho.
- Los trabajadores intelectuales poseen derechos derivados de su creación y que los vincula a la misma.
- Dichos derechos, distintos del derecho real de propiedad o dominio sobre las cosas, poseen un singular doble aspecto: moral, resultante de la paternidad sobre la creación intelectual, y pecuniario, que asegura la posibilidad del disfrute económico de la misma.
- El trabajador intelectual necesita un amplio clima de libertad para el ejercicio de su actividad creadora o interpretativa.
- Ninguna forma de censura previa es aceptable como límite o restricción de aquella libertad. Sólo pueden admitirse como responsabilidades ulteriores a la publicación de la obra las derivadas de los delitos y las contravenciones susceptibles de cometerse a través de la misma”.

En síntesis, podemos asegurar que en el transcurso del presente trabajo, así como en las anteriores consideraciones, hemos logrado identificar que la justificación de la mayor y mejor protección jurídica a los intérpretes y ejecutantes artísticos tiene necesariamente que ver con los aspectos de protección al derecho de autor que ha señalado el especialista en la materia, David Rangel Medina, y que a saber son: "de justicia social; el autor debe obtener provecho de su trabajo, los ingresos que percibirán en función de la acogida del público a sus obras y de sus condiciones de explotación: las 'regalías' serán, serán en cierto modo, los salarios de los trabajadores intelectuales;...de desarrollo cultural, si está protegido el autor (*y en consecuencia el artista intérprete y ejecutante*), se verá estimulado para crear nuevas obras, enriqueciendo de esa manera la literatura, el teatro, la música, etcétera, de su país;...de orden económico: las inversiones que son necesarias, por ejemplo para la producción de películas o para la edición de libros o discos, serán más fáciles de obtener si existe una protección efectiva. ...; de orden moral al ser la obra la expresión personal del pensamiento del autor, éste debe tener derecho a que se respete, es decir, derecho a decidir si puede ser reproducida o ejecutada en público, cuándo y cómo, y derecho a oponerse a toda deformación, o mutilación cuando se utiliza la obra. ...; de prestigio nacional: el conjunto de las obras de los autores de un país refleja el alma de la nación y permite conocer mejor sus costumbres, sus usos, sus aspiraciones. Si la protección no existe, el patrimonio cultural será escaso y no se desarrollarán las artes.⁹⁵

3.- Diversas figuras e instrumentos jurídicos aplicables.

Dentro del estudio de los distintos medios o formas de protección jurídica del artista intérprete y ejecutante, son de destacarse los aspectos que han repercutido en las figuras e instrumentos jurídicos aplicables, así tenemos que algunos de

⁹⁵ RANGEL Medina, David.- *Derecho Intelectual*. Colección Panorama del Derecho Mexicano. Instituto de Investigaciones Jurídicas. Universidad Nacional Autónoma de México.1998. págs. 113 y 114.

aquellos han sido los que, en nuestro criterio, han tenido mayor influencia, a saber están los siguientes:

a)- Reglas emanadas de la Gestión Colectiva o de las Sociedades Autorales.

Como se ha señalado, la gestión colectiva de los derechos de los artistas intérpretes aparece en el sistema jurídico mexicano en la Ley Federal de Derechos de Autor, de 1956. El artículo 110 de dicho ordenamiento establecía las disposiciones aplicables a las sociedades de autores eran para las sociedades que organizaran los artistas intérpretes, encaminadas a hacer efectivos los derechos reconocidos por la Ley; en tal virtud, estas, entidades llegaban a ser autónomas, de interés público y con personalidad jurídica distinta de la de sus socios, estableciéndose asimismo que solo ellas podían detentar la denominación de sociedad de intérpretes al estar regidas por la Ley de la materia, previa inscripción en el Registro del Derecho de Autor.

La Ley de 1963 vigente en su época, aunque observar en gran parte la legislación que comentamos, suprimió la sociedad general, de autores, confiando la vigilancia un comité designado por la asamblea de socios. Asimismo, incorporó el voto proporcional a las recaudaciones obtenidas por el socio; instauró el Fideicomiso de administración y fincó responsabilidades civiles y penales de los directivos.

En cuanto a la gestión colectiva de los derechos de los artistas intérpretes el derogado artículo 110 pasó a ser el 117, de la Legislación sobre Derechos de Autor que manifestó " Las disposiciones de este capítulo son aplicables a las sociedades que organicen los artistas intérpretes o ejecutantes encaminadas a hacer efectivos los derechos que les reconoce esta Ley".

El capítulo a que se refiere el citado numeral es el VI, relativo a las sociedades de autores. En consecuencia, los artículos que lo integran, que van del 93 al 116 y el mencionado 117, fueron aplicables a los artistas intérpretes.

Al igual que las sociedades de autores, las sociedades de artistas intérpretes, reúnen una serie de características: son personas jurídicas SUI GENERIS, de interés público y se rigen bajo el principio de exclusividad en la representación y en la gestión.

Con tales características tenemos en la nueva Ley Federal del Derecho de Autor, la función que tienen las “ Sociedades de Gestión Colectiva “, consiste, primero, en proteger a sus asociados en sus derechos morales.

La limitación en este caso, consiste en que no causen regalías, pagos por utilización y ejecución pública de obra. Dicha limitación también recibe una interpretación restrictiva, y sólo es vigente cuando concurren simultáneamente las condiciones que el propio ordenamiento dispone.

La excepción al derecho de ejecución pública es aplicable sólo a aparatos monorreceptores de señales radiofónicas o televisivas, de uso privado, lo cual significa que no es una justificación para el uso comercial de las señales. Dicha intención de uso privado y personal - o reducido al círculo cercano al individuo - inclusive cuando el receptor sea un causante menor o una microindustria, está confirmada por la prohibición de utilizar la ejecución con fines lucrativos, incluso los indirectos, como es el caso de formar parte dentro de un conjunto de servicios ofrecidos con fines mercantiles.

Siendo indudable que los problemas comunes que éstos afrontan, como la piratería de sus obras, la imitación, a veces burda, los ha obligado a crear una conciencia de unión para la legítima defensa de sus intereses.

Consideramos que de la experiencia en la gestión colectiva se ha nutrido la actual legislación autoral, como se advierte de la simple lectura de los artículos: 117, 118, 119, 120, 121, 122, y 162 de la ley Federal del Derecho de Autor, nos referiremos principalmente a los siguientes artículos:

"Artículo 117- El artista intérprete o ejecutante goza del Derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones así como el de oponerse a toda deformación mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

Artículo 119- Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, tales como grupos musicales, coros, orquestas, de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.

A falta de tal designación se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.

Artículo 162- El Registro Público del Derecho de Autor tiene por objeto garantizar la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos conexos y de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, así como dar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción.

Las obras literarias y artísticas y los derechos conexos quedarán protegidos aún cuando no sean registrados."

Bajo este tenor es posible aseverar que los órganos de gestión colectiva constituyen un precedente de orden internacional, donde los artistas procuran la defensa de sus derechos por medio de sindicatos o de sociedades; sin embargo, no son ajenos a la necesaria intromisión de otras figuras, cuyas características no corresponden a los aspectos estéticos y creativos contenidos en el derecho intelectual, tal es el caso de los productores de fonogramas.

En consecuencia, no podemos evitar pensar que existen organizaciones y sindicatos, que no tengan estos "filtramientos" de entidades ajenas a sus estatutos, sin embargo, y como natural contrapeso tenemos los importantes acuerdos de nivel continental latinoamericano, como la Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas.⁹⁶

La función que tienen las "sociedades de gestión colectiva", consiste, primero, en proteger a sus asociados en sus derechos morales y patrimoniales, además de recaudar, administrar y distribuir los derechos de ejecución, representación o exhibición de las obras de sus socios, y resalta por su importancia el velar por la salvaguarda de la tradición intelectual y artística nacional, que corresponda a todas y cada una de las ramas protegidas por la Ley Federal de Derechos de Autor.

Efectivamente, la forma más fácil de encauzar el ejercicio colectivo de los derechos de autor es a través de las sociedades de gestión colectiva. Se trata de corporaciones de base asociativa formadas por una misma clase de titulares de derechos y administradas y vigiladas por ellos, a través de su participación en los órganos de gobierno.

⁹⁶ Publicada en el Diario Oficial de la Federación el día 24 de octubre de 1947.

Las sociedades de gestión colectiva surgen como respuesta a las necesidades de reestructuración de las anteriormente existentes sociedades de autores. La reforma de estas personas morales fue profunda, y obedeció a la adecuación del marco jurídico del derecho de autor y al debido respeto a la libertad de asociación que impone la Constitución de la República.

Las sociedades de autor tuvieron su origen en asociaciones gremiales que protegía derechos de autores; sin embargo, la complejidad de la realidad a que se sometían en su actuar y ante el evidente progreso de las libertades y de las formas de explotación de los derechos de autor y derechos conexos, fue necesario ampliar su margen de acción de modo que pudieran aceptar en su seno tanto a los autores, que tradicionalmente estaban incluidos, como a los titulares de derechos patrimoniales, titulares de derechos conexos y a sus causahabientes; desde luego, esta reforma provocó que no sólo personas físicas, sino también las morales, fueran elegibles para pertenecer a las nuevas sociedades de gestión colectiva.

En concordancia con el respeto a la libre asociación que buscó la nueva ley, el nombre de las sociedades fue modificado; primero, para hacerlo más acorde a la realidad de los derechos que manejan, y segundo, para que su nombre no se convirtiera en un límite natural a sus actividades, como anteriormente sucedía. Las sociedades de gestión colectiva, en comparación con las antiguas sociedades de autores, tienen un objeto social mucho más amplio y una forma de administración más flexible.

Estas sociedades son personas morales de carácter privado, de interés público constituidas para lograr un objetivo determinado que es la difusión de la cultura por medio de la obtención de los beneficios económicos de los productores de cultura.

Se justifica la existencia de estas sociedades de gestión pues sirven de intermediarios entre los sujetos titulares del derecho de autor y los usuarios de las obras protegidas, independientemente del problema que enfrentan los autores consistente en cómo conseguir el control de las utilidades de sus obras, imposible de alcanzar individualmente en toda circunstancias. Desde un principio, el camino idóneo fue el de encauzar el ejercicio de los derechos de autor a través de estas figuras.

Aunado a lo anterior, el desarrollo tecnológico de los medios de reproducción tales como las fotocopiadoras, las grabadoras de sonido, las videograbadoras, y las computadoras, entre otros, ha permitido el acceso de terceros a las obras originales, de ahí la importancia que tienen estas sociedades como instrumentos de preservación del derecho exclusivo de sus miembros.

Habiendo tratado el papel que tienen las referidas sociedades en relación con el ejercicio de los derechos exclusivos de explotación, es menester poner énfasis en la importancia que tienen las mismas en los derechos de remuneración. Efectivamente, se minimizarán las posibilidades del creador de una obra a hacer efectivo el derecho de remuneración, sin una organización que vigile tales utilidades y perciba de los usuarios la remuneración prevista en la ley. En este contexto, las sociedades de autores constituyen un factor de equilibrio en las relaciones entre sus miembros y los usuarios, por que facilita que los autores puedan recibir la remuneración a la que tienen derecho por su trabajo de creación, en condiciones de equidad.

A) Características

La Ley Federal del Derecho de Autor delimita la naturaleza de las sociedades de gestión colectiva, estableciendo sus características en el artículo 192:

ARTÍCULO 192.- Sociedades de gestión colectiva es la persona moral que, sin ánimo de lucro, se constituye bajo el amparo de esta Ley con el objeto de proteger a autores y titulares de derechos conexos tanto nacionales como extranjeros, así como recaudar y entregar a los mismos las cantidades que por concepto de derechos de autor o derechos conexos se generen a su favor.

Los causahabientes de los autores y de los titulares de derechos conexos nacionales o extranjeros residente en México podrán formar parte de sociedades de gestión colectiva.

Las sociedades a que se refieren los párrafos anteriores deberán constituirse con la finalidad de ayuda mutua entre sus miembros y basarse en los principios de colaboración, igualdad y equidad, así como funcionar con los lineamientos que esta Ley establece y que los convierte en entidades de interés público.

La sociedad de gestión colectiva es, en consecuencia, una persona moral, de derecho privado sujeta a un régimen jurídico administrativo particular de derechos de autor, que constituye con el único objeto de proteger a autores y titulares de derechos conexos, a sus causahabientes, nacionales o extranjeros, así como recaudar en su nombre y representación las cantidades que por concepto de derecho de autor o derechos conexos se generen a su favor. Es requisito que los miembros de las sociedades de gestión colectiva mexicanas residan en el territorio nacional. Son personas morales de interés público, por los principios, determinados por la ley, que las animan.

El régimen jurídico administrativo de derecho autoral que las rige, nace de la exigencia legal de ser autorizadas, previamente a su operación, por parte del Instituto Nacional del Derecho de Autor.

El otorgamiento y vigencia de la autorización para operar como sociedad de gestión colectiva está sujeto a disposiciones imperativas de orden administrativo.

Cuando sobrevinieren o se dieran a conocer conflictos entre los socios, que impidieran el cause normal de sus funciones o se actuase en detrimento de los socios, a fin de respetar la garantía constitucional de audiencia, el Instituto debe apercibir a la sociedad a fin de que subsane sus irregularidades de lo contrario se hará acreedora a una sanción que interfiere con su propia existencia, le sería revocada su autorización.

Ahora bien, los requisitos que la ley impone para obtener la autorización del Instituto Nacional del Derecho de autor para fungir como sociedad de gestión colectiva:

ARTÍCULO 199.- El Instituto otorgará las autorizaciones a que se refiere el artículo 193 concurren las siguientes condiciones:

- I. Que los estatutos de la sociedad de gestión colectiva solicitante cumplan, a juicio del Instituto, con los requisitos establecidos en esta Ley;
- II. Que de los datos aportados y de la información que pueda allegarse el Instituto, se desprenda que la sociedad de gestión colectiva solicitante reúne las condiciones necesarias para asegurar la transparente y eficaz administración de los derechos, cuya gestión le va a ser encomendada, y
- III. Que el funcionamiento de la sociedad de gestión colectiva favorezca los intereses generales de la protección del derecho de autor, de los titulares de los derechos patrimoniales y de los titulares de derechos conexos en el país.

Los requisitos que debe cumplir la sociedad de gestión colectiva son de orden público, de ahí a necesidad de que, a juicio del Instituto Nacional del Derecho de Autor, como autoridad administrativa encargada de la defensa de tales derechos, de que sus estatutos se apeguen estrictamente a los mandatos de la Ley Federal del Derecho de Autor. Tanto los datos que se aporten para obtener la autorización, como aquellos a los que tenga acceso el Instituto, deben manifestar que la entidad que pretende operar como sociedad de gestión colectiva reúne las

condiciones materiales, jurídicas y financieras suficientes para asegurar el manejo de los derechos de sus afiliados.

Por último, se exige una razón de orden político administrativo y cultural, la aprobación y autorización de la sociedad de gestión colectiva debe favorecer no sólo a su agremiados, sino a la marcha de los intereses generales de la protección del sistema de derecho autorral en el país.

Dos innovaciones presenta la nueva estructura y funcionamiento de las sociedades de gestión colectiva, por un lado, en favor de la libertad de asociación consagrada en nuestra Constitución la afiliación a las sociedades de gestión colectiva es completamente voluntaria, quedan prohibidas las prácticas de cobranza oficiosa, toda vez que las sociedades están impedidas para intervenir en la cobranza de derechos sin la autorización de sus socios. Al respecto, véase el artículo 195 de la sociedad.

Las sociedades de gestión colectiva no podrán intervenir en el cobro de regalías cuando los socios elijan ejercer sus derechos en forma individual respecto de cualquier utilización de la obra o bien hayan pactado mecanismos directos para dicho cobro.

Por el contrario, cuando los socios hayan dado mandato a las sociedades de gestión colectiva, no podrán efectuarse el cobro de las regalías por sí mismo, a menos que lo revoquen.

Las sociedades de gestión colectiva no podrán imponer como obligatoria la gestión de todas las modalidades de explotación, ni la totalidad de la obra o de producción futura.

Dada la naturaleza privada de las sociedades de gestión colectiva, éstas no funge como autoridad en materia de derecho de autor.

En tal sentido, no pueden establecer cláusulas que mermen la capacidad contractual de sus socios, imponiendo obligaciones de conceder gestión respecto de todas las modalidades de explotación, ni siquiera de la totalidad de la obra o de la producción futura del autor. Por otra parte, en favor de la correcta marcha del funcionamiento de las sociedades autorales, cuando los socios hayan dado mandato a las sociedades de gestión colectiva, no podrán efectuar el cobro de las regalías por sí mismos, a menos que lo revoquen.

En beneficio de esta recta administración de los derechos de autor se dispuso e normas que regulan el ejercicio de la gestoría de estos derechos por los particulares en lo individual:

ARTÍCULO 196.- En el caso de que los socios optaran por ejercer sus derechos patrimoniales a través de apoderado, éste deberá ser persona física y deberá contar con la autorización del Instituto. El poder otorgado a favor del apoderado no será sustituible ni delegable.

Esta norma impide que personas morales realicen funciones reservadas a las sociedades de gestión colectiva. El imperativo de que sea persona física y que el poder otorgado no sea sustituible ni delegable, crea imposibilidad material de que los apoderados llegaran a ser depositarios de los derechos de gran cantidad de autores y titulares de derechos, convirtiéndose en sociedades de gestión colectiva de facto, fuera del control administrativo de la autoridad.

B) Organización

La Ley Federal del Derecho de Autor, deja a la libre contratación de los miembros de las sociedades de gestión colectiva, para realizar sus estatutos, sin embargo, razones de interés público imponen que se fijen reglas mínimas a cumplir en beneficio de la administración y defensa de los derechos autorales. El artículo 205 de la ley, impone los mínimos que deberán cubrir los estatutos de tales

sociedades, en su ausencia será imposible se le otorgue autorización para fungir como tal:

ARTÍCULO 205.- En los estatutos de las sociedades de gestión colectiva se hará constar, por lo menos, lo siguiente:

- I. La denominación;
- II. El domicilio;
- III. El objeto o fines;
- IV. Las clases de titulares de derechos comprendido en la gestión;
- V. Las condiciones para la adquisición y pérdida de la calidad de socio;
- VI. Los derechos y deberes de los socios;
- VII. El régimen de voto;
 - a. Establecerá el mecanismo idóneo para evitar la sobre representación de los miembros.
 - b. Invariablemente, para la exclusión de socios, el régimen de voto será el de un voto por socio y el acuerdo deberá ser del 75% de los votos asistentes a la Asamblea.
- II. Los órganos de gobierno, de administración, y de vigilancia, de la sociedad de gestión colectiva y su respectiva competencia, así como las normas relativas a la convocatoria a las distintas asambleas, con la prohibición expresa de adoptar acuerdos respecto de los asuntos que no figuren en el orden del día;
- III. El procedimiento de elección de los socios administradores. No se podrá excluir a ningún socio de la posibilidad de fungir como administrador;
- IV. El patrimonio inicial y los recursos económicos previstos;
- V. El porcentaje del monto de recursos obtenidos por la sociedad, que se destinará a:

- a. La administración de la sociedad;
 - b. Los programas de seguridad social de la sociedad, y
 - c. Promoción de obras de sus miembros, y
- I. Las reglas a que han de someterse los sistemas de reparto de la recaudación. Tales reglas se basarán en el principio de otorgar a los titulares de los derechos patrimoniales o conexos que representen, una participación en las regalías recaudadas que sea estrictamente proporcional a la utilización actual, efectiva y comprobada de sus obras, actuaciones, fonogramas o emisiones.

Las fracciones I a IV, constituyen simples elementos de identificación y personalidad de la sociedad de gestión colectiva, sin embargo, la fracción IV, incluye un elemento de especial importancia, se trata de que la sociedad de gestión colectiva incluya normas por las cuales se finquen derechos de pertenencia y garantías para evitar la injusta segregación de socios, en el mismo sentido la fracción VI del mismo artículo.

La fracción VII incluye normas especiales respecto del régimen de voto de las sociedades de gestión colectiva, si bien el ordenamiento que rige la constitución de tales sociedades es la Ley de Sociedades Mercantiles, y su régimen jurídico de suplencia de las normas, estas disposiciones imperativas suplen en lo conducentes, las disposiciones del ordenamiento mercantil. El régimen de voto de las sociedades de gestión colectiva, según la Ley Federal del Derecho de Autor, tiene dos peculiaridades importantes, por un lado, deben evitar la sobre representación de los miembros, esto es, que conforme a las prácticas del derecho mercantil, y de la costumbre generada durante la vigencia de las sociedades autorales el monto de las aportaciones de los socios era directamente proporcional al número de votos representativos en la asamblea, sin embargo, esta disposición impone la obligación de que, en sus estatutos, las sociedades de gestión colectiva planteen mecanismos que eviten el abuso del derecho de

representación en la asamblea, de modo que los miembros que hayan aportado menor cantidad para la administración de la sociedad no vean mermados sus derechos. Por otra parte, las reglas de representación conforme a las aportaciones son nulas cuando se trata de exclusión de socios, en la inteligencia de la importancia que representa para la comunidad la recta defensa de los derechos autorales. Para la exclusión de socios, el régimen de voto corresponde a un voto por socio, y el voto calificado para la exclusión debe ascender al 75% de los socios presentes en la asamblea.

No existen normas respecto a qué órganos de gobierno debe tener una sociedad de gestión colectiva, sin embargo, existe obligación de que la determinación de los mismos que conste en el acta constitutiva de la sociedad, siendo mínimos la existencia de órganos de gobierno, administración y de vigilancia, cuyas atribuciones deben quedar claramente establecidas. Las normas para las convocatorias para reunión de la asamblea de socios queda también libre, sin embargo, éstas deben quedar expresamente manifiestas en los estatutos y deben contener en el orden del día.

Las fracciones IX de este artículo, señala que es libre la determinación del procedimiento para la elección de los administradores, salvo que éstos serán necesariamente socios y ninguno podrá ser excluido de la posibilidad de ser administrador.

Las fracciones X y XI, versan sobre los asuntos financieros de la sociedad de gestión colectiva, en la Ley Federal del Derecho de Autor, han desaparecido los montos mínimos y las cuotas fijas para gastos determinados, sin embargo, de acuerdo con la legislación común, el patrimonio inicial y los recursos de la sociedad deben constar en el acta constitutiva, así como el porcentaje destinado a las partidas de administración, seguridad social y promoción de los socios. Dichos porcentajes quedan libre para su determinación por la asamblea.

Por último, la fracción XII del artículo, señala una regla de equidad en la repartición de las recaudaciones de las sociedades de gestión colectiva. Si bien los mecanismos son también ideados y constituidos por la propia sociedad, deben obedecer al principio de que el monto correspondiente a cada socio sea directamente proporcional a la utilización actual, efectiva y comprobada de sus obras, actuaciones, fonogramas o emisiones.

C) Funciones.

La función primordial de las sociedades de gestión colectiva, está determinada por el artículo 200 de la Ley Federal del Derecho de Autor;

ARTÍCULO 200.- Una vez autorizadas las sociedades de gestión colectiva por parte del Instituto, estarán legitimadas en los términos que resulten de sus propios estatutos para ejercer los derechos confiados a su gestión y hacerlos valer en toda clase de procedimientos administrativos o judiciales.

Las sociedades de gestión colectiva están facultadas para presentar, ratificar o desistirse de demanda o querrela a nombre de sus socios, siempre que cuenten por poder general para pleitos y cobranzas con cláusulas especial para presentar querrelas o desistirse de ellas, expedido a su favor y que se encuentre inscrito en el Instituto, sin que sea aplicable lo dispuesto por el artículo 120 del Código Federal de Procedimientos Penales y sin perjuicio de que los autores y que los titulares de derechos derivados puedan coadyuvar personalmente con la sociedad de gestión colectiva que corresponda. En el caso de extranjeros residentes fuera de la República Mexicana se estará a lo establecido en los convenios de reciprocidad respectivos.

En tal sentido, la principal función de las sociedades de gestión colectiva es la representación de sus socios, en términos de sus estatutos y restrictivamente, en términos de los poderes generales para pleitos y cobranzas que en su favor

extiendan los socios. Sin esta representación, las sociedades están impedidas para actuar.

Ahora bien, las finalidades de las sociedades de gestión colectiva están determinadas por el artículo 202 de la ley:

ARTÍCULO 202.- Las sociedades de gestión colectiva tendrá las siguientes finalidades:

- I. Ejercer los derechos patrimoniales de sus miembros;
- II. Tener en su domicilio, a disposición de los usuarios, los repertorios que administre;
- III. Negociar en los términos del mandato respectivo las licencias de uso de los repertorios que administren con los usuarios, y celebrar los contratos respectivos;
- IV. Supervisar el uso de los repertorios autorizados;
- V. Recaudar para sus miembros las regalías provenientes de los derechos de autor o derechos conexos que les correspondan, y entregárselas previa deducción de los gastos de administración de la Sociedad, siempre que exista mandato expreso;
- VI. Recaudar y entregar las regalías que se generen en favor de los titulares de derechos de autor o conexos extranjeros, por sí o a través de las sociedades de gestión que los representen, siempre y cuando exista mandato expreso otorgado a la sociedad de gestión mexicana y previa deducción de los gastos de administración;
- VII. Promover o realizar servicios de carácter asistencial en beneficio de sus miembros y apoyar actividades de promoción de sus repertorios;
- VIII. Recaudar donativos para ellas así como aceptar herencias y legados, y
- IX. Las demás que les correspondan de acuerdo con su naturaleza y que sean compatibles con las anteriores y con la función de intermediarias de sus miembros con los usuarios o ante las autoridades.

Los objetos de administración de las sociedades de gestión colectiva están determinadas por las fracciones I a IV del artículo citado. Estos objetos se establecen para que la sociedad ejerza el mandato que le es otorgado por los socios a fin de poner en contacto al usuario y al productor y editor, con la obra y manejar, en tal sentido los derechos patrimoniales de los socios.

La fracción IV, incluye una norma relacionada con la vigilancia del respeto de los derechos autorales, ya que faculta a las sociedades de gestión para supervisar el uso de los repertorios de manejo

Las fracciones V y VI, corresponden al régimen económico de las sociedades de gestión colectiva, se traducen en una serie de actos de cobranza para la recaudación de los montos causados por derechos de autor y derechos conexos, tales condiciones deben ser reportadas a los socios después de las deducciones que consten en los estatutos.

Asimismo, recaudar y entregar las cantidades por derechos de autor o derechos conexos a favor de sus titulares extranjeros, esta operación la pueden realizar directamente o a través de acuerdo con las sociedades de gestión que los representen en otros países, sin embargo, para realizar estos actos, debe existir mandato expreso que se otorgue a la sociedad de gestión mexicana.

La fracción VII, resume el contenido social de estas entidades privadas de interés público, pues una de sus más importantes funciones es la gestión social y el bienestar de sus miembros, así como proporcionarles el apoyo para la difusión y promoción de su obra.

La fracción VIII atiende al incremento del patrimonio de las sociedades, que como cualquier otra persona moral, puede recibir donaciones, herencias o legados.

Las finalidades de las sociedades de gestión colectiva se reducen a un trabajo de intermediación entre los agremiados y los demás miembros del circuito comercial de los bienes y servicios culturales así como con las autoridades judiciales y administrativas encargadas de la defensa de los derechos de autor.

ARTÍCULO 203.- Son obligaciones de las sociedades de gestión colectiva:

- I. Intervenir en la protección de los derechos morales de sus miembros;
- II. Aceptar la administración de los derechos patrimoniales o derechos conexos que les sean encomendados de acuerdo con su objeto o fines;
- III. Inscribir su acta constitutiva y estatutos en el Registro Público del Derecho de Autor, una vez que haya sido autorizado su funcionamiento, así como las normas de recaudación y distribución, los contratos que celebren con usuarios y los de representación que tengan con otras de la misma naturaleza, y las actas y documentos mediante los cuales se designen los miembros de los organismos directivos y de vigilancia, sus administradores y apoderados, todo ello dentro de los treinta días siguientes a su aprobación, celebración, elección o nombramiento, según corresponda;
- IV. Dar trato igual a todos los miembros;
- V. Dar trato igual a todos los usuarios;
- VI. Negociar el monto de las regalías que corresponda pagar a los usuarios del repertorio que administran y, en caso de no llegar a un acuerdo, proponer al Instituto la adopción de una tarifa general presentando los elementos justificativos;
- VII. Rendir a sus asociados, anualmente, un informe desglosado de las cantidades que cada uno de sus socios haya recibido y copia de las liquidaciones, las cantidades que por su conducto se hubiesen enviado al extranjero, y las cantidades que se encuentren en su poder, pendientes de ser entregadas a los autores mexicanos o de ser enviadas a los autores extranjeros, explicando las razones por las que se encuentren pendientes de ser enviadas. Dichos

informes deberán incluir la lista de los miembros de la sociedad y los votos que les corresponden;

VIII. Entregar a los titulares de derechos patrimoniales de autor que representen, copia de la documentación comprobatoria de la liquidación es irrenunciable, y

IX. Liquidar las regalías recaudadas por su conducto, así como los intereses generados por ellas, en un plazo no mayor a tres meses, contados a partir de la fecha en que tales regalías hayan sido recibidas por la sociedad.

De igual forma, no podemos excluir los múltiples organismos internacionales que en este sentido se han creado, como ya se han citado y a manera de ejemplo tenemos a: la Federación de Artistas Intérpretes y Ejecutantes (FLAISE); la Federación Internacional de Actores (FIA) y la Federación Internacional de Músicos (FIM).

El decreto que promulga la Convención Universal sobre Derecho de Autor, que en su exposición de motivos se manifestó: "Convencidos de que un régimen de protección de los derechos de autor adecuado a todas las naciones y formulado en una convención universal, que se una a los sistemas internacionales vigentes, sin afectarlos, contribuirá a asegurar el respeto de los derechos de la personalidad humana y a favorecer el desarrollo de las letras, la ciencia y las artes."⁹⁷

Bajo esta tesitura, es imperante reconocer que las reglas principales de los órganos de gestión colectiva tienen que ver con el ejercicio de los derechos exclusivos de explotación, por tanto su relevancia acontece en las pretensiones eficaces de remuneración; es decir, sin una organización que vigile y controle las utilidades artísticas y recabe de los usuarios la remuneración prevista en la ley; la posibilidad de que el autor y no se diga el artista intérprete obtenga su beneficio económico quedaría, en la mayoría de los casos muy limitada y en algunos otros

⁹⁷ Publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 6 de junio de 1957.

prácticamente descartada. Luego entonces, las sociedades autorales o como actualmente se denominan "sociedades de gestión colectiva", constituyen entes de derecho, y las reglas que de estas emanan se traduce en verdaderas aportaciones para las diversas figuras e instrumentos jurídicos aplicables.

b.- Contrato de Adhesión.

Las formas y acomodos que durante su evolución han tenido los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, nos obliga a pensar que éstos durante la mayor parte de su desarrollo, han tenido la necesidad de adecuarse a los aspectos económicos por sobre todos los demás. En tal virtud, es que los artistas intérpretes y ejecutantes terminarán ajustándose, adecuándose o adhiriéndose a los contratos que les ofrecían, con tal de poder emplearse y sobrevivir.

Bajo este tenor es que, los contratos de adhesión, que en infinidad de casos han constituido los antecedentes y formas a las que se recurre para los instrumentos jurídicos aplicables en esta materia.

Consideramos que las relaciones jurídicas creadas en torno de los artistas, que en forma personal, fama pública, personalidad, calidad en la interpretación, aceptación por la mayoría, novedad en la ejecución e interpretación, etc., pueden constituir verdaderos tipos contractuales. Como ejemplos de ello se encuentran los artistas e intérpretes como: Julio Iglesias, Plácido Domingo, Luciano Pavarotti, Luis Miguel, Juan Gabriel, etc., quienes están sujetos a modos de comercialización y difusión, la más de las veces controlados por compañías publicitarias o megagrupos de la mercadotecnia, que no siempre resultan claros en los manejos de imagen e ingresos y, someten al cliente a inicua explotación.

Como caso de excepción fueron, en su tiempo: Cantinflas, Pablo Casals, no así, Pedro Infante y Jorge Negrete.

Así las cosas, es pertinente esbozar el aspecto jurídico del contrato de adhesión, por lo que tenemos:

“Adhesión es el acto en virtud del cual una persona expresa su voluntad de responder de las consecuencias jurídicas de un contrato o convenio realizado entre otras sin su participación. Acto mediante el cual un estado incorpora su firma a un tratado internacional celebrado entre otros y en cuya concertación no ha tomado parte”⁹⁸.

Sobre este aspecto, podemos asegurar que el contexto legal se encuentra cubierto en las relaciones de tipo contractual en la que se presupone la igualdad de las partes y la libertad convencional, que inclusive son manifiestas hasta en el caso de las obligaciones derivadas del acto de adhesión.

Por tanto será interesante abundar sobre el tema cuando toquemos el relativo a la adhesión contractual derivada del derecho civil.

C.- Contrato Laboral.

Ha sido amplia la referencia que al aspecto laboral hemos hecho, cuando en el capítulo que antecede se hablo de la protección jurídica de la interpretación y ejecución artística en nuestro país y su vinculación con el derecho del trabajo, sin

⁹⁸ DE PINA Rafael, Rafael de Pina Vara.- *Diccionario de Derecho*. edit. Porrúa, S.A., Décima Quinta edición. México, 1988 p. 58.

embargo en el presente capítulo, estamos ubicando los elementos que anteceden para nutrir el contenido contractual de la referida protección, destacando en consecuencia cada uno de los elementos integrantes que pudieran redundar en la eficacia para la protección artística, así estimamos que acontece en las ideas que se expondrán a continuación.

Iniciaremos señalando que el artículo 39 de la Ley Federal del Trabajo, nos señala: "Si vencido el término que se hubiese fijado subsiste la materia del trabajo, la relación queda prorrogada por todo el tiempo que perdure dicha circunstancia".

Tratándose del trabajo de los actores y músico o intérpretes no se aplica esta disposición de acuerdo a lo dispuesto por el artículo 305 de esta Ley, tomando en cuenta las peculiaridades de estos trabajos.

Don Alberto Trueba Urbina, manifiesta en sus comentarios a este artículo: "La naturaleza particular del trabajo de actores y músicos, justifica la excepción al principio general contenido en el artículo 39 de esta Ley, ya que a pesar de que subsista la materia del trabajo no se prorroga la relación laboral, porque podría ser perjudicial tanto a la empresa como a los actores o músicos, la repetición constante en sus actuaciones. Salvo notorias excepciones".⁹⁹

De aquí se desprende el primer elemento regulatorio o especialidad que estas actividades poseen, por lo cual resulta necesario hacer justa mención al supuesto jurídico que plantea el artículo 304 de la Ley Federal del Trabajo, al manifestarnos de que el artista intérprete (sea actor o músico) efectúe su interpretación artística

⁹⁹ TRUEBA Urbina, Alberto. Jorge Trueba Barrera. *Ley Federal del Trabajo de 1970. Reforma Procesal de 1980*, edit. Porrúa, S.A., México, 1981. pp. 42,155.

y que ésta resulte susceptible de ser transmitida, fotografiada o grabada, sea cual fuere el procedimiento que se empleare.

Pudiera confundirse el contenido de este artículo laboral con lo que en su momento contemplaba el artículo 74, inciso c), de la Ley Federal del Derecho de Autor de 1963, al hacer referencia a los "convenios remunerados" que autoricen las emisiones ulteriores; sin embargo, es menester aclarar que el aspecto laboral sólo se refiere al supuesto de la prestación de servicios, esto es, solamente la ejecución material que lleva a cabo el artista intérprete de la obra. En cambio la Ley Federal del Derecho de Autor señala el uso de esa interpretación artística aplicando la tecnología.

Finalmente, podemos aseverar que la influencia que en términos laborales se ha dado en el ámbito de la interpretación y ejecución artística ha sido determinante, porque como ya lo hemos señalado el derecho de los artistas intérpretes tiene su base en el modo de contratación inicial y esto, necesariamente fue sustentado, en la mayoría de los casos, en el marco del derecho del trabajo, es más ya sabemos que dependiendo de la forma en que se determine la utilización de la interpretación es como se sabrá si se ubica dentro del ámbito laboral o trasciende al intelectual, sin embargo lo que aquí pretendemos destacar es que dada la característica especial del trabajo intelectual, es decir la eventualidad, tenemos que las condiciones en que se presta el servicio son totalmente especiales, *sui generis*, por tanto, lo que nos interesa concluir es que el contrato o las formas de contratación laboral, son primordiales para constituir el basamento de las figuras e instrumentos jurídicos que serían aplicables para crear los medios eficaces de la protección jurídica para los artistas y ejecutantes artísticos.

4.- Reglas generales del Contrato Civil, aplicadas supletoriamente a la figura contractual de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes.

Al iniciar el comentario de las reglas generales del contrato civil que son el sustento necesario para confeccionar la propuesta del modelo contractual que buscamos adecuar y que tienda a la mejor protección de los artistas intérpretes y ejecutantes, tenemos que recurrir a la definición legal de contrato, que nos precisa el artículo 1793 del Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal, es decir, "los convenios que producen o transfieren las obligaciones y derechos toman el nombre de contratos". La definición tradicional que la doctrina ha acogido, que desde luego proviene de la definición legal indicada, se concreta en determinar que *el contrato es el acuerdo de dos o más voluntades para crear o transferir derechos y obligaciones*.

En lo que respecta a nuestro trabajo, estimamos suficientes las definiciones planteadas para considerarlas como la regla inicial y sustantiva que nos permita abordar la aplicación supletoria del contrato civil en razón de la materia autoral, así tenemos que el Diccionario Jurídico Mexicano, al hablar de Derechos de Autor, entre otros conceptos, nos indica que: "...La tesis que asimila estos derechos a la propiedad cuyo fundamento se encuentra en la idea de explotación exclusiva, como similar a las formas de apropiación y posesión, y en que los atributos de la propiedad (goce y disposición) son aplicables también a los derechos de autor; la teoría que los asimila a los derechos de la personalidad en la que considera que el derecho de autor es inseparable de la actividad creadora del hombre, su exteriorización es una emanación de su personalidad, de ahí que toda violación o desconocimiento de ello es un obstáculo al ejercicio de la libertad personal; la tesis que los considera bienes jurídicos inmateriales equiparables al derecho de propiedad; la teoría de la cuasipropiedad que, recogiendo la antigua forma romana, establece un nuevo derecho que se diferencia de la propiedad sólo en su objeto, la teoría que equipara los derechos de autor al usufructo, explicando que la nula propiedad del bien incorpóreo pertenece a la sociedad en la que se gestó la obra; la teoría que incorpora al derecho patrimonial; la tesis que los asimila a los derechos reales; las teorías de Piola Castelli, Valdés Otero y Stolfi que hablan de una naturaleza mixta (personal-patrimonial) de los derechos de autor, explicando

que en el momento de la realización de la obra estamos frente a un derecho personal y al momento de su publicación frente a un derecho patrimonial, la de Acard que habla de los derechos intelectuales o *Jura re Intelectuali*, de la que se pueden derivar todas aquellas que le confieren autonomía a este tipo de derechos; o la de Farell Cubillas que los incorpora al derecho social, explicando que mediante los derechos de autor se pretende proteger al económicamente débil efectuando una nivelación de la desigualdad entre el autor y los grandes difundidores o explotadores de la obra.¹⁰⁰

Con lo antes indicado, podemos colegir que la regla inicial que estamos considerando es que el acuerdo de voluntades deberá prevalecer en toda forma de contratación en los derechos conexos que tenga como finalidad crear y transferir derechos y obligaciones; que en esta esfera de actuación jurídica se deben estimar las teorías sobre la personalidad de los artistas intérpretes y ejecutantes, prevaleciendo la forma jurídica que tiene que ver con un nuevo estatuto legal de protección vinculado al derecho social, y en consecuencia el derecho civil, aunque en su momento fue sustento de la materia autoral, se revela con cierta limitación a la luz de la actual concepción de los derechos conexos.

a). Elementos a considerar:

4.1.- En materia civil.

Expuestas algunas de las más conocidas tesis que determinan el contenido de la Ley Federal del Derecho de Autor, en congruencia con la doctrina, nos es dable

¹⁰⁰ INSTITUTO de Investigaciones Jurídicas.- *Diccionario Jurídico Mexicano*.- edit. Porrúa, S.A. UNAM, México, 1987, p. 1052.

aseverar que las reglas generales del Contrato Civil, pueden ser aplicables a la figura contractual de los artistas intérpretes y ejecutantes.

Como antecedentes tenemos las ya señaladas teorías civilistas que nos muestran la clasificación del derecho de autor y que buscan fundar la naturaleza del derecho del artista intérprete en las disposiciones que regulan el contrato de locación de los servicios, de obra o del llamado de empresa, y el de aquellos partidarios de la teoría de los derechos de la personalidad, también ya analizados con anterioridad.

Es adecuado considerar como elementos de los que en materia civil se han nutrido los derechos conexos, en este caso y a manera de ejemplo tenemos a la corriente que sostiene la locación de servicios, de obra o de empresa, misma que contempla la prestación de servicios dentro de una modalidad del contrato de arrendamiento, regulado –como ya se sabe-, por normas de derecho civil.

Conviene recordar que el uso de estas corrientes de la teoría civilista, aplicadas a artistas intérpretes o ejecutantes ya han sido abandonadas; es más, en la terminología jurídica de hoy se opone el arrendamiento de servicio al arrendamiento de obras o de industria; el contrato de trabajo al contrato de empresa.

Resulta necesario mencionar que aun cuando estos conceptos, no serían estrictamente aplicables a la prestación que otorgan los artistas intérpretes; quizá pudiera pensarse que algunos de sus elementos que regulan la prestación de sus servicios, necesariamente se deben contemplar dentro de la estructura doctrinaria del derecho civil.

A manera de ejemplo, podemos señalar lo que prescribe el Capítulo II del Título Décimo, en el artículo 2606 del Código Civil para el Distrito Federal en materia de fuero común y para toda la República en materia del fuero federal, en el sentido de que quien presta y quien recibe servicios profesionales puede fijar de común acuerdo, la retribución debida por ello, además, en el párrafo segundo, de este ordenamiento legal, se aclara que cuando se trate de profesionistas sindicalizados, se observarán las disposiciones contenidas en el contrato colectivo de trabajo. O sea, en este supuesto, la legislación civil remite la relación contractual a las leyes laborales, lo que en una interpretación extensiva también podría aplicarse a la materia de los derechos conexos al de autor.

4.2.- En materia autoral.

Es necesario precisar que los elementos que hemos considerado en materia autoral, provienen directamente de la estructura normativa que regula a los derechos de autor, así como de los principios generales que sobre la materia rigen, así tenemos que en primer término, en caso de conflicto, prevalecerán los derechos de autor sobre los de los artistas intérpretes y ejecutantes e inclusive respecto de los productores de fonogramas.

Asimismo, con la institucionalización del registro público del derecho de autor, se mantiene la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos conexos y de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, por ello se pretende otorgar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción. Sin embargo, en materia de derechos conexos, nos expresa el segundo párrafo del numeral 162 de la ley vigente, que: *Las obras literarias y artísticas y los derechos conexos quedarán protegidos aun cuando no sean registrados.* En consecuencia, pudiéramos

esgrimir la regla que consistiría en que en principio todo acto vinculado con los derechos conexos deberá registrarse para obtener su adecuada protección jurídica, sin embargo la falta de tal efecto no va en detrimento de su protección, si en cambio respecto a su mejor publicidad y oponibilidad para acreditar un mejor derecho.

Con base en lo dispuesto por el artículo 201 del ordenamiento legal en comentario, se requiere de la celebración por escrito de todos y cada uno de los actos, convenios y contratos entre las sociedades de gestión colectiva y los autores, los titulares de derechos patrimoniales o los titulares, de derechos conexos, en su caso, así como entre dichas sociedades y los usuarios de las obras, actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones de sus socios, según corresponda. En tal virtud, la formalidad señalada la identificamos como otra regla de actuación en términos de la mejor protección para los intérpretes y ejecutantes artísticos.

Se identifica al Instituto Nacional del Derecho de Autor, como la autoridad administrativa competente en materia de derechos de autor y derechos conexos, y se le adscribe orgánicamente a la Secretaría de Educación Pública.

Dadas las funciones del referido Instituto podemos concebir como reglas de protección a los derechos conexos su propio ámbito de actuación. Aunado a lo anterior, al entrar en vigor, el 24 de marzo de 1997, la Ley Federal del Derecho de Autor, es oportuno considerar el comentario del especialista y Director de la referida institución al precisar que "Su proyecto fue concebido como una necesidad de modernizar el marco jurídico autoral, incorporando nuevas figuras, tomadas de la evolución mundial de la materia, de los acuerdos internacionales de

los que México es parte y, sobre todo, de los estudios jurídicos y experiencia forense en la materia “.¹⁰¹

4.3.- En Materia Internacional.

Para continuar reflexionando sobre la adecuada o efectiva protección en el ámbito de la interpretación y ejecución artística, no podemos soslayar como elementos de consideración los que prevalecen en el ámbito o materia internacional, así tenemos que las reglas provienen principalmente de la evolución que ha surgido a partir de la *Convención de Berna de 1886, las complementaciones y revisiones a la misma desde 1896 hasta 1948, desde luego la Convención de Roma de 1961*, que para nuestro estudio, fueron abordadas en el capítulo tercero, en el punto relativo al tratamiento del problema en la normatividad internacional.

Ahora bien, es de plena importancia integrar a los elementos en mención, las aportaciones que estimaríamos novedosas de los últimos instrumentos internacionales que en este ámbito inciden, por tanto citaremos algunos de los que estimamos de mayor relevancia, en seguida lo que en nuestro criterio son aspectos o conceptos que de manera directa o no, influyen en el tratamiento de los artistas intérpretes y ejecutantes, así tenemos:

Dentro del rubro de los acuerdos comerciales bilaterales y multilaterales con efectos en la defensa de los derechos de autor suscritos por México.

¹⁰¹ SERRANO Migallón, Fernando. Nueva Ley Federal del Derecho de Autor, edit. Porrúa, UNAM. México, 1998. p. 61.

A) *Tratado de Libre Comercio de América del Norte*

El tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) establece hipótesis que deben tipificarse por las partes como delitos y obras que darán origen a responsabilidad civil. Existen principios que establecen los lineamientos generales que regirán en los procedimientos de defensa de los derechos de autor, a saber:

1.- Principio de aplicación de obligaciones internacionales. Las partes se obligan por medio del TLCAN a cumplir con las disposiciones sustantivas, de los convenios internacionales en la materia.

2.- Principio de Trato Nacional. Cada uno de los Estados signatarios otorgará a los nacionales de otro país, un trato no menos favorable del concedido a sus propios nacionales, respecto de la protección de los derechos de propiedad intelectual.

3.- Principio de Protección Ampliada. Los tres países podrán extender en su legislación interna la protección a los derechos de propiedad intelectual, siempre que esa protección sea compatible con el TLCAN.

4.- Principio de Control de Prácticas y Condiciones Abusivas o Contrarias a la Competencia. Las naciones firmantes podrán sancionar actos derivados de la concesión de licencias, que en casos particulares, puedan constituir un abuso de los derechos de propiedad intelectual;

5.- Principio de Cooperación y Asistencia Técnica. Los miembros del TLCAN se otorgaran asistencia y promoverán la cooperación entre sus autoridades, con miras a eliminar el comercio de las mercancías denominadas "ilícitas" o "piratas", y

6.- Principio de Justicia en Materia de Derechos de Autor. Con independencia de lo anterior, el artículo 1701 del Tratado establece la aplicabilidad, en los tres países contratantes, de los siguientes convenios internacionales en materia de propiedad intelectual:

A. Convenio de Ginebra para la Protección de los Productores de Fonogramas Contra la Reproducción no autorizada de sus Fonogramas, 1971, que reprime la piratería de fonogramas.

B. Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas 1971, que protege las obras literarias y artísticas.

La aplicación coercitiva se encuentra prevista en los artículos 1714 al 1718 del TLCAN a través de las secciones de:

- a) - Defensa de los derechos de propiedad intelectual. Disposiciones Generales.
- b) - Aspectos procesales específicos y recursos en los procedimientos civiles y administrativos.
- c) - Medidas precautorias
- d) - Procedimientos y sanciones penales.¹⁰²
- e) - Defensa de los derechos de propiedad intelectual en la frontera.

Prueba de la importancia que tienen las medidas precautorias en materia de derechos de autor es que las contempla el Convenio de Berna, cuando prevé la posibilidad de decretar el aseguramiento de todo ejemplar ilícito. De igual forma, la Convención Universal no contiene disposiciones expresas sobre medidas precautorias, pero de sus artículos relativos se desprende la obligación de los

¹⁰² RANGEL Medina, David, "*Normatividad de la Propiedad Intelectual en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte*", Panorama Jurídico del Tratado de Libre Comercio, tomo II, Universidad Iberoamericana, México, 1993, p.88.

Estados contratantes de tomar todas las disposiciones necesarias a fin de asegurar una protección suficiente y efectiva.

B) *Acuerdo de Complementación Económica México-Chile. 1991.*

Los gobiernos de México y Chile celebraron este acuerdo con base en los acuerdos de Montevideo de 1980, desde sus considerandos, refleja una intención evidente de conformar un sistema económico liberalizado. Asimismo, dentro del marco de la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI), del cual ambos países son suscriptores.

Este acuerdo, en su capítulo XX, artículo 37, dispone: "Los países signatarios se comprometen a otorgar a la propiedad intelectual y a la propiedad industrial una adecuada protección, dentro de su legislación nacional".

Esta determinación puede objetarse de ser demasiado amplia en su regulación, sin embargo, no puede concebirse, fuera del marco de aplicación de los tratados de Berna, del Acta de Paris y del tratado de Roma.

C) *Tratado de Libre Comercio entre México, Colombia y Venezuela.*

Este tratado incluye un amplio catálogo de normas que regulan esta materia, que esencialmente se refieren a lo siguiente:

Respecto a la Propiedad Intelectual; en el capítulo relativo a las *Garantías esenciales del procedimiento*; que cada parte se compromete a que su legislación garantice que en un proceso sean debidamente notificadas de todos los actos procesales y se les respeten las garantías de audiencia y legalidad; exista la debida representación legal y cuando, con motivo de que se otorguen al titular del derecho un pago adecuado como compensación por el daño que haya sufrido a

consecuencia de la infracción y esta consista en el uso de un derecho de propiedad intelectual se considerará, entre otros factores, el valor económico del uso.

En cuanto a las *Medidas para prever o reparar los daños*, nos refieren que: la legislación de cada parte facultará a la autoridad competente para ordenar, rápida y eficazmente, las medidas siguientes:

a) la orden al presunto infractor o a un tercero para hacer cesar de inmediato la actividad ilícita, inclusive la orden para impedir que los bienes que infrinjan un derecho de propiedad intelectual entren a los circuitos comerciales de su jurisdicción. Cuando se trate de bienes importados, la orden podrá emitirse inmediatamente después de su despacho de aduana. Ninguna Parte estará obligada a otorgar este tratamiento respecto a la materia objeto de protección que hubiera sido adquirida u ordenada por una persona antes de que esa persona supiera o tuviera fundamentos razonables para saber que el tratar con esa materia implicaría la infracción de un derecho de propiedad intelectual.

b) el embargo o el secuestro preventivo, según corresponda, de los bienes que infrinjan cualquier de los derechos reconocidos en este capítulo;

c) la incautación, decomiso o secuestro de los instrumentos utilizados para la comisión del ilícito;

d) la conservación de las pruebas relacionadas con la presunta infracción;

e) la adopción de las medidas contempladas en este artículo, sin haber oído a la otra parte, siempre que se otorguen fianza o garantía adecuada y exista un grado suficiente de certidumbre respecto a que:

i) el solicitante es el titular del Derecho;

ii) el derecho del solicitante está siendo infringido, o esa infracción es inminente, y
iii) cualquier demora en la emisión de esas medidas tienen la probabilidad de causar un daño irreparable al titular del Derecho, o existe un riesgo comprobable de que se estén destruyendo pruebas;

f) la notificación sin demora a la parte afectada, inmediatamente después de ejecutarse las medidas en los casos previstos en el literal.

Estas medidas serán revocadas o dejadas sin efecto, a petición del afectado, cuando el procedimiento sobre el fondo del asunto no se haya iniciado en el plazo que determine la legislación de cada parte;

g) la condena al demandante, previa petición del demandado, al pago de una compensación adecuada por el daño causado con esas medidas, cuando éstas sean revocadas, caduquen por cualquier acto y omisión del solicitante o se determine posteriormente que no hubo infracción o amenaza de infracción de un derecho de propiedad intelectual;

h) la exigencia a un solicitante de medidas cautelares o precautorias, de proporcionar la información necesaria para la identificación de los bienes relevantes por parte de la autoridad que llevará a cabo las medidas cautelares o precautorias.

2.- Al considerar la emisión de las medidas señaladas, las autoridades judiciales tomarán en cuenta la necesidad de proporcionalidad entre la gravedad de la infracción y las medidas ordenadas, así como la posible afectación a derechos de terceros.

Sin embargo, para la mayor eficacia de las normas, como todo ordenamiento normativo cuasiperfecto, el tratado procura la reposición de los daños pero también establece las costas e indemnizaciones. Lo cual se advierte en su

capítulo correspondiente de *Indemnización y costas*. En el que se destaca lo siguiente:

Que cada parte facultará a sus autoridades judiciales para ordenar:

- a) las medidas necesarias para que los bienes que constituyan infracción del derecho se retiren del comercio, se liquiden fuera de los canales comerciales, o sean destruidos, sin compensación alguna, de manera que se reduzca al mínimo el riesgo de futuras infracciones;
- b) que los materiales e instrumentos utilizados predominante en la producción de los bienes ilícitos, sean, sin indemnización alguna, destruidos o colocados fuera de los circuitos comerciales, en los términos previstos en su legislación.

Que cada parte podrá, al menos en lo relativo a las obras protegidas por derechos de autor y a los fonogramas, autorizar a las autoridades judiciales para ordenar la recuperación de ganancias o el pago de daños previamente determinados, o ambos, aun cuando el infractor no supiera o no tuviera fundamentos razonables para saber que estaba involucrado en una actividad infractora.

Para completar el marco de la protección, el tratado se extiende no sólo a las autoridades judiciales en materia civil y mercantil sino provee de un marco jurídico procesal completo, mismo que se integran en el relativo de los *procedimientos administrativos*; de igual forma se extienden al correspondiente capítulo de los *procedimientos penales*

D) *Tratado de Libre Comercio entre México y Costa Rica.*

Este tratado, al igual que su homólogo firmado con el llamado "G-3", es profuso en normas protectoras al derecho de autor, por su parte, inicia con el establecimiento de normas de protección comunes a todas las ramas de la propiedad intelectual;

posteriormente se aboca a la protección específica derivados de la propiedad intelectual, esboza la seguridad en el acuerdo comercial como principio determinante, al señalar que: *se asegurará que las medidas destinadas a defender esos derechos no se conviertan a su vez en obstáculos al comercio legítimo*. Asimismo, reitera que se podrá otorgar una mayor protección que señalada en su legislación, siempre y cuando dicha protección no sea incompatible con la misma. Resulta que cada parte podrá establecer libremente el método adecuado para aplicar las disposiciones de este tratado, en el marco de su propio sistema y práctica jurídicos.

Posteriormente, se refiere a las peculiaridades del Derecho de autor y de las reservas de derechos al uso exclusivo, en todos los casos se refiere a otros instrumentos comunes, si bien hace precisiones respecto al trato debido entre los firmantes.

5.- Reglas emanadas de la legislación autoral.

En este rubro debemos señalar que las reglamentaciones que dimanar de la legislación autoral, se ubican a partir del capítulo II, título V relativo a los derechos provenientes de la utilización y ejecución públicas. En el conjunto normativo del capítulo en comentario se desprende que los dispositivos se vinculan al principio rector de esta materia y que se consagra en el artículo 115, al preceptuar que *la protección prevista en este título dejará intacta y no afectará en modo alguno la protección de los derechos de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones del presente título podrá interpretarse en menoscabo de esa protección*.

El concepto antes vertido, se soporta en su antecedente doctrinario y normativo que señala: Los derechos de autor son preferentes a los de los intérpretes y de

los ejecutantes de una obra, y en caso de conflicto se estará siempre a lo que más favorezca al autor.

Bajo este tenor, nos encontramos en posibilidad de señalar como reglas específicas, en correlación con las generales que se encuentran vinculadas con todo el contexto normativo de la legislación autoral, que se ubican a partir del artículo 116, hasta el 122 del referido ordenamiento legal. De manera sintética las resumiremos diciendo que, directamente aluden al derecho de los artistas intérpretes en razón de que se refieren a la regulación de su concepto, integrando como elemento del mismo el folclor y excluyendo de dicha definición a los extras o las participaciones eventuales; se alude a sus derechos morales y pecuniarios, consagrándose el derecho de oposición; los elementos básicos o sustantivos que deben darse en las relaciones entre artistas y productores; la participación colectiva en virtud de la designación de un representante común para el ejercicio del derecho de oposición y en este orden un aspecto primordial para nuestro trabajo, que se traduce en la síntesis de toda esta amalgama de conformación normativa, expresada en lo dispuesto por el numeral 120 del citado ordenamiento autoral y que por su importancia lo transcribiremos literalmente a continuación:

"Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales, se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución".

Así las cosas, tenemos que en el texto del numeral que hemos transcrito, se advierte lo que podríamos llamar *la conjunción normativa de las reglas emanadas dentro de la legislación autoral*.

6. Instrumentos jurídicos que regularmente son utilizados en las contrataciones en materia de interpretación y ejecución artística.

Podríamos iniciar este aspecto del nuestro tema sobre la efectividad de la protección de los artistas intérpretes y ejecutantes, precisamente con una

reflexión, la cual incide en el punto sensible de interés que dio origen al interés por este estudio, dicha situación versa sobre la contundente realidad de que el artista en general y en particular el intérprete y ejecutante, carecen del mínimo interés por buscar mediana asesoría en las maneras de contratación y por ende las repercusiones económico-legales no se hacen esperar y sobre todo merman su interés para dedicarse a tan noble actividad. Me atrevo a considerar que esta problemática se ha presenta por las características peculiares de todo artista, es decir, que dichos virtuosos tienen mayor interés porque les salga bien el arreglo de una pieza musical que han estado practicando –que para ellos representa realmente la trascendencia de su razón de ser como artistas intérpretes o ejecutantes-, que el modesto hecho, de participar en la mejor estructura del modelo contractual que en su próxima contratación deberán utilizar.

Existen ejemplos impactantes, que mencionados como anécdotas de viejos artistas, que corresponden a algunos buenos contratos de interpretación o ejecución artística que se encuentran redactados y firmados en la servilleta del café o restaurante en donde las partes finalmente se pusieron de acuerdo, o que necesariamente están conformados con el sentido netamente de un contrato laboral, que en muy poco se relaciona con los derechos de autor, menos aún con los derechos conexos a aquél. Se han solicitado ejemplos de contratos de interpretación y ejecución artística vigentes y he recibido -muchos de ellos que no abarcan ni una cuartilla-, ejemplos contundentes de que nuestra cultura en este ámbito se encuentra por desarrollarse.

Con base en lo expresado es que resulta inevitable acudir al análisis particular que generalmente presenta esta problemática, por lo cual iniciaremos con:

a).- Estructura del modelo normalmente utilizado.

Ya apuntamos que, más que señalar la estructura del modelo que se utiliza, se carece de ésta; sin embargo la intención de este inciso, es justificar la recurrencia hacia un *modelo de batalla*, si así le pudiéramos llamar. Es cierto, que según las experiencias variadas y el ámbito de actuación de cada uno de nosotros, es que se aprende de la realidad, por tanto la concepción de ésta siempre estará imbuida por la carga subjetiva que cada uno de nosotros le inyectamos.

Ahora bien, fuera de ideas de indole filosófico, podemos aseverar que, en la experiencia personal, nos hemos encontrado, principalmente con contratos de prestación de servicios profesionales, que se maquillan con la inadecuada denominación de *contratos de intérprete o ejecutante musical*. Lo peor del caso, es que los representantes del propio artista o los de las empresas grabadoras, se ponen de acuerdo para que dichos intérpretes o ejecutantes, no puedan ejercitar sus derechos patrimoniales, ni siquiera cobrar sus regalías o emolumentos, si sus firmas no se encuentran ratificadas ante la presencia de autoridad judicial competente o fedatario público, para recibir o cobrar sus ingresos, lo cual lejos de ser aberrante, raya con lo inadecuado que resulta el tipo de modelos contractuales generalmente utilizados.

Luego entonces, tenemos que la vaga estructura que suelen tener este tipo de relaciones contractuales, se encuentra –como ya se dijo-, principalmente en la prestación de servicios profesionales y en el contrato de trabajo, nos sentimos afortunados cuando existe alguna combinación de ambos, con un esbozo de sustento normativo autoral lo que da visos de ser un modelo contractual un poco más cercano a la pretensión jurídica que finalmente esperamos prevalezca.

En este sentido, cabe mencionar una anécdota que, a manera de ejemplo, como muchos de los hechos plagados de ostensible inequidad, fueron motor de interés para ocuparnos de nuestro tema de estudio, vinculado con el derecho conexo al de autor; se centra en el hecho de que, laborando en el ámbito notarial, una artista intérprete de jazz moderno y de rock latino, se encontraba verdaderamente

pasando grandes sufrimientos porque requería la ratificación de las firmas que aparecían en el contrato, que hacía más de un año había suscrito con importante empresa disquera transnacional, el retraso obedecía a la táctica “clásica” de los representantes de la empresa, para forzar o “ablandar” a la artista y hacia obtener una mejor postura en la contratación siguiente –que por cierto, deseaban empezar a negociar-. Una vez que por fin, se dignaron a hacer acto de presencia, los representantes de la empresa grabadora, ante el Titular de la Notaría Pública, pasaron a discutir las nuevas condiciones de contratación que le podían ofrecer a la artista; nos percatamos que la problemática de la intérprete –quien por cierto, no es de las menos famosas en nuestro país-, es decir el objeto de discusión únicamente se refería al hecho de que la intérprete requería cobrar sus honorarios o regalías de su anterior contrato, además le urgía dada la problemática familiar que ella refería, y entonces, propiciado por la asesoría deficiente de su representante, la artista estaba dispuesta a suscribir lo que la empresa de grabación y sus representantes propusieran, con tal de empezar a recibir los emolumentos de un servicio que ya había sido otorgado. Fue contundente que los representantes de la grabadora, no dieran muestra del mínimo empacho por la situación precaria de su contratante, por el contrario adoptaron una actitud revanchista y colocándose en una postura intransigente casi dándole la oportunidad de su vida por seguir vinculada con esa “gran empresa”, accedieron a la ratificación de sus firmas ante el fedatario, para que así procediera el cobro del anterior contrato. En su momento, logré cuestionar a la artista y sólo se limitó a mencionar que si ella hubiera conocido bien la forma en que había contratado, nunca hubiera aceptado esas condiciones, que ahora ya se encontraba enganchada a esa situación y que cuando existe la necesidad, pues no hay de otra, más que agarrarse hasta de esos *clavos ardiente*, lo cual me resultó bastante objetivo y por ende determinante para la realización del presente trabajo de investigación.

b) Errores e imprecisiones de los que usualmente adolecen.

Desde luego que este subtema se deriva del anterior, es decir al carecer de estructura lógica-jurídica, los modelos contractuales a los que generalmente se recurre, no contemplan los géneros de prerrogativas que necesariamente deben estimar, confundiendo, -se reitera-, la forma del contrato de trabajo con la prestación de servicios profesionales, no hacen distingos entre los derechos morales y los patrimoniales, se advierte que, la mayoría de las veces el modelo y forma de contratación se asemeja más a un contrato de edición, literario, de representación escénica o producción audiovisual, en el mejor de los casos y en el peor, los encontramos en supuestos como los comentados con antelación, o sea, en contratos de una sola página, sin la menor referencia al ordenamiento legal que lo debe regular o con cláusulas leoninas y plagadas de artificios *legaloides*, para no cubrir oportunamente regalías, buscando el eterno beneficio para las poderosas empresas de grabación o radiodifusión y olvidándose de la materia prima que sustenta la razón de ser de aquéllas, es decir de la justa retribución para el artista intérprete o ejecutante.

Cabe destacar que la actual legislación en la materia, tuvo a bien vislumbrar la problemática de la retribución de los derechos patrimoniales como consecuencia de las relaciones laborales y así tenemos que en su numeral 84, dispone que cuando se trate de una obra realizada como consecuencia de una relación laboral establecida en un contrato individual de trabajo que conste por escrito, a falta de pacto en contrario, se presume que los derechos patrimoniales derivados de la misma, se dividirán por partes iguales entre empleador y empleado; agregándose que el empleador podrá divulgar la obra, sin la autorización del empleado, no así al contrario y finalmente acentúa que a falta de contrato individual de trabajo, los derechos patrimoniales corresponderán al empleado.

c) Análisis y crítica al mismo.

Estimamos que la crítica generalizada a las formas inadecuadas de contratación, se han venido plasmando a lo largo de nuestro trabajo, particularmente acentuado en el desarrollo del presente capítulo.

Con independencia de la aclaración que antecede, este espacio resulta oportuno para precisar un aspecto de opinión que nos ha estado rondando durante todo este tiempo de elaboración de nuestro modesto trabajo. Nos referimos, al hecho de que, en nuestra percepción, tradicionalmente el artista intérprete y ejecutante ha pasado gran parte de su vida creativa luchado por sobrevivir, más allá de resaltar o trascender como gran luminaria, es decir, no es que dejen a un lado tan justa pretensión, lo que se pretende señalar es que, lejos de buscar el éxito desbordante, la gran mayoría prefieren retribuciones más acordes con la realidad que se vive, o dicho de otra manera, desean vivir de su profesión justamente y no como todavía en nuestros días la mayoría de ellos lo hacen, como una actividad alternativa o a través de múltiples *fórmulas*, regularmente apartadas del orden jurídico, para que rindan más las escasas retribuciones y todo puede obedecer al simple hecho de que, si se hubiera suscrito un contrato de interpretación y ejecución artística más ajustado a la realidad, es probable que en los modos de exigir su cumplimiento o eficacia, la parte más débil pudiera defenderse menos mal, ya que contaría con el sustento contractual mínimo que le procuraría mejores elementos de exigencia jurídica.

En este orden, estimando el análisis que antecede, tenemos que la crítica sustantiva a los inadecuados modelos que se ha utilizado, estriba precisamente en que debido a ello, muchos de los legítimos derechos morales y patrimoniales de los artistas intérpretes no se logran proteger y menos aún hacerse efectivos posteriormente por la evidente ausencia de un contrato apropiado, con independencia de que todavía faltaría luchar contra la problemática originada alrededor de su cumplimiento e interpretación.

d).- Aplicatoriedad legislativa, cuando este tipo de contratos son celebrados en el extranjero.

Al tratarse de un aspecto internacional, que por cierto, ahora está más en boga, en términos de la globalización de las comunicaciones y formas electrónicas de contratación, nos permite asumir y reconocer su importancia; a pesar de esto, obligadamente tenemos que recurrir al principio consagrado en el artículo 4 del Decreto que promulga el texto de la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes; los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (Convención de Roma de 1961), publicado en el Diario Oficial de la Federación el 27 de mayo de 1964, que a su letra señala: "Cada uno de los Estados Contratantes otorgará a los artistas intérpretes o ejecutantes el mismo trato que a sus nacionales, siempre que se produzca una de las siguientes condiciones:

- a) Que la ejecución se realice en otro estado contratante;
- b) Que se haya fijado la ejecución o interpretación sobre un fonograma protegido en virtud del artículo 6;
- c) Que la ejecución o interpretación no fijada en un fonograma sea radiodifundida en una emisión protegida, en virtud del artículo 6."

Es decir, el principio opera una vez que se cumpla con los supuestos antes señalados, que adecuadamente recoge la actual Ley Federal del Derecho de Autor en sus dispositivos 5º, 7º y 8º, entre otros, que esencialmente los resumimos en la consagración del principio de igualdad de los artistas intérpretes o ejecutantes extranjeros con los nacionales; todo ello, desde luego sustentado en el orden normativo de *descentralización soberana*, que nos brinda el artículo 133 de nuestra Ley Suprema. Ahora bien, en los casos de excepción, cuando el contrato mencionado sea celebrado dentro de la soberanía de algún estado que no fuera parte de los convenios y tratados en la materia de derechos conexos al de autor, es probable que impere el principio universal reconocido en el ámbito del

derecho privado que significa *los actos se rigen por la Ley del lugar donde se han celebrado.*

7.- La Adhesión Contractual derivada del Derecho Civil.

Como ya se indicó en el inciso b) del punto 3, relativo al contrato de adhesión al tocar las diversas figuras e instrumentos jurídicos que son aplicables en la regulación de la interpretación y ejecución artística, las necesidades actuales de sobrevivencia en todos los órdenes, que desde luego no han excluido al ámbito artístico, van cobrando formas cada día más sofisticadas de contratación, sin embargo para las partes menos afortunadas no representan más que verdaderos contratos de adhesión; ya que, con independencia de que puedan tener un modelo contractual más o menos bien estructurado, los canales de acceso a las poderosas empresa de la comunicación y la industria del arte, solamente les permite, pequeños espacios de movilidad que no perjudiquen los acuerdos de fondo, que ya se encuentran "negociados" previamente con el representante del artista y que en el más simple orden de las cosas, constituyen verdaderos contratos de adhesión, en los términos puramente civilista y que para mejor ilustración se traduce en la tesis de la Corte que se transcribe a continuación:

"EL CONTRATO LLAMADO DE ADHESIÓN SUPONE QUE DE ACUERDO CON LA DOCTRINA, QUE UNA DE LAS PARTES FIJA LAS CONDICIONES A LAS QUE DEBE SUJETARSE LA OTRA EN CASO DE ACEPTARLO, POR ELLO DICHA CIRCUNSTANCIA NO AFECTA SU VALIDEZ, YA QUE NO IMPLICA LA AUSENCIA DE LA ALTERNATIVA PARA ACEPTARLO O RECHAZARLO EN FORMA TOTAL O PARCIAL, POR PARTE DE QUIEN NO INTERVIENE EN SU ELABORACIÓN, POR LO QUE NO PUEDE DECIRSE QUE LA VOLUNTAD EXPRESADA POR ÉSTE, SE ENCUENTRE VICIADA."

Tercera Sala de la SCJN, época 8ª. Tomo X- Agosto; Tesis 3ª. LVI/92, página145.

Resulta por demás interesante que la influencia de la contratación preestablecida o de adhesión, por la creciente avalancha del desarrollo tecnológico, que en todos los ámbitos ha sido influyente, pero en el de la comunicación se puede entender como extremadamente acelerada, tenemos que estos vicios de la adhesión contractual se dispersan hasta el mundo de la gestión colectiva. Es cierto, con independencia de la forma que haya adoptado el organismo de representación artística, la integración del intérprete y ejecutante, así como las formas en que suscribe relaciones jurídicas terminan siendo meros *machotes* o formatos de adhesión que verdaderos instrumentos jurídicos adecuados a los casos concretos que se busca proteger. Desde luego, que esto funciona toda proporción guardada al interés pecuniario a proteger; sin embargo, lo contundente es que, aún cuando existan evidentes intereses económicos de por medio, los instrumentos jurídicos rayan con la utilización del formato, a veces hasta para aspectos del hecho jurídico que resultan inaplicables.

Como sabemos, la adhesión contractual, no es otra cosa que el acto por el cual una persona expresa su voluntad de asumir y responder de las consecuencias jurídicas de un contrato o convenio, realizado entre otros entes de derecho y sin que hubiera participado.

Ahora bien, es característico de este tipo de relaciones jurídicas que la manifestación de la voluntad de quien contrata, se traduce únicamente en aceptar o no las obligaciones y consecuencias legales del acto jurídico. En este tenor, el obligado por adhesión, aunque se encontró impedido de participar en las condiciones y ajustes contractuales, si debe asumir y cumplir con todas y cada una de las obligaciones que de ahí hayan nacido.

Por tal razón es que nos pareció adecuado realizar la asimilación que corresponda en términos de las relaciones contractuales que gestan entre los artistas intérpretes y ejecutantes; ya que si bien, formalmente estos instrumentos no tienen esa estructura, en la práctica operan en ese sentido, es decir, cuando bien

le va al titular de los derechos conexos, y frente a los representantes de las empresas grabadoras o radiodifusoras, le otorgan la posibilidad de leer el instrumento jurídico por el que se está obligando, desde luego, una vez que ya fue suscrito. Y de ninguna manera le permitirán intervenir en el ajuste o discusión de las condiciones determinantes del contrato. Bajo este tenor, es fácil identificar que las formas o medios de contratación de los artistas intérpretes quedan integrados casi en su totalidad a los que operan en los contratos de adhesión.

De lo anterior, advertimos que las reglas que emanarían para la contratación de los artistas intérpretes y ejecutantes, prácticamente son las mismas aplicadas para la adhesión contractual con independencia de la materia que lo norme.

8.- Estructura y fundamentos jurídicos de un contrato nominado que se sustenta en la autonomía del Derecho de Autor.

Antes de determinar la estructuración y fundamentación del instrumento jurídico que en el marco del derecho de autor sería aplicable, es menester precisar, que la clásica división entre contratos nominados e innominados, solamente tiene sustento en la doctrina, ya que no existe ni en el código civil, en ningún otro dispositivo la división legislada de este término.

Como así lo precisa el tratadista Ramón Sánchez Medal, al concretar que "Los contratos nominados o típicos, cuyo contenido ha sido disciplinado o estructurado expresamente por el legislador, sea en el Código Civil, como la compraventa, el arrendamiento y demás contratos analizados. . ."¹⁰³

El profesor Miguel Ángel Zamora y Valencia es quien nos ofrece una explicación apropiada de ello, señalando que "si la ley reglamenta un contrato conceptuándolo y señalando sus elementos y determinando sus consecuencias y en su caso sus causas de terminación, se dice que el contrato es nominado... si la ley no

¹⁰³ SÁNCHEZ Medal, Ramón.- *De los Contratos Civiles*, edit. Porrúa, tercera edición, México, 1976, p. 460

reglamenta un contrato, aunque sólo señale su concepto o le dé un nombre, el contrato será innominado..."¹⁰⁴.

En este orden tenemos que, en efecto, un contrato es innominado cuando observamos que tanto sus elementos como sus efectos son absolutamente diferentes a los que la ley que lo prevé como tal, es decir, nominado, estos son nacidos exclusivamente de la voluntad de las partes o bien cuando se agregan elementos extraños a los contratos ya tipificados, cuando sus consecuencias se modifican o se establecen cláusulas que lo distinguen.

Así tenemos que, aunque la existencia de los contratos nominados signifique un profundo trabajo de observación y clasificación, doctrinaria, inclusive, respecto de las formas en que los autores, usuarios y titulares de derechos resuelven sus necesidades en esta materia, la realidad con toda su complejidad y problemática, excede siempre a esta categorización, por tanto, aunque se pretenda el mejor esfuerzo de nuestra parte, es dable admitir que siempre estará latente la posibilidad de que haya un conjunto de normas jurídicas individualizadas, que nunca podrán ser tipificadas o nominadas.

Habiendo puntualizado lo anterior, a manera de planteamiento del esquema general a sentido contrario respecto de los contratos nominados, es oportuno señalar que con la entrada en vigor de la nueva Ley Federal del Derecho de Autor, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 24 de diciembre de 1996, vigente noventa días después de su publicación, si bien no se precisa como nominado, al contrato de interpretación y ejecución artística, tenemos un gran avance y planteamiento específico, desde el Capítulo III, del Título II, designado *De los Derechos Patrimoniales*, artículos del 24 al 29, se acentúa la anterior posibilidad y de manera más específica en el Título III, *De la Transmisión de los Derechos Patrimoniales*, Capítulo I, *Disposiciones Generales*, artículos del 30 al 41 y nos encontramos nutridos de fundamentos jurídicos más acordes con la estructura del

¹⁰⁴ ZAMORA y VALENCIA, Miguel Angel, *Contratos Civiles*, edit. Porrúa, S.A., México, 1985, p. 58.

contrato nominado planteado, en los Capítulos del III al V, inclusive el VI del mismo título, numerales 58 al 72; sin olvidarnos de que estas formas contractuales establecidas, se deben adecuar con lo que se dispone en el Título V *De los Derechos Conexos*, Capítulos I y II, que contiene en sus artículos que van del 115 al 122, las hipótesis legales en lo relativo a sus *Disposiciones Generales* y *De los Artistas Intérpretes o Ejecutantes*, respectivamente, todas ellas del ordenamiento legal referido.

De igual forma se advierte acorde con la mención que antecede, el fundamento jurídico que aparece en el Título III De la Transmisión de los Derechos, Capítulo I *Disposiciones Generales*, numerales 16 al 22 y el específico que se encuentra en el Título VII, *De los Derechos Conexos*, Capítulo Único, artículos del 49 al 52 del Reglamento a la Ley Federal del Derecho de Autor.

Ahora bien, para hablar de la estructura que debería llevar un contrato nominado como el mencionado, fue pertinente tocar de inicio la situación de los contratos nominados e innominados, con la única intención de destacar que la nominación que se propone, no se encuentra prevista en la ley, pero que si se adecua a la estructura mínima que el anterior cúmulo de disposiciones jurídicas y/o reglamentarias prevé, sin olvidar el sustento doctrinario y la individualización de la norma al caso concreto o específico, tenemos –ya dentro de la autonomía del derecho de autor-, la estructura y fundamentos jurídicos necesarios para soportar la existencia de nuestro contrato nominado, que en este caso corresponde al de interpretación y ejecución artística.

a).- Sustento de la denominación propuesta.

Para iniciar este aspecto, resulta necesario puntualizar que como bien se conoce en el mundo jurídico y que constituye mucho más que un simple apotegma, *primero se da el hecho y luego viene el derecho*, es así en este caso.

Nuestra denominación, no es más que el tema de este modesto trabajo: el contrato de interpretación y ejecución artística. ¿Porqué se considera adecuada esta designación?, simplemente porque, derivado de la investigación y elementos que motivaron el tema propuesto, se logró advertir que tanto en el ámbito doctrinario como en el normativo, se llevan varias décadas hablando de la preminencia o trascendencia de la interpretación y ejecución artística, en el marco de los derechos colaterales o anexos al de autor, sin embargo, en ninguno de los dos ámbitos mencionados se le ha dado la designación específica. Por un lado se habla de la interpretación artística de manera genérica, y por otra parte se hace referencia al ejecutante artístico, refiriéndose con inadecuada simpleza al músico.

Estimamos que la nominación del contrato que abarcaría al intérprete como al ejecutante, ya que sin que estrictamente se puedan tratar como una sola figura, los dos se encuentran estrechamente entrelazados en su estudio, como sujetos de los derechos conexos, por tanto es que se consideró adecuado juntarlos en su tratamiento.

En virtud de lo anterior, y de las ideas expresadas a lo largo del desarrollo de este capítulo, estimamos que la denominación propuesta resulta adecuada y que en su caso debería formar parte de las futuras reformas a la ley autoral, para que se incluya en el capítulo correspondiente que hasta ahora contiene algunos de los contratos nominados que existen en nuestra materia de estudio.

El principal sustento de la denominación propuesta, lejos de su justificación doctrinaria-normativa, está la ostensible necesidad de que los sujetos de derecho, que tanto se han encontrado y se encuentran en relaciones desiguales en sus formas de contratación, de las que aún de manera complementaria pero viven para ello y que por lo menos en la contratación más o menos ventajosa, resulten beneficiarios de un adecuado tratamiento y no tengan que recurrir a figuras más o menos afines e inclusive conformarse con la ignorancia de sus representantes que regularmente solo buscan explotarlos y dejan de lado la mejor forma que

buscarían para que sus clientes puedan celebrar relaciones equitativas de derecho. En síntesis, hemos considerado como sustentable la denominación propuesta, porque –en nuestro criterio–, cubre la necesidad jurídica de un hecho que regularmente se ha encontrado tratado inapropiadamente o simplemente, ni siquiera mínimamente adecuado a esa necesidad de protección legal.

9.- Formalidad aplicable.

Ya hemos señalado en el punto 8 anterior, cual es el sustento jurídico o fundamento que deberá aplicarse a un contrato de interpretación o ejecución artística, en este punto haremos referencia a la forma que le deberá corresponder; para acotar a su tratamiento, diremos de entrada que la forma mínima que se requiere, tiene que ver únicamente con la que es aplicable a todo contrato, en donde necesariamente, deben contener un capítulo de declaraciones o antecedentes, clausulado específico, definición de las autoridades judiciales competentes, en caso de conflicto, en razón de su territorio, desde luego que adopten la forma escrita y algunas de las modalidades propias de la materia autoral y sus derechos conexos, que al apreciarlos de absoluta relevancia para nuestro estudio, los señalamos a continuación:

- Se requiere de la inscripción en el Registro Público del Derecho de Autor, de los actos, contratos y convenios en donde se transmitan los derechos patrimoniales para que puedan surtir efectos contra terceros. (art. 32 LFDA);
- Un aspecto novedoso constituye el hecho de que los actos, convenios y contratos sobre derechos patrimoniales que se formalicen ante cualquier fedatario público, y se encuentren inscritos en el Registro Público del Derecho de Autor, traerán aparejada ejecución. (art. 37 LFDA);

- Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades, bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución. (art. 120 LFDA);
- El Registro Público del Derecho de Autor tiene por objeto garantizar la seguridad jurídica de los autores, de los titulares de los derechos conexos y de los titulares de los derechos patrimoniales respectivos y sus causahabientes, así como dar una adecuada publicidad a las obras, actos y documentos a través de su inscripción. Las obras literarias y artísticas y los derechos conexos quedarán protegidos, aun cuando no sean registrados. (Art. 162 LFDA);
- Se deberán celebrar por escrito todos los actos, convenios y contratos entre las sociedades de gestión colectiva y los autores, los titulares de derechos patrimoniales o los titulares de derechos conexos, en su caso, así como entre dichas sociedades y los usuarios de las obras, actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones de sus socios, según corresponda. (Art. 201 LFDA);

Dadas las hipótesis planteadas en los dispositivos jurídicos que anteceden y que en nuestro criterio se ubican dentro del aspecto formal que se debe considerar en el contrato de interpretación y ejecución artística, a lo que únicamente agregaríamos que fuera de esta formalidad expuesta, la que por razones de índole gremial impongan a los artistas intérpretes y ejecutantes, las sociedades de gestión colectiva, que incluso caigan en la categoría del contrato de adhesión, que en otras palabras describe el artículo 68 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, cuando define al contrato tipo o de formato; no existe más formalidad que la que estipulen los contratantes y en donde cada uno, con la mayor precisión posible, exprese que quiso obligarse en la manera y términos que aparezca que quiso obligarse. Afortunadamente, tanto la Ley Autoral como su reglamento no exigen expresamente una forma determinada que pudiera afectar la validez del contrato de interpretación y ejecución artística, por ende, mientras

en la formalización de nuestro contrato, se tome en cuenta el interés y sentido real de quienes han pretendido obligarse y éste –considerando todo lo anterior-, se ajuste a derecho, puede adoptar la forma que se crea más adecuada.

Finalmente es de suma relevancia hacer la acotación que si bien es cierto, que al individualizarse la norma jurídica es necesaria la adopción de la forma, también lo es que ello no se contrapone con el reconocimiento de los derechos natos del autor y del artista intérprete o ejecutante que la propia ley hace, dada la característica especial y naturaleza de la protección en esta materia, es así que en la especie se expresa el último párrafo del artículo 5° del ordenamiento legal comentado que a la letra dice: *El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie, ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna.*

10.- Modelo contractual planteado.

En materia de Derecho privado, ya sea civil o mercantil, se ha demostrado que, aunque se establezca y reconozca la autonomía de la voluntad, siempre es resulta más apropiado señalar los contratos que ya sea de forma generalizada o específica, son utilizados por los particulares para la celebración de sus negocios jurídicos.

En virtud de lo anterior, la Ley como ha tendido ha regular una serie de contratos nominados, específicos para ciertos acuerdos de voluntades que modifiquen relaciones jurídicas y deja, al mismo tiempo que las partes por mutuo acuerdo puedan establecer instrumentos propios que sean más útiles para sus propias relaciones.

Bajo este contexto es que hemos opinado que el modelo o formato que se plantearía ya sea de manera generalizada o específica, no constituye más que

una simple guía de los elementos que a nuestro criterio debe contener un instrumento jurídico aplicable en esta especie; si bien, hemos comentado en los apartados que anteceden que los formatos, machotes y demás modos de encuadramiento o limitante de la mejor expresión de la voluntad de las partes, no deben ser la regla de contratación en materia de derechos conexos, porque terminan constituyéndose en meros contratos de adhesión, también es que, un listado o propuesta de proyecto que contenga los posibles elementos que deben expresarse en un contrato de interpretación y ejecución artística, para algo puede servirnos. Sin olvidarnos también que, la adecuada determinación de los actos jurídicos específicos protege la equidad de los actos jurídicos en general y es un coadyuvante en la administración de los derechos.

a) Consideración general del proyecto propuesto.

Como se ha indicado, siempre es mejor contar con el peor de los modelos contractuales específicos que con el más elaborado de los contratos que carecen de total vinculación con la materia autoral.

El proyecto que se propone, estimamos que puede tener alguna contribución en la mejor estructuración dentro la protección del intérprete y ejecutante artístico, porque en términos generales, puede constituir un instrumento jurídico más especializado, aún cuando solamente el modelo o modelos proyectados, serán una mera guía de elementos que deben contenerse en un documento de este tipo, es decir –esperemos que así se estime–, conteniendo algunos elementos cualitativos que seguramente podrán coadyuvar en la integración de las relaciones jurídicas concretas. Sobre todo, se pretende que tenga fácil acceso o mejor acercamiento a todos aquellos artistas intérpretes o ejecutantes que requieran de una consulta que si bien es básica, también contiene algunos antecedentes y apoyos de investigación que pudieran proveer de algunos elementos en la

contratación, sin que sea obligada la asesoría especializada e incluso contando con esta.

b) Delimitación jurídica.

Así se desprende de las formas jurídicas adoptadas por la Ley Federal del Derecho de Autor, en los puntos anteriores hemos hecho referencia a la formalidad aplicable, en donde se tocaron los distintos dispositivos jurídicos aplicables, sin embargo y a manera de simple enunciación, diremos que el contrato de interpretación y/o ejecución artística, debe sustentarse mínimamente, en lo siguiente:

- Título II, Capítulo III, *De los Derechos Patrimoniales*, artículos del 24 al 29;
- Título III, *De la Transmisión de los Derechos Patrimoniales*, Capítulo I, *Disposiciones Generales*, artículos del 30 al 41; principalmente los Capítulos del III al VI, numerales 58 al 72;
- Título V *De los Derechos Conexos*, Capítulos I y II, que contiene en sus artículos que van del 115 al 122, las hipótesis legales en lo relativo a sus *Disposiciones Generales y De los Artistas Intérpretes o Ejecutantes*, respectivamente, todas ellas del ordenamiento legal referido.

Es pertinente hacer puntual señalamiento a la regla general, que en nuestro criterio, estimamos imprescindible en la delimitación jurídica del contrato propuesto y esta se contiene en lo dispuesto por el artículo 120 del ordenamiento legal en comento y para mejor referencia la transcribimos a continuación: *Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, periodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades, bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.* (art. 120 LFDA);

Por otro lado, no podemos olvidar como marco de limitación jurídica, el sustento normativo fundamental que le da vida a nuestra materia y tema de estudio, nos referimos al artículo 28 de nuestra Constitución Política.

Con toda precisión el artículo 10 de nuestra Ley Autoral, dispone las leyes sustantivas y adjetivas que serán aplicables en todo lo no previsto en la misma.

De igual forma, se deberá considerar como delimitante jurídico, el fundamento jurídico que dispone el Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor de manera específica aparecen en el Título III De la Transmisión de los Derechos, Capítulo I *Disposiciones Generales*, numerales 16 al 22, así como el que se ubica en el Título VII, *De los Derechos Conexos*, Capítulo Único, artículos del 49 al 52; desde luego sin que se deje de estimar el Título I Disposiciones generales, Capítulo Único, que comprende de los artículo 1° al 4° del referido reglamento.

a) Desarrollo con apego a la legislación autoral.

Este apartado más que constituir un punto de desarrollo temático, representa una invitación a la consideración del aspecto normativo del contrato de interpretación o ejecución artística; hemos dicho tanto que los típicos contratos en este rubro, buscan sustentarse en cualquier otra materia, cuando no lo deberían, alejándose de la que verdaderamente debe ser su basamento, es decir la Ley Federal del Derecho de Autor. En esa virtud, estimamos necesario hacer hincapié en que el sustento de un contrato como el que defendemos, debe ser la legislación autoral en donde se contienen los principios recogidos por la doctrina, los tratados y convenciones internacionales en donde México ha formado parte.

Así vemos que muchos de los aspectos inadecuadamente planteados o parcialmente tratados podrían estar subsanados de origen, con solo acudir a la legislación apropiada, sin menoscabo de la referencia y concatenación que en lo

procedente puedan aportar los demás ordenamientos sustantivos o adjetivos respectivamente.

b) Formato.

Como hemos anunciado, en este espacio se comprenderán dos modelos, que son meramente enunciativos respecto a los artistas intérpretes y ejecutantes. Simplemente por razones de método haremos referencia al primero de los mencionados y posteriormente el que se refiere a los músicos. Aunque suene reiterativo, pero es necesario recordar que los mismos, únicamente constituyen modos enunciativos de lo que puede entenderse como una modesta guía o esbozo de lo que pudieran contener, de ninguna forma pueden entenderse como machotes o modelos a seguir, menos aún como cimentación para prever estructuras jurídicas individualizadas o contratos tipo.

Bajo este tenor, tenemos:

FORMATO CONTRATO DE INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA.

CONTRATO DE INTERPRETACIÓN Y EJECUCIÓN ARTÍSTICA QUE POR UNA PARTE CELEBRARAN LA EMPRESA (la denominación social de la empresa o el nombre completo del representante), EN ESTE ACTO REPRESENTADA POR LOS (nombre completo de los representantes legales); A QUIENES, EN EL TRANSCURSO DEL PRESENTE INSTRUMENTO SE LES DENOMINARÁ LOS REPRESENTANTES DE LA EMPRESA (radiodifusora, grabadora, etc.) Y POR LA OTRA LA (nombre verdadero del artista y/o su representante), A QUIEN SE LE DENOMINARÁ "EL ARTISTA",

DE AGUASCALIENTES, REPRESENTANDO EN ESTE ACTO POR EL LIC. _____, A QUIEN EN LO SUCESIVO SE LE DENOMINARA "EL USUARIO", AMBAS PARTES FORMALIZAN EL PRESENTE CONTRATO AL TENOR DE LAS SIGUIENTES:

DECLARACIONES

I.- "LA EDITORA" MANIFIESTA SER TITULAR DE LOS DERECHOS AUTORALES DE LA OBRA _____ DEL AUTOR _____ DE CONFORMIDAD CON EL CONTRATO _____ DE FECHA _____.

II.- "EL USUARIO " MANIFIESTA SU VOLUNTAD DE CONTRATAR EL USO Y REPRODUCCIÓN DE LA OBRA " _____ " A QUE SE REFIERE LA DECLARACIÓN I

CONFORME A LAS DECLARACIONES ANTERIORES, AMBAS PARTES ACUERDAN CELEBRAR EL PRESENTE CONTRATO DE CESIÓN DE DERECHOS, AL TENER DE LAS SIGUIENTES:

CLAUSULAS

PRIMERA.- " LA TITULAR " CEDE EN ESTE ACTO A " EL USUARIO " SUS DERECHOS PATRIMONIALES AUTOR SOBRE LA OBRA A QUE SE REFIERE LA DECLARACIÓN I DEL PRESENTE CONTRATO.

SEGUNDA.- " LA TITULAR " SE COMPROMETE A PERMITIR EL USO Y REPRODUCCIÓN A TITULO GRATUITO SOBRE LA OBRA MATERIA DE ESTE CONTRATO.

TERCERA.- " EL USUARIO ", SE OBLIGA A PUBLICAR LA OBRA " _____ " OBJETO DEL PRESENTE CONTRATO EN UN TERMINO DE _____ LA CUAL CONSTARA DE _____ EJEMPLARES.

CUARTA.- LA VIGENCIA DE ESTE CONTRATO SERÁ POR _____ Y ENTRARA EN VIGOR A PARTIR DE LA FECHA DE SU FIRMA.

QUINTA.- CUALQUIER MODIFICACIÓN A LAS CLÁUSULAS CONTENIDAS EN ESTE CONTRATO DEBERÁ CONSTAR POR ESCRITO Y FIRMADO POR AMBAS PARTES DE CONFORMIDAD.

SEXTA.- PARA TODO LO RELATIVO A LA INTERPRETACIÓN Y CUMPLIMIENTO DE ESTE CONTRATO, LAS PARTES SE SOMETEN EXPRESAMENTE, A LA JURISDICCIÓN DE LA AUTORIDADES Y TRIBUNALES DE JUSTICIA DE LA CIUDAD DE MÉXICO, D.F.

SÉPTIMA.- EL PRESENTE CONTRATO SE EXTIENDE POR TRIPLICADO Y SE FIRMA ANTE LOS TESTIGOS QUE DAN FE EN LA CIUDAD DE MÉXICO; EL DÍA _____ DE 1998.

EL USUARIO

LA TITULAR

10.- La relación jurídica de los artistas intérpretes o ejecutantes con los diversos titulares derivados.

En el numeral 5 del Capítulo I, hicimos referencia a la existencia de los titulares originarios que son los creadores de la obra inicial o primigenia, y los titulares derivados, son los que utilizan una obra anterior para lograr crear una nueva en forma tal que su creación se considera novedosa. Como recordamos, la propia ley autoral, señala en su artículo 26 que los herederos del autor o sus causahabientes por cualquier título, serán considerados titulares derivados.

También recordaremos que en la práctica, erróneamente, se ha considerado a las personas morales como titulares de derechos de autor, cuando sabemos que en realidad constituye una ficción, porque estos son titulares derivados. Es en este contexto en el que pretendemos darle tratamiento a la relación jurídica entre los intérpretes y ejecutantes con los editores (quienes principalmente son empresas o sociedades que se dedican a la función editorial), los productores de discos, de películas, de televisión, de radio y de campañas publicitarias. De igual forma, estas relaciones de índole especial se advierte con relación a los productores de fonogramas, videos, cintas, transmisiones por vía satélite, etc.

Para determinar bien los aspectos básicos del sujeto o titular derivado, consideramos la definición del mismo, que el tratadista David Rangel Medina, cuando señala que “es sujeto derivado, aquél que en rigor no crea una obra, en la acepción que a las obras intelectuales les da el derecho autora, como el arreglista, el traductor, el adaptador. También lo es quien física o humanamente está incapacitado para crear una obra por carecer de la mente, del cerebro, del órgano indispensable para producir la obra intelectual, como es el caso de las personas morales privadas o gubernamentales, a quienes la ley atribuye el carácter de titulares de derechos afines, conexos o vecinos del derecho de autor”.¹⁰⁵

¹⁰⁵ RANGEL Medina, David.- *Derecho Intelectual*. pág. 123.

A manera ilustrativa sobre esta problemática, vale la pena mencionar el avance de influencias "artísticas" de Hollywood, sobre todo su televisión y cine y que, actualmente es motivo de preocupación para los europeos. La unión europea de 15 naciones, con las culturas más avanzadas del mundo, también son signo de desfase moral, cultural y de costumbres que el cine norteamericano difunde masificadamente en todo el mundo.

Estos países, manifestaron en 1995 su desagrado a tal influencia, por voz del Presidente Francés Francois Mitterrand:

"Europa necesita un alma que exprese su cultura, debe ser una Europea más allá de los balances económicos", añadió: "No habrá Europa sin imágenes Europeas; el arte más popular de este siglo está más amenazada que nunca en nuestro continente -señaló-, en su opinión es necesario mantener cuotas de difusión y ayuda a los productores europeos frente a Hollywood".¹⁰⁶

Lo anterior, viene a cuento por el significativo deterioro que también se ha dado en nuestra cultura, de artistas intérpretes o ejecutantes, frente a la competencia de medios electrónicos, satélites artificiales y sofisticados medios tecnológicos de videos, cintas, grabaciones, que participan en niveles de desigualdad frente a la competencia de los Estados Unidos de Norteamérica y otro países.

La tecnología de la comunicación incide en el campo del derecho, en que la velocidad de los cambios que se dan, no son alcanzados, menos igualados, en figuras jurídicas que muchas veces se obstruyen entre sí.

En este orden de ideas, los intérpretes y ejecutantes tienen una serie de vinculaciones jurídicas con los distintos titulares derivados que hemos indicado anteriormente. Por tanto, pasaremos a esbozar estas relaciones que en nuestra consideración existen.

¹⁰⁶ PERIÓDICO "Reforma".- Sección de Cultura.- frente 18 de enero de 1995. (miércoles).

- a) **Con relación a los sistemas avanzados de retransmisión y respecto a los productores de: fonogramas, videos, cintas, transmisiones vía satélite, sistemas de voz e imagen, fibra óptica, cable simultáneo en cadena, etc.**

Al tocar este aspecto de mucha actualidad y que desde luego, es parte indispensable de las relaciones jurídicas con los artistas intérpretes y ejecutantes. Sin embargo, para poder concebir este punto debemos definir las ideas de transmisión y retransmisión.

La concepción generalizada de la transmisión, se concibe como la remisión o envío de energía electromagnética con una distribución organizada, es decir, en el contexto de señales interpretables y dotadas de un contenido de información. De conformidad con el artículo 140 de la Ley Federal de Derechos de Autor, se entiende por emisión o transmisión, la comunicación de obras, de sonidos o de sonidos con imágenes por medio de ondas radioeléctricas, por cable, fibra óptica u otros procedimientos análogos. El concepto de emisión, comprende también el envío de señales desde una estación terrestre hacia un satélite que posteriormente las difunda.

Por retransmisión tenemos que el numeral 141 del ordenamiento legal de nuestra materia señala que la retransmisión es la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión de otro organismo de radiodifusión .

Carlos Mouchet sigue el esquema de Alphonse Tournier, quien manifiesta: "La actividad del fabricante de fonograma, como la del organismo de radiodifusión queda limitada dentro de una esfera técnica", negando conexidad (en el sentido de derivación) a estas dos últimas figuras. A este respecto nos dice Mouchet: "La peculiaridad de colocar prácticamente en un mismo pie de igualdad a los artistas intérpretes y ejecutantes, que tienen un derecho sobre su actuación con mucha afinidad a la creación de tipo autoral, con derechos de origen industrial y comercial

reclamados por grandes usuarios como son los productores fonográficos y los organismos de radiodifusión".¹⁰⁷

Efectivamente, las relaciones con los sistemas avanzados de transmisión y de retrasmisión se han visto determinadas por el cable, la fibra óptica y los procedimientos análogos; así tenemos que las formas en que se vinculen, estos artistas con los productores de fonogramas, se refieren a las cuestiones derivadas de la fijación, que tiene que ver solamente con los sonidos o con los sonidos de una interpretación o de representaciones digitales, y en el que, es parte fundamental el productor de fonogramas, cabe destacar que ni los artistas intérpretes o ejecutantes ni los productores de fonogramas pueden oponerse a la comunicación directa al público del fonograma, siempre y cuando los usuarios que lo utilicen con fines de lucro hayan efectuado su pago correspondiente.

La retransmisión o trasmisión en cadena es un medio de amplificación, mediante el cual se extiende el radio de acción de la emisora a zonas que ésta no podría cubrir por sí misma y los beneficios de sus programas se proyectan a lugares distantes.

- a) La retrasmisión por medio de altoparlantes en lugares públicos.
- b) La radio distribución se encarga de distribuir por hilo la obra transmitida por radio, que puede ser explotada por la misma emisora para hacerla llegar a un auditorio que percibiría mal las ondas hertzianas u organizada por un tercero. En este último caso determina nuevos derechos por parte de los autores.
- c) La televisión, en casos donde se redifunde una obra (artículo 27, fracc. III de la Legislación del Derecho de Autor).
- d) Los satélites artificiales. Hoy son el medio de retransmisión de programas con fines de lucro, sin menoscabo de la utilización que hace el estado, como

¹⁰⁷ " Criterios Conceptuales y de técnica jurídica para el tratamiento en las legislaciones nacionales de los derechos afines y conexos al Derecho de autor ". Ponencia presentada en el Seminario Internacional (para América Latina y el Caribe, sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, Oaxtepec, pág. 7, octubre 1975. (citado por el Lic. Ramón Obón León. " Derechos de los artistas intérpretes ". pág. 42 México, 1990, edit. Trillas.)

propietarios originarios, con la finalidad de difundir la cultura dentro del territorio nacional.

Es evidente que los artistas intérpretes o ejecutantes poseen múltiples relaciones jurídicas con la obra artística que habiendo utilizado instrumentos técnicos e imágenes, que presentan ilusión de movimiento para el espectador y retransmisión para un público televidente, impactan el trabajo y la obra creada por aquellos artistas.

Las transmisiones vía satélite al conducir señales que pueden ser recibidas directamente por el público en general, sin que se requiera de una estación terrestre, y que se derivan a través de un cable simultaneo en cadena o por medio de una estación terrestre, permiten una serie de relaciones multicontractuales con nuestros sujetos de derecho, que generalmente son de formas globalizadas .

Es por lo anterior que la Ley Autoral, adecuadamente previó en el capítulo de los derechos patrimoniales que los titulares de éstos, podrían autorizar o prohibir, la transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión por: cable, fibra óptica, microondas, vías satélite o cualquier otro medio análogo.

b) Organismos de Radiodifusión y Retransmisión.

“La radiodifusión es uno de los descubrimientos de nuestro siglo y seguramente ninguno ha gravitado tanto en las costumbres de nuestra actual sociedad. Ha conquistado el mundo convirtiéndose en un factor indispensable de la civilización, el más importante después de la imprenta para la expresión y divulgación del pensamiento.

El 23 de febrero de 1920, hizo su aparición en Inglaterra en un concierto transmitido desde CHELMFORD " ¹⁰⁸

La Ley Federal del Derecho de Autor, de acuerdo con el Convenio de Roma, dispone de normas que establecen los derechos conexos otorgados a los organismos de radiodifusión, estas disposiciones tienen por objeto regular los derechos otorgados a las entidades que, valiéndose del espectro electromagnético, difunden emisiones cuyo contenido puede ser variado: culturales, deportivas, informativas, de diversión, musicales, entre otros, e integrar múltiples elementos que convergen en la programación de una emisión de radiodifusión.

La radiodifusión es la transmisión por cualquier medio inalámbrico ¹⁰⁹ de sonidos o de imágenes para su recepción por el público. De aquí es posible derivar el concepto de organismos de radiodifusión, entendiéndolo por estos a todos aquellos que transmiten sonidos, como las estaciones de radio, o que transmiten imágenes y sonidos como las estaciones de televisión.

La Ley Federal del Derecho de Autor, respecto de los organismos de radiodifusión, dispone de una definición operativa para sus propios efectos legales:

ARTÍCULO 139.- Para efectos de la presente Ley se considera organismo de radiodifusión, la entidad concesionada o permissionada capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción, por parte de una pluralidad de sujetos receptores.

La Ley Federal de Telecomunicaciones tiene por objeto regular el uso aprovechamiento y explotación del espectro radio eléctrico, de las redes de

¹⁰⁸ SATANOSKY, ISIDRO.-Derecho Intelectual, tipográfica editorial Argentina, Buenos Aires, tomo I, 1954. p. 383.

¹⁰⁹ Ondas Electromagnéticas.

telecomunicaciones, y de la comunicación vía satélite. La referida ley establece que "los concesionarios que distribuyan señales en el país deberán respetar los derechos de propiedad intelectual de los programas cuya señal transmitan"¹¹⁰. "Los concesionarios de derechos de emisión y recepción de señales de satélites extranjeros deberán asegurarse de que las señales que se distribuyan por medio de dichos satélites respeten los ordenamientos legales de propiedad intelectual e industrial".¹¹¹

La transmisión por medio de satélites de radiodifusión directa constituye radiodifusión en los términos del artículo 11 bis del Convenio de Berna,¹¹² en el ámbito internacional también se ha pactado en esta materia. El Convenio sobre la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidas por Satélite, celebrado en Bruselas en 1974, fue ratificado por México.¹¹³ El número de países parte en este convenio es de 15.

En este convenio, los estados contratantes se comprometen a tornar las medidas adecuadas que impidan la distribución en o a partir de su territorio de señales portadoras de programas por cualquier distribuidor al que no estuvieran destinadas las señales.

El convenio no se aplica a los satélites de radiodifusión directa, conocido por la sigla inglesa DBS,¹¹⁴ sino únicamente a los servicios de satélite fijo, en donde las señal es van a una estación receptora terrestre de la cual se redistribuyen. No obstante lo apuntado, en una conferencia del denominado Grupo de Expertos sobre los aspectos de los Derechos de Autor Transmisiones Directas Vía Satélite, organizadas por la OMPI y por la UNESCO, en marzo de 1985 el Director General de la OMPI emitió su opinión al respecto, en el sentido de que dadas las

¹¹⁰ Artículo 59 de la Ley Federal de Telecomunicaciones.

¹¹¹ Ibidem.

¹¹² FERNANDEZ Ballesteros, Carlos , La Noción de Radiodifusión y la Ley Aplicable en el caso de la Radiodifusión, v. supra 6, p. 227.

¹¹³ Fue publicado en el Diario Oficial de la Federación el día 6 de mayo de 1976.

¹¹⁴ Direct Broadcasting Satellite.

disposiciones del artículo 11 bis de la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas que delimita a la transmisión como “una forma de comunicación al público”, ésta tiene lugar cuando la difusión inalámbrica surge como una comunicación cuyo destinatario es el público, y en consecuencia, cuando esta comunicación se realiza a través de un satélite de transmisiones directas, la comunicación se da en los países cubiertos por la “huella” del satélite; por tanto, en los términos del DBS deberá cumplir con las leyes de derechos de autor de cada uno de los países cubiertos por la misma, de lo contrario una comunicación dirigida al público de un país será regulada por la ley de otro país, lo cual sería contrario al principio de trato nacional de la Convención de referencia.

Tienen la naturaleza de transmisiones, de acuerdo con la Convención de Berna para la Protección de las Obras literarias y Artísticas, la Convención Universal sobre Derechos de Autor y la Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión, la radiodifusión a través de Transmisiones Directas Vía Satélite. De tal manera que cuando las obras audiovisuales sean transmitidas vía satélite, los propietarios de derechos de autor en dichos trabajos, al igual que los ejecutantes, productores de fonogramas y las organizaciones radiodifusoras, cuyos derechos formen parte de una transmisión de esta índole, gozarán de los mismos derechos, como si se tratase de una transmisión usual por estaciones terrestres.

Será la radiodifusora en donde tenga origen la transmisión directa vía satélite, la responsable directa con los propietarios de los derechos de autor en obras audiovisuales, al igual que los ejecutantes, productores de fonogramas y las organizaciones radiodifusoras, cuyos derechos formen parte de una transmisión de esta naturaleza.

Siempre que la comunicación al público se realice a través de la transmisión directa vía satélite, la transmisión tendrá lugar tanto en el país donde tenga su

origen la señal, como en aquellos países cubiertos por el satélite, y a cuyo público las obras audiovisuales se transmitan.

De conformidad con los tratados internacionales suscritos por México, que regulan lo relativo a trato nacional, será aplicables tanto las leyes nacionales del país donde tiene origen la señal como la de aquellos países cubiertos por el satélite. Si las leyes nacionales respectivas no otorgan la misma protección, se aplicará aquella que tenga el nivel más alto.

El contenido de los derechos conexos de los organismos de difusión está determinado por el artículo 144 de la ley:

ARTÍCULO 144.- Los organismos de radiodifusión tendrán el derecho de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones:

- I. La retransmisión;
- II. La transmisión diferida;
- III. La distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema,
- IV. La fijación sobre una base material;
- V. La reproducción de las fijaciones, y
- VI. La comunicación pública por cualquier medio y forma con fines directos de lucro.

Sus facultades versan sobre dos fines específicos, señalados en las fracciones I, II y III se refieren a diferentes especies de la difusión y son actos que sólo pueden ser efectuados por otros organismos de radiodifusión, otro grupo de objetivos son los comprendidos dentro de las fracciones IV al VI, se refiere a la fijación, reproducción y comunicación al público de las propias reproducciones, esto es la fijación en cualquier medio de los contenidos de lo radiodifundido, así como su comunicación, esta última cuando se haga con fines directos de lucro.

Como elemento adicional de protección a los derechos conexos del derecho de autor, se prescribe un caso de reparación civil de daños y perjuicios, contemplado en el artículo 145 de la ley:

La limitación temporal a que se sujetan los derechos conexos de los organismos de radiodifusión se encuentra en el artículo 146 y está sujeto a un término de 25 años a partir de la primera emisión o transmisión original.

c) Relaciones Contractuales entre los Titulares Originarios y los Derivados.

Como ya hemos precisados, el creador de una obra, únicamente es la persona física, el titular originario y todos los demás, es decir, desde causahabientes, hasta la ficción de las personas jurídicas, pasando por los titulares de los derechos conexos o afines al de autor son titulares derivados.

Ahora bien, las relaciones que existen entre estos, en materia de interpretación y ejecución artística es muy estrecha y de constante vinculación, por ende se destaca como principal motor contractual el que suscriben los propios autores (titulares originarios) con los artistas intérpretes y ejecutantes (titulares derivados), para la interpretación o ejecución de la obra. Después existe una cascada de relaciones jurídicas concretas, entre los organismos de radiodifusión, las grabadoras, los productores de fonogramas, etc, y los autores, todos dentro del marco de mejor protección de los derechos patrimoniales de quienes ostentan la titularidad de los mismos. En síntesis, podemos aseverar que son tantas formas contractuales que adoptan estos titulares como el tipo de relación jurídica que pretendan celebrar, lo único relevante es que se estructuren dentro del marco de la autonomía del derecho de autor y cuidando siempre las mejores condiciones de contratación para el artista intérprete y el ejecutante.

e) Derecho de Oposición.

Con el solo objeto de recordar la definición, anotamos que este derecho se encuentra dentro de las facultades de defensa que posee el artista intérprete o ejecutante y tienen que ver con la oposición a todo acto de terceros que pudieran vulnerar su nombre, su fama, su prestigio, reputación, el uso o destino de la interpretación artística o en perjuicio de la misma.

La legislación sobre Derechos de Autor, en su artículo 118 nos habla sobre el derecho de oposición de que gozan los artistas intérpretes o ejecutantes, respecto señalando al respecto que:

Los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho a oponerse a:

- I. La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;
- II. La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y
- II. La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

Estos derechos se consideran agotados, una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual.

Agregando en el subsecuente dispositivo que cuando exista la participación colectiva de los artistas, se deberá designar aun representante para que ejercite dicho derecho de oposición, que se indica en el numeral antes transcrito, y en caso de que no exista tal designación se presumirá que actúa como tal el Director del grupo o compañía.

12.- Consideración básica sobre los elementos que no puede prescindir toda relación contractual en materia de ejecución o interpretación artística.

En toda relación contractual en materia de interpretación y ejecución artística, debe utilizarse la nomenclatura adecuada para el objeto del contrato, aplicarse la definición doctrinaria y legal que prevalezca para un intérprete (art. 116 LFDA), sin olvidarse de que el derecho del intérprete artístico tiene relación con los derechos de la personalidad; se deberá señalar, con toda precisión a qué tiene derecho, y desde luego sus oportunidades potestativas para oponerse y que la ley le otorga. Incluso, en opinión nuestra, se requeriría transcribir íntegramente el artículo 118 de la ley; sería menester, determinar con base en lo dispuesto por el artículo 10 de la ley autoral, la aplicación supletoria de la legislación mercantil, del Código Civil para el Distrito Federal y la Ley Federal del Procedimiento Administrativo.

Resulta imprescindible que en este tipo de contrataciones se precisen los tiempos, periodos, contraprestaciones, y demás términos y modalidades bajo los cuales se fije, se reproduzca y comunique al público la interpretación o ejecución. Se tendrá que acordar expresamente y con toda precisión las modalidades en la celebración del contrato con un productor de obras audiovisuales, en términos de lo dispuesto por el artículo 121 de la ley de la materia. Finalmente, se tendrá que estipular el momento en que empezará a contar el nacimiento de la protección concedida a los artistas, como se indica en el numeral 122 del ordenamiento legal comentado.

Sin olvidarnos que los elementos anteriores, solamente constituyen una consideración mínima de lo que deben contener los contratos de este tipo, ya en las relaciones jurídicas concretas –como en todos los supuestos-, se deberá adecuar contextualmente.

13.- Aportación en el presente estudio.

Desde hace ya varios años, se percibía la necesidad de una adecuación jurídica al hecho latente de la preminencia de las relaciones de los artistas intérpretes o ejecutantes, inclusive con la de los propios autores; sin embargo, fueron múltiple

las circunstancias que incidieron en el aplazamiento y renovación de los diversos proyectos de la legislación autoral.

Así tenemos que es en 1996 cuando habiéndose logrado reunir, abogados postulantes, especialistas en propiedad intelectual, sociedades de autores y de artistas intérpretes y ejecutantes, artistas y creadores en lo particular, asociaciones de usuarios, dependencias y entidades públicas, y medios de comunicación, la información y puntos de vista necesarios para conformar una iniciativa de Ley suficientemente firme para ser sometida al Congreso de la Unión afloró, en consecuencia se tiene el marco jurídico más apropiado para las relaciones entre los artistas intérpretes y los ejecutantes entre los demás sujetos de derecho.

Toda esta problemática recientemente acontecida y la que ya se planteó a lo largo de este estudio, llegó a constituirse en el causante del interés por el tema. Así las cosas, tenemos que en el planteamiento de nuestro trabajo, consideramos aportar, -en términos generales-, una nueva visión en el tratamiento y concepción de las nuevas relaciones contractuales entre los artistas intérpretes o ejecutantes y la sociedad. Tenemos la esperanza, que este modesto estudio, contribuya como un granito de arena en ese propósito.

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES.

Cuando se ha llegado a finalizar un trabajo de investigación que únicamente representa un esfuerzo académico más, casi siempre queda la idea de que no se logró abordar con toda precisión el problema originalmente planteado, menos aún que los puntos sensibles que buscamos fueran tratados con la profundidad deseada, así se hubieren atendido; sin embargo, ello no nos impide aseverar que el presente trabajo constituya un paso más en la intrincada y profusa conformación del derecho intelectual, aunque a la luz de su autor, se perciba como una molécula en el mayúsculo cuerpo doctrinario y normativo de los derechos conexos a los de autor.

En tal virtud, es pertinente retomar en este apartado de conclusiones las ideas que a continuación indicamos.

PRIMERA. La oposición entre la Ley Natural y la Norma, sólo es posible si se reconoce la disparidad radical de los dos mundos, el del Ser y el del Deber, cuyo título lleva la lleva la respuesta en sí mismo: normas supremas que organizan los poderes del Estado y consignan en su sistemática los derechos del hombre o garantías individuales; constatando en la centuria que estamos por concluir, los fermentos de socialización se incorporaron en los textos constitucionales, precisamente en las normas de más alta jerarquía, en los preceptos de nuestra Ley Suprema, nació una nueva disciplina jurídica: el derecho social, dentro de esta, necesariamente encontró oportuna cabida el derecho autoral y sus derechos conexos, que son sustento en su contenido.

SEGUNDA. Sin embargo, a pesar de lo anterior, tenemos que reconocer la rapidez con que se han producido los hechos jurídico-sociales en este campo del

derecho y que de alguna forma se carecía de la estructura normativa más adecuada para las novedosas formas que fueron adoptando las relaciones autorales. Es por ello, que, en nuestro criterio, la Ley Federal del Derecho de Autor del 24 de diciembre de 1996, logró incorporar figuras que, desde el punto de vista normativo, resultaban novedosas y que se advierten como evidente consecuencia de la evolución que en los ámbitos nacional e internacional ha tenido nuestra materia, así como producto del trabajo acucioso y fructífero de artistas, juristas, académicos, defensores sociales y líderes gremiales.

TERCERA. En la actual ley autoral se avizora una mejor ubicación de los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, se redefinen los titulares de los referidos derechos de autor, así como las obras que gozan de su protección; lo cual resulta coincidente con nuestro planteamiento expuesto en las ideas que integran el capítulo primero de nuestro trabajo. Es evidente que la importancia que han tenido las actividades artístico-intelectuales en la historia de la humanidad, con lo cual, hoy por hoy, sabemos que el ser humano no se lograría entender fuera de sus manifestaciones culturales, como lo ha sido desde los albores del mundo antiguo.

CUARTA. La evolución de la humanidad ha sido a mayor velocidad que la forma normativa oportuna, que evidentemente repercutió en ostensibles dificultades de establecer ordenamientos jurídicos adecuados, aunado al hecho de que nuestra materia de estudio se ubica dentro de un estatuto conexo o vecino al de autor, es decir, se tuvieron que estructurar los elementos que delimitaran, definieran y le dieran tratamiento a los conceptos de la interpretación y ejecución artística tanto en el ámbito nacional como en el internacional y así se tuvieron que estudiar las teorías de los llamados "cuasi derechos morales de autor", que evidentemente se vinculan con los llamados derechos conexos que a manera de ejemplo revisamos su tratamiento en el contexto extranjero, de la Ley Austriaca que regula bajo la denominación de "derechos vecinos".

QUINTA. Fue muy interesante abordar el estudio de la naturaleza jurídica de los artistas intérpretes y ejecutantes, y del planteamiento normativo en el ámbito nacional así como las convenciones más importantes en esta materia, que son la de Berna y la de Roma , podemos concluir que en efecto se puede establecer una diferencia de tratamiento entre el intérprete y ejecutante artístico, a un cuando su diferencia objetiva no es mayúscula, y lo anterior se advierte a la luz de los principios del derecho social que animan y representan el sustento de nuestra materia en estudio y que se refuerzan con la ausencia de excesivas formalidades para el otorgamiento de su protección jurídica, por ello es que se ha destacado que esta protección dimana del ámbito del derecho social y que cobija directamente, tanto autores como artistas intérpretes y ejecutantes. Por eso, es inevitable reconocer el abanico de protección legal al que hemos hecho referencia y que afortunadamente se encuentra impactado en la actual legislación autoral .

SEXTA. Así las cosas, fue verdaderamente relevante haber desarrollado las ideas que se enmarcan dentro de la protección jurídica en la interpretación y ejecución artística en México, en donde se precisaron elementos básicos del objeto del sujeto, del derecho moral y del derecho patrimonial de los artistas intérpretes y ejecutantes, y de lo cual podemos aseverar, a manera de inferencia que un autor aislado es un autor inerme a la defensa de su obra y sus derechos, por que físicamente esta imposibilitado para controlar la debida explotación de su obra, tanto dentro de su territorio nacional como en el resto del mundo, ya que no cuenta con los medios necesarios para mantener ese control y si se toma en cuenta, por una parte el avance tecnológico en las múltiples formas en que modernamente se puede asumir dicha explotación y por otra la ubicuidad de la obra intelectual, será menos factible que el autor, librado a sus propias fuerzas haga valer sus derechos: Por tanto es que se advierte como equitativa las formas de organización corporativa que han adoptado a través de las diferentes agrupaciones que en la actualidad han resultado en las Sociedades de Gestión Colectiva.

SEPTIMA. Fue de diametral importancia las reflexiones que se efectuaron sobre la efectiva protección de los artistas intérpretes y de los ejecutantes, ya que desde el planteamiento del problema y justificación de la propuesta se advirtió que se carece de efectividad en la adecuada defensa y tutela de los derechos conexos al de autor y que palabras más, palabras menos, estamos hablando de formas típicas de adhesión contractual y lo que en realidad se busca como fin ulterior de este trabajo es destacar la necesidad de la elaboración de un contrato más adecuado y cercano a la problemática real del artista intérprete y ejecutante, que desde luego pudiera servir de modesta guía para configurar relaciones jurídicas menos imprecisas y que tiendan a la equidad la eficiencia en el mundo tan competido en el que nos ubicamos.

OCTAVA. Por ultimo, podemos colegir, que en el trascurso del presente trabajo y considerando las anteriores conclusiones, se advierten como ideas centrales que se justifica la mayor y mejor protección jurídica que se le ha brindado a los intérpretes ejecutantes artísticos; que la teoría y sustento de dicha protección tiene cobijo únicamente en el derecho social y que la creación intelectual debe ponderarse y tutelarse de tal forma que la interpretación y ejecución artística deben ser idea predominante en los derechos conexos al de autor y por ende deberá buscarse su inclusión como relación jurídica específica dentro del marco normativo actual, es decir, en las próximas reformas legislativas de la materia sería oportuno proponer al contrato de interpretación y ejecución artística como uno de los tantos que regula el titulo tercero de la Ley Federal del Derecho de Autor.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFÍA.

1. AGUILAR Carbajal, Leopoldo, Segundo Curso de Derecho Civil, 4ª. Edición, Porrúa, México 1980.
2. ALTAMIRANO, Ignacio "El Zarco", La Navidad en la Montañas, Editorial Porrúa, México, 1992.
3. BORJA Soriano, Manuel, Teoría General de las Obligaciones, tomo I, Porrúa, México, 1994.
4. DE IBARROLA, Antonio, Cosas y Sucesiones, 3ª. Edición, Porrúa, México 1972.
5. DE PINA, Rafael y DE PINA VARA, Rafael, diccionario de Derecho 15ª. Edición, Porrúa, S.A., México, 1998.
6. DE SANCTIS, V., Desarrollo y Consagración e Interpretación del Derecho de Autor, Traducción de Juana Martínez Arretiz, Rida, enero de 1994.
7. DIARIO de la Federación, del día 24 de octubre de 1947.
8. DIARIO de la Federación, del día 6 de junio de 1957.
9. DIARIO de la Federación del día 6 de mayo de 1976.
10. DIRECT Broadcasting Satellite.
11. DOC. M. C., Génesis y Evolución de la Noción de Propiedad Literaria, Traducción al español de Juana Martínez Arretiz, RIDA, 1974.
12. DUBLAN, Manuel y José María Lozano. Legislación Mexicana o Colección Competa de las disposiciones legislativas expedida desde la Independencia de la República, Tomo V, 225, y 228, Edición Oficial, México, Imprenta del Comercio, calle de Cordobanes no. 18.
13. FAREL Cubillas, Arsenio, Las Sociedades de Autores de México, Revista de la Propiedad Industrial y Artística, Número 10.
14. FAREL Cubillas, Arsenio. El Sistema Mexicano de Derechos de Autor, Editorial Ignacio Vado, México 1966.

15. FARELL Cubillas, Arsenio, "Ponencia en el Congreso Nacional Permanente de asociaciones e Instituciones Científicas y Culturales de la República Mexicana". Boletín de la S.A.C.M., 1º de febrero de 1960.
16. FERNANDEZ Ballesteros, Carlos, La Noción de Radiodifusión y la ley Aplicable en el caso de la Radiodifusión, v. supra 6.
17. GARCIA Maynes, Eduardo, Introducción al Estudio del Derecho, 4ª. Edición, Editorial Porrúa, S.A., México 1951.
18. GLOSORIO de la OMPI de derechos de autor y derechos conexos. Publicado por la OMPI, 1980.
19. GRAN Diccionario de la Lengua Española, Programa Educativo Visual S.A., de C.V.. 1ª. Edición, impreso y encuadernado por Printer Colombia, 1995.
20. GRIJALBO, Diccionario Enciclopédico, 9ª. Edición, prefacio de José Luis Borge, 1996. Ediciones Grijalbo Mondadore, S.A., Aragón No. 385, Barcelona, España.
21. GUTIERREZ y González, Ernesto, El Patrimonio Pecuniario y Moral o Derecho de la Personalidad y Derecho Sucesorio, Segunda Edición, de Cajica, S.A., 1980.
22. HERRERA Meza, Humberto Javier, Iniciación al Derecho de Autor, 1ª. Edición, Limusa, S.A. de C.V., México, 1992.
23. INSTITUTO de Investigaciones Jurídicas, diccionario Jurídico Mexicano, editorial Porrúa, México, 1987.
24. LEON Henri y Jean Mazeaud, Lecciones de Derecho Civil, parte tercera, vol. IV, traducción de Luis Alcalá – Zamora y Castillo, editorial Jurídica Europa – América, Buenos Aires, República de la Argentina, 1974.
25. LEY Federal de Telecomunicaciones, artículo 59.
26. LEY Federal del Trabajo, Editorial Porrúa 46 edición.
27. LIPSZYC, Delia, Derecho de autor y Derechos Conexos edición conjunta de UNESCO, CERLAC (Bogotá), Zavalia (Argentina), UNESCO/ARGENTINA, 1993.
28. MORAES, Walter, Artistas Interpretes e Executantes. Edit. Revista Dos Tribunais, LTDA, Sao Paulo, Brazil, 1976.
29. MORAES, Walter, "El derecho del artista intérprete o ejecutante en el Continente Americano; análisis y perspectivas"; Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística, núm., 27-28, México, enero-diciembre de 1976.

30. MUÑIZ Arenas, Silvia, Los derechos Conexos en la Legislación Autoral (Derecho de los Artistas e Interpretes ejecutantes), tesis para obtener el titulo de Licenciado en Derecho. UNAM, 1989.
31. OBON León, José Ramón, Derecho de los Artistas Intérpretes, Actores, Cantantes y Músicos Ejecutante, 3ª. Edición, Editorial Trillas, México, 1996.
32. PERIODICO, Reforma, Sección de Cultura, frente 18 de enero de 1995. (miércoles)
33. PRADO Muñoz, Antonio El Derecho del Artista Interprete en el Sistema de los Derechos de Autor, UNAM, México.
34. RADBRUCH, Gustavo, Introducción a la filosofía del Derecho, traducción Wenceslao roces, Breviarios del fondo de Cultura Económica, no. 42, 3ª. Reimpresión, México, 1978.
35. RANGEL Medina, David, Los Derechos de Autor, su naturaleza jurídica comentarios acerca de su protección legal en México, (Tesis Profesional) México.
36. RANGEL Medina, David, Derecho de la Propiedad Industrial e Intelectual, 1ª. Edición, UNAM, Instituto de Investigaciones Jurídicas, México, 1991.
37. RANGEL Medina, David, Normatividad de la Propiedad Intelectual en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, Panorama Jurídico del Tratado de Libre Comercio, tomo II. Universidad Iberoamericana, México, 1993.
38. ROGINA Villegas, Rafael, Compendio de Derecho Civil, Bienes, Derechos Reales Sucesioens, Antigua Librería Robredo, México, 1963.
39. SANCHEZ Medal, Ramón, De los Contratos Civiles, editorial Porrúa tercera edición, México 1976.
40. SATANOWSKY, Isidro, Derecho Intelectual, Tomo! 1ª. Edición, tipografía Editora argentina, {buenos Aires, 1954.
41. SECRETARIA de Educación Pública, Dirección General del Derecho de Autor comparativo y Concordancias de la nueva Ley Federal.sobre derechos de Autor con la anterior de 31 de Diciembre de 1947. México, 1957.
42. SERRANO Migallón, Fernando, Nueva Ley Federal del Derecho de Autor, editorial, Porrúa, UNAM, México 1998.
43. TASLISMAN Nasrin, entrevista publicada en la sección de cultura del periódico "La Jornada", página 23, jueves 12 de noviembre de 1996.
44. TENA Ramírez, Felipe, Derecho Constitucional Mexicano, Porrúa, S.A., México, 1994.

45. TRUEBA Urbina, Alberto, Jorge, Trucba Barrera, LeyFederal del Trabajo de 1970, Reforma procesal de 1980, edit. Porrúa, S.A., México, 1981.
46. TRUEBA Urbina, Alberto, Nuevo Derecho del Trabajo, Actualización del artículo 123 de la C.P.E.U.M., Editorial Porrúa, S.A., México, 1975.
47. VILLALBA Carlos, Alberto y Delia Lipzyc. Derecho de los artistas interpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, relaciones con el derecho de autor. edit. Víctor P. de Zavalia, Buenos Aires, Argentina, 1979., Citado por el Lic. J. Ramón Obón león, en su obra "Derechos de los Artistas e Interpretes editorial, Trillas, México, 1990.
48. ZAMORA y Valencia, Miguel Angel, Contratos Civiles, editorial, Porrúa, México 1985.