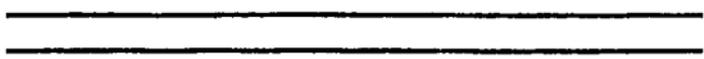




UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO



FACULTAD DE DERECHO

LOS TRABAJADORES DE LA MUSICA EN EL DISTRITO FEDERAL

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE LICENCIADO EN DERECHO

P R E S E N T A :

CARLOS CHAUDON ACEVES



ASESOR: MTRO. ENRIQUE LARIOS DIAZ



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

**LA PRESENTE TESIS FUE ELABORADA EN EL
SEMINARIO DE DERECHO DEL TRABAJO Y DE LA
SEGURIDAD SOCIAL BAJO EL ASESORAMIENTO
DEL MTRO. ENRIQUE LARIOS DÍAZ, A QUIEN
OFREZCO MI MAS SINCERO AGRADECIMIENTO Y
TODO MI RESPETO.**

A la memoria de mi Abuelo y de mi tío Úl:

Por su insistencia en la elaboración de este trabajo, por sus buenos consejos y por su gran sabiduría. Están siempre conmigo.

A la Universidad Nacional Autónoma de México:

Como testimonio de agradecimiento; por la valiosísima oportunidad de permitirme ser parte de ella.

A la Facultad de Derecho:

Por ser factor fundamental de mi formación; así como por todas las facilidades otorgadas en el desarrollo de mis estudios.

A mis Padres:

Roberto Chaudon
y Rosa María Aceves,
Seres ejemplares. Razón
de ser de mi vida. Por sus
bellos sentimientos, por la
comprensión y confianza
brindada en todo momento, y por
el apoyo desbordado a través de
mis estudios. Dios los bendiga.

A mi hermano Roberto:

Por ejemplar, siempre presente.
Por ser motivo de superación
constante. Por compartirme tantos
logros y por su invaluable inspiración
y gran sentido de responsabilidad.
Con agradecimiento infinito.

A mi hermano Jorge:

Poseedor de una sensibilidad
muy especial. Por sus
enseñanzas y grandioso valor
como ser humano. Quien ha
estado en todos los momentos
importantes de mi vida.
Gracias por todo.

A Stephanie:

Dueña de un gran optimismo, decisión y honestidad. Por sus virtudes inmejorables y por su motivación y apoyo en cualquier circunstancia.

A Cloé:

Por la magia, la alegría y la fuerza que despierta en mí y por ser un sueño hecho realidad.

A Vanessa:

Por sus grandes principios. Por el entrañable amor que le profeso, por su apoyo incondicional siempre y por darme la oportunidad de compartir mi vida con ella.

A mi Mino:

Hombre íntegro, triunfador por naturaleza. Con gratitud imperecedera por su gran escuela. Con todo mi cariño, respeto y admiración.

**A la familia Chaudon
y a la familia Aceves:**

Por ser fuente de inspiración y por el
cariño recibido de su parte.

**A Gabriel, José,
Adolfo, Ernesto y Javier:**

Por su importancia en mi vida
y por tantas vivencias compartidas

A la memoria de Luis Guevara:

Amigo entrañable.
Por su lealtad y por los logros
que juntos tuvimos.

**A Melchor, Raúl, Leonardo,
Miguel, Javier, Erick y Daniel.**

Por sus conceptos, por su
amistad y por su lucha en la
permanencia de la música.

**LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA EN EL
DISTRITO FEDERAL**

INDICE

LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA EN EL DISTRITO FEDERAL

| | |
|--------------------|---|
| INTRODUCCIÓN | 1 |
|--------------------|---|

CAPITULO I

CONCEPTOS

| | |
|---|----|
| 1. DERECHO DEL TRABAJO | 1 |
| 2. TRABAJO | 4 |
| 3. TRABAJADOR | 7 |
| 4. PATRON | 10 |
| 5. RELACIÓN DE TRABAJO | 12 |
| 6. CONTRATO INDIVIDUAL DE TRABAJO | 16 |
| 7. CONTRATO COLECTIVO DE TRABAJO | 18 |
| 8. EMPRESA | 20 |
| 9. SINDICATO | 22 |
| 10. TRABAJOS ESPECIALES | 24 |
| 11. TRABAJADOR DE LA MÚSICA | 26 |

CAPITULO II

ANTECEDENTES

| | |
|--|----|
| A) DEL DERECHO DEL TRABAJO | 29 |
| 1. LA CONSTITUCIÓN DE 1917 Y EL ARTÍCULO 123..... | 29 |
| 2. DEL TRABAJO Y DE LA PREVISIÓN SOCIAL..... | 31 |

| | |
|--|-----------|
| 1. EL CONTENIDO TRADICIONAL DE LA PREVISIÓN SOCIAL..... | 36 |
| 2. LAS NORMAS PARA EL BIENESTAR DE LOS TRABAJADORES..... | 37 |
| 3. LEY FEDERAL DEL TRABAJO DEL 18 DE AGOSTO DE 1931 | 40 |
| 4. LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1970 | 47 |
| 5. REFORMAS PROCESALES A LA LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1980 | 52 |
| B) DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 55 |
| 1. UBICACIÓN HISTÓRICA DEL DERECHO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 55 |
| 1. CRITERIO DE LA LEGISLACIÓN MEXICANA | 57 |
| 2. CRITERIO INTERNACIONAL | 65 |
| 2. ORIGEN DEL GREMIO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 76 |
| 3. LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA Y LA CONSTITUCIÓN DE 1917 | 77 |
| 4. LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA Y LA LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1970 | 79 |
| 5. CONQUISTAS LABORALES DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 80 |
| 6. CREACIÓN DEL SUTUM | 86 |
| 7. FUNDADORES DEL SUTUM | 88 |
| 8. NATURALEZA JURÍDICA DEL SUTUM | 89 |
| 9. SOCIEDADES AUTORALES Y ASOCIACIONES DE MÚSICOS | 93 |

| | |
|--|-----|
| 1. NATURALEZA JURÍDICA DE LAS SOCIEDADES DE ARTISTAS INTÉRPRETES EN EL SISTEMA JURÍDICO MEXICANO..... | 93 |
| 2. SOCIEDADES AUTORALES | 96 |
| 3. ASOCIACIONES | 104 |

CAPÍTULO III

LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

| | |
|---|-----|
| 1. LOS SUJETOS | 106 |
| 1. CONTRATO DE INTERPRETACIÓN | 109 |
| 2. CONTRATO DE REPRESENTACIÓN | 110 |
| 3. CONTRATO DE PRODUCCIÓN | 111 |
| 4. CONTRATO DE DISTRIBUCIÓN | 112 |
| 5. CONTRATO DE LICENCIA | 113 |
| 2. CLASIFICACIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 114 |
| 1. ARTISTA INTÉRPRETE O EJECUTANTE..... | 114 |
| 2. AUTOR Y COMPOSITOR | 117 |
| 3. PRODUCTOR DE FONOGRAMAS | 118 |
| 4. SOCIO MERITORIO | 119 |
| 5. SOCIO ACTIVO | 120 |
| 6. SOCIO ADMINISTRADO | 120 |
| 7. SOCIO HONORARIO | 121 |
| 3. DERECHO INDIVIDUAL DEL TRABAJO | 122 |
| 4 DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO | 129 |
| 1. LOS FINES DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO | 136 |
| 2. LA INFLUENCIA INMEDIATA DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO | 137 |

| | |
|--|-----|
| 3. LA INFLUENCIA MEDIATA DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO | 140 |
| 5. EL TRABAJO DE LOS MÚSICOS DENTRO DE LOS TRABAJOS ESPECIALES | 141 |
| 1. ANÁLISIS DE LOS CONCEPTOS DE AFINIDAD Y CONEXIDAD | 143 |
| 2. TEORÍAS SOBRE LA NATURALEZA JURÍDICA DEL DERECHO DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES | 145 |
| 6. CONTRATOS COLECTIVOS DE TRABAJO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 175 |
| 1. NATURALEZA JURÍDICA DE LOS CONTRATOS COLECTIVOS DE TRABAJO | 177 |
| 7. MARCO JURÍDICO APLICABLE A LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 183 |
| 8. LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR | 191 |
| 1. DERECHOS MORALES | 196 |
| 2. DERECHOS PATRIMONIALES | 196 |
| 3. VIGENCIAS | 199 |
| 4. LA PROTECCIÓN AL DERECHO DE AUTOR | 202 |
| 5. REGISTRO PÚBLICO DEL DERECHO DE AUTOR | 203 |
| 6. INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR | 205 |
| 7. DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL | 207 |
| 9. LEY FEDERAL DE RADIO Y TELEVISIÓN | 209 |
| 1. ORGANISMOS DE RADIODIFUSIÓN | 209 |
| 10. EL FONOGRAMA | 213 |
| 1. CONCEPTO | 213 |
| 2. NATURALEZA JURÍDICA DEL FONOGRAMA..... | 220 |

| | |
|---|-----|
| 3. EL FONOGRAMA, OBRA O PRODUCTO | 223 |
| 4. EL PRODUCTOR DE FONOGRAMAS | 230 |
| 11. PROTECCIÓN PENAL DE LOS DERECHOS DE LOS MÚSICOS | 234 |
| 1. DELITOS CONSAGRADOS EN EL CÓDIGO PENAL Y EN LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR | 236 |
| 2. LA PROBLEMÁTICA DE LA PIRATERÍA | 239 |
| 3. ARCHIVOS MP3 DE MÚSICA EN COMPUTADORA E INTERNET | 244 |
| 4. ¿QUÉ SON LOS ARCHIVOS MP3? | 246 |
| 5. TÉCNICAS CONTRA LAS COPIAS | 250 |
| 12. JURISPRUDENCIA DE LA SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACIÓN | 251 |

CAPÍTULO IV

REGIMEN LABORAL APLICABLE A LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

| | |
|--|-----|
| 1. RELACION LABORAL DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 259 |
| 2. CONDICIONES LABORALES DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 261 |
| 3. DURACIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO | 265 |
| 1. CONTRATO POR TIEMPO INDETERMINADO | 268 |
| 2. CONTRATO POR OBRA DETERMINADA | 271 |
| 3. CONTRATO POR TIEMPO DETERMINADO | 274 |
| 4. CLASIFICACIÓN DE LOS TRABAJADORES EN FUNCIÓN DE LA DURACIÓN DE LA RELACIÓN | 276 |
| 4. SUSPENSIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO | 278 |
| 5. RESCISIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO | 279 |
| 6. TERMINACIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO | 282 |
| 7. OPORTUNIDADES DE EMPLEO PARA LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA | 286 |
| 1. PRESTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES | 286 |
| 2. LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA | 289 |
| 3. MIDI | 294 |
| CONCLUSIONES | 303 |
| BIBLIOGRAFÍA | 311 |

INTRODUCCIÓN

La idea de desarrollar la presente tesis profesional surge en principio por una inclinación muy especial a la música a lo largo de la vida, a toda esa magia que por sí misma es capaz de transmitirnos al analizarla, al transformarla, al crearla, al estudiarla, al escucharla, al sentirla, o simplemente al tratar de comprenderla; además de intentar crear un documento que sirva de consulta y apoyo a todas aquellas personas que de alguna manera se vean interesadas en el aspecto legal de los músicos y que se encuentran relacionadas con el mundo de la música y que dedican su vida a luchar por su permanencia, esperamos que sea de utilidad al proporcionar comentarios, observaciones y sugerencias con el fin de lograr un acercamiento entre la naturaleza de las actividades de los músicos y las relaciones jurídico laborales que de ellas emanan.

La música es una experiencia de carácter no verbal, absolutamente inaccesible por medios puramente literarios o eruditos. Por tratarse de un fenómeno tan arraigado en el hombre desde sus orígenes, el hecho musical no conoce límites ni fronteras, colores o credos, épocas o lenguajes, y ha impregnado con sus ecos todas las zonas del accionar humano. Hablar de música es hablar de arte, filosofía de la naturaleza, estética, psicología y

psicoterapia, lógica, ciencia, semántica, ecología, sistemas o teoría de las comunicaciones. Es necesario mencionar que nos hallamos inmersos en una sonósfera, y todas nuestras pautas o estructuras de funcionamiento se hallan en sincrónica relación con estructuras mayores que las contienen. Así, toda imagen expresiva es una forma simplificada y purificada del mundo exterior, tamizada por una universalidad individual personal.

Existen dos palabras inherentes al hombre: música y vida. Parecen poseer un poder ilimitado. Es difícil evocarlas con nuestras propias palabras pues bien nos arriesgaríamos a traicionar su dimensión.

Podríamos plantearnos las preguntas de lo que la música y la vida significan, siempre desde una actitud de permanente humildad respecto a la relatividad de las respuestas, pues sabemos que no es posible encerrar el infinito en un lenguaje preciso y limitado.

Incluso antes de intentar la contestación a tales cuestiones hemos de dejar bien sentado que tanto la vida como la música son, ante todo, un misterio, y que todo misterio lleva a algo inefable; somos pues, conscientes de la intensa tarea que nos aguarda.

En un momento en que el mal uso de la tecnología atenta contra la vida del planeta, en que el hombre pierde noción de totalidad y se enfoca en una porción de sí mismo, en que la sensación generalizada que tenemos es la de ser un ego separado y metido en una bolsa de piel, en que seres brutales, niegan los derechos humanos a sus semejantes, debemos redescubrir las leyes del equilibrio y de la armonía de la vida. Nuestros límites no son nuestras fronteras corporales, sino nuestras redes de mensajes, que deberán entrecruzarse infinitamente para crear la trama cósmica de un futuro en donde reine el poder de la conciencia.

Es pertinente hacer notar que la mayor riqueza de un pueblo son el hombre y su trabajo, entendiéndose por trabajo toda actividad humana, intelectual o material, independientemente del grado de preparación técnica requerido por cada profesión u oficio. En este momento, en el que nos ha tocado vivir, debemos explotar lo que tenemos en las manos, en la conciencia, en el alma y en el corazón; el trabajo es el vértice que puede ser clausura o principio; oscuridad perpetua o plenitud de luz.

El hombre por el simple hecho de serlo cuenta con un conjunto de valores en él implícitos; el hombre es creador y por ende es eterno; su trabajo,

fundamento de lo social, de lo intelectual y de lo espiritual, es perspectiva que afirma, en el espacio y en el tiempo.

Una creación tiene múltiples facetas, que van del estado más simple al más evolucionado. La vida se manifiesta tanto en formas unicelulares como en las de seres de gran complejidad; la música nos habla tanto a través de un lenguaje primitivo como a través de partituras extremadamente elaboradas. Toda una gama progresiva está contenida en cada una de ellas, desde los orígenes hasta un futuro posible aún desconocido.

En principio pues, la vida es creación, sea cósmica, humana, animal, vegetal, y esta creación está en movimiento. Dicho movimiento se expresa por ritmos, en el tiempo y en el espacio. Ritmo de revoluciones planetarias, de la evolución de las especies, de los ciclos de la vida, de las estaciones, de los días y las noches, ritmo de la imaginación, ritmo de un corazón que late, de pulmones que respiran, ritmo de la vida cotidiana... La enumeración puede ser infinita, ya que toda la vida está regida por ritmos.

Todos los grandes artistas poseen una personalidad deslumbrante, están como poseídos por la imaginación y andan siempre en busca de nuevos universos.

Por su aguda sensibilidad captan más que los demás tanto el mundo exterior como su propio mundo interior. Pueden, por tanto, quedarse en otro plano al ser líricos o ante una partitura, aunque rime ésta plenamente con su propia personalidad y se sientan identificados con ella. Y no hablamos de seres imaginarios, son personas reales, que existen, que están ahí. La voluntad de afirmar el propio yo, los impulsos de la vanidad y del orgullo no tienen más razón de ser que las de compensar a menudo debilidades, faltas de confianza, inseguridades.

Ellos, los artistas, no tienen ya que demostrar nada para tranquilizarse, ni a sí mismos ni a los demás; están por ello más disponibles, más dispuestos a asumir su papel sin invadir terrenos ajenos.

Bien cimentados en este sentido auténtico de la libertad, estén en condiciones de servir a la música en su propia esencia, sin interferencias egoístas susceptibles de desfigurar el texto. Naturalmente, es obvio que la re-creación, por fortuna, atañe al intérprete, cuanto más conocimiento y más altura, y sobre todo más sensibilidad y capacidad de entrega posea éste, a mayores cuotas de perfección se elevará la realización de la partitura.

El intérprete tendrá que ponernos en relación con el compositor por medio de sus partituras, es decir,

deberá devolver la vida a los signos que son el lenguaje cifrado de un psiquismo humano. Serán indispensables grandes conocimientos para esta recreación.

Estamos aquí una vez más ante el gran misterio de la música, ante un arte inmaterial e inefable.

En algún momento de nuestra existencia hemos podido quedar impresionados por una interpretación sublime que nunca más volveremos a oír con tan extraordinaria calidad. Sin embargo, la música no deja de ser eterna por el hecho de que deje de percibirse. Es eterna desde el instante en que se escribió, como perdurable es el hombre, y es fugitiva su interpretación como lo es la existencia de todo ser que nace, vive y muere.

Un intérprete no puede generar vida si no está henchido de vida. Cuanto más plétórico y vibrante se encuentre, tanto en el aspecto humano ya sea físico y psíquico, como en el espiritual ya sea metafísico y cósmico, más capaz será de traducir y transmitir la música en todas sus dimensiones.

El compositor no es simplemente un mito. Ha existido y ha vivido como cualquier otro ser humano. Ha captado lo visible y lo invisible y por su genio ha sabido materializarlos para convertirlos en eternos. Todo ser hipersensible, en un día de

receptividad, puede presentir aquello que le trasciende y vivir intensamente lo que le impresiona personalmente. Por medio de un lenguaje muy personal, un compositor tiene este inmenso poder de transcribir lo inefable; las notas y los signos de un texto musical son el reflejo de un alma que se expresa e irradia a través de ellos. En toda fórmula se inscribirá, como en una filigrana, el espíritu del compositor.

Contamos con el gran interés de realizar un análisis profundo en cuanto al reconocimiento y reglamentación legal de las labores de los músicos; actualmente, nos encontramos trabajando en la grabación de un disco compacto propio como uno de los proyectos más importantes de mi vida y por ello, debemos luchar por una verdadera aplicación de los derechos de los músicos con el objeto de tutelar y estimular su trabajo cualquiera que sea su necesidad o forma de expresión, y que además cuente con un respeto y un valor reales; así mismo, que las conquistas del Derecho del Trabajo no se vean afectadas, ya que las normas jurídicas son una fuerza ética entregada por el pueblo a la conciencia de los hombres para la justicia en la vida social; sin perder de vista que el trabajo y la música son dos de las actividades más nobles y enaltecedoras esenciales a la naturaleza del hombre.

Como toda actividad del ser humano dentro de una sociedad organizada, la creación artística y su aprovechamiento patrimonial se encuentran protegidos y regulados por la ley, entendiéndose por esta toda norma de aplicación obligatoria emitida por autoridad legítima.

Se ha pensado en la obtención de apoyos jurídicos entre las diversas leyes que contemplan el gremio de los músicos, tales como la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, la Ley Federal del Trabajo, la Ley Federal de Derechos de Autor, la Ley Federal de Radio y Televisión, los Códigos Civil y Penal para el D.F. y demás que se encuentren relacionadas en éste ámbito. Podemos observar que nuestra legislación, en relación a la creación artística, revela la importancia que el Estado Mexicano le ha dado históricamente a esa actividad, protegiéndola e impulsándola con el fin de acrecentar nuestro acervo cultural. Sin embargo, en el ámbito jurídico laboral de los músicos no es así en realidad. En tal virtud, debemos observar una correcta aplicación de las leyes antes mencionadas en cualquiera de los sectores de los músicos según sus actividades.

Primeramente, daremos un marco general de los conceptos más importantes relacionados con el presente estudio. En el segundo capítulo veremos los antecedentes nacionales que originaron la

evolución del derecho del trabajo, así como el criterio de la legislación mexicana e internacional de los trabajadores de la música. En el tercer capítulo, analizaremos detalladamente aspectos generales en torno a los trabajadores de la música, asimismo, la protección que las leyes otorgan para la salvaguarda de los derechos de los músicos. Y en el cuarto y último capítulo, mencionaremos diversos puntos referentes al régimen laboral aplicable a los trabajadores de la música.

Por último expondré mis conclusiones particulares, a las que llegaré después de analizar el presente tema, esperando que este documento apoye y aporte ideas a cualquier persona que se encuentre inmersa en el mundo de la música en cualquiera de sus facetas.

Creemos que es adecuado el hacer mención de las atinadas palabras del maestro José Dávalos al decir: "Es esto lo valioso del hombre: su trabajo de hoy y el de todos los días; su estudio de hoy, su investigación de hoy. Esto es lo perennemente maravilloso del hombre; su lección de hoy, su entuerto de hoy, su quehacer de hoy y de todos los días, de todos los meses, de todos los años."

Valorar el trabajo artístico y cultural, cuyas formas de manifestación no admiten enumeración alguna, no tolera una reglamentación minuciosa que en

evolución del derecho del trabajo, así como el criterio de la legislación mexicana e internacional de los trabajadores de la música. En el tercer capítulo, analizaremos detalladamente aspectos generales en torno a los trabajadores de la música, asimismo, la protección que las leyes otorgan para la salvaguarda de los derechos de los músicos. Y en el cuarto y último capítulo, mencionaremos diversos puntos referentes al régimen laboral aplicable a los trabajadores de la música.

Por último expondré mis conclusiones particulares, a las que llegaré después de analizar el presente tema, esperando que este documento apoye y aporte ideas a cualquier persona que se encuentre inmersa en el mundo de la música en cualquiera de sus facetas.

Creemos que es adecuado el hacer mención de las atinadas palabras del maestro José Dávalos al decir: "Es esto lo valioso del hombre: su trabajo de hoy y el de todos los días; su estudio de hoy, su investigación de hoy. Esto es lo perennemente maravilloso del hombre; su lección de hoy, su entuerto de hoy, su quehacer de hoy y de todos los días, de todos los meses, de todos los años."

Valorar el trabajo artístico y cultural, cuyas formas de manifestación no admiten enumeración alguna, no tolera una reglamentación minuciosa que en

ocasiones, más que beneficiar a los trabajadores, podría constituir un obstáculo en el desarrollo de las actividades desempeñadas por los mismos. Resulta importante el reconocimiento de los músicos como sujetos de las relaciones de trabajo, pues ello facilitará el nacimiento de nuevos derechos mediante modificaciones o adiciones a la ley; creemos que es fundamental el encontrar un equilibrio entre la justicia del derecho y los valores humanos.

Esperamos que este trabajo sea útil para todas las personas interesadas en el tema, y que sea un impulso y un detonador para lanzar una iniciativa de Ley en la Cámara de Diputados que repercuta en el ámbito jurídico de los trabajadores de la música y que genere y promueva una nueva cultura laboral en torno al trabajo de los músicos, pues creemos que existen todavía bastantes lagunas que deberían atenderse.

CAPITULO I

CONCEPTOS

1. DERECHO DEL TRABAJO

La rama jurídica que estudia precisamente las relaciones entre los obreros y patronos se denomina Derecho del Trabajo. Algunos autores también le llaman Derecho Laboral, Derecho Obrero, Derecho Social, Derecho Sindical, Derecho Industrial, Derecho de los Trabajadores, etc., sin embargo, la denominación de Derecho del Trabajo es la más propia para la disciplina, su amplitud engloba todo el fenómeno del trabajo. Bajo este nombre pueden consignarse todas las relaciones laborales.

Se define como el conjunto de normas que regulan las relaciones entre los trabajadores y patronos, su creación se funda en la necesidad de proteger y elevar el nivel de vida de los trabajadores para que logren alcanzar una existencia más justa.

El maestro Trueba Urbina concibe al Derecho del Trabajo como "el conjunto de principios, normas e instituciones que protegen, dignifican y tienden a reivindicar a todos los que viven de sus esfuerzos materiales o intelectuales, para la realización

de su destino histórico: "socializar la vida humana". (1)

En esta definición se omite el sujeto patronos cuyos derechos también los afirma la legislación laboral. Esto es debido a la filosofía sustentada por el maestro Trueba Urbina, en el sentido de que necesitan protección los trabajadores porque los patronos se defienden solos.

Considerando otra definición, señalaremos la de Mario De la Cueva, quien nos dice que "el nuevo Derecho del Trabajo es la norma que se propone realizar la justicia social en el equilibrio de las relaciones entre el trabajo y el capital". (2)

Refiriéndonos al punto de vista del maestro De la Cueva podemos señalar que es complejo y abarca a la generalidad de situaciones, aun cuando omite las relaciones que no son de "trabajo-capital"; por ejemplo, las del servicio doméstico, caso en el cual la relación es de persona a persona.

Considerando otra definición, mencionaremos la de Néstor de Buen, el cual nos dice que "Derecho

(1) TRUEBA URBINA, Alberto: Nuevo Derecho del Trabajo. Editorial Porrúa, 6ª Edición. México, 1981, p. 132.

(2) DE LA CUEVA, Mario: El Nuevo Derecho del Trabajo. Editorial Porrúa, 6ª Edición. México, 1980, T.I, p. 204.

del Trabajo es el conjunto de normas relativas a las relaciones que directa o indirectamente derivan de la prestación libre, subordinada y remunerada de servicios personales y cuya función es producir el equilibrio de los factores en juego mediante la realización de la justicia social".(3)

De acuerdo con lo anterior podemos señalar que el Derecho del Trabajo tiene como fin regular las relaciones entre los trabajadores y los patrones, claro esta, buscando siempre el beneficio de los trabajadores, ya que la ley no les confiere una igualdad de derechos, sino que se inclina a favor del trabajador proporcionándole más derechos que al patrón.

La anterior disciplina busca el beneficio del trabajador mediante la aplicación de la justicia social, cuyo fin es el de mejorar el nivel de vida de los trabajadores.

De lo antes expuesto concluimos que el Derecho del Trabajo va encaminado a la protección de los derechos de los trabajadores y a la relación laboral que éstos tienen con los patrones para crear una situación que le permita al trabajador vivir en condiciones dignas dentro de la sociedad, por el simple hecho de pertenecer a la comunidad laboral

(3) DE BUEN LOZANO, Néstor: Derecho del Trabajo. Editorial Porrúa, 4ª Edición. México, 1981. T. I, p. 131.

y al género humano, ya que lo ve desde un punto de vista más humano y no simplemente como un trabajador.

2. TRABAJO

En torno a la determinación del origen del término "trabajo" las opiniones se han dividido. Algunos autores señalan que la palabra proviene del latín *trabs*, *trabis*, que significa traba; el trabajo representa una traba para los individuos, porque siempre lleva implícito el desarrollo de un cierto esfuerzo.

Una segunda corriente ubica al término trabajo dentro del griego, *thlibo*, que significa apretar, oprimir o afligir.

Por otro lado están los autores que ven su raíz, un sinónimo, en la palabra *laborare* o *labrare*, del verbo latino *laborare* que quiere decir labrar, relativo a la labranza de la tierra.

En el Diccionario de la Real Academia Española se conceptúa al trabajo como "el esfuerzo humano aplicado a la producción de la riqueza". En efecto y conforme a lo anotado antes, todo trabajo demanda un esfuerzo de quien lo ejecuta y tiene por finalidad la creación de satisfactores.

Por su parte, el legislador mexicano incluyó en la actual Ley Federal del Trabajo, artículo 8º, segundo párrafo, una definición de trabajo:

“...se entiende por trabajo toda actividad humana, intelectual o material, independientemente del grado de preparación técnica requerido por cada profesión u oficio”.

La generalidad de la doctrina, nacional y extranjera, así como nuestra propia legislación laboral vigente, coinciden en limitar el campo de nuestra disciplina a un solo aspecto del trabajo: el subordinado, independientemente de que, por su carácter expansivo, pueda abarcar en lo sucesivo nuevos ámbitos.

Como opinión en contrario Trueba Urbina sostiene que siendo nuestro derecho del trabajo esencialmente reivindicatorio, se constituye en “ el derecho de todo aquel que presta un servicio a otro y no de los llamados ‘subordinados o dependientes’, como se supone en el extranjero y aquí mismo sin razón jurídica”.

Sin embargo, en la actualidad, exclusivamente se contempla el trabajo *subordinado*, que además debe ser *personal*; así se desprende del texto de la Ley; el artículo 8º, primer párrafo establece:

“Trabajador es la persona física que presta a otra, física o moral, un trabajo personal subordinado.”

Además de estos dos elementos, trabajo personal y subordinado, Néstor de Buen agrega uno más, la remuneración, considerándola concepto central del derecho del trabajo, a tal grado que afirma que si el trabajo no es remunerado –si no conlleva el pago de una cantidad en dinero-, no habrá relación regida por el derecho laboral.

Aun cuando Mario de la Cueva sostiene que “la relación jurídica nace por el hecho de la prestación del trabajo personal subordinado; por lo tanto, para su existencia es suficiente la presencia de un trabajador y un patrono, y el inicio de la prestación de un trabajo, aunque no se hayan determinado el monto y la forma de pago del salario. De lo que deducimos que el salario, si bien en el campo de la teoría es un elemento constitutivo de la relación, en la vida de ella aparece a posteriori, como una consecuencia de la prestación del trabajo”.

Se puede afirmar que el derecho del trabajo tiene como objeto el trabajo personal subordinado.

La concepción moderna de la sociedad y del derecho sitúa al hombre en la sociedad y le impone deberes y le concede derechos, derivados unos y otros de su naturaleza social: la sociedad tiene el derecho de exigir de sus miembros el ejercicio de

una actividad útil y honesta, y el hombre, a su vez, tiene el derecho a reclamar de la sociedad la seguridad de una existencia compatible con la dignidad de la persona humana.

El derecho del hombre a la existencia tiene hoy un contenido nuevo: en el pasado, significó la obligación del estado de respetar la vida humana y dejar al hombre en libertad para realizar por sí mismo su destino; en el presente, el derecho del hombre a la existencia quiere decir: obligación de la sociedad de proporcionar a los hombres la oportunidad de desarrollar sus aptitudes.

A nadie puede impedirse el ejercicio de una actividad honesta; la sociedad tiene derecho a esperar de sus miembros un trabajo útil y honesto, y por esto el trabajo es un deber, pero el reverso de este deber del hombre, es la obligación que tiene la sociedad de crear condiciones sociales de vida que permitan a los hombres el desarrollo de sus actividades.

3. TRABAJADOR

A todas las personas que prestan un servicio a cambio de una determinada cantidad de dinero se les ha llamado de diferentes formas, entre las cuales tenemos: empleado, trabajador, acreedor de salario, asalariado, prestador de trabajo, operario,

obrero, etc. La denominación que el Derecho del Trabajo adopta es la de trabajador.

Nos dice el artículo 8º. de la Ley Federal del Trabajo que "trabajador es la persona física que presta a otra física o moral, un trabajo personal subordinado".

Con acierto nuestra Ley actual precisó conceptos al señalar que el trabajador debe ser una persona física y quiso recalcar la no diferenciación de la actividad desarrollada para poder clasificar a un trabajador, cuando agregó que para los efectos del precepto, se entiende por trabajo toda actividad humana, intelectual o material, independientemente del grado de preparación técnica requerida por cada profesión u oficio.

El Doctor José Dávalos nos señala determinados elementos que se desprenden del mismo texto de la ley, los cuales son necesarios para que tal prestación de servicios sea regulada en sus disposiciones: (4)

- El trabajador siempre será una persona física.
- Dicha persona física ha de prestar un servicio a otra persona física o moral.
- La prestación del servicio ha de ser en forma

(4) DÁVALOS, José. Derecho del Trabajo I. Séptima Edición. Porrúa. México. 1997. Pág.90

personal.

- El servicio ha de ser en forma subordinada.

De los anteriores elementos consideramos que al referirse a que el trabajador siempre será una

persona física, nos da a entender que a una persona moral jamás podrá considerársele como trabajador. En el segundo elemento se establece que se deberá prestar un servicio, entendiéndose que dicho servicio será en forma personal, esto quiere decir que el trabajador no podrá prestar sus servicios por conducto de otra persona, porque entonces habría un intermediario. En el último elemento se hace mención a la subordinación, lo cual significa que el trabajador estará bajo las órdenes del patrón.

El autor Alberto José Carro Igelmo nos dice lo siguiente: "Trabajador es aquella persona física que voluntariamente presta sus servicios retribuidos por cuenta ajena, dentro del ámbito de organización de la persona física o jurídica denominado empleador o empresario". (5)

De la anterior definición podemos concluir que el trabajador presta voluntariamente sus servicios al empleador o patrón.

(5) CARRO IGELMO, Alberto José. Derecho del Trabajo. Segunda Edición. Bosch. México, 1989. Pág. 207.

Además el trabajador deberá ser retribuido, lo que significa que tendrá que recibir cierta cantidad en dinero a cambio de sus servicios laborales.

Guillermo Cabanellas, señala con todo acierto: "Laboralmente trabajador es quien presta un servicio o realiza una labor por cuenta de otro, subordinado a él, bajo su dirección y con cierta continuidad".(6)

Consideramos que al hablar de que el trabajador deberá estar bajo la dirección de otra persona, no deben de olvidarse los derechos que el trabajador tiene, ya que debemos de ver al ser humano que existe en cada uno de ellos, por esta razón nuestra Constitución Política en su artículo 123, y la Ley Federal del Trabajo le han concedido derechos para protegerlo y mejorar sus condiciones de vida.

4. PATRON

Existen diferentes denominaciones con las cuales nos referimos a las personas que reciben los servicios del trabajador, entre estas denominaciones encontramos las de acreedor del trabajador, empleador, patrono, patrón, dador de empleo, empresario, etc.

(6) CABANELLAS, Guillermo. Diccionario de Derecho Usual. Tomo III. Pág 727.

La Ley Federal del Trabajo vigente en nuestro país establece en su artículo 10, párrafo primero, el concepto de patrón de la siguiente forma: "... Es la persona física o moral que utiliza los servicios de uno o varios trabajadores".

A diferencia del trabajador, el patrón puede ser una persona física o moral, también conocida esta última como persona jurídica. El patrón podrá contratar los servicios de una o varias personas al mismo tiempo, según el tipo de trabajo que se realice.

Para el Dr. Néstor de Buen la definición legal es correcta, pero señala que es incompleta ya que no se hace mención a la subordinación y a la retribución, por lo que él agrega su propio concepto: "Patrón es quien puede dirigir la actividad laboral de un tercero que trabaja en su beneficio, mediante una retribución". (7)

Estamos de acuerdo con la anterior definición, ya retribución, entendiéndose esta última como el pago de determinada cantidad de dinero que debe indicarse que la contratación de los servicios del trabajador que hace el patrón, debe ser en forma subordinada y a cambio de una retribución.

(7) DE BUEN LOZANO, Néstor. Op. Cit.

El maestro Sánchez Alvarado nos señala el concepto de patrón, que a la letra indica: "...Es la persona física o jurídico colectiva (moral) que recibe de otra, los servicios materiales, intelectuales o de ambos géneros, en forma subordinada".

Consideramos que en la anterior definición también se omite que debe de otorgarse una retribución al trabajador a cambio de los servicios que presta al patrón. Por lo que se refiere a servicios intelectuales, materiales, o de ambos géneros, podemos decir que los servicios materiales siempre van a ser de ambos géneros, ya que no podemos realizar una actividad material si antes no razonamos bien que es lo que vamos a hacer, de modo que para desarrollar un trabajo material debemos utilizar el intelecto para saber como realizarlo.

5. RELACIÓN DE TRABAJO

Existen diversas formas para constituir una relación de trabajo; así lo establece el artículo 20 de la Ley, "cualquiera que sea el acto que le dé origen". Una de esas formas, la más común, es el contrato.

Basta con que se preste el servicio para que nazca la relación laboral; esto quiere decir que puede existir relación de trabajo sin que exista previamente un contrato de trabajo, pero no al

contrario. Aun cuando normalmente se da por anticipado un contrato escrito, verbal o tácito. Es decir, el hecho de que exista un contrato de trabajo no supone de modo necesario la relación laboral. Puede haber contrato y nunca darse la relación laboral.

Es suficiente con que se dé la prestación de un trabajo personal y subordinado para que exista la relación de trabajo; al presentarse ésta, se aplica al trabajador un estatuto objetivo que es el derecho del trabajo, un ordenamiento imperativo, independientemente de la voluntad de los sujetos de la relación de trabajo.

Mario de la Cueva no elimina, como frecuentemente se dice, la posibilidad de que el acto que origina la relación de trabajo sea un contrato. El maestro señala que bien puede ser el contrato u otro acto el que dé origen a la relación laboral; "el acuerdo de voluntades no es un requisito inevitable para la formación de la relación. El acuerdo de voluntades no podrá ser el rector de la vida de la relación porque esa función la cumple... un estatuto, la Ley y los contratos colectivos, entre otros ordenamientos". (8)

El derecho del trabajo no protege los acuerdos de voluntades, sino el trabajo mismo; no trata de

(8) DE LA CUEVA, Mario: Op. Cit. p. 189

regular un intercambio de prestaciones, sino asegurar la salud y la vida del hombre y proporcionar al trabajador una existencia decorosa.

En realidad casi siempre se da la relación como consecuencia de un contrato previamente establecido o por lo menos de modo simultáneo.

De la Cueva añade: (9) para que se constituya la relación de trabajo no necesariamente debe darse el acuerdo de voluntades; en las empresas donde rige un contrato colectivo de trabajo con la cláusula de ingreso; en realidad no se toma en consideración la voluntad del patrono; los sindicatos están facultados para ocupar las plazas vacantes de la negociación aun en contra de la voluntad del patrono en casos específicos.

Es una función jurídica la que trata de explicar que el patrono ha dado su consentimiento para asegurar a tal o cual trabajador desde el momento de firmar el contrato colectivo con la cláusula de ingreso.

La doctrina señala otros supuestos en los que la relación de trabajo no se constituye por medio de un contrato. El contrato es nulo si se establece por debajo de las condiciones consignadas en la Ley.

(9) Idem., p. 190

En estos casos la relación de trabajo subsiste; la Ley establece cómo debe sustituirse a esa relación y otorga derechos y obligaciones para ambas partes, que se deben cumplir.

Otro supuesto es aquel en que se constituye la relación de trabajo teniendo como origen una situación de hecho, esto es, que el trabajador preste un servicio personal subordinado con el consentimiento tácito del patrón, que no puede desligarse de la obligación de pagar por el servicio, pues se han creado ya derechos y obligaciones entre ambos sujetos de la relación laboral.

De la Cueva aporta este dato interesante: "En el supuesto de que se viera el trabajador obligado a trabajar por tener un arma a la espalda, en el instante en que recupere su libertad, también podrá separarse del trabajo y exigir la indemnización correspondiente". Y con respecto al trabajo en actividades ilícitas apunta: "El artículo cuarto (ahora quinto) de la Constitución dispone que 'a nadie se podrá impedir que se dedique a la profesión, industria, comercio o trabajo que le acomode, siendo ilícito'. El concepto de licitud o ilicitud no se refiere ni puede referirse a la energía humana de trabajo considerada en sí misma, pero sí a la actividad a la que se destine; de ahí que lo ilícito se defina como toda actividad contraria a las

leyes o a las buenas costumbres.” (10)

6. CONTRATO INDIVIDUAL DE TRABAJO

Podríamos referirnos a las definiciones que la doctrina ha dado respecto del contrato individual de trabajo, pero consideramos preferible recurrir al texto de la Ley, ya que éste por lo demás, responde a las exigencias doctrinales, interpretando adecuadamente algunas de sus expresiones.

Reproducimos pues, el contenido del segundo párrafo del artículo 20 de la Ley Federal del Trabajo

que dice: “Contrato individual de trabajo cualquiera que sea su forma o denominación, es aquel por virtud del cual una persona se obliga a prestar a otra un trabajo personal subordinado mediante el pago de un salario”.

El maestro José Dávalos opina que si se da la obligación de prestar un trabajo personal subordinado a otra persona y la de pagar un salario, no importando qué denominación se le dé a aquélla, existe un contrato de trabajo y estará sujeto a las normas laborales.

(10) Idem, p. 194

La esencia del contractualismo en el derecho del trabajo radica en la afirmación de que el vínculo que se establece entre el trabajador y el patrón estará originado necesariamente por un acuerdo de voluntades, aunque ese vínculo en algunos casos sea expreso y en otros tácito o aun supuesto.

Añade el maestro Dávalos que el contrato surte todos sus efectos legales, independientemente de que por culpa del patrón no se lleve a cabo la prestación del servicio.

Los contratos de trabajo se harán por escrito y por duplicado, quedando cada parte con uno; contendrán: nombre, nacionalidad, edad, sexo, estado civil y domicilio de las dos partes; la clase de trabajo que se prestará, la duración del contrato, el tiempo de la jornada de trabajo, la cual no excederá de las ocho horas diarias; el sueldo que se pagará al trabajador, el lugar donde se realizará el trabajo.

En algunos casos se permite la realización de contratos verbales, como son los trabajos temporales, los trabajos en el campo, los referentes al servicio doméstico; aunque el contrato de trabajo debe ser por escrito, no se necesita esta forma para ejercitar las acciones que se derivan de la ley, ya que la misma señala "se presume la existencia del contrato de trabajo entre el que presta un servicio

personal y el que lo recibe, la falta de forma escrita es atribuible al patrón”.

Los beneficios que otorgan los contratos de trabajo son los referentes al artículo 123 de la Constitución federal y leyes reglamentarias. Esto no quiere decir que los que no celebren contrato no tendrán beneficios, sino que el contrato de trabajo facilita la obtención de todos esos beneficios para los trabajadores, por ello es recomendable siempre la forma escrita en los contratos de trabajo.

Las condiciones de trabajo en ningún caso podrán ser inferiores a las fijadas por la ley.

7. CONTRATO COLECTIVO DE TRABAJO.

El contrato colectivo de trabajo es todo convenio celebrado entre uno o varios sindicatos de trabajadores y uno o varios patrones, o uno o varios sindicatos patronales con objeto de establecer las condiciones según las cuales debe prestarse el trabajo.

De lo anterior, se puede entender la diferencia entre contrato individual y colectivo, en el primero interviene la persona física llamada trabajador y en el segundo, una persona moral llamada sindicato, la cual interviene por todas las personas que lo integran.

Pueden celebrar contrato colectivo los sindicatos a quienes pertenecen los trabajadores de una empresa.

El contrato de trabajo se celebrará por escrito y por triplicado; en caso de que no se haga así, el contrato será nulo; cada una de las partes (patrón y sindicato) conservará un ejemplar y el tercero será depositado ante la Junta de Conciliación y Arbitraje, empezará a producir sus efectos en el momento en que sea depositado ante las autoridades mencionadas. En el contrato colectivo se indicarán las empresas y los establecimientos que abarca, así como el lugar o lugares donde se aplicará.

El contrato colectivo deberá contener:

- la cantidad que se pagará por salarios;
- las horas de trabajo;
- la intensidad y calidad del trabajo;
- los descansos y vacaciones, y;
- las estipulaciones que convengan o acuerden las partes.

Las estipulaciones del contrato colectivo se extienden a todas las personas que trabajen en la

empresa, aun cuando no sean miembros del sindicato que lo haya celebrado; además, los contratos pueden celebrarse por tiempo indefinido, éste debe revisarse cada dos años a petición de alguna de las partes; lo cual tiene por finalidad señalar un plazo de seguridad; durante el cual no se modificará el contrato, y también vencido el término, dar oportunidad a las partes para incluir en ese contrato estipulaciones que estimen justas. En el renglón de salarios la revisión es anual.

8. EMPRESA

Empresa es "la unidad económica de producción o distribución de bienes o servicios". (Art. 16).

Esta definición la da la Ley; también ahí se encuentra la definición de establecimiento, que es "la unidad técnica que como sucursal, agencia u otra forma semejante, sea parte integrante y contribuya a la realización de los fines de la empresa.

El comerciante, mediante el ejercicio del comercio, realiza la función de aportar al mercado general bienes o servicios, con fines de lucro. Esta actividad es realizada por el comerciante, ya sea individual o social, a través de la organización de los elementos patrimoniales y personales necesarios, elementos que en su conjunto integran su empresa. La empresa es pues, la organización

de una actividad económica que se dirige a la producción o al intercambio de bienes o servicios para el mercado. (11)

La empresa es la organización profesional de la actividad económica del trabajo y del capital tendiente a la producción o al cambio, es decir, a la distribución de bienes y servicios.

El Código de Comercio mexicano entiende por empresa o negociación mercantil el conjunto de trabajo, de elementos materiales y de valores incorpóreos, coordinados para ofrecer, con propósito de lucro y de manera sistemática, bienes o servicios.

Nuestra legislación mercantil no reglamenta a la empresa en forma orgánica, sistemática, considerada como unidad económica. Se limita a regular en forma particular algunos de sus elementos.

Sin embargo, algunas disposiciones reconocen la existencia de la empresa y procuran evitar la desintegración de la unidad económica que representa, en beneficio de la economía general del país.

(11) BARRERA GRAF. Tratado de Derecho Mercantil. Séptima Edición. Porrúa. México. 1999. Pág.76

En forma clara y terminante, la Ley de Quiebras y Suspensión de Pagos reconoce como principio esencial el de la conservación de la empresa, "no solo como tutela de los intereses privados que en ella coinciden, sino sobre todo como salvaguardia de los intereses colectivos que toda empresa representa"

9. SINDICATO

Sindicato es la asociación de trabajadores o patrones, constituida para el estudio, mejoramiento y defensa de sus respectivos intereses; así lo estipula el artículo 356 de la Ley Federal del Trabajo.

Se entiende por sindicato, para los efectos de la Ley Federal del Trabajo, toda agrupación de trabajadores que desempeñen la misma profesión y trabajo, o profesiones y trabajos semejantes o conexos, constituida exclusivamente para el estudio, desarrollo y defensa de sus intereses comunes.

De la anterior idea se desprenden tres posiciones, a) Los trabajadores y los empresarios deben pertenecer a la misma profesión, oficio o especialidad, o a profesiones, oficios o especialidades similares o conexos. b) Debe ser una asociación, bien de trabajadores, bien de patrones,

pero no una asociación mixta de unos y otros. c) El fin de la asociación sería el estudio, mejoramiento o defensa de los intereses comunes.

Los trabajadores y los patrones, según el artículo 357 de la ley citada, tienen el derecho de constituir sindicatos, sin necesidad de autorización previa.

Los sindicatos en nuestro Derecho del Trabajo sólo pueden ser de cinco órdenes o clases: a) Gremiales, que son los formados por individuos de una misma profesión, oficio o especialidad. b) De empresa, los formados por trabajadores que presten sus servicios en una misma empresa; c) Industriales, que son los formados por trabajadores que prestan servicios en dos o más empresas de la misma rama industrial; d) Nacionales de Industria, que son los formados por trabajadores que prestan sus servicios en una o varias empresas de la misma rama industrial, instaladas en dos o más entidades federativas; e) De oficios varios, que son los formados por trabajadores de diversas profesiones. Estos últimos sindicatos sólo podrán formarse cuando en el municipio de que se trate, el número de trabajadores de una misma profesión sea menor de veinte, esto lo establece el artículo 360 de la ley citada.

Los sindicatos de patrones pueden ser: a) Los formados por patrones de una o varias ramas de actividades; b) Nacionales, que son los formados

por patrones de una o varias de actividades de distintas entidades federativas, así lo dice el artículo 361 de la misma ley.

Los órganos de base del sindicato son la asamblea y los directivos.

Los sindicatos son comunidades creadas por los grupos de trabajadores coligados, en el acto constitutivo se practica una democracia directa, porque la asamblea es la totalidad de quienes serán los miembros fundadores del sindicato; después vendrá el ingreso de nuevos trabajadores.

La asamblea constitutiva es una coalición suprasindical, no sólo porque es la creadora del sindicato, sino también porque es la autora de los estatutos, a lo que hemos llamado la norma sindical fundamental.

10. TRABAJOS ESPECIALES

Con el nombre de trabajos especiales se conocen diversas actividades que si bien dan nacimiento a relaciones que revisten los caracteres fundamentales de la relación de trabajo, presentan, sin embargo, algunas características particulares que exigen normas adecuadas para su mejor desenvolvimiento.

La especialidad de estos trabajos no se refiere a la naturaleza jurídica de la relación trabajador-patrón, pues ésta, es idéntica a la de la relación de trabajo tipo, quiere decir, corresponde íntegramente a la definición de la relación de trabajo del art. 20 de la Ley, sino a la concurrencia de ciertas modalidades que se dan en su desarrollo vinculadas a las condiciones de trabajo y a los derechos y obligaciones de los trabajadores y de los patrones. En consecuencia, se conservan intocados los principios generales del derecho del trabajo y los fundamentales de cada uno de los trabajadores, y únicamente se hace una adaptación de las normas a las realidades que van a regir.

Con ese espíritu debe interpretarse el art. 181 de la Ley, que dice que “los trabajos especiales se rigen por las normas de este título sexto y las generales de la Ley en cuanto no las contraríen”, disposición que sugiere algunas observaciones: la primera consiste en que las personas dedicadas a los trabajos especiales son trabajadores en la acepción plena del término, por consiguiente, les son aplicables todas las disposiciones del Artículo 123; la segunda observación expresa que ninguna de las normas especiales ha de interpretarse en forma que conduzca a una contradicción, pero si se diera, debe preferirse el texto constitucional, por ser norma de rango superior; y la tercera nos dice que la reglamentación de los trabajos especiales son normas de excepción que deben interpretarse en

forma tal, que, hasta donde sea posible, puedan aplicarse las normas generales.

11. TRABAJADOR DE LA MUSICA

Podemos afirmar que las actividades artísticas no consienten una definición, la que no parece indispensable, porque las significaciones del término músico corren de boca en boca, lo mismo en los centros de cultura que en la vida diaria de los locales de trabajo donde se preparan los espectáculos. No se duda, sin embargo, por vencida de la prestación de servicios profesionales, por lo que fue necesario redactar el art. 304, en el que se da una enumeración enunciativa de los campos en los cuales el trabajo personal de los artistas y músicos disfruta de la presunción laboral: "foros, teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, radio y televisión, salas de doblaje y estudios de grabación ..." Tampoco se juzgó suficiente la enumeración, aun enunciativa, algo mejor, para darle ese carácter, se consignó una regla final de sentido general, "y cualquier otro local donde se transmita o fotografíe la imagen del músico, cualquiera que sea el procedimiento que se use". Por lo tanto, el trabajo artístico en los locales y formas señalados, queda regido por el art. 304, sin que pueda hacerse valer la celebración de contratos en los que se simule una relación jurídica distinta a la de trabajo.

Como toda actividad del ser humano dentro de una sociedad organizada, la creación artística y su aprovechamiento patrimonial están protegidos y regulados por la Ley, entendiéndose por esta toda norma de aplicación obligatoria emitida por autoridad legítima.

Es de tal importancia histórica la protección de la obra artística y del autor y su trascendencia para la cultura de la humanidad que, el 10 de diciembre de 1948 al proclamarse en París por la Asamblea General de las Naciones Unidas, la Declaración Universal de los Derechos Humanos, en su artículo 27 establece que " Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulte. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias y artísticas de que sea autor " .

Con respecto a nuestra legislación en relación a la creación intelectual artística revela la importancia que el Estado mexicano le ha dado históricamente a esa actividad, tutelándola y estimulándola para engrandecer nuestro acervo cultural.

Los trabajadores de la música son sujetos protegidos por la Ley, además de los compositores

de música y autores de letras, los arreglistas, los traductores, versionistas, adaptadores y todos aquellos que perfeccionan la obra aportando alguna originalidad, además de quienes aportan actividad creativa que permita la difusión de la obra para su incorporación a la cultura popular, como son el intérprete, ejecutante, el productor de fonogramas y el organismo de radiodifusión.

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

CAPITULO II

ANTECEDENTES

A) DEL DERECHO DEL TRABAJO

1. LA CONSTITUCIÓN POLÍTICA DE 1917 Y EL ARTÍCULO 123

En el seno del Congreso de Querétaro, al discutirse el proyecto del artículo 5º, tuvo lugar uno de los debates más memorables. Entre otros, los diputados Héctor Victoria, obrero yucateco; Heriberto Jara, Froylán C. Manjares, Alfonso Cravioto y Luis Fernández Martínez intervinieron defendiendo la tesis de que se consagrara en el texto constitucional, en contra de lo que afirmaba entonces la doctrina jurídica imperante en el resto del mundo, las bases del derecho de los trabajadores. De Manjares son estas palabras: "A mi no me importa que esta Constitución esté o no dentro de los moldes que previenen los jurisprudencias... a mí lo que me importa es que dé las garantías suficientes a los trabajadores."

Alfonso Cravioto expresó: "El problema de los trabajadores, así de los talleres como de los campos, así de las ciudades como de los surcos, así de los gallardos obreros como de los modestos campesinos, es uno de los más hondos problemas

sociales, políticos y económicos de que se debe ocupar la Constitución, porque la libertad de los hombres está en relación con su situación cultural y con su situación económica", y el diputado Fernández Martínez dijo, con palabras apasionadas"; ... los que hemos estado al lado de esos seres que trabajan, de esos seres que gastan sus energías, que gastan su vida, para alimentar a sus hijos; los que hemos visto esos sufrimientos, esas lágrimas, tenemos la obligación imprescindible de venir aquí, ahora que tenemos la oportunidad, a dictar una ley y a cristalizar en esa ley los anhelos y todas las esperanzas del pueblo mexicano". Y así, merced al esfuerzo creador de aquellos hombres representativos del movimiento revolucionario, surgió la primera declaración constitucional de derechos sociales de la historia universal.

El artículo elaborado por el Congreso de Querétaro regla sólo para los trabajadores contratados por particulares, los empleados del Estado no quedaban protegidos por la Constitución.

Para suplir tal deficiencia, el Congreso Federal aprobó, en 1930, el Estatuto de los Trabajadores al servicio de los Poderes de la Unión, y el 21 de octubre de 1960 se adicionaba el artículo 123 con el apartado b, que contiene los principios rectores de la relación de trabajo entre el Estado y los servidores públicos.

Los artículos 27 y 123 constituyen las más importantes y progresistas realizaciones sociales de la Revolución Mexicana. El artículo 27 contiene el supremo principio de que la tierra debe ser de quien la trabaja; en el artículo 123 la directriz fundamental consiste en impartir la más plena protección al mejor patrimonio del hombre: su trabajo.

El artículo 123 establece las garantías más importantes para los trabajadores, que forman en la sociedad, al igual que los campesinos, una clase económica débil. Tales garantías tienen categoría constitucional para evitar que puedan ser violadas a través de leyes ordinarias o medidas administrativas. Así, gracias a la valiente decisión de los diputados de 1917 alcanzaron jerarquía constitucional principios que rigen y protegen al trabajo humano, por primera vez en el mundo.

2. DEL TRABAJO Y DE LA PREVISION SOCIAL

La palabra previsión, según el Diccionario de la Real Academia Española, es tanto como decir, "acción de disponer lo conveniente para atender a contingencias o necesidades previsibles", término éste que a su vez significa "lo que puede ser previsto". Las dos explicaciones ofrecen una primera definición: la previsión es la acción de los

hombres, de sus asociaciones o comunidades y de los pueblos o naciones, que dispone lo conveniente para proveer a la satisfacción de contingencias o necesidades previsibles, por lo tanto, futuras, en el momento en que se presenten, esto es, la previsión es el trasplante del presente al futuro, la proyección de las necesidades presentes en el futuro, a fin de prever su satisfacción, el aseguramiento para el futuro de las condiciones en que se desarrolla en el presente la existencia, o en una fórmula breve: la seguridad de la existencia futura, todo lo cual producirá la supresión del temor al mañana.

Dentro de esta primera definición, la doctrina señala diversos sistemas de previsión, concepto éste que se define diciendo que son las formas a través de las cuales, mediante el empleo de recursos presentes, se garantiza un interés futuro.

Creemos que puede hacerse una clasificación tripartita: un sistema individual, que es el ahorro, los sistemas colectivos, la mutualidad y el seguro privado, y un sistema social doble, la contratación colectiva entre trabajadores y empresarios, y la previsión social, en el sentido estricto del término.

El sistema individual y los sistemas colectivos se unen en un aspecto básico, que es el de su voluntariedad: en el ahorro, el hombre que lo practica puede iniciarlo, suspenderlo o ponerle fin

libremente; y en el seguro privado, cada persona puede retirarse del grupo del que forme parte o de la institución aseguradora. Pero se aparta sensiblemente el uno de los otros, porque si bien persiguen una finalidad común, satisfacer la necesidad futura, mientras el ahorro es una asunto estrictamente individual, la cuestión que se proponen resolver los sistemas colectivos, ya no es el problema particular de la necesidad de una persona determinada, sino la de los miembros de grupos más o menos numerosos o de un número indeterminado de personas, cuyo único punto de unión se da en la mutualidad o en la institución aseguradora.

A diferencia de los sistemas descritos, las dos subespecies de la previsión social son una decisión política y jurídica fundamental, adoptada por los pueblos en sus constituciones o leyes ordinarias para suprimir el estado de necesidad futura de los hombres.

Desde su aparición constituyen derecho imperativo, por lo tanto, son instituciones cuya vigencia y aplicación no dependen de la voluntad de los posibles beneficiarios, sino de los contratos colectivos, que son derecho objetivo imperativo o de la constitución y las leyes.

Mientras los pueblos de Europa los Estados Unidos de Norteamérica y el Japón, sostenían a nivel

mundial la primera y más cruenta guerra imperialista para conquistar el dominio de los mercados y el derecho a explotar los recursos naturales de las naciones débiles, México luchaba por la destrucción de un sistema agrario cuasi-feudal y de un semi-capitalismo totalmente deshumanizado y explotador al máximo de las poblaciones que trabajan con sus manos, y por su substitución por una idea nueva de la justicia, ala que pronto se llamaría la justicia social. El Tratado de Versalles tuvo por objeto transformar la victoria en la consolidación económica de las naciones triunfantes.

En cambio, la Declaración de los derechos sociales de 1917 brotó de las necesidades y anhelos de los hombres y de la decisión d un pueblo de preparar su destino e implantar la justicia social como su nuevo estilo de vida. Si se nos pudiera caracterizar en dos figuras de la historia universal a los ejércitos que combatían en Verdún y a los hombres que luchaban en los campos de Morelos y en los cerros de Zacatecas, diríamos que allá se regocijaba el dios Marte, en tanto aquí sufría Don Quijote.

La previsión social del artículo 123 se integra con un conjunto de principios, normas e instituciones, que buscan ardientemente la satisfacción de la necesidad, presente y futura, no sólo de los trabajadores considerados individualmente, sino

también de las comunidades obreras, más aún, de las poblaciones, pueblos, haciendas y centros de trabajo en los que viven los trabajadores. Los textos constitucionales, más que una suma de normas jurídicas son, dentro de la idea que hemos expuesto repetidamente, un programa de acción impuesto por la Asamblea de Querétaro al estado y a los gobiernos, elaborado con un conocimiento pleno de las realidades y exigencias de nuestras aldeas, y con una amplitud y una generosidad que son un anticipo verdadero de lo que más tarde se llamaría la seguridad social.

La visión que antecede nos ha llevado a la idea de que el contenido de la previsión social es doble, sin que esta afirmación implique ni la pérdida de su unidad ni la existencia de principios diversos, sino más bien diremos que se trata de dos materias de enfocar los problemas: la parte primera se formaría con las disposiciones que se desarrollaron en un pasado más o menos próximo hasta construir lo que tradicionalmente se denomina la previsión social; en tanto la segunda se integraría con la creación magnífica de los autores de nuestra Carta Magna, de un conjunto de principios abierto a posibilidades ilimitadas cuyo destino será el bienestar colectivo e los hombres y de los trabajadores.

En esta parte segunda, nuestro Artículo 123 adquirió una característica nueva, pues es una

fuerza inagotable para un mejoramiento general y constante de los centros de población.

1. EL CONTENIDO TRADICIONAL DE LA PREVISIÓN SOCIAL

a) El problema de la educación. Los diputados de la Revolución sabían del analfabetismo de los hijos de los campesinos y de los trabajadores y sintieron que la legislación del trabajo sería incompleta si no consignaba la obligación de las empresas de sostener escuelas en los centros de trabajo.

b) El servicio público del empleo gratuito para los trabajadores.

c) Las normas reguladoras del trabajo de las mujeres y de los menores.

d) En su recorrido por los campos de la República, los ejércitos constitucionalistas se dieron también cuenta de que los campesinos y grandes masas de trabajadores vivían en condiciones que difícilmente se podrían llamar hogares mínimos. De ahí la obligación de proporcionar habitaciones a sus trabajadores.

e) Adopción obligatoria de los sistemas adecuados de higiene, salubridad y seguridad industrial.

f) Medidas preventivas para evitar accidentes y enfermedades y reparación de las consecuencias de los riesgos de trabajo.

g) Establecimiento de cajas de seguros populares, precursoras de los seguros sociales.

2. LAS NORMAS PARA EL BIENESTAR DE LOS TRABAJADORES

Cuando se emplea un concepto como este de bienestar social, las definiciones, con ser casi imposibles, resultan inútiles, porque de lo que se trata es de proyectar sistemas o formas o estilos de vida que eleven a las comunidades sobre el simple sobrevivir y les faciliten un acceso generoso a los bienes materiales y a los beneficios de la civilización y de la cultura.

Las disposiciones de la Declaración, algunas de las cuales proceden del período pre-constitucional, señalan las medidas que deberían adoptarse de inmediato, pero se redactaron con una amplitud que hace posible la acción destinada a la realización del ideal.

a) La fracción XII impuso a las empresas situadas fuera de las poblaciones, la obligación de establecer enfermerías y demás servicios necesarios a la comunidad. La frase subrayada posee una

amplitud sorprendente, y lo que de verdad sorprende es que haya tenido una pobre aplicación.

b) La fracción siguiente ordenó que en los centros de trabajo ubicados fuera de las poblaciones, cuando el número de habitantes fuese mayor de doscientos, las empresas debían reservar un espacio del terreno no menor de cinco mil metros cuadrados para el establecimiento de mercados públicos, centros recreativos y edificios destinados a los servicios municipales.

La historia de la humanidad puede afirmarse que ha sido una lucha constante por alcanzar la libertad y el respeto a la dignidad del hombre. El derecho del trabajo nació bajo este signo.

El trabajador se halló frente a la fuerza de los grandes capitales, en su perjuicio laboraba jornadas inhumanas y extenuantes por un salario miserable, sin derecho para exigir prestaciones económicas en caso de enfermedad, invalidez o muerte, en tanto que las mujeres y los niños entraron a engrosar la clase trabajadora, en competencia con el hombre adulto y en peores condiciones que éste y también sin protección alguna.

El auge del individualismo, el crecimiento de los grandes capitales y el surgimiento del liberalismo económico, que sostenía la no intervención del

Estado en las relaciones entre trabajadores y patronos fueron tres causas que unidas condujeron a un régimen de injusticia, pues los poseedores de los medios de producción imponían a la mayoría de desposeídos de trabajo cada día más arbitrarias.

La lucha obrera por dignificar el trabajo se iba a acentuar a lo largo del siglo xix. El clamor surgido en todos los países originó diversos movimientos ideológicos que iban a proponer diferentes soluciones, en busca de una justicia que aquellas sociedades negaban a los desheredados.

El derecho del trabajo apareció en Europa, precisamente como resultado de esa situación, en los últimos años del siglo xix, afirmando contra el liberalismo todavía imperante, el principio de que es un derecho y un deber del Estado intervenir en las relaciones entre obreros y patronos y proteger a los primeros con leyes que les garanticen un mínimo de bienestar económico, social y cultural.

En México, durante el pasado siglo no existió el derecho del trabajo. En su primera mitad surgieron aplicándose las reglamentaciones coloniales; las leyes de Indias, las siete partidas y la novísima recopilación, pero la situación de los trabajadores había empeorado como consecuencia de la inestabilidad social, política y económica de esos primeros años de nuestra vida independiente.

El artículo 123 establece las garantías más importantes para los trabajadores, que forman en la sociedad, al igual que los campesinos, una clase económica débil. Tales garantías tienen categoría constitucional para evitar que puedan ser violadas a través de leyes ordinarias o medidas administrativas. Así, gracias a la valiente decisión de los legisladores de 1917 alcanzaron jerarquía constitucional principios que rigen y protegen al trabajo humano por primera vez en el mundo.

3. LEY FEDERAL DEL TRABAJO DEL 18 DE AGOSTO DE 1931

La Ley de 1931 fue el resultado de un intenso proceso de elaboración y estuvo precedida de algunos proyectos.

El presidente Calles terminó su período el 31 de noviembre de 1928; al día siguiente, por muerte del presidente electo, fue designado presidente interino el Lic. Emilio Portes Gil. Pero antes de esa fecha, el gobierno tenía planeada la reforma de los artículos 73, fracción X y 123 de la Constitución, indispensable para federalizar la expedición de la ley del trabajo. Dentro de ese propósito, y aun antes de enviar la iniciativa de reforma constitucional, la Secretaría de Gobernación convocó una asamblea obrero patronal, que se reunió en la ciudad de México el 15 de noviembre de 1928 y le presentó para su estudio un proyecto

de código federal del trabajo. Este documento, publicado por la C.T.M. con las observaciones de los empresarios, es el primer antecedente concreto en la elaboración de la Ley de 1931.

El 6 de septiembre de 1929 se publicó la reforma constitucional. Inmediatamente después, el presidente Portes Gil envió al Poder legislativo un proyecto de código federal del trabajo, elaborado por los juristas Enrique Delhumeau, Praxedis Balboa y Alfredo Iñárritu, pero encontró una fuerte oposición en las Cámaras y en el movimiento obrero, porque establecía el principio de la sindicación única, ya en el municipio si se trataba de sindicatos gremiales, ya en la empresa para los de este segundo tipo, y porque consignó la tesis del arbitraje obligatorio de las huelgas, al que disfrazó con el título de arbitraje semi-obligatorio, llamado así porque, si bien la Junta debía arbitrar el conflicto, podían los trabajadores negarse a aceptar el laudo, de conformidad con la fracción XXI de la Declaración de derechos sociales.

Dos años después, la Secretaría de Industria, Comercio y Trabajo, redactó un nuevo proyecto, en el que tuvo intervención principal el Lic. Eduardo Suárez, y al que ya no se dio el nombre de código, sino el de Ley Federal del Trabajo. Fue discutido en Consejo de ministros y remitido al Congreso de la Unión, donde fue ampliamente debatido; y previo

un número importante de modificaciones, fue aprobado y promulgado el 18 de agosto de 1931.

A continuación presentamos un esquema sintético de los principios fundamentales contenidos en la Ley Federal del Trabajo de 1931.

* La idea del riesgo profesional: Los autores aceptaron la denominación de riesgos profesionales para los accidentes y enfermedades de trabajo, la fórmula que emplearon, "son los accidentes o enfermedades a que están expuestos los trabajadores con motivo de sus labores o en ejercicio de ellas", modificó la fraseología de la frac. XIV de la Declaración que dice "con motivo o en ejercicio de la profesión o trabajo que ejecuten", un cambio que permitió a la jurisprudencia acogerse a la condición que guardaba la evolución más progresista de la doctrina extranjera.

Campo de aplicación de la Ley: la Ley subordinó su aplicación a la existencia de un contrato de trabajo, al que definió como "aquel por virtud del cual una persona se obliga a prestar a otra, bajo su dirección y dependencia, un servicio profesional mediante una retribución convenida". En consecuencia, la Ley se aplicaba a toda relación de trabajo que satisficiera los requisitos de la definición, con la sola excepción, declarada en el art. 211, de la pequeña industria, de la familiar y del trabajo a domicilio.

Accidentes y enfermedades: los arts. 285 y 286 distinguieron el accidente de la enfermedad. El primero sería toda lesión producida por la acción repentina de una causa exterior, en tanto la enfermedad sería todo estado patológico sobrevenido por una causa repetida por largo tiempo como obligada consecuencia de la clase de trabajo que desempeña el trabajador o del medio en que se ve obligado a trabajar. Pero no obstante la diferencia y de conformidad con el art. 295, los trabajadores víctimas de un accidente o una enfermedad, recibían las mismas prestaciones: asistencia médica, medicamentos y material de curación y una indemnización, según el grado de incapacidad para el trabajo.

Excluyentes de responsabilidad: la idea del riesgo profesional, como principio nuevo de responsabilidad, puso a cargo de los empresarios los daños causados por culpa del trabajador, incluida la llamada grave o inexcusable, y el caso fortuito. Pero aun dentro de ese esquema, la Ley de 1931 consideró algunas circunstancias como excluyentes de responsabilidad.

El art. 316 fue una especie de concesión al derecho civil y a la ética de la época. En él se consignaron las circunstancias siguientes:

a) Si el accidente ocurría encontrándose el trabajador en estado de embriaguez o bajo la acción de algún narcótico o droga enervante.

b) Cuando el trabajador se ocasionara deliberadamente una incapacidad por si solo o de acuerdo con otra persona, disposición equivalente a la consideración de la culpa intencional como excluyente de responsabilidad. c) La fuerza mayor extraña al trabajo, que se define como "toda fuerza de naturaleza tal, que no tenga relación alguna con el ejercicio de la profesión de que se trate y que no agrave simplemente los riesgos inherentes a la explotación". d) Si la incapacidad era resultado de alguna riña o intento de suicidio.

Los autores de la Ley contemplaron en el art. 317 algunos casos que la doctrina consideraba dudosos y decretaron que no constituían excluyentes de responsabilidad: a) el derecho del trabajo es derecho imperativo, por consiguiente, la asunción de los riesgos no puede producir efecto alguno. b) El descuido o negligencia de algún compañero de trabajo. c) La negligencia o torpeza del trabajador, lo que era la confirmación de que la culpa inexcusable no era excluyente de responsabilidad.

Los problemas de la prueba: si bien la Ley se expidió cuando estaba prácticamente definida tanto la jurisprudencia de la Corte de Casación como la doctrina nueva de los grandes maestros de

Francia, sin embargo, se mantuvo más bien dentro de las viejas ideas, especialmente, no reconoció la teoría del riesgo de autoridad. Por otra parte, el art. 16 remitía al derecho común para colmar las lagunas de la ley, siendo de notar que nuestra jurisprudencia aceptó la aplicación del derecho procesal civil y el consecuente principio de que quien afirma está obligado a probar.

Beneficiarios de las prestaciones: la Ley analizó dos hipótesis, incapacidad del trabajador, en cuyo caso tendría el derecho exclusivo a recibir la totalidad de las prestaciones legales o contractuales, pero en caso de incapacidad mental, la indemnización se entregaría al representante legal. En la hipótesis de muerte, la indemnización se cubriría, en primer término, a la esposa y a los hijos, y en segundo lugar a las personas que dependieron económicamente de la víctima: si sobrevivieran ascendientes, concurrirían con la esposa y los hijos, a menos que se demostrara que no dependían económicamente del trabajador.

El monto de las indemnizaciones: la Ley aceptó dos principios: a) Por una parte, la tesis de la indemnización forfaitaire. b) Y en segundo lugar, el principio de la indemnización global en substitución de la renta vitalicia. Los autores de la Ley recomendaron a los empresarios contratar seguros a favor de sus trabajadores, pero si no hacían, se cubriría la indemnización global:

juzgaron, con una gran dosis de justificación, que la responsabilidad individual por la renta no era digna de confianza. c) A estos dos principios se agregó la supresión del arbitrio judicial mediante el sistema de indemnizaciones fijas.

El art. 295 determinó las prestaciones que corresponderían a los trabajadores: asistencia médica, medicamentos y material de curación y una indemnización que se calcularía sobre el monto del salario. La Ley fue extraordinariamente conservadora, si bien respetó el principio del salario mínimo: la base de la indemnización nunca sería inferior al monto del salario mínimo, pero se fijó la suma de veinticinco pesos diarios como salario mínimo.

Los riesgos de trabajo y la estabilidad de los trabajadores en sus empleos: este principio de la estabilidad, es una de las joyas más hermosas de nuestro derecho del trabajo. El legislador de 1931 se esforzó por el aseguramiento del respeto a la idea, a cuyo efecto dictó las disposiciones siguientes: a) La incapacidad temporal de un trabajador a consecuencia de un riesgo de trabajo no era causa de la suspensión de la relación laboral; por consiguiente, el trabajador tenía derecho a todas las prestaciones derivadas de la ley o del contrato colectivo. b) Al recuperar su capacidad de trabajo, tenía derecho el trabajador a regresar a su empleo o al puesto de ascenso que le

hubiera correspondido. c) Si no pudiera desempeñar su trabajo, pero sí otro cualquiera, la empresa debía proporcionárselo, si fuera posible.

4. LA LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1970

Los autores de la Ley de 1970 se propusieron formular una ley nueva que respondiera a las transformaciones sociales y económicas que se operaron en nuestro país después de 1931. Pero tuvieron conciencia de que las mutaciones de la realidad mexicana se precipitaban con una velocidad que necesariamente provocaría las consecuentes reformas legales y aun constitucionales; esto es, la ley del trabajo tendría que adecuarse permanentemente a la vida, a fin de hacer honor a la idea, tantas veces repetida, de que el derecho del trabajo es un estatuto dinámico, en cambio permanente, y siempre inconcluso.

Dentro de este orden de ideas, en el año de 1973 se reformó la Ley, con el propósito de crear principios e instituciones defensores del poder adquisitivo del salario, lo que ha dado al derecho del trabajo su verdadera dimensión: ya no es un estatuto regulador de las relaciones entre los trabajadores y patrones, sino que penetra definitivamente en la economía nacional para facilitar a los obreros y a sus familias la adquisición de los artículos de consumo necesarios y convenientes a precios

reducidos, mediante la creación de economatos y el otorgamiento de créditos a interés moderado.

La influencia creciente de la mujer en la vida nacional y universal, determinó al poder ejecutivo en el año de 1953 a dirigirse al poder revisor de la constitución proponiendo la reforma del artículo 34 de la Carta Magna, a efecto de otorgar a las mujeres la categoría de ciudadano y el ejercicio de los derechos políticos. Esta primera reforma culminó con la de 1974, que consignó en el artículo cuarto de la Constitución la igualdad plena del hombre y de la mujer, y como consecuencia de ella las modificaciones necesarias en el Código Civil, en la Ley de Población, en la de Nacionalidad y naturalización y en la Ley del Trabajo. Las únicas normas particulares para el trabajo de las mujeres que subsisten en la legislación laboral, se relacionan con la defensa de la maternidad.

Su aprobación fue publicada en el Diario Oficial de la Federación de 1º. De abril de 1970 y entró en vigor el 1º. De mayo del mismo año.

La fracción XXV de la Declaración de derechos sociales, la Ley de 1931 y su reglamento de 1934, fueron hijos dignísimos de su tiempo, pero la vida económica de principios de siglo era asunto de particulares, por lo que cada persona podía hacer uso de su libertad sin otra obligación que aceptar la idéntica libertad de los demás. En esas

condiciones, la colocación de los trabajadores tenía que provenir de un negocio privado, única fuente para la prestación de los servicios de indemnización en el trabajo.

En los años en que se reunió la comisión que preparó el proyecto de la ley nueva, ya se habían producido los grandes acontecimientos que determinaron el debilitamiento del individualismo y liberalismo y el tránsito de la economía regida por los códigos civiles y mercantiles para beneficio personal, en suma, de la economía burguesa y capitalista clásica, a una de tipo social cada vez más acentuado. Las dos guerras, la crisis de 1921, los totalitarismos y otros fenómenos igualmente graves, han probado la presencia del pueblo, ya no sólo como ciudadano con derechos políticos, sino como consumidor que exige la satisfacción de sus necesidades materiales, esto es, las grandes masas ya no se limitan a reclamaciones formales, sino que demandan un trabajo que les proporcione un ingreso suficiente para vivir como seres humanos.

Sin duda, la constitucionalización del derecho obrero a la capacitación y adiestramiento y las reformas de 1978 a la Ley, han traído grandes cambios, pero creemos vale la pena señalar los principios de 1970, como el antecedente y el espíritu que condujo al nuevo sistema.

El proceso de formación de la Ley nueva: como en cada uno de los temas que tuvo que considerar, la comisión, después de darse cuenta del fenómeno de las masas, consultó con los centros de estudios económicos y con los economistas de mayor prestigio, hasta adquirir la convicción de que era indispensable crear un sistema nuevo, análogo a las condiciones sociales y económicas del último tercio de nuestro siglo, que ayudara a la solución del problema, en espera de una superación del mundo capitalista, que quisiéramos se produjera pronto, a fin de que nuestro siglo XX pudiera vanagloriarse de ser, a un mismo tiempo, el creador de la crisis y del nuevo régimen que destierre la explotación del hombre por el hombre y asegure el reino de la justicia para todos.

El servicio público del empleo: la razón justificativa de la nueva institución, que significaba la superación del método *ius privatista* de las agencias de colocación y su substitución por un servicio público, fue, no sólo la conveniencia, sino más bien, la necesidad de analizar el problema a través de una concepción de su magnitud, de los requerimientos del crecimiento de la economía, de la posibilidad humana de satisfacerlos y de la capacitación de los jóvenes que anualmente tendrán que ser ocupados. Las épocas de crisis revolucionarias, según la frase de Beveridge, imponen transformaciones de fondo y no solamente parches.

a) La naturaleza nacional del servicio: el problema de la colocación de los trabajadores ya no es ni un negocio privado entre un trabajador y un empresario, ni tampoco un asunto de cada entidad federativa, sino uno de la población total de la nación mexicana, consecuencia de que la economía ha devenido un proceso nacional; esta consideración explica la unidad nacional del nuevo sistema creado en la Ley de 1970.

No obstante, el servicio no tenía que ser un centro de estudios y trabajos que funcionaran en una ciudad única, sino que sus actividades podrían extenderse por todo el territorio de la República.

b) Esencia y fines de la institución: La definición del art. 537 fue el resultado del proceso de formación de la Ley.

El servicio público del empleo tiene por objeto acopiar informes y datos que permitan proporcionar ocupación a los trabajadores.

Las nuevas funciones de investigación, estudio y formulación de propuestas para una política de pleno empleo, rompieron el cerco de las agencias de colocación como un simple relacionar a los trabajadores con los patronos que pudieran utilizar sus servicios, y entró de lleno el problema nacional de la economía y del empleo de la mano de obra.

Los sistemas privados para la colocación de los trabajadores: la comisión quería su suspensión, porque era un procedimiento fracasado, pero se le dijo que sería indispensable la reforma constitucional, modificaciones que el gobierno federal no veía con simpatía en aquellos momentos.

Aceptó su subsistencia en el art. 537, sujeta a las restricciones siguientes: a) Con profundo respeto a la fracción XXV, se corroboró su gratitud para los trabajadores. b) Se expresó, como principio general, que no podrían perseguir fines lucrativos, pero ante la insistencia de ciertos organismos técnicos, que reclamaban un tratamiento especial para determinadas actividades, se incluyó una excepción a favor de las "agencias dedicadas a la colocación de trabajadores que pertenezcan a profesiones en las que la colocación se efectúe en condiciones especiales".

5. LAS REFORMAS PROCESALES A LA LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1980

Es indispensable recordar que en la IX Conferencia Internacional Americana, que tuvo lugar en la ciudad de Bogotá en el año de 1948, la delegación mexicana, presidida por el Secretario de Relaciones Jaime Torres Bodet, propuso el capítulo noveno de la Carta de Organización de los Estados Americanos, al que se dio el título de Normas sociales, entre las cuales, el párrafo primero del

apartado "b" del artículo 29, contenía la fórmula: El trabajo es un derecho y un deber sociales.

La Comisión se mantuvo firme; y cuando se le dijo que ya era una norma internacional vigente, por lo que no existía motivo para repetirla en la Ley, respondió que la Ley del trabajo futura debía recoger y sancionar todos los principios esenciales del nuevo ordenamiento jurídico. Ocho años después, el artículo tercero vibró de alegría cuando la adición de 1978 al párrafo introductorio del Artículo 123, lo elevó a la condición de norma constitucional, parte de la Declaración de derechos sociales. Pero se pregunta a sí mismo el precepto si no habrá disminuido su significación jurídica al someter el derecho a la promoción de empleos y a la organización social para el trabajo, conforme a la ley.

Dolorosamente confirmamos la tesis: en una sociedad dividida en clases sociales, el estado, al servicio de la clase poseedora de la tierra y la riqueza, nunca dejará que el trabajo alcance su dignidad y se eleve a valor supremo de la vida social.

Por iniciativa del Ejecutivo Federal presentada el 18 de diciembre de 1979, la Ley Federal del Trabajo tuvo importantes reformas en los títulos catorce, quince y dieciséis; también se hicieron

modificaciones al procedimiento de huelga y se adicionó el artículo 47 con dos párrafos finales.

Las reformas fueron publicadas en el Diario Oficial el 4 de enero de 1980. Entraron en vigor el 1º de mayo del mismo año. Desde entonces, el procedimiento laboral es un derecho social de clase.

En la Ley de 1931 y 1970 no se reflejó, por lo que hace al procedimiento laboral, la mística clasista y social que quisieron imprimirle los diputados obreros. Lo mantuvieron alejado de la antorcha de justicia social que ilumina las reivindicaciones proletarias de los tiempos nuevos. Se mantuvo al procedimiento bajo las luces opacas y confusas de la igualdad formal de las partes en el proceso.

El procedimiento estaba plagado de defensas e incidentes, lo que lo convertía en un procedimiento lento y costoso en perjuicio de los trabajadores. Entre más se prolongaba el procedimiento, mayor beneficio obtenía el patrón.

Las reformas tuvieron por objeto subsanar tales deficiencias y cumplir con el principio de justicia social que tiene asignado el derecho del trabajo, en el supuesto de que es un derecho de clase.

Ahora en la Ley se asienta como una unidad el derecho colectivo, el derecho individual y las normas procesales. Los tres aparecen como una

unidad indisoluble que se sintetiza en el artículo 123 constitucional. En las normas procesales al fin se ha dado coherencia a la función de las Juntas de Conciliación y Arbitraje al decidir los conflictos entre trabajo y el capital de conformidad con los principios de justicia social.

Así pues, imbuidas de ese espíritu social fueron plasmadas las reformas al procedimiento laboral, entre las que destacan los efectos del aviso del despido; la preeminencia de la conciliación como medio de resolución de los conflictos; la concentración del procedimiento; la suplencia de la deficiencia de la demanda del trabajador; la carga de la prueba al patrón; las modificaciones al procedimiento de huelga; y la participación inmediata de las autoridades en beneficio de la verdad y de los trabajadores.

B) DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

1. UBICACIÓN HISTÓRICA DEL DERECHO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

La génesis histórica marca una diferencia entre el Derecho de Autor, que comienza a estructurarse a partir del advenimiento de la imprenta en el siglo XV, y el Derecho de los Artistas Intérpretes, el cual surge en este siglo como una respuesta al impacto que la tecnología aplicada a la comunicación produce en sus derechos.

Bajo el enfoque de esta secuencia histórica, apuntamos que el derecho de autor, como sistema normativo, aparece primero que el derecho de los artistas intérpretes; y bajo el axioma de que "el que es primero en tiempo es primero en derecho", podría aseverarse que el derecho de autor tiene preeminencia sobre el de los artistas intérpretes; sin embargo, estimamos que no sólo está ahí el fundamento de la jerarquización, máxime que ambas disciplinas tienen la característica de dinámica y ecuménicas, toda vez que las dos se hallan estrecha e indisolublemente ligadas al avance tecnológico y, en una u otra forma, afrontan la misma problemática.

Como estatutos jurídicos conformados dentro del derecho intelectual que son, y que acusan cierto paralelismo, el aspecto de jerarquización debe buscarse no en su génesis histórica, sino en la dependencia del uno al otro y en el análisis de los derechos exclusivos que les asisten, y no vistos éstos en el aspecto económico, sino en el esquema de las facultades morales.

Las facultades o derecho moral es el aspecto del derecho intelectual "que concierne a la tutela de la personalidad del autor como creador y a la tutela de la obra como entidad propia". En tal sentido, el fundamento básico de este derecho está en el acto de la creación; el estímulo creador es producto de la necesidad intrínseca de un autor de comunicar

sus ideas por medio de manifestaciones estéticas en la forma, el modo y la filosofía en que él las concibe. La concreción de esa necesidad, la exteriorización de ese sentir, se llama obra.

Como padre que es de esa concepción artística, o sea de la obra, el autor tiene un derecho primigenio, exclusivo erga omnes, sintetizándose su señorío en la facultad de dar a conocer su obra por sí o por terceros.

En tal orden de ideas, siempre se requiere la autorización previa que otorgue el autor para poder utilizar públicamente el producto de su quehacer intelectual.

Así pues, en la génesis de la creación y en los derechos que de ahí emanan está la preeminencia del derecho de autor sobre otros estatutos jurídicos, incluido el de los artistas intérpretes.

1. CRITERIO DE LA LEGISLACIÓN MEXICANA

En nuestro país uno de los datos más antiguos es con referencia a derechos de autor; se remonta a la Colonia, en donde en las Leyes de Indias, se controlaban la publicación y distribución de las obras, pero permitiendo a los autores percibir un porcentaje por la venta de sus obras y el derecho a la impresión de ellas.

Ya en la época de independencia en la Constitución de Apatzingán se proclama únicamente la libertad de expresión e imprenta quedando fuera los derechos autorales.

a) Legislaciones del Siglo XIX

Tanto en el decreto de 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 contenían respectivamente en su título octavo, referido al trabajo, las disposiciones sobre derechos de autor, no se encuentran referencias expresas 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.

Cabe hacer notar que en los citados ordenamientos se hace mención de 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, fracción V y 1191, fracción V, de los códigos de 1870 y de 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 10 años, extendiéndose a ellos la disposición del artículo 5°.

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

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 éstos era el creador de la obra, así como su ejercicio exclusivo con base en esa "paternidad".

b) Código Civil de 1928

Aun de acuerdo con la tradición legislativa de los cuerpos normativos anteriores, el legislador mexicano incorporó las disposiciones sobre derecho de autor en el Código Civil de 1928, que entrara en vigor hasta 1932. En este ordenamiento, considerado un código privado social, según se desprende de la lectura de su exposición de motivos, ya encontramos referencia a los músicos ejecutantes. En efecto, el artículo 1183 establecía:

Artículo 1183. Tienen derecho exclusivo por treinta años, a la publicación o reproducción, por cualquier procedimiento, de sus obras originales:

VI. los músicos, ya sean compositores o ejecutantes.

Más adelante, en el artículo 1191 se establecía que podrían obtener derecho sobre las producciones fonéticas de obras literarias o musicales los ejecutantes o declamadores, sin perjuicio del derecho que corresponda a los autores.

Aquí se nota ya la incorporación de otra figura: el declamador (artista intérprete de obras literarias), a quien junto con el ejecutante, se le conceden determinados derechos (sin que en el cuerpo normativo en cita se diga cuáles y qué alcance tienen), sobre sus ejecuciones o interpretaciones.

En todo esquema se deduce que el autor, como titular primigenio, detenta sus derechos erga omnes, y en todos los casos se requiere su autorización previa para utilizar públicamente su obra, lo cual lleva a concluir que en el Código Civil de 1928 se mantiene la preeminencia de los Derechos de Autor.

c) Leyes Federales de Derecho de Autor de 1947 y 1956

A raíz de la Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas, de 1947, que se conoce con el nombre de Convención de Washington, el derecho de autor se separa de la normativa que regula el derecho

civil, para estructurarse como una disciplina autónoma en la Ley Federal de Derechos de Autor del 31 de diciembre de 1947.

En dicho ordenamiento llama la atención el artículo 6º., que dispone que las traducciones, adaptaciones, compilaciones, arreglos, compendios, dramatizaciones; las reproducciones fonéticas de ejecutantes, cantantes y declamadores, las fotográficas, cinematográficas y cualesquiera otras versiones de obras científicas, literarias o artísticas que contengan por sí mismas alguna originalidad, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser publicadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho de autor sobre la obra primigenia.

Esta regulación, contenida en el primer párrafo del precepto que se comenta, fue repetida textualmente en el artículo 4º, de la ley que abrogó a la de 1947, esto es, la Ley Federal de Derechos de Autor, en 1956. Así podemos notar que en ambas legislaciones, el legislador siguió la corriente doctrinal de considerar al artista intérprete (llámese cantante, ejecutante o declamador), como un autor derivado de la obra original, sometido para el ejercicio de su derecho a la autorización del autor primigenio, lo cual nuevamente marca la jerarquización del creador sobre aquel que modifica su obra, la ejecuta o la interpreta.

d) Ley Federal de Derechos de Autor de 1963

Por decreto del 4 de noviembre de 1963, publicado en el Diario Oficial de la Federación del 21 de diciembre del mismo año, la Ley Federal de Derechos de Autor de 1956 quedó derogada. Este decreto adicionó y reformó en tal forma la anterior legislación, que realmente se considera una nueva ley; la ley de 1963, que es como se conoce comúnmente. En este nuevo ordenamiento, el legislador ya no muestra dudas con respecto a la jerarquización del derecho de autor sobre el del artista intérprete, al señalar textualmente en su artículo 6º., y en evidente congruencia con la postura internacional:

Artículo 6º. Los derechos de autor son preferentes a los de los artistas intérpretes y de los ejecutantes de una obra, y en caso de conflicto se estará siempre a lo que más favorezca al autor.

En este sentido se ha pronunciado también la nueva ley venezolana sobre derechos de autor, de 1993. El nuevo título IV de esta legislación nos dice:

Se encabeza con dos disposiciones generales: la primera de salvaguardia y la segunda de coexistencia con el Derecho de Autor. Así, el artículo 90, siguiendo a la Convención de Roma (artículo primero), a la Convención de Ginebra para la protección de los productores de fonogramas

contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas (artículo 7°.) de la cual forma parte Venezuela, y a otras legislaciones nacionales como Bolivia, Colombia, República Dominicana, aclara que la protección prevista para los derechos conexos no afecta en modo alguno la tutela de los autores sobre su obra y que ninguna de las disposiciones contenidas en el Título respectivo puede interpretarse en menoscabo de esa protección, pero además, consagra el principio de un in dubio pro auctoris, pues en caso de conflicto entre los derechos vecinos y los autorales, se estará siempre a lo que más favorezca al autor.

e) La Jerarquización del Derecho de Autor a partir de las reformas de la Ley Mexicana del 11 de enero de 1982

La legislación del Derecho de Autor de 1963 ha sufrido, a partir de su expedición, varias reformas. La primera de ellas por decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación del 11 de enero de 1982. La segunda mediante el artículo Único del Derecho del 11 de julio de 1991, publicado en el Diario Oficial de la Federación del día 17 del mismo mes y año. Por esta reforma, el artículo 6°, cambió a la siguiente redacción:

Artículo 6°. Los derechos de autor son preferentes a los de los intérpretes y de los ejecutantes de una obra, así como a los de los productores de

fonogramas; en caso de conflicto, se estará siempre a lo que más favorezca al autor.

Como puede notarse en la nueva redacción, y pese a que tal vez no resultará necesaria hacer tal aclaración, dado que el productor de fonogramas, como usuario de las obras, está supeditado a los derechos irrenunciables del autor, el legislador prefirió aclarar mayormente el concepto de la jerarquización a fin de evitar conflictos de interpretación, habida cuenta de que, en el caso del productor de fonogramas, éste había obtenido a través de la Convención de Roma de 1961, la facultad de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas (artículo 10), y que ésta facultad se incorporaba al texto nacional (en virtud de las mismas reformas de julio de 1991), al señalar en el primer párrafo del artículo 87 bis, que:

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

Finalmente se produjo otra reforma que fue publicada en el Diario Oficial de la Federación del 22 de diciembre de 1963. En ésta el principio de jerarquización del derecho de autor se mantuvo sin cambio.

2. CRITERIO INTERNACIONAL

Internacionalmente se sabe que la Ley Alemana de 1901 sobre obras literarias y musicales llamada *Fiktion der Bearbeiterschaft* fue el primer cuerpo legal que contempló este derecho, e influyó en las leyes de Austria, Hungría, Suiza, Checoslovaquia y Finlandia, y por supuesto a la de México dentro del Código Civil de 1928.

Otros preceptos legales que aparecieron primero respecto de esta protección, fueron la Ley inglesa del 31 de julio de 1925 y la italiana del 14 de junio de 1928.

En términos generales, el criterio adoptado tanto por la doctrina como por las legislaciones extranjeras establece la jerarquización del derecho de autor sobre el derecho de los artistas intérpretes. Ejemplos de estas corrientes se plasman en las actas resumidas de la conferencia diplomática sobre la protección internacional de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, reunida en Roma en el Palazzo dei Congressi de la

Esposizione Universale di Roma, del 10 al 26 de octubre de 1961, y que tuvo como corolario la convención internacional que conocemos como Convención de Roma de 1961. Como ejemplo, citaremos las intervenciones de Argentina y de Italia, la primera representada por el doctor Ricardo Tiscornia y la segunda por Valerio Sanctis, uno de los más connotados especialistas en materia de artistas intérpretes.

En su momento, Tiscornia manifestó que "aún en el caso de obras mediocres que alcanzan gran difusión, la obra del autor siempre precede a la del intérprete", por lo cual se adhirió al postulado internacional de la preeminencia autoral sobre los artistas intérpretes. Por su parte, De Sanctis expresó que "es necesario tener siempre presente que los derechos que trata de proteger la Convención son los derechos de los artistas por la ejecución de obras literarias, artísticas y musicales. El derecho de autor debe tener primacía sobre el derecho del ejecutante de su obra".

Aunque se sabe que a principios del siglo XIX muchos países europeos y algunos latinoamericanos como México, tenían sus propias leyes de autor, éstas leyes surtían efecto solamente dentro de los territorios nacionales, por lo que la necesidad de proteger internacionalmente estos derechos, por diversas causas como la traducción a otros idiomas, cambios culturales, el desarrollo de

las relaciones internacionales, etc., llevó a la creación de medidas que dentro de éste derecho protegieran a extranjeros en territorio nacional, y a nacionales en territorios extranjeros.

En principio se regulaba esta situación con acuerdos en donde mutuamente se respetaban los derechos, pero como esto no fue suficiente, se empezaron a firmar convenios multilaterales o regionales. Por ejemplo, se firmaron en Latinoamérica la Convención de Montevideo en 1889; la Convención de la Ciudad de México en 1902 y la Panamericana de Washington en 1946.

Así, finalmente, países concluyeron en la elaboración de convenios internacionales, dándose en 1886 la firma de El Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas. En 1952 se lleva a cabo la Convención Universal de los Derechos de Autor en la que se han adherido más de 81 países.

a) Convención de Roma de 1961

La primacía del derecho de autor en el campo convencional internacional tiene su antecedente en el artículo 2 del proyecto de convención formulado en La Haya, que finalmente quedó plasmado como artículo 1º, en la Convención de Roma del 26 de octubre de 1961, el cual textualmente expresa que "la protección prevista en la presente Convención

dejará intacta y no afectará en modo alguno a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas, por tanto, ninguna de las disposiciones de la presente Convención podrá interpretarse en menoscabo de esta protección”.

Se efectuó en Roma la reunión de algunos países entre ellos México, para acordar la protección de los derechos que asisten a intérpretes o Ejecutantes, Productores, de Fonogramas y Organismos de Radiodifusión ya que era indudable el valor artístico que éstas entidades aportaban a la obra musical para su difusión.

Como ya vimos con anterioridad, la difusión que motiva o induce la compra de una copia del fonograma, es el fonograma mismo. La comercialización masiva se hace a partir de la grabación de una obra musical; nunca se difunde una obra como fue creada por su autor, cuando menos en la actualidad. Por lo tanto, la necesidad de proteger asimismo a los autores.

Las formas de explotación de la música grabada tales como la piratería, la copia privada, el alquiler o intercambio de los fonogramas, así como su utilización onerosa en la radiodifusión, exigían regulaciones para su protección y el legítimo cobro por su uso. Para ello, era indiscutible una ubicación jurídica del derecho que asistiría a estas entidades que aún siendo innegable su valiosa

aportación al éxito de la obra, se les negara una plena similitud al derecho de autor. Consecuencia de ello, y debido a presiones de las organizaciones autorales es que se llegó a la denominación de "derechos análogos", "conexos" o "vecinos" a los de autor, considerando que si bien tienen una naturaleza autoral, no son derechos de autor propiamente dichos.

Las definiciones que se establecieron en esta Convención, en su artículo 3 son las siguientes:

a) "Artista Intérprete o Ejecutante", todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, intérprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.

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

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

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

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

Los principales derechos que se reconocen a los productores son los siguientes:

Artículo 10. "Los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas".

Artículo 12. "Cuando un fonograma publicado con fines comerciales o una reproducción de ese fonograma se utilicen directamente para la radiodifusión o para cualquier otra forma de comunicación al público, el utilizador abonará una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes a los productores de fonogramas, o a unos y otros. La legislación nacional podrá, a falta de acuerdos entre ellos, determinar las condiciones en que se efectuará la distribución de esa remuneración".

Artículo 14. "La duración de la protección concedida en virtud de la presente Convención, no podrá ser inferior a veinte años contados a partir:

a) Del final del año de la fijación, en lo que se refiere a los fonogramas y a las interpretaciones o ejecuciones grabadas en ellos... "

Estos son a mi juicio, los aspectos más importantes en relación al productor de fonogramas que se contemplan en la Convención de Roma, que habiéndose celebrado en 1961 fue aprobada por el Senado de la República el 27 de diciembre de 1963, según Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación el 31 del mismo mes.

El Ejecutivo Federal la ratificó u se efectuó el Depósito de Instrumento de Ratificación ante el Senado General de las Naciones Unidas el 17 de febrero de 1964, lo cual consta en el Decreto firmado y promulgado el 4 de abril de 1964, y publicado en el Diario Oficial de la Federación el 27 de mayo de 1964.

Es importante hacer notar que, en el artículo 26 de la Convención de Roma se establece claramente que "Todo Estado Contratante se compromete a tomar, de conformidad con sus disposiciones Constitucionales, las medidas necesarias para garantizar la aplicación de la presente Convención En el momento de depositar su Instrumento de Ratificación,... todo Estado debe hallarse en condiciones de aplicar, de conformidad con su legislación nacional, las disposiciones de la presente Convención".

Cabe decir, que por lo que se refiere a fonogramas, estas medidas de aplicación se llevaron a cabo hasta 1991, veintisiete años después.

En la conferencia diplomática, al referirse al precepto indicado se lee: "De acuerdo con el texto del artículo 1º., tal como fue adoptado, es claro que siempre que, en virtud de la legislación sobre derecho de autor, sea necesaria la autorización del autor para la reproducción de su obra o para otro uso, la presente Convención no afectará a la necesidad de contar con esa autorización. A la inversa, cuando en virtud de la presente Convención sea necesario el consentimiento del artista ejecutante, el productor de fonogramas o el organismo de radiodifusión, la necesidad de tal consentimiento no quedará sin efecto por el hecho de que sea también necesaria la autorización del autor.

Así pues, del texto mismo del artículo 1º., como de lo expresado por el relator general en su informe, no queda duda de la jerarquización jurídica del derecho de autor, sin demérito de que deba contarse con la autorización previa del artista intérprete para establecer su interpretación, ya que sin ella éste tiene el derecho de impedir el establecimiento de su actuación.

Finalmente, la jerarquización del derecho de autor queda reforzada en el texto mismo de la Convención de Roma de 1961, al prever ésta que

sólo podrán formar parte de ella aquellos países que sean parte de la Convención Universal sobre Derechos de Autor, (Convención de Ginebra de 1951) o miembros de la Unión Internacional para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (Unión de Berna).

b) Convenio de Ginebra de 1971

Es el Convenio para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, nació como una necesidad contra la creciente piratería de fonogramas y lo han firmado muy pocos países no teniendo la efectividad deseada.

El 29 de octubre de 1971, en Ginebra se reunieron algunos países, para acordar medidas de protección a los productores de fonogramas, desde aquel entonces " preocupados por la extensión e incremento de la reproducción no autorizada de fonogramas y por el perjuicio resultante para los intereses de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes de los productores de fonogramas: convencidos de que la protección de los productores de fonogramas contra los actos referidos beneficiará también a los artistas intérpretes o ejecutantes y a los autores cuyas interpretaciones y obras están grabadas en dichos fonogramas..."

En este Convenio, en su artículo 1, se pactan definiciones tanto de Fonogramas como de Productor, que son las mismas ya establecidas en la Convención de Roma, agregándose las siguientes: c) "Copia" el soporte que contiene sonidos tomados directa o indirectamente de un fonograma y que incorpora la totalidad o una parte sustancial de los sonidos fijados en dicho fonograma; d) "Distribución al Público" cualquier acto cuyo propósito sea ofrecer, directa o indirectamente copias de un fonograma al público en general o una parte del mismo".

Los principales derechos que se establecen en beneficio de los productores de fonogramas son los siguientes:

Artículo 3. "Los medios para la aplicación del presente Convenio serán de la incumbencia de la legislación nacional de cada Estado contratante, debiendo comprender uno o más de los siguientes: protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; protección mediante la legislación relativa a la competencia desleal; protección mediante sanciones penales".

Artículo 4. "La duración de la protección será determinada por la legislación nacional. No obstante, si la legislación nacional prevé una duración determinada de la protección, dicha duración no deberá ser inferior a veinte años contados desde el final del año, ya sea en el cual se

fijaron por primera vez los sonidos incorporados al fonograma, o bien del año en que se publicó el fonograma por primera vez”.

Artículo 10. “No se admitirá reserva alguna al presente Convenio”.

Considero que para los efectos de esta plática, estos son los artículos más importantes del Convenio de Ginebra, efectuado el 29 de octubre de 1971, aprobado por el Senado de la República el 29 de diciembre 1972, según decreto publicado en el Diario Oficial del 2 de abril de 1973. Ratificado por el Presidente de la República el 11 de mayo de 1973 y efectuado el Depósito del Instrumento de Ratificación ante el Secretario General de la Organización de las Naciones Unidas el 11 de septiembre de 1973, según Decreto firmado el 3 de noviembre de 1973 y publicado en el Diario Oficial el 8 de febrero de 1984.

Los compromisos asumidos por el Estado Mexicano, se cumplieron hasta 1991, diecisiete años después.

c) Convenio de Bruselas de 1974

Este Convenio trata de impedir el uso ilegal de las señales de radio o televisión transmitidas por vía satélite. Su nombre completo es Convenio sobre la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidas por Satélite.

d) Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas

Dicha Convención fue suscrita en Washington, D.C. en 1946 y como su nombre lo indica, lo conforman países de América.

Abarcando un poco más en materia de derechos de autor, existen convenios que tratan el aspecto fiscal cuando se pagan regalías entre residentes de países que firman dichos acuerdos, como ejemplo tenemos los que evitan la doble tributación, o sea, para no pagar impuesto en los dos países por el mismo ingreso, y que nuestro país ha firmado con Estados Unidos de Norteamericano con Canadá y con otros países, en donde se ha acordado retener el 10% al 15%, dependiendo del país, sobre la ganancia bruta y pagarla al fisco del país en donde se origine esa ganancia.

2. ORIGEN DEL GREMIO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

En 1925 comienzan a realizarse diversas reuniones dentro del ámbito de los músicos en torno al establecimiento de una agrupación para la defensa de sus intereses y que además fuese reconocida legalmente.

En 1928 y 1929 en forma incipiente se hacen miembros de la F.R.O.C. y en el año de 1930 se instala el Sindicato en la calle de Academia, cuyo Secretario General fue Guillermo Robles.

En 1932, funge como Secretario General Jesús Torres. Para el año de 1934 se cambian las instalaciones a las calles de Guatemala teniendo como Secretario General a Nazario Cervantes.

En 1936 como Secretario General estuvo en funciones Miguel Preciado y, para el año de 1938 vuelven a cambiar su domicilio a las calles de Uruguay, el 18 de Mayo del mismo año es creado el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal integrándose a la Confederación de Trabajadores de México teniendo como Secretario General a Luis Fonseca.

3. LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA Y LA CONSTITUCIÓN DE 1917

El artículo 123 de nuestra Constitución determina las condiciones de trabajo y previsión social y queda en manos de los obreros el coaligarse para la defensa de sus intereses formando sindicatos o asociaciones profesionales.

Repetidamente existió preocupación con respecto a las asociaciones de músicos, a fin de obtener sus puntos de vista sobre sus actividades y para

que concurrieran a un cambio de impresiones, pero sus gestiones no dieron resultado, circunstancia que explica que en el proyecto que se entregó a los representantes de los trabajadores y de los empresarios para su estudio, no existiera un capítulo sobre estos trabajadores. Fue posteriormente, cuando se estaba concluyendo el proyecto final, que se recibieron algunos comentarios, observaciones y sugerencias.

Detrás de aquella aparente calma se ocultaba la figura del derecho civil, satisfecha hasta aquellos momentos de que no se hubiera pensado en una reglamentación del trabajo de los músicos, la cual resultaría no sólo inoportuna, sino inútil, porque si bien era verdad que existían algunos contratos de trabajo, también lo era que las relaciones con los empresarios tipificaban un contrato de prestación de servicios profesionales. El derecho del trabajo había conquistado paso a paso muchas prestaciones de trabajo personal y decidió estudiar la realidad de aquellas actividades: se preguntó a muchas personas, se remitieron cuestionarios, se observaron las formas de trabajo de los músicos y en todas partes se descubrió la prestación de un trabajo personal subordinado. No puede hablarse de un triunfo del derecho del trabajo, porque lo cierto es que los empresarios cinematográficos, los de teatro, los de radio y televisión no formularon oposición.

4. LOS TRABAJADORES DE LA MUSICA Y LA LEY FEDERAL DEL TRABAJO DE 1970

En la Ley Federal del Trabajo de 1970 dentro del rubro de Trabajos Especiales se encuentran contemplados los músicos, y establece el artículo 304 que en este capítulo las disposiciones contempladas se aplicarán a dichos trabajadores siempre que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circos, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local donde se transmita o fotografíe la imagen del músico o se transmita o quede grabada la voz o la música cualquiera que sea el procedimiento que se use.

Además, se habla del tipo de las relaciones de trabajo, que pueden ser por tiempo determinado o por tiempo indeterminado, para varias temporadas o para la celebración de una o varias funciones, representaciones o actuaciones.

También se contempla la cuestión del salario, el cual podrá estipularse por unidad de tiempo, para una o varias temporadas o para una o varias funciones, representaciones o actuaciones. No es violatoria del principio de igualdad de salario, la disposición que estipule salarios distintos para trabajos iguales, por razón de la categoría de las

funciones, representaciones o actuaciones, o de la de los trabajadores actores y músicos.

5. CONQUISTAS LABORALES DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Dentro del marco jurídico mexicano, al hacer un esquema comparativo de las disposiciones contenidas en la Ley Federal del Trabajo con las de la Ley Federal del Derecho de Autor, podría pensarse, de primera intención, que ambos cuerpos normativos regulan el mismo aspecto económico de los derechos de los músicos, lo cual provoca confusión y plantea la disyuntiva del cual de los dos estatutos jurídicos es el aplicable.

Recordemos que entre la hipótesis jurídica que plantea el artículo 304 de la Ley Federal del Trabajo, se hace mención al supuesto de que el músico, efectúe su interpretación artística y que ésta resulte susceptible de ser transmitida, fotografiada o grabada, sea cual fuere el procedimiento que se empleare. La confusión radicaría en considerar que este supuesto laboral se contempla, aparentemente, en forma igual en el artículo 74, inciso c, segundo párrafo, de la Ley Federal del Derecho de Autor, que se refiere a convenios remunerados que autoricen las emisiones posteriores. Sin embargo, el punto se aclara bajo el orden de ideas siguientes:

El aspecto laboral solo contempla el supuesto de la prestación de servicios en sí, esto es, la acción, el trabajo que realiza el actor o músico al interpretar la obra, por lo cual percibe la remuneración pactada: el salario.

El derecho de los músicos regula lo referente al uso de su interpretación artística mediante el empleo de la tecnología, que hace posible que tal interpretación salga del ámbito donde se efectúa, bien que se transmita en forma concomitante o simultánea para llegar a diverso público del que esté ahí presente, o sea, en el caso de transmisión por satélite, bien por la fijación en un soporte material, llámese cinta, video, película, fonograma, etc., para su reproducción o utilización pública posterior, en cuyo caso las remuneraciones que se pacten, a falta de tarifas legales, se contemplan en el marco de los derechos patrimoniales que asisten a dichos músicos con base, fundamentalmente, en lo dispuesto por el artículo 84 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Así pues, de acuerdo con las normas que rigen el derecho del trabajo, el pago o remuneración que percibe el músico por la prestación del servicio, es decir, efectuar la interpretación o la ejecución en su caso, se reputa como salario. Esta relación contractual y el monto del salario a pesar de las otras condiciones de empleo como jornada

máxima, horas extra, etc., se regirá bien en forma individual o en forma colectiva, a través de un contrato de trabajo regido por la ley laboral.

Ahora bien, a partir de que el músico ha prestado el servicio para el que fue contratado, y una vez que su interpretación ha quedado no sólo incorporada en un soporte material sino que ha sido susceptible de rebasar el estudio o el foro o el espacio escénico en donde ha prestado su actividad artística, para llegar a otro público diferente, mediante una transmisión concomitante o simultánea, creándose en consecuencia un desplazamiento tecnológico, la regulación jurídica de tales circunstancias queda bajo el amparo de la legislación en materia de derechos análogos o conexos al derecho de autor.

A mayor abundamiento, la regulación de las remuneraciones que por la utilización posterior de la interpretación se generen, quedan enmarcadas dentro de las facultades patrimoniales del derecho de los artistas intérpretes, facultades que constituyen un derecho irrenunciable y que se establece a través de convenios o mediante tarifas expedidas por la autoridad administrativa de aplicación de la ley, en el caso, la Secretaría de Educación Pública.

Conforme a la Ley Federal del Derecho de Autor, la única persona que puede efectuar el cobro de

esos derechos económicos que asisten al músico, es una entidad de derecho privado e interés público, cuyas características se señalan expresamente en el Capítulo VI del cuerpo normativo en cita, y que detentan el carácter exclusivo para esa gestión en la rama de su competencia, con exclusión de cualquier otra entidad similar.

En el caso concreto de la legislación mexicana, en el caso de los actores y cantantes, es la Asociación Nacional de Intérpretes, S. De I. P. (ANDI) la única reconocida por la ley para realizar las gestiones de representación y cobranza de esos derechos, y en el caso de los ejecutantes de música, la Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música, S. De E. De I.P. (SOMEM).

En ambas áreas de acción, la laboral y la autoral, se tiende a buscar un justo equilibrio entre la parte económicamente débil con la parte económicamente fuerte, o sea, en el caso el patrono o usuario, que en la generalidad de los casos se confunden en una misma persona, y que hoy día se van identificando cada vez más dentro del concepto de industrias culturales. Para mantener ese equilibrio dentro del área del derecho del trabajo, están los sindicatos, y en el ámbito de los derechos intelectuales, las sociedades de músicos o artistas intérpretes.

El sindicato regula las relaciones obrero patronales, y vigila el cumplimiento de los acuerdos, teniendo como elementos fundamentales de defensa. Primordialmente el derecho de huelga.

Las sociedades de músicos o artistas intérpretes atienden al uso secundario de las interpretaciones, velando porque esos derechos sean cumplidos y respetados por los usuarios, bien a través de los compromisos que emanan de los convenios con ellos celebrados, bien por las tarifas expedidas al efecto, que establecen situaciones mínimas irrenunciables so pena de nulidad, de acuerdo con lo previsto por el artículo 159 de la Ley Federal del Derecho de Autor, pudiendo ejercitar acciones contra los infractores que van desde el ejercicio del derecho de oposición contra una utilización no autorizada de una interpretación hasta el embargo o la clausura de locales o establecimientos, o bien procurando el ejercicio de acciones civiles o las denuncias penales contra los infractores.

El sindicato atiende al aspecto salarial por la presentación del servicio personal del músico o artista intérprete a un patrón, mientras que la sociedad de intérpretes atiende al aspecto de remuneración por la comunicación pública de las interpretaciones de sus agremiados, que recibe el

nombre de derecho de intérprete o simplemente regalía.

De acuerdo con lo anteriormente planteado, es preciso recalcar que en el caso del manejo jurídico de los derechos que asisten a los músicos o artistas intérpretes se requiere de una perfecta y constante armonía entre el área laboral y el área del derecho intelectual. En tal sentido, los sindicatos, dado que regulan las relaciones de trabajo, deberán cuidar que en las contrataciones que celebren con los productores o empresarios no convengan más situaciones que las estrictamente laborales, haciendo reserva expresa de los derechos de utilización secundaria los cuales caen dentro de la competencia de los organismos gremiales que en este campo tienen las facultades de ley para ejercitar tales derechos, como es el caso de las sociedades de artistas intérpretes reguladas por la Ley Federal del Derecho de Autor.

Para concluir, se debe tener presente lo que es criterio internacional en lo que hace a la salvaguarda de los derechos de los músicos o artistas intérpretes. Lo esencial consiste no en concederles una compensación económica cualquiera, sino en afirmar la protección de sus derechos conquistados, aun cuando en ocasiones ello no sea tan solo el factor determinante para mejorar las condiciones de empleo, y buscar un

orden justo en este mundo cada vez más comunicado y en donde las industrias culturales mucho tienen que ver y mucho se tienen que sensibilizar a favor de aquellos que hacen posible su subsistencia y su progreso: los músicos, ya sean autores o artistas intérpretes que compongan o interpreten las obras.

6. CREACIÓN DEL SUTUM

Como se ha mencionado anteriormente, el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal se creó el 18 de Mayo de 1938 integrándose a la Confederación de Trabajadores de México teniendo como idea la de proteger los derechos de los trabajadores que integran el gremio de los Músicos a través de los Contratos Colectivos de Trabajo con las empresas, mediante los cuales se ha podido establecer un control y un equilibrio entre los dos factores de la producción.

Dichos Contratos Colectivos de Trabajo se celebran dependiendo de las actividades de los músicos y de la esfera de su desenvolvimiento, como puede ser Restaurante Bar, Centro Nocturno, Foros, Auditorios, Salón de Fiestas, etc.

Se constituye en la Ciudad de México, Distrito Federal, cuyo lema será "POR LA EMANCIPACIÓN DE MÉXICO".

El Sindicato tendrá como domicilio social el Distrito Federal de la República mexicana; su radio de acción será el propio Distrito Federal.

El Sindicato tendrá una duración de 99 años a partir de la fecha de su constitución.

El Sindicato para la defensa eficaz de los intereses de sus miembros, organizará los sectores que sean necesarios según sus actividades, como son:

- Sector de Bares, Restaurantes, Centros Nocturnos y Hoteles.
- Sector de Radio y Televisión.
- Sector Teatral, Ópera y acompañamiento de Variedades.
- Sector de Grabaciones y Producciones.
- Sector de Eventos Especiales.
- Sector de Jazz, Rock y Música Alternativa.
- Sector Tropical y Afroantillano.
- Sector de Orquestas Sinfónicas y Filarmónicas de Música Clásica.
- Sector de Música Étnica y Folklórica.
- Sector de Músicos de Concierto.
- Sector de Orquestas y Danzoneras.

Y las demás que se pueden originar, quedarán bajo el control inmediato del Comité Ejecutivo, de acuerdo con las atribuciones que tiene cada Secretaría, debiendo llevar a cabo cuantas juntas

sean necesarias para atender los problemas diversos de cada uno en particular y mejorar la atención de las actividades que se mencionan.

7. FUNDADORES DEL SUTUM

Entre sus fundadores se encuentran los C. Luis Fonseca, Raymundo Rojas, Carlos Luyando hijo, ésta último Secretario General en 1939.

En 1940 como Secretario General estaba en funciones el C. Pedro García, contando ya el Sindicato con instalaciones propias en las calles de San Ildefonso, frente a la Preparatoria Nacional.

Posteriormente, han ocupado el cargo de Secretarios Generales, Juan José Osorio Palacios, Tirso Rivera, nuevamente Juan José Osorio Palacios, Venustiano Reyes López de noviembre de 1959 a marzo de 1989; Lic. Federico del Real Espinoza de marzo de 1989 a septiembre de 1997.

Finalmente, el c. Filemón Arcos Suárez que comienza en funciones como Secretario General del Sindicato Único de Trabajadores de la Música en el Distrito Federal a partir de septiembre de 1997 hasta la fecha.

8. NATURALEZA JURIDICA DEL SUTUM

El Sindicato único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal, es un órgano integrante de la Federación de Trabajadores del Distrito Federal perteneciente a la Confederación de Trabajadores de México. Cuenta con personalidad jurídica y patrimonio propios.

El Sindicato único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal, hace suya la Declaración de Principios, Programa de Acción y Táctica de Lucha, contenidas en el Estatuto de la Federación de Trabajadores del D.F. y de la Confederación de Trabajadores de México.

El objeto del sindicato será el contenido de la Declaración de Principios, Táctica de Lucha y Reivindicaciones.

El proletariado de México luchará en forma organizada y sistemáticamente, hasta eliminar todos los obstáculos que estorben la obtención de sus objetivos.

El proletariado de México luchará enérgicamente, también por la consecución de todas las reivindicaciones inmediatas que se enumeran adelante, sin perder de vista en ningún momento que tales reivindicaciones no deben desviarlo de sus propósitos fundamentales.

Luchar por obtener el pleno goce de los siguientes derechos:

a) El derecho de Huelga.

b) El de asociación sindical.

c) El de reunión y manifestación pública, el de propaganda escrita y verbal sin taxativas.

Luchará contra la desocupación de los trabajadores, exigirá del Estado trabajo para los desocupados; la provisión gratuita del albergue, vestido y alimentación a los trabajadores sin trabajo y a sus familiares en la inteligencia de que esto implicará un recargo en los impuestos que paguen los trabajadores, ni una disminución en sus salarios.

Luchará por un constante aumento de los salarios reales.

Luchará por la institución de condiciones uniformes de trabajo en todo el país, para cada una de las ramas de la industria, de la agricultura y del comercio, sin que esas normas sean obstáculo para que el trabajador pugne por superarlas en beneficio de sus intereses.

Luchará contra todos los sistemas de racionalización del trabajo que aniquile las fuerzas

físicas o mentales del trabajador y por su protección económica, física y moral, y ante el empleo inmoderado del maquinismo y de los medios técnicos en general que tratan de desalojar al trabajo humano o desnaturalizado con perjuicio de la integridad de la persona, de los trabajadores, etc., etc., etc.

Así mismo el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal, luchará contra el acaparamiento de las fuentes de trabajo de los músicos, luchará contra la explotación de que se hace objeto al músico, trátase de patrón o de cualquiera otra persona moral o física, luchará contra el desplazamiento del músico en todos los aspectos.

Para mantener la vigencia de los principios que sostiene y poner en ejecución su Programa, el SUTM empleará la acción política que permita al movimiento obrero coadyuvar al sostenimiento e impulso de los regímenes revolucionarios, actuar a favor de la expedición y reformas y de las leyes que atiendan las aspiraciones proletarias, y propiciar los cambios que conduzcan al establecimiento de una sociedad más justa y más solidaria.

La acción sindical, cuando se vean amenazados los derechos fundamentales del trabajador o las libertades públicas.

El objeto del sindicato será el de formar una sola unidad de trabajadores, igualmente buscará la preparación de sus agremiados por los medios adecuados e idóneos que estén a su alcance, a fin de que tengan la capacidad necesaria para ocupar los puestos de Dirección Sindical y vigilará el cumplimiento de las normas colectivas que se establezcan en beneficio de sus agremiados, para lo cual podrá utilizar, llegando el caso, todas las armas y medios del sindicalismo revolucionario y aún el derecho de huelga.

El sindicato estará representado por un Comité Ejecutivo, integrado por:

- Un Secretario General.
- Un Secretario de Trabajo.
- Un Secretario de Organización, Propaganda y Estadística.
- Un Secretario de Previsión Social.
- Un Secretario de Conflictos.
- Un Secretario de Finanzas.
- Un Secretario de Educación y Asuntos Culturales.
- Un Secretario de Actas y Archivo.
- Un Secretario de Acción Política.

Actualmente el SUTM cuenta con alrededor de 190 Contratos Colectivos de Trabajo depositados en la Junta Local de Conciliación y Arbitraje.

9. SOCIEDADES AUTORALES Y ASOCIACIONES DE MÚSICOS

1. NATURALEZA JURÍDICA DE LAS SOCIEDADES DE ARTISTAS INTÉRPRETES EN EL SISTEMA JURÍDICO MEXICANO

Durante la vigencia de la Ley de 1947, y con arreglo en lo señalado en el artículo 90, los estatutos tanto de la Sociedad General Mexicana de Autores como de las diversas sociedades, se harían constar en escritura pública y deberían inscribirse en el registro de sociedades civiles y en el Departamento del Derecho de Autor.

Conforme a este numeral, la estructura legal de las sociedades en esta materia, se regulaba por las disposiciones respectivas del Código Civil en lo referente a las sociedades civiles. Al efecto, el artículo 2688 de dicho cuerpo normativo prescribe que por el contrato de sociedad los socios se obligan mutuamente a combinar los recursos o sus esfuerzos para la realización de un fin común de carácter preponderantemente económico pero que no constituya una especulación comercial. Sin embargo, al leer el articulado correspondiente en la legislación autoral, se encuentran diferencias de fondo entre una y otra persona moral, como son, por ejemplo, la calidad específica de socio (autor o causahabiente físico), el voto suplementario en los asuntos de orden económico general, la institución

fiduciaria como comisario pero no con el carácter de órgano de la entidad, limitaciones de tiempo para optar a cargos de dirección en la sociedad, derechos de minorías, prohibición de detentar cargos similares en entidades semejantes, etcétera.

La Ley de 1956 mantuvo en su artículo 105 el mandamiento de su artículo 90 de la anterior legislación, con la diferencia de que ya no era necesaria la inscripción de los estatutos en el registro de Sociedades, bastando hacerlo ante la Dirección General del Derecho de Autor.

En atención a lo señalado en el párrafo anterior, consideramos que en esta reforma se fundamenta el sistema legal mexicano, la naturaleza jurídica de las sociedades de autores. Al respecto, en el Estudio comparativo de esta Ley con la anterior de 1947, al comentarse éste aspecto se manifestó que la no necesidad de inscripción de los estatutos en el registro de Sociedades Civiles, se debía a que las sociedades autorales eran sui generis regidas por la Ley Federal del Derecho de Autor y que presentan diferencias sustanciales con las sociedades civiles y mercantiles.

En apoyo a lo anterior, Arsenio Farell Cubillas marca las diferencias de las sociedades de autores con las personas morales constituidas en asociaciones o sociedades civiles, diciendo que las primeras no se constituyen por un contrato intuitu

personae y están obligadas a aceptar a los autores que lo soliciten y que tengan obras en explotación; no existe la posibilidad de expulsar a los socios; la calidad de socio es transferible por herencia; no existe aportación de bienes o industria; no existe tampoco la affectio societatis ya que numerosos autores otorgan su mandato para que la sociedad desarrolle sus facultades de percepción, pero no pertenecen a ella; etc.

Así, por su estructura específica, al estar reguladas por una ley determinada y al tener atribuciones y finalidades referidas a una actividad encuadrada en el derecho intelectual, las sociedades de artistas intérpretes no guardan similitud profunda con otras instituciones morales de derecho, como los sindicatos, las cooperativas, las asociaciones y sociedades civiles y las sociedades mercantiles, lo cual les da una naturaleza jurídica distinta, constituyendo en tal virtud un nuevo tipo de organizaciones surgidas no de un contrato sino de un acto social constitutivo y complejo.

En conclusión, estas sociedades reúnen una serie de características, a saber: son personas jurídicas de derecho privado de naturaleza sui generis, de interés público y se rigen bajo el principio de exclusividad en la representación y en la gestión, en los términos prescritos por una ley específica que las regula en su Capítulo VI, como es la Ley Federal del Derecho de Autor.

2. SOCIEDADES AUTORALES

En términos generales, son las Sociedades Autorales de naturaleza gremial organizadas para la representación genérica y la recaudación masiva de beneficios económicos por la explotación comercial de obras o actividades artísticas.

Las sociedades de gestión colectiva tendrán 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.

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 de 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 que sea base de la liquidación correspondiente. El derecho a obtener 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 de tres meses, contados a partir de la fecha en que tales regalías hayan sido recibidas por la sociedad.

Históricamente, la Primera Sociedad Autoral fue la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos, fundada en Francia en 1829, cuyo objeto principal era recaudar el derecho de representación de obras teatrales. En 1849 se constituyó la Sociedad de Autores, Compositores y Editores de Música, también en Francia y que se considera hasta la fecha, modelo de organización y funcionalidad, conocida mundialmente en el medio musical como SACEM. La tradición ha hecho que al derecho relativo a la explotación de la obra musical se le denomine "pequeño derecho" mientras que "gran

derecho" se le asigna al relativo a la obra dramática.

Las Sociedades Autorales han adquirido en algunos países una gran importancia económica y política por el gran volumen de recaudación que realizan y su notoria capacidad de convocatoria. En algunos casos, han caído en situaciones burocráticas que han ocasionado que los gobiernos hayan tenido que intervenir para regularizar su funcionamiento.

En nuestro país, las Sociedades Autorales gozan de notoriedad en el medio creativo musical, principalmente. Existen tantas o casi, como ramas de obras artísticas o literarias establece nuestra Ley Autoral.

Sociedad de gestión colectiva según el artículo 192 de la Ley Federal del Derecho de Autor, 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. Además señala que deben 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.

Por lo tanto, las funciones se resumen en las siguientes:

1. Fomentar la producción intelectual de sus socios y el mejoramiento de la cultura nacional.
2. Alentar todos los impulsos creadores de sus asociados por todos los medios disponibles, principalmente por el medio peculiar de la liquidación oportuna y cuantiosa de sus producciones.
3. Difundir las obras de sus socios, ya que a mayor difusión y explotación de las expresiones artísticas generadas por ellos, serán mayores los beneficios monetarios percibidos por ellos mismos, mediante las gestiones debidas para la negociación de las retribuciones justas por parte de quien utiliza dichas obras.
4. Proporcionar los mejores beneficios económicos y de seguridad social para sus asociados.

En nuestro país, la creación, organización y administración de las sociedades de gestión colectiva están especificadas en la Ley Federal del Derecho de Autor en los artículos 192 al 207 y, en su Reglamento del 108 al 114 (el cual después de

35 años se suscribió y apareció en el Diario Oficial de la Federación el 22 de mayo de 1998.

Las personas legitimadas para formar parte de una sociedad de gestión colectiva podrán optar libremente entre afiliarse a ella o no; asimismo, podrán elegir entre ejercer sus derechos patrimoniales en forma individual, por conducto de apoderado o a través 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 efectuar el cobro de las regalías por sí mismos, 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.

Los causahabientes de los autores y de los titulares de derechos conexos, nacionales o extranjeros, residentes 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.

Relacionadas con el medio, son las siguientes Sociedades:

- Sociedad de Autores y Compositores de Música (SACM)
- Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI)
- Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM)

Son las Sociedades Autorales, entidades "sui generis" ya que son creadas por la Ley Federal del Derecho de Autor, con las atribuciones y facultades que les asigna una Ley de Orden Público que asimismo determina su organización y funcionamiento. En la Nueva Ley Federal del Derecho de Autor se les denomina Sociedades de Gestión Colectiva, de acuerdo a la moderna doctrina de Derechos de Autor y a los Tratados y Convenios Internacionales que rigen a nivel mundial la propiedad intelectual.

El funcionamiento y organización de las Sociedades de Gestión Colectiva, están previstas en los

artículos 192 a 207, del Capítulo Único del Título IX de la Nueva Ley Federal del Derecho de Autor.

3. ASOCIACIONES

En nuestro medio musical, son tres las Asociaciones existentes a la fecha:

a) Asociación Mexicana de Productores de Fonogramas y Videogramas (AMPROFON), que agrupa a las dieciséis más importantes empresas grabadoras del País y cuyos objetivos son la representación y defensa de sus intereses como giro industrial y la promoción de la superación constante de la música grabada en México.

b) Productores Fonográficos de México (PRFOMEX), que está integrada por pequeñas empresas disqueras y comercializadoras de fonogramas; y

c) Empresas Mexicanas de Música, Administradoras, Promotoras y Concesionarias de Derechos Autorales (EMMAC), que agrupa a las empresas cesionarias de derechos patrimoniales de autores de obras musicales.

Todas estas Asociaciones están regidas por sus propios Estatutos bajo la figura de Asociación Civil, en los términos de la legislación común para el Distrito Federal.

Como se mencionó anteriormente, existe el Sindicato Único de Trabajadores de Música (SUTM), como gremio organizado de los músicos profesionales que participan en las grabaciones de fonogramas.

Será necesario un profundo análisis de la relación atípica que se da entre los trabajadores músicos y la industria del fonograma para ubicarla jurídicamente en su realidad actual. Históricamente fue la fuerza de un líder como Venus Rey quien impuso a la industria situaciones contractuales de legitimidad cuestionable tanto en SUTM como en SOMEM.

CAPÍTULO III

LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

1. LOS SUJETOS

La ley contempla el trabajo de músicos en dos dimensiones: en la actuación viva, directamente al público o para ser transmitida de inmediato por radio o televisión y en la actuación que se graba (televisión, radio, cine, discos, videos) para su posterior transmisión.

Debe advertirse que en los casos en que se graba para una sola transmisión, el salario no se incrementa con derechos de interpretación. Éstos nacen, con una protección jurídica diferente, a partir del momento en que se repite la transmisión.

El sujeto de la interpretación artística es aquel 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, o sea del compositor o del 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 una partitura o de un pentagrama.

El término artista intérprete es el genérico para denominar al sujeto de nuestra disciplina, y que los conceptos específicos derivan del tipo de obra que ha de comunicarse. Así, 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, etc. Por otro lado, aquellos que se valen de algún instrumento para interpretar una obra musical son los llamados artistas ejecutantes, o comúnmente conocidos como músicos.

Así, respecto del sujeto originario, puede existir un solo titular primigenio de esos derechos o una titularidad colectiva, como es el caso de los conjuntos orquestales o corales o los grupos de ballet, en los cuales puede darse la figura de la cointerpretación.

En tal planteamiento, no debe confundirse la concurrencia de varios artistas intérpretes en una obra, sea dramática o dramático musical, susceptible de comunicarse indirectamente al público por medio de la radio, el cine o la televisión, en la cual se requieren varios

personajes. En este caso, cada artista intérprete tendrá derechos sobre su propia interpretación, los que serán regulados conforme a la importancia que desempeñe en el papel general de la obra.

En conclusión: en esta disciplina, de acuerdo con los elementos humanos que concurren en una interpretación artística, podremos hablar de sujeto individual originario o de sujeto colectivo originario.

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

A los sujetos que intervienen dentro de las relaciones laborales en la industria de la música, se les clasifica con respecto a la naturaleza de sus

actividades y a la función que desempeñan; normalmente intervienen dos sujetos, uno que contrata y otro que es contratado para desempeñar funciones específicas de acuerdo al contrato del que se trate, como a continuación señalaremos:

1. CONTRATO DE INTERPRETACIÓN

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

SUJETOS

Productor de Fonogramas: La persona jurídica que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o que constituya por cualquier medio, en titular de derechos relacionados o derivados del acto de fijar los sonidos de una ejecución u otros sonidos.

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

2. CONTRATO DE REPRESENTACIÓN

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

SUJETOS

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

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

El Representante, es una persona física o moral que de acuerdo con su experiencia y criterio maneja la carrera del artista desde el punto de vista de negocios, para que ésta pueda dedicarse

tiempo completo a la misma carrera pero desde el punto de vista creativo.

3. CONTRATO DE PRODUCCIÓN

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

La base de este contrato es la colaboración, ya que de acuerdo con el artículo 59 de nuestra ley autoral que en su primer párrafo dice que "cuando una persona colabore con otra para la realización de una obra intelectual, a cambio de una remuneración económica, todos los derechos autorales inherentes a dicha obra corresponderán a la persona que realice el pago". De acuerdo a lo anterior todos los derechos autorales y/o conexos inherentes al fonograma, sin perjuicio de los

derechos de los compositores, corresponderán al productor de fonogramas.

SUJETOS

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

4. CONTRATO DE DISTRIBUCIÓN

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

SUJETOS

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

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

5. CONTRATO DE LICENCIA

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

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

ésta un porcentaje de las utilidades que se obtengan a través de las actividades consagradas en el contrato.

SUJETOS

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

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

2. CLASIFICACIÓN DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Se establecen las siguientes clasificaciones:

1. ARTISTA INTÉRPRETE O EJECUTANTE

Se define al artista intérprete o ejecutante como el músico, cantante, actor, narrador, declamador, bailarín, o cualquiera otra persona que interprete 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.

Los artistas intérpretes o ejecutantes, como personas físicas, tienen derechos morales y patrimoniales sobre sus interpretaciones o ejecuciones; en el caso de los derechos morales, es preciso determinar que se asemejan a los del autor, aún cuando no son idénticos, en virtud de que el objeto de protección es distinto: Así, el artista o intérprete ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones, los que se podría equiparar en cierta medida al derecho de paternidad, así como el de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación, facultad similar a la del derecho de integridad.

Los derechos patrimoniales de los artistas intérpretes o ejecutantes se contienen en el artículo 118 de la Ley Federal del Derecho de Autor, que señala que éstos tendrán el derecho de oponerse a la comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones, a la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y a la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

Sin embargo, 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 sonora, visual, o audiovisual.

Cuando existan artistas o grupos que participen colectivamente en una misma actuación, deben designar a un representante de entre ellos, para ejercer sus derechos de oposición. Este derecho puede darse con respecto a:

La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones.

La fijación de sus interpretaciones sobre una base material.

La reproducción de la fijación de sus interpretaciones.

La duración de la protección a estos artistas es de 50 años a partir de:

La primera fijación de la interpretación en un fonograma.

La primera interpretación de obras no grabadas en fonogramas.

La transmisión por primera vez mediante la radio, televisión, internet o cualquier otro medio.

2. AUTOR Y COMPOSITOR

Autor es la persona física que ha creado una obra literaria o artística.

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

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 Ley Federal del Derecho de Autor sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo 21 de la ley citada.

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

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

Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante:

a) La vida del autor y a partir de su muerte, setenta y cinco años más.

Cuando la obra pertenezca a varios coautores los setenta y cinco años se contarán a partir de la muerte del último, y

b) Setenta y cinco años después de divulgadas: las obras póstumas, siempre y cuando la divulgación se realice dentro del período de protección a que se refiere el inciso "a", y las obras hechas al servicio oficial de la Federación, las entidades federativas o los municipios.

3. PRODUCTOR DE FONOGRAMAS

Por fonograma se entiende toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.

Por productor de fonogramas se entiende a la persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas, en mucho de los casos, el productor del fonograma es a la vez músico.

A los productores de fonogramas la Ley les concede los derechos patrimoniales, respecto de

sus fonogramas, de autorizar o prohibir la reproducción directa o indirecta, total o parcial, así como la explotación directa o indirecta de los mismos; la importación de copias del fonograma hechas sin la autorización del productor, la distribución pública del original y de cada ejemplar del fonograma mediante venta u otra manera incluyendo su distribución a través de señales o emisiones; la adaptación o transformación del fonograma, y el arrendamiento comercial del original o de una copia del fonograma, aún después de la venta del mismo, siempre y cuando no se lo hubieren reservado los autores o los titulares de los derechos patrimoniales. Es preciso especificar que el último de los derechos se constituye como una excepción a la figura del agotamiento del derecho de distribución señalada en la fracción IV del artículo 27 de la Ley.

Con respecto a la clasificación de los músicos que hace el Sindicato de Trabajadores de la Música en el Distrito Federal a sus agremiados tenemos:

4. SOCIO MERITORIO

Los socios meritorios son los de nuevo ingreso y tienen derecho a gestionar su cambio a socio activo, después de un año de haber ingresado comprobando haber cumplido con todas las obligaciones establecidas en los Estatutos del Sindicato, haber observado buena conducta dentro

del Sindicato, presentando el certificado del médico del sindicato donde compruebe su estado de salud, y si a juicio del Comité se han cubierto los requisitos mencionados, se le otorgará su credencial como socio activo a partir de la fecha en que se le extienda la documentación respectiva.

5. SOCIO ACTIVO

Socios de nuevo ingreso o activos. Los socios de nuevo ingreso sean hijos de miembros activos del Sindicato tienen derecho a ingresar como activos, con derecho a trabajar diariamente en nuestras fuentes de trabajo, sin limitaciones de temporalidad.

En esta calidad de socios activos de nuevo ingreso, quedan sujetos a lo que establecen los reglamentos de clínica, de herencia, etc. de acuerdo con la antigüedad que vayan teniendo además, tienen derecho y obligación de asistir a las asambleas generales ordinarias y extraordinarias del Sindicato, así como obligación de cumplir con las normas que establezcan los Estatutos.

6. SOCIO ADMINISTRADO

Para ser socio administrado, el interesado debe cumplir con los siguientes requisitos:

Primero. Solicitar por escrito y personalmente su ingreso al Sindicato, solicitud que debe estar avalada por dos socios activos de la organización.

Segundo. Pagar la cantidad del equivalente a tres salarios mínimos por concepto de inscripción.

Tercero. Comprobar estar apto para el trabajo como músico, solicitud que quedará sujeta al estudio para aprobación o rechazo del Comité Ejecutivo Del Sindicato.

Obligaciones. Pagar la cuota ordinaria mensual equivalente a la sexta parte de un salario mínimo vigente en el D.F. y el 5% de los salarios que perciba como músico, no tiene los derechos de los socios activos del Sindicato, el 5% de los salarios deberá cargarlos al patrón, ya que de no hacerlo, se hará responsable de ese porcentaje.

Derechos. Tiene derecho de trabajar en todas las fuentes de trabajo controladas por el Sindicato.

7. SOCIO HONORARIO

La asamblea podrá otorgar la calidad de socio honorario a cualquier músico no socio activo que tenga importantes merecimientos, sin que dicha calidad entrañe obligación alguna ni derecho a este socio ni al Sindicato, fuera de la de trabajar sin cotizar y de reconocerle su valor artístico.

3. DERECHO INDIVIDUAL DEL TRABAJO

El derecho individual del trabajo es la suma de principios, normas e instituciones que regulan el nacimiento, la vida y la extinción de las relaciones individuales de trabajo, determinan las condiciones generales para la prestación del trabajo; fijan los derechos y las obligaciones de los trabajadores y de los patronos y señalan las normas particulares para algunas formas de prestación del trabajo.

De igual forma podemos decir que el derecho individual del trabajo es el conjunto de normas jurídicas relativas a la prestación del trabajo personal subordinado y remunerado.

El derecho individual del trabajo es la parte más noble del estatuto laboral, porque comprende la protección directa del derecho del hombre a la existencia. El trabajador tiene derecho, por el hecho simple de su existencia, a que la economía, cualquiera que sea su forma, respete y asegure su salud, su vida, su libertad, su igualdad frente a todos los hombres, su dignidad y una existencia decorosa en el presente y en el futuro, o expresado en una fórmula breve: son derechos que nacen de las exigencias de la vida del trabajador.

Las normas relativas a las relaciones individuales de trabajo se expresan mediante todo tipo de fuentes formales. Desde luego, en nuestro país,

está contenido en la Declaración de derechos sociales de 1917; a nivel constitucional (art. 123) en la Ley Federal del Trabajo y sus reglamentos y en los tratados internacionales.

Pero en la dinámica de la relación laboral, que se construye diariamente por la vía de la modificación paulatina de las condiciones de trabajo, o bien como resultado de un movimiento sindical auténtico, el derecho individual encuentra otros medios de expresarse. Éstos son, principalmente, los contratos colectivos de trabajo, los contratos colectivos de carácter obligatorio y los contratos-ley sin olvidar que, en ocasiones, inclusive mediante los contratos individuales adecuadamente formalizados se produce la integración de ese derecho.

Sin embargo, para los efectos de una adecuada y sistemática exposición del derecho individual, fuerza será mencionar fundamentalmente el contenido legal del derecho individual. De otra manera se corre el peligro de una imprecisión totalmente contraria al rigor científico.

El establecimiento de zonas precisas en la exposición del derecho lleva consigo el problema de identificar de manera adecuada y, en lo posible, con rigor científico, aquellas partes del conocimiento jurídico que merecen un tratamiento unitario.

Este problema de denominación se asocia entonces a la sistemática jurídica en términos tales que cada una de las regiones jurídicas, delimitadas con base en criterios científicos, pueda ser identificada por su nombre adecuado.

El problema terminológico ha provocado, ciertamente, algunos de los conflictos más graves de la ciencia jurídica. Con toda razón Kelsen repudia la clásica distinción entre derecho público y derecho privado, que estando fundada en la naturaleza de la norma, no encuentra apoyo en la existencia de diferencias entre las de derecho privado y las de derecho público, como tampoco puede hallarlas en los sujetos cuyas conductas actualizan la hipótesis normativas y que, en rigor, desde el punto de vista jurídico, tienen todos el denominador común de ser personas.

Es cierto que la distinción, a pesar de todo, ha tenido un cierto valor en función de que detrás de la estructura formal de la norma y como apoyo a la personalidad pueden encontrarse factores morales, de política, biológicos, de sentido humano, etc... pero ciertamente son factores metajurídicos, que no deben de ponderarse sino, precisamente, en base a consideraciones metajurídicas.

No obstante lo anterior, que resulta fundamental poner de relieve en una obra científica y ya

concretamente con referencia a nuestra disciplina debe señalarse que la tradición doctrinal que indudablemente tiene apoyo legislativo, ha reiteradamente admitido una diferencia entre el derecho individual y el derecho colectivo de trabajo.

La historia del derecho del trabajo y del movimiento obrero, puso de relieve que los mejores momentos para los trabajadores fueron aquellos en que lograron la unidad, tanto a nivel empresarial o industrial, como nacional o internacional.

La escasa, menguadísima fuerza del obrero que se enfrenta sólo al poder económico y psicológico del patrón, adquiere un relieve extraordinario cuando conjuntada con otras de igual medida logra, a través de las organizaciones de clase, establecer un equilibrio y en algunas ocasiones, que las ventajas se inclinen en su favor, particularmente, cuando detrás del conflicto existe una legislación con sentido social.

En esa virtud la organización de instrumentos colectivos y su reconocimiento por el orden jurídico nos marcan un proceso histórico en el que puede encontrarse una primera justificación de la diferencia entre derecho individual y derecho colectivo. Así podríamos decir que el derecho individual del trabajo corresponde a una primera

etapa y que el derecho colectivo es el resultado de un desarrollo más acentuado de la problemática laboral. Se trata, en última instancia, de una razón histórica.

En orden a los sujetos que intervienen en las relaciones individuales y en las colectivas, la distinción es sugerente, aún cuando tenga poco rigor científico. Ciertamente los problemas de derecho individual suponen que uno de los términos de la relación es el trabajador y, por regla general, en el derecho colectivo el sujeto laboral lo es un sindicato, pero puede ocurrir que en el derecho individual se planteen cuestiones que deben de ser resueltas a nivel colectivo, aún sin integrar organismos distintos, v. gr. en materia de participación de los trabajadores en las utilidades de las empresas, que requiere, cuando no exista sindicato que sea "la mayoría de los trabajadores de la empresa" la que formule observaciones respecto de la declaración anual presentada por el patrón ante la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (art. 121-II). A su vez pueden los sujetos participar individualmente en conflictos de interés colectivo, v. gr., a propósito de la aplicación de la cláusula de exclusión de ingreso o de separación que decreta un sindicato en contra de un trabajador (art. 371-VIII). Por último, la coalición, que el art. 355 define como "el acuerdo temporal de un grupo de trabajadores o de patrones para la defensa de sus intereses

comunes" constituye un organismo intermedio que excediendo de lo individual no llega a integrar, sin embargo, un organismo colectivo con personalidad propia, distinta de la de sus integrantes.

A pesar de ello la coalición es el factor fundamental en el ejercicio del derecho de huelga, independientemente de la intervención formal, que ahora la ley hace indispensable, de un organismo sindical (art. 923).

En otro orden la distinción puede justificarse, al menos en alguna medida, porque el derecho individual constituye el campo de aplicación de las normas creadas por el órgano legislativo estatal, en ejercicio de la función tutelar que subrayamos como nota característica del derecho individual, mientras que el derecho colectivo se integra como un instrumento que tiene por objeto principal determinar los cauces por los cuales las clases en pugna pueden crear sus propios acuerdos normativos de valor general dentro de sus limitadas jurisdicciones. En otras palabras: en el derecho individual, el legislador es el Estado; en el derecho colectivo, las partes son sus propios legisladores.

En cierta manera coincide con la tesis anterior la que destaca que en el derecho individual del trabajo el Estado participa de manera primordial,

mientras que en el derecho colectivo, en la medida que la unión de los trabajadores en los organismos sindicales produce, por regla general, la equiparación de fuerzas con los patrones, su intervención es de segundo grado e inclusive, en algunos conflictos, v. gr., en el derecho de huelga o tiene una participación meramente formal o solo interviene a petición de alguna de las partes, bien para la calificación del conflicto, bien para determinar, por la vía de la imputabilidad, la responsabilidad económica consiguiente. Claro está que el Estado se reserva una participación importante, si bien se manifiesta de manera más discreta y consiste en el control de los organismos sindicales tanto para el reconocimiento de su existencia como para atestar de su adecuada representación. El registro de los sindicatos y la toma de razón de los cambios estatutarios y sus comités ejecutivos son instrumentos que, al menos en nuestro país, han servido en muchas ocasiones para que el Estado determine la vida sindical.

Quizá la distinción más afortunada es la de Mario de la Cueva, para quien el derecho colectivo constituye parte de la "envoltura protectora" del derecho individual, función de la que también participan las autoridades del trabajo y el derecho procesal del trabajo. En ese sentido los instrumentos del derecho colectivo: sindicatos, contratos colectivos de trabajo y derecho de

huelga, no son un fin en sí mismos, sino un instrumento para mejorar las normas que regulan las relaciones individuales de trabajo y para exigir el cumplimiento de las disposiciones colectivas.

La conclusión, no obstante lo expuesto, es que la distinción es importante si olvidándose un poco del rigor de la tesis kelseniana se admite que para la clasificación del derechos e pueden tener en cuenta otros factores diferentes del esquema normativo y de los sujetos que integran las personas a quienes se dirige la norma. De esa manera el derecho individual tendrá como destinatarios directos a los trabajadores, mientras que el derecho colectivo contará como protagonistas a los grupos sindicales.

4. DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO

El derecho colectivo del trabajo es el estatuto de una clase social que garantiza la creación, existencia y acción libres de las asociaciones de trabajadores para la conquista del bienestar, presente y futuro de sus miembros y de una sociedad nueva en el mañana, que será la República del Trabajo.

Un derecho político y polémico, dentro de un concepto nuevo, como o son todas las ideas del derecho del trabajo.

El derecho colectivo del trabajo se desdobra en varios principios e instituciones: la libertad de coalición fluye hacia la asociación profesional y la huelga. Aquella es la unión permanente de los trabajadores, en tanto la huelga es el procedimiento que permite obligar a los patronos a aceptar una regulación equitativa de las relaciones de trabajo; y el contrato colectivo plasma dicha regulación.

Por su origen, por su esencia y por sus fines, es un derecho de y para los trabajadores, como una clase distinta de los titulares de la tierra y de la riqueza:

a) Lo es por su origen, porque fue impuesto por la clase trabajadora en el siglo XIX como resultado de la lucha en contra del capital y de su estado, para asegurar la existencia y la organización de las organizaciones sindicales y su intervención en todos los problemas públicos o particulares que se relacionaran con las cuestiones laborales, especialmente en la creación de condiciones decorosas y humanas de prestación de los servicios.

b) Lo es por su esencia, porque en él y por vez primera en la historia, los pueblos reconocieron la división de la sociedad en dos clases sociales antagónicas, la existencia jurídica de la clase trabajadora como uno de los elementos

integrantes de la comunidad del mundo capitalista, su derecho a organizarse en asociaciones profesionales o sindicatos y su facultad para negociar y pactar colectivamente las condiciones de trabajo, una substitución definitiva del contrato individual de arrendamiento de servicios por los contratos y convenciones colectivos.

c) Lo es por sus fines, porque el derecho colectivo del trabajo persigue una finalidad específica: la creación de un derecho regulador justo para las relaciones laborales, que atempere la explotación del trabajo por el capital.

Son muchas las diferencias que se dan en el derecho del trabajo desde los puntos de vista de los trabajadores y los empresarios:

a) En primer lugar, la finalidad fundamental de las normas, expresada magníficamente en el artículo segundo de la Ley: las normas de trabajo tienden a conseguir el equilibrio y la justicia social en las relaciones entre los trabajadores y los patronos, diciendo que "el equilibrio que contempla la Ley no es un Status mecánico y ciego, ni el que deriva de la voluntad y de los intereses del capital, sino un equilibrio que tiene por fin conseguir el imperio de la justicia social, esto es, el equilibrio entre el trabajo y el capital es el equilibrio que surge de la justicia social".

En una complementación de estas ideas, fijamos la esencia de la justicia social:

Las finalidades apuntadas justifican la idea del derecho del trabajo como un derecho de clase, porque son beneficios que se otorgan a los trabajadores que nunca antes existieron y que necesariamente implican una tendencia a la explotación del trabajo, por lo tanto, una limitación a la posibilidad de obtener la mayor cantidad de energía de trabajo al costo más bajo.

b) En el mismo orden de ideas, el derecho individual del trabajo, que comprende, entre otras, las normas sobre la formación de las relaciones de trabajo, la estabilidad, la limitación de las jornadas, los principios sobre el salario y su protección y las condiciones mínimas para la prestación de los servicios, que poseen como propósito esencial la obtención de un nivel decoroso de vida, es una justificación segunda de la idea del derecho del trabajo como un derecho de clase.

c) Pero si subsistiera alguna duda, la seguridad social, es la justificación mejor de la idea que defendemos, porque en ella no existe un sólo derecho sustantivo empresarial, ya que su propósito único y grandioso es la satisfacción de la necesidad.

d) Por sobre las condiciones que anteceden, que se mueven en el terreno del derecho sustantivo, en el derecho colectivo del trabajo, origen y fuente del derecho individual y de la previsión y seguridad sociales, resalta con el mayor vigor la idea del derecho de clase: estamos ante uno de los elementos de lo que hemos denominado la envoltura protectora del estatuto laboral, o para usar una fórmula ya conocida, la garantía de creación de un derecho sustantivo justo y de la efectividad de su cumplimiento, otorgada al trabajo frente y en contra del capital.

e) La historia del derecho colectivo y en especial su elevación a ordenamiento constitucional, revela una modificación profunda en las estructuras políticas, ya que, por una parte, concluyó la omnipotencia jurídica del capital, que tuvo que compartir con el trabajo la función creadora de las condiciones de prestación de los servicios, y por otra, señaló la idea nueva de la justicia, que se impuso a la concepción economista de la vida social, de tal suerte que el nuevo orden jurídico se propuso, no asegurar la acción libre del capital, sino colocar los valores humanos por encima de la vieja tesis de que el progreso de un pueblo consistía en el crecimiento de la industria y del comercio en beneficio de los poseedores de la tierra y de la riqueza.

f) Una reflexión más prueba definitivamente la doctrina del derecho de clase: nuestro derecho colectivo es un instrumento de lucha del trabajo en contra del capital, pero la frase inversa sería totalmente falsa, afirmación que se desprende del sentido de las instituciones: ciertamente, la asociación sindical está reconocida por la fracción XVI del artículo 123 como un derecho de los empresarios, pero su función no desborda la libertad de asociación del artículo noveno de la Carta Magna, por lo que fue una especie de cortesía de la clase trabajadora al viejo principio de la igualdad ante la ley, en cambio, la norma laboral reconoce el derecho sindical frente al estado, que no podrá impedir la libre formación de los sindicatos, y sobre todo, delante de los empresarios, a los que impone la obligación de negociar y contratar colectivamente con los sindicatos obreros las condiciones de trabajo. El artículo 123 no contenía originariamente una disposición expresa sobre el contrato colectivo, porque en el año de 1917 se le concebía como una simple modalidad del contrato de trabajo, hasta la reforma constitucional de 18 de noviembre de 1942, que hizo la primera mención. Fue la Ley de 1931 la que fijó la naturaleza del contrato colectivo como un derecho de la clase trabajadora, al decir en su art. 43 que "todo patrono que emplee trabajadores pertenecientes a un sindicato, tendrá obligación de celebrar con él, cuando lo solicite, un contrato colectivo", pero no

se otorgó a los empresarios el mismo derecho de iniciar la celebración del contrato, por lo tanto, la institución es un derecho de los trabajadores y un deber de los patronos, la solución se reprodujo en el art. 87 de la Ley nueva, que agregó que "si el patrono se niega a firmar el contrato, podrán los trabajadores ejercitar el derecho de huelga".

g) Llegamos finalmente a la huelga y al paro, respecto de los cuales dice la frac. XVII que las leyes reconocerán como un derecho de los obreros y de los patronos las huelgas y los paros, pero entre las dos instituciones se presentan otra vez diferencias fundamentales: la frac. XVIII, y hemos de volver al tema, reconoce a la huelga como un instrumento de la lucha para "conseguir el equilibrio entre los diversos factores de la producción, armonizando los derechos del trabajo con los del capital", derecho que el estado está obligado a proteger, garantizando el respeto a la suspensión de las actividades en las empresas afectadas. A diferencia de la huelga, el paro, como instrumento de lucha, no sólo no fue reconocido en la Constitución, sino que fue declarado ilícito: la frac. XIX previene que "los paros serán lícitos únicamente cuando el exceso de producción haga necesario suspender el trabajo para mantener los precios en un límite costeable, previa aprobación de la junta de conciliación y arbitraje", precepto que más que un derecho de los patronos constituye una garantía de los trabajadores, pues

la suspensión de las actividades de una empresa podrá únicamente efectuarse, sin responsabilidad, por razones de naturaleza técnico económicas y previa su comprobación ante la junta de conciliación y arbitraje. Y es así porque no sería posible obligar a una empresa a que continuara sus actividades, no obstante las pérdidas acreditadas, ya que produciría la quiebra y la pérdida del capital.

1. LOS FINES DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO

El derecho del trabajo, en su conjunto, tiene como finalidad suprema la persona del trabajador, al que considera desde un ángulo especial, como autor de un trabajo útil a la comunidad y como ser que por cumplir una función social tiene derecho a obtener los elementos que le permitan conducir una existencia digna de la persona humana.

El derecho del trabajo es el portador de un humanismo jurídico: el individualismo responde al ideal biológico de la lucha por la existencia, el derecho del trabajo afirma que la vida social debe ser el medio para el desarrollo integral de las personalidades. Inútil resulta insistir en que el derecho colectivo del trabajo posee como meta esa misma finalidad.

La consecuencia que desprendemos de estas ideas consiste en que el derecho colectivo del trabajo conlleva una doble naturaleza: es un fin en sí mismo, porque procura satisfacer el impulso natural del hombre a la unión con sus semejantes, pero es también un medio para la creación y cumplimiento del derecho individual del trabajo y de la seguridad social, los dos estatutos de nuestro tiempo que se esfuerzan por asegurar al hombre una existencia decorosa, en el presente y en el futuro.

Para alcanzar estos propósitos, el derecho colectivo influye sobre la sociedad, el estado y el orden jurídico, en forma inmediata y mediata, según se contemple el presente y el mañana cercano o los años de descanso.

2. LA INFLUENCIA INMEDIATA DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO

Hay una serie de momentos que podrían decirse sucesivos, no obstante lo cual constituyen una unidad indisoluble.

a) La consecuencia primera es la unión de los trabajadores en las asociaciones profesionales, donde se formarán la conciencia de clase y la convicción de que la unidad es el camino que los conducirá a una elevación constante de sus niveles de existencia.

b) El efecto segundo es la creación de lo que ya denominamos la democracia de clases sociales, esto es, la igualdad jurídica del trabajo y del capital para la creación y aplicación del derecho individual del trabajo y de la seguridad social. Esta primera manera de ser de la democracia forma en los trabajadores la idea de que en la vida del pueblo, la democracia es la única estructura política compatible con la dignidad humana.

c) Una consecuencia tercera es un intento de aplicación integral del principio de igualdad: si la burguesía canceló en el siglo XVIII los títulos de nobleza, el derecho colectivo del trabajo pretende acabar con los privilegios del capital y hacer del trabajo la fuente principal de los honores.

d) Sabemos que el fin supremo del derecho del trabajo es la justicia social, finalidad que la clase trabajadora conquista, en lo posible, en los contratos colectivos de trabajo. Ahora bien, la economía social es como el río de la leyenda, un fluir constante de las aguas y su substitución por nuevas; el derecho colectivo del trabajo entendió desde el primer momento esta forma evolutiva de ser de las relaciones sociales, por lo que se hizo a sí mismo un estatuto dinámico, que intenta reflejar los cambios de las necesidades humanas y de la economía. Desde este punto de vista, el derecho colectivo del trabajo se eleva sobre la Declaración de derechos y las leyes laborales en

un esfuerzo por igualar el derecho con la vida y con sus transformaciones.

e) El efecto quinto hace del derecho colectivo del trabajo un algo insaciable, lo que debe entenderse en un doble sentido: primeramente porque rige en forma integral al derecho individual del trabajo, esto es, se extiende a todas las condiciones de prestación de los servicios, lo que da por resultado que el contrato colectivo mexicano sea tan minucioso que hace inútil la celebración de pactos individuales. Pero donde resalta en toda su fuerza la insaciabilidad del derecho colectivo es en la lucha permanente o en el espíritu inventor de nuevas condiciones de trabajo.

f) Una consecuencia sexta consiste en que el derecho colectivo no se contenta con la creación de nuevas condiciones de trabajo, sino que se hace garante de su cumplimiento. A este respecto, es importante citar el art. 450, frac. IV de la Ley, que señala como objeto legal de huelga "exigir el cumplimiento del contrato colectivo de trabajo o del contrato-ley en las empresas o establecimiento en que hubiese sido violado".

g) El movimiento obrero conoce las dificultades de los trabajadores para defender sus derechos. De este conocimiento derivó su pretensión de intervenir en cada relación individual de trabajo, para asegurar su cumplimiento; así se explican las facultades representativas de los sindicatos y

la presión constante de los dirigentes sindicales para obligar al empresario a cumplir las disposiciones contenidas en las relaciones individuales de trabajo. Lo expuesto en este párrafo explica la tesis que hemos defendido de que la relación individual de trabajo se integra con tres términos: el trabajador, el empresario y el sindicato, si bien el primero puede siempre exigir al tercero que cese su intervención.

h) Por último, el derecho colectivo del trabajo constituye un principio nuevo de estructuración del estado, que consiste en la integración de ciertos órganos estatales con representantes de los trabajadores y de los empresarios, así, a ejemplos, las juntas de conciliación y arbitraje, el Instituto Mexicano del Seguro Social, las comisiones de los salarios mínimos y la nacional para la participación obrera en las utilidades de las empresas.

3. LA INFLUENCIA MEDIATA DEL DERECHO COLECTIVO DEL TRABAJO

Los hombres de este siglo XX, que han sido testigos de dos guerras criminales, de una cadena que parece infinita de crisis económicas, creadoras de graves desigualdades sociales entre los pueblos y entre los hombres de cada nación, de una violencia que se ejerce por las clases poseedoras de la tierra y de la riqueza, y por las burocracias estatales, productora, a su vez, de la

violencia de guerrillas, de pandillas y de porros y de un terrorismo nacional e internacional, todo lo cual hace imposible, en numerosas ciudades, caminar por las calles en las noches. En este ambiente trágico, el movimiento obrero, apoyado en el derecho colectivo del trabajo, que quiera cumplir su misión mediata, deberá tomar todas las medidas adecuadas y convenientes, con el sentido humanista que le acompaña, para preparar un mundo mejor, en el que el tema fundamental ya no sea la lucha por la riqueza y por el poder, sino el desarrollo personal y social de los grandes valores del hombre, de la historia y de la cultura.

5. EL TRABAJO DE LOS MÚSICOS DENTRO DE LOS TRABAJOS ESPECIALES

En razón de que surge al mundo del derecho en un campo en el que la tecnología en la comunicación sienta sus reales, se desarrolla vertiginosamente y plantea serios problemas de compleja solución, el derecho de los artistas intérpretes se mezcla con una serie de conceptos y figuras jurídicas que muchas veces obstruyen su reconocimiento. Ello se debe a la falta de una verdadera posición que aclare su esencia y naturaleza. Ligado a otro tipo de intereses, que pueden ser industriales o comerciales, el músico afronta en infinidad de

situaciones la dificultad para reivindicar sus legítimos derechos. Mediante tales planteamientos y estos intentos de reivindicación, surgen diversas doctrinas que pretenden hallar la naturaleza jurídica de dicho estatuto, de manera que algunas se adhieren hacia otras ramas de la ciencia jurídica, como el derecho del trabajo o el derecho civil por medio de la locación de servicios o de los derechos de la personalidad.

Otras doctrinas pretenden ubicar el origen, la base de esta disciplina dentro del campo del derecho de autor, y vinculado con los derechos que tienen los productores de fonogramas o los organismos de radiodifusión, así como con otros institutos, como el derecho a los títulos, al de los personajes ficticios o de caracterización humana, al de los caracteres tipográficos, al de los planos arquitectónicos o al de las cartas masivas, con lo cual ha provocado solo confusión y atomizado el verdadero sentido, alcance y fines de esta esfera normativa que tiende a tutelar los derechos de aquellos que se valen de su talento, imagen, voz o pericia instrumental para, de forma personalísima, transmitir al público la obra del autor.

Así pues, en primer término, será preciso aclarar los aspectos de afinidad y conexidad en que comúnmente se ve involucrado el derecho de los músicos.

1. ANÁLISIS DE LOS CONCEPTOS DE AFINIDAD Y CONEXIDAD

Los conceptos de afinidad y conexidad se emplean con frecuencia en las diversas legislaciones para abarcar un grupo de derechos concernientes a diversos estatutos jurídicos.

Para los fines de este estudio, haremos abstracción de figuras tales como el derecho a la imagen, los planos arquitectónicos, los títulos o cabezas de periódicos, la correspondencia personal, etc., y centraremos la atención exclusivamente en aquellos otros conceptos que forman parte de ese contexto, como son los derechos de los artistas intérpretes, los de los productores de fonogramas y los de los organismos de radiodifusión.

Para adentrarnos en el tema, es preciso contar con una definición de lo que es conexo y afin. En términos gramaticales, lo conexo es aquello que se aplica a lo que está entrelazado o relacionado con otro. Y en derivación, las conexidades son los derechos y cosas anexas a otra principal. Por su parte, lo afin es lo próximo, lo contiguo; lo que tiene afinidad, analogía o semejanza de una cosa con otra.

Si consideramos estos términos dentro del derecho intelectual, encontraremos que en ellos se pretende agrupar a institutos jurídicos de índole distinta

(artistas intérpretes, productores de fonogramas, organismos de radiodifusión, etc.), a fin de equipararlos con el derecho de autor. En otras palabras, se ha buscado aglutinar dentro de un mismo concepto dos distintos tipos de derechos; unos de carácter intelectual, o sea el de los artistas intérpretes, y otros de carácter empresarial o industrial, que son los de los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión.

Algunos autores expresan su opinión para encontrar la razón o el porqué de que estos institutos coexistan dentro de una misma definición al decir que aunque sus actividades sean de naturaleza distinta, el lazo de interdependencia que los une en el seno de la explotación de las obras del ingenio pareció suficiente para que se creyera necesario agruparlos en una misma familia jurídica, y también para que se designasen los derechos que se pueden suscitar por una denominación ya corriente, la de derechos conexos.

Se sobreentiende que estos derechos son conexos con los del autor, pero el término tiene dos sentidos.

Significa, en primer lugar, que las actividades consideradas tienen en algún grado un elemento de creación intelectual y que, de esa forma, los derechos suscitados tienen alguna conexión, por derivación, con los derechos de autor. Significa

luego que estas mismas actividades, ya que su principal alimento es la obra del ingenio, suscitan derechos cuyo ejercicio se asemeja al de los derechos de autor, e influye en ellos, planteando así un problema de conexión o por lo menos de medianería.

Finalmente, se pronuncian en tal sentido al desglosar los conceptos, al concederle conexidad o derivación a los derechos del artista intérprete y al manifestar que la actividad del fabricante del fonograma, como la del organismo de radiodifusión, queda limitada dentro de una esfera técnica. En ese orden de ideas, niegan conexidad en el sentido de derivación, a estas dos últimas figuras.

2. TEORÍAS SOBRE LA NATURALEZA JURÍDICA DEL DERECHO DE LOS ARTISTAS INTÉRPRETES

Las teorías que pretenden explicar la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes pueden agruparse en cuatro corrientes, a saber: a) las autorales, b) las laborales, c) las civilistas, y d) las que lo estudian como un derecho nuevo y afín al derecho de autor.

1) Teorías Autorales

Los partidarios de esta corriente tratan de encontrar la explicación de la naturaleza jurídica

del derecho de los artistas intérpretes, en el campo del derecho de autor, al considerarlo uno de sus aspectos.

Así, en esta posición podemos encontrar, a su vez, tres ramas perfectamente diferenciadas: i) la que se fundamenta en el derecho de la creación, ii) la que considera la interpretación artística como una coautoría, y iii) la que considera la interpretación artística como una obra derivada de la obra primigenia.

a) Rama de la creación

Los partidarios de esta teoría sustentan sus argumentos en el hecho de la creación, al sostener que el artista intérprete, al imprimir su sello original y personal a su interpretación, crea algo distinto de la obra que interpreta y, en consecuencia, es titular de una obra nueva, pues con su participación hace surgir valores estéticos que no existían.

En apoyo de esta teoría, algunos autores sostienen que la pieza más importante del teatro es el actor. El actor es la base sobre la cual se sustenta el edificio del teatro; y el teatro puede prescindir de todo lo demás, menos del actor. El teatro puede subsistir sin un texto escrito y transmitir emoción a través de la mímica realizada por un actor dotado; puede haber palabras

surgidas de repente, en brillante improviso, y ser la dirección de la poesía...

Esta posición, dotada de un sentido romántico, no llega a constituir un elemento jurídico sólido para fundamentar la autoría del artista intérprete. Éste es un comunicador de la obra; un enlace entre las ideas del autor y el público, y esa comunicación puede ser brillante, superdotada, mediocre o mala según el genio o la capacidad del intérprete.

Elementos como la improvisación conllevan un contexto de creación en el instante; de cómo sea esa creación, de qué proyección o durabilidad tenga dependerá si cae o no dentro del campo de protección del derecho de autor. En estos supuestos y en ese momento confluyen dos elementos en la persona: El creador, y el intérprete de la creación.

Nadie niega la importancia del actor en el teatro. Pero sin autor no hay obra teatral y, por ende, actor que la interprete. El texto es primero, la interpretación después. Este principio se evidencia en el espíritu de la Convención de Roma. En la guía la Convención de Roma y del Convenio de Fonogramas, escrito por Claude Masouyé, y dentro de los comentarios al artículo primero de la citada Convención de Roma, se expresa contundentemente esta aseveración:

Con todo, otras disposiciones de la Convención procuran garantizar cierto equilibrio, habida cuenta de la siguiente realidad elemental: antes que todo lo demás, y en el punto mismo de partida del proceso, están la obra y su autor; en ausencia de la obra, los derechos conexos no pueden hacer su aparición.

En apoyo a los razonamientos contra esta postura autoralista, es pertinente citar la sentencia dictada por el Tribunal Federal suizo el 8 de diciembre de 1959, en la que se considera que la actividad del artista ejecutante jamás tiene carácter de creación y, por tanto, no constituye una obra de espíritu ni una elaboración en el sentido del derecho de autor por más altas que sean las cualidades artísticas e interpretativas y por excepcional que sea el talento del artista.

Igualmente y contra las teorías autoralistas, otros autores establecen que las argumentaciones a esgrimir son simples y evidentes pues la reelaboración es un agregado complementario o una adaptación de la obra (según sus diversas formas) y no siempre es absolutamente necesaria para el goce de la obra original por parte del público...

b) Rama de la Coautoría

La Rama de la Coautoría o de la colaboración establece que el artista intérprete es un

colaborador del autor, y se fundamenta en el hecho de aquellas obras que, para ser conocidas por el público, requieren de un artista intérprete que se las haga llegar (por ejemplo, las musicales). En tal virtud, como no podría darse el supuesto de la comunicación al público sin la participación de la interpretación, se considera que, debido a esa interdependencia, el artista intérprete se constituye en un colaborador del autor.

En apoyo de esta teoría algunos autores sostienen que la interpretación artística aunque posible de reproducción es una creación intelectual por su propia expresión y no por estar fijada en un soporte material; que es la creación que atribuye forma y expresión a la obra dramática y dramático musical, constituyendo la finalidad de estas y, que la interpretación artística de una obra preexistente es una modalidad de transformación creativa de la obra original y resulta en una obra derivada.

Igual corriente sostiene el Proyecto de la Nueva Ley autoral brasileña, número 2148, elaborado por una comisión del CNDA y con las enmiendas propuestas por la AMAR (Asociación de Músicos Arranjadores e Regentes), al señalar en su artículo tercero, que "el intérprete o ejecutante es la persona física creadora de una obra derivada". Desde luego que este proyecto de instrumento jurídico contraviene los compromisos internacionales suscritos por Brasil y, en igual

forma, implica un mal enfoque de la verdadera naturaleza de estos derechos, pues el pretender darles una característica de autoría, les enmarca dentro del requisito de la originalidad.

Contra estas teorías, es importante transcribir la relación de algunas sentencias sobre el particular que hace Delia Lipszyc, por ejemplo, la sentencia de la Corte Federal de Justicia alemana del 31 de mayo de 1960 en que considera que la prestación del intérprete tiene naturaleza diversa de la creación del autor.

c) Rama de la Obra Derivada

Para los seguidores de esta corriente, la interpretación artística constituye una obra derivada de la obra primigenia. Este criterio fue sustentado en su oportunidad en el seno de la Conferencia Diplomática de Roma de 1928, tendente a revisar la Convención de Berna para las obras literarias y artísticas, al proponerse la modificación del artículo 2º., que trataba de las obras derivadas.

La propuesta de modificación se hacía consistir en la inclusión, dentro del texto del citado numeral, de los artistas intérpretes que participaran en la adaptación de una obra musical a instrumentos mecánicos, y a quienes se les concedería, en consecuencia, la protección de que gozaba la obra

así adaptada. Dicho criterio parece recogerlo en sistema jurídico mexicano en el Código Civil de 1928, según se desprende de la lectura del artículo 1191, pero donde se nota con mayor claridad la postura es en las legislaciones autónomas del derecho de autor, de 1947 y 1956.

La crítica que se puede hacer, en términos generales a las teorías que sustentan la naturaleza del derecho del artista intérprete dentro del derecho de autor surge, en primer término de los aspectos de jerarquización en que la disciplina autoral tiene preeminencia sobre la que trata de la interpretación artística.

En segundo término, como lo señala Tournier, la obra y la interpretación difieren fundamentalmente una de otra en su génesis, en su expresión y en su modo de comunicación al público, y estos aspectos tampoco son considerados por los defensores de las teorías autorales.

Desde un punto de vista específico, los sostenedores de la rama de la creación confunden el sentido, el contexto y la terminología de creación y se olvidan del origen de ambas disciplinas, con lo cual provocan, más que una aclaración de conceptos que lleven a dilucidar la naturaleza jurídica del estatuto por estudiar, imprecisiones de las cuales se apoyan otros

institutos que, si bien tienen incidencia dentro del campo del derecho intelectual, no poseen características de creación en sus funciones, como es el caso de los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión.

Probablemente, una de las confusiones en que incurren quienes defienden tales posturas está en algunas figuras del espectáculo, como los cómicos de sketches o los llamados cantautores (los primeros son aquellos artistas de variedades que crean sus propias rutinas, y los segundos los que interpretan sus propias composiciones musicales). Sin embargo, en estos casos, en una misma persona se reúnen las dos características: la de autor y la del artista intérprete, y, consecuentemente, cada una de sus actividades debe regularse por los estatutos jurídicos respectivos: el derecho de autor y el derecho del artista intérprete.

Los defensores de la rama de la coautoría, además de incurrir en las confusiones generales, no contemplan la estructura jurídica del coautor.

Efectivamente, el coautor es un creador que participa con otro u otros creadores en la creación de una obra, y de ésta manera constituye la figura de la colaboración, que se define de acuerdo con el Glosario de derecho de autor y derechos conexos, como "una obra creada por dos o más autores en

colaboración directa o al menos en una relación recíproca de las contribuciones, que no pueden separarse unas de otras ni considerarse creaciones independientes”.

Como ejemplo de lo anterior están las canciones, en las que por lo general participan dos autores: el de la letra y el de la música, dando así origen a una obra musical con letra que, para comunicarse al público, requiere la participación de artistas intérpretes (músicos ejecutantes y cantantes).

En dicha ejemplificación se nota con claridad la diferencia que existe entre lo que es la autoría en colaboración y lo que es la interpretación. Ambas figuras, aunque en el caso complementarias, tienen un origen diferente y, por ende, su tratamiento no es distinto. De tal modo, se considera que esa obra musical es única, pero no así la interpretación artística, ya que sobre aquella puede haber distintas interpretaciones.

Una posible confusión en los sostenedores de la teoría de la colaboración puede estar en el tratamiento de una figura que tiene especial relevancia en otro tipo de obras en colaboración: el director cinematográfico, a quien ha llegado a equipararse con el director de conjuntos orquestales o corales; sin embargo, los casos son distintos, ya que el primero es coautor del filme, y se contempla dentro del derecho de autor, en

tanto que al segundo se le sitúa en la sistemática del derecho de los artistas intérpretes.

Las críticas anteriores tienen también fundamento para aquellos que sustentan la tesis de que la interpretación artística constituye una obra derivada. Villalba y Lipszyc critican esta posición al señalar que "si se le trata de dar un fundamento autoral, el derecho de intérprete sufrirá un impacto anulador" y agregan: "Si algún requisito no se impone a la interpretación para que se encuentre protegida, es que sea original y novedosa o aporte algún elemento creativo, diferente de interpretaciones anteriores".

Esta posición de los tratadistas citados se puede apreciar con claridad en el artículo 9º., de la ley mexicana vigente sobre derechos de autor, que trata de las obras derivadas (entre ellas las adaptaciones) y que les otorga tutela jurídica en lo que tengan de originales.

También en contra de la corriente que considera al artista intérprete como adaptador de la obra primigenia está Piola Caselli, quien ha sostenido que "la ficción del carácter elaborativo del artista ejecutante contradice el principio de que el objeto de la protección del derecho de autor sólo puede estar constituido por el resultado de una actividad creadora de una obra, no ya de la simple reproducción (ejecución o representación) de una

obra ya existente y de su fijación en un instrumento mecánico, incluso cuando la interpretación sea artísticamente ejecutada.

Es hoy universalmente reconocido que la tesis de esta ficción como construcción jurídica debe ser rechazada”.

Finalmente, Valerio de Sanctis sintetiza la crítica a la corriente de la interpretación como creación, al expresar que “la genialidad de un artista o el sello personal y único de su interpretación no significa creación y no se confunde con la creación literaria y artística, donde la personalidad del autor debe manifestarse en un resultado ideológico. Cuando una interpretación es independiente de la obra interpretada, estamos dentro del derecho de autor, y no del derecho de intérprete. No toda creación o actividad intelectual es objeto del derecho de autor.

Sólo cuando se concreta en una obra susceptible de diversas interpretaciones entra en ese ámbito jurídico específico”.

2) Teorías Laborales

Quines defienden esta corriente fundamentan sus argumentos en el acontecimiento histórico que surgiera a principios de este siglo, consistente en el despegue tecnológico de la comunicación, que

afectó profundamente las condiciones de empleo de los músicos trabajadores. En efecto, hasta antes de la aparición de la fonografía, de radiodifusión y el cinematógrafo, la participación del artista en la interpretación de una obra constituía un acto efímero; un acto que se consumía en tanto se comunicaba en forma directa al público, y que quedaba fijado o perpetuado en la memoria de quienes habían asistido al lugar donde se efectuaba la representación o la ejecución musical. Bajo ese esquema de no permanencia de la interpretación artística, la relación que se establecía entre el artista intérprete y el empresario se regía mediante forma convencional, bien por medio de la figura de la prestación de servicios regulada por el derecho del trabajo o como un contrato de locación regida por los dispositivos del derecho común.

Con tal antecedente y con la problemática de desempleo que indica la aparición de la tecnología en los medios de comunicación es necesario por vital, plantear una reivindicación económica para aquel artista intérprete desplazado, con lo cual surge la acción emprendida por la Oficina Internacional del Trabajo, a instancias de la Unión Internacional de Músicos.

Dicha posición doctrinal, que se fundamenta en la reivindicación económica, ha llegado a tener un

grado influencia importante en los últimos tiempos, mediante una figura jurídica que busca tutelar a gente del espectáculo, como los tennisistas, boxeadores, futbolistas de soccer o de americano, beisbolistas y otros deportistas que practican deportes de aceptación popular y que, por ende, tienen gran difusión masiva por conducto de los nuevos medios de comunicación.

Esta figura o estatuto es el llamado derecho de arena, que ya se encuentra incorporado en diversas legislaciones autorales, como la brasileña.

Efectivamente, la Ley de Brasil sobre derechos de Autor, número 5988, de 1973, incluye en su título V, referido a los derechos conexos, el citado derecho de arena en su capítulo IV, al preceptuar en el artículo 100: "La organización a la que pertenezca el atleta tendrá derecho a autorizar o prohibir la grabación, transmisión o retransmisión, por cualquier clase de medios o procedimientos, de una manifestación deportiva pública con entrada de pago. Salvo pacto en contrario, el 20% del precio de la autorización se distribuirá, por partes iguales, entre los atletas que tomen parte en la manifestación".

Contra estos alcances legislativos, que pretenden dar a este instituto connotaciones autorales o paraautorales con el fin de ser tutelado dentro del

derecho intelectual, Antonio Chaves, coautor con Milton Sebastiao Barbosa del proyecto de ley sobre el cual se inspiró la actual legislación brasileña, manifiesta que ese derecho de arena no es un derecho de autor, sino otra especie de derecho de la personalidad, como el derecho a la propia imagen, importante sin duda, mas de naturaleza esencialmente distinta.

Más adelante se pregunta si se ampliará el concepto de artista intérprete y ejecutante a los jugadores de fútbol, béisbol, box, tenis o ajedrez, así como a los corredores, nadadores y toreros. Y se responde que, sin duda, la idea es seductora, pero desconcertante y muy peligrosa por la amplitud a que da margen, obligando a hacer una revisión de conceptos.

En nuestra opinión, el derecho de arena debe ser visto bajo dos enfoques; uno, por lo que hace al organismo de radiodifusión titular de los derechos de transmisión, y el otro, por lo que se refiere a los atletas o deportistas que participan en el evento.

En el primer caso, se trata de meras operaciones comerciales que campean dentro del derecho a la comunicación y que en lo relativo a la fijación y ulterior uso de la misma, tratan de acomodarse dentro de los derechos que los organismos de radiodifusión tienen reconocidos en la Convención de Roma de 1961, con lo cual provocan la

consecuente confusión de conceptos al no tenerse presente el contenido de la emisión. Es decir, si se trata de los derechos de transmisión o de retransmisión de un evento deportivo, esas contrataciones deben estar fuera del marco del derecho intelectual.

Ahora bien, si el contenido de esa transmisión lo constituye una obra y su consecuente interpretación artística, la regulación legal se ubica en el campo de derecho intelectual por cuanto hace a las contrataciones de autores y artistas intérpretes, de las cuales surge la titularidad derivada del organismo de la radiodifusión para explotar dicha obra e interpretación en forma pública y con propósito de lucro.

En el segundo caso, esto es, en el establecimiento de la actividad que realiza el atleta o deportista que participa en el espectáculo deportivo, el problema que plantea el desplazamiento tecnológico y que da origen a una remuneración adicional, debe contemplarse dentro del derecho de trabajo, ya que esas actividades por más brillantes, diestras o espectaculares que pudieran ser, no constituyen interpretaciones artísticas, dado que no existe la obra por ser interpretada como condición sine qua non para que dichas actividades pudieran contemplarse en el campo del derecho intelectual.

Además de lo expresado anteriormente y de lo señalado al establecer las diferencias entre el derecho del trabajo y derecho de los artistas intérpretes, cabe señalar que la teoría laboral sólo contempla aspectos de carácter económico y hace abstracción de todas aquellas consideraciones de índole intelectual, por lo que sus postulados no explican la naturaleza jurídica del estatuto en estudio.

3) Teorías Civilistas

Dentro de estas corrientes se clasifican aquellos que fundan la naturaleza del derecho del artista intérprete en las disposiciones que regulan el contrato de locación de servicios, de obra o del llamado de empresa, y el de aquellos partidarios de la teoría de los derechos de la personalidad.

a) Corrientes de la Locación de Servicios, de Obra o de Empresa

Esta posición contempla la presentación de servicios dentro de una modalidad del contrato de arrendamiento, regulado por las normas del derecho civil. En tal sentido, guarda una relación estrecha con aquellos defensores de la teoría laboral, pero su diferencia radica en los aspectos de la naturaleza de esta prestación, la cual para unos debe regirse por el derecho común y para

otros dentro de las normas del derecho del trabajo.

En el derecho comparado, los Mazeaud, al estudiar el sistema jurídico privado francés, contemplaron esta institución jurídica al expresar 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). Esa terminología esta abandonada hoy: en el lenguaje jurídico moderno se opone el arrendamiento de servicios al arrendamiento de obras o de industria; el contrato del trabajo al contrato de empresa".

Ulteriormente, al referirse a estos dos institutos y al buscar el criterio de distinción en la ausencia de subordinación, los tratadistas franceses citados apuntan que "la independencia jurídica en la ejecución de la obra caracteriza al contrato de empresa: el contratista ejecuta libremente su 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 menos según las profesiones: el médico y el abogado no reciben directivas y su independencia con respecto a sus clientes es completa".

Finalmente, para concluir, aseguran que "entre el contrato de empresa y el contrato de trabajo no hay a veces sino una diferencia de un grado en la independencia".

En este orden de ideas, cabe trasplantar los conceptos generales al caso de la prestación que otorgan los artistas intérpretes y pensar que la regulación jurídica de la prestación de sus servicios debiera contemplarse dentro del derecho civil. Sin embargo, éste no es el caso en el sistema jurídico mexicano, aunque cabe aclarar que el resabio civilista en lo relativo a la figura del arrendamiento de servicios se nota claramente en los códigos civiles de 1870 y 1884, criterio que llegó a modificarse a raíz de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917.

A tal efecto, puede verse en primer lugar el título décimo del Código Civil de 1928, que se intitula "Del contrato de prestación de servicios", y específicamente el capítulo I, que trata del servicio doméstico, por jornal, a precio alzado, en que el operario sólo pone su trabajo, y del contrato de aprendizaje, los que, de acuerdo con lo dispuesto por el artículo 2605, deberán regirse por la Ley Reglamentaria del Artículo 123 Constitucional.

Asimismo, el capítulo II del referido título décimo se consagra a la prestación de servicios profesionales, y en el cual tiene relevancia el

artículo 2606, el cual estipula que quien presta y quien recibe servicios profesionales pueden fijar de común acuerdo la retribución debida por ello; además, en el párrafo segundo 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.

Por su parte, Trueba Urbina, al exponer su teoría integral, sostiene que, "el 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, y que comprende a todo aquel que presta un servicio personal a otro mediante una remuneración", con lo cual abarca a toda clase de trabajadores; a los llamados subordinados y dependientes y a los autónomos.

Luego agrega el afamado tratadista: "Los contratos de prestación de servicios del Código Civil así como las relaciones personales entre factores y dependientes, comisionistas y comitentes del Código de Comercio, son contratos de trabajo.

La misma Ley Federal del Trabajo, vigente desde abril de 1970, parece contradecir esta teoría integral al incluir el concepto de subordinación,

cuando define quién es trabajador en su artículo 8°.

Finalmente, y por lo que hace a los artistas intérpretes, su prestación de servicios se halla regulada en el capítulo XI del Título Sexto, referido a los trabajadores especiales, que hemos comentado con anterioridad.

Dentro del esquema del sistema jurídico mexicano, cabe concluir que por cuanto hace a los artistas intérpretes, la teoría civilista del arrendamiento o locación de servicios profesionales no encuentra cabida en la actualidad, toda vez que esa relación contractual se rige por las disposiciones del derecho del trabajo.

En conclusión, podemos aseverar que las críticas formuladas contra las teorías laborales que pretenden hallar en ese estatuto la naturaleza jurídica del derecho del artista intérprete, son válidas para la teoría civilista que contempla el arrendamiento o la locación de servicios.

4) Teoría del Derecho de la Personalidad

Los sostenedores de estas teorías, entre ellos Marwitz y Lehman, se basan en el hecho de que el artista intérprete, al realizar su interpretación artística, aporta su imagen, su voz y su nombre y

que, en tal sentido, tiene un derecho erga omnes para oponerse al empleo de la misma sin su autorización.

Evidentemente, dicha postura se fundamenta en uno de los aspectos de los derechos de la personalidad, ya que, conforme a Mazeaud, éstos comprenden, aparte de los que se contemplan dentro del derecho de familia y del derecho al trabajo, los derechos a la integridad física y a la integridad moral. En estos últimos, precisamente, parece fundamentarse esta corriente, ya que agrupan el derecho a la imagen, a la libertad de expresión y pensamiento, el derecho al honor y el derecho al secreto, así como el derecho al nombre.

Para poder dilucidar si tal corriente efectivamente explica la naturaleza jurídica de los derechos del artista intérprete, será preciso hacer un breve análisis de esos derechos de la personalidad.

Al respecto, los Mazeaud han sostenido que "cuando se estudian los derechos del hombre, se trata especialmente de relaciones de derecho público: se quieren proteger los derechos esenciales del individuo contra la arbitrariedad del Estado; se les llaman con frecuencia derechos públicos. Cuando se examinan los derechos de la personalidad, se está sin duda, por lo general, frente a los mismos derechos, peor desde el ángulo del derecho privado, es decir, de las

relaciones entre particulares. Se trata de defender esos derechos no ya contra la usurpación por la autoridad, sino contra ataques de los particulares”.

Dichas ideas tienen congruencia con el sistema jurídico mexicano, ya que es fácil percatarse de que muchos de los derechos de la personalidad se consagran en nuestra Constitución Política como Garantías Individuales. Ahora bien, cabe preguntarse cuál es el alcance de estos derechos de la personalidad en el campo del derecho de los artistas intérpretes, ya que es indudable que estatutos como el derecho a la propia imagen y el nombre están estrechamente vinculados con esta disciplina del derecho intelectual.

Tales derechos, como los llama Francon, sobre los elementos de identificación y de expresión de la persona los tutela el derecho ya sea mediante sanciones penales como en la difamación o calumnia, por medio de reparación económica daños y perjuicios o mediante retractación pública, publicación aclaratoria contra el libelo conforme a los dispositivos de la Ley de Imprenta.

También dentro de estos derechos encontramos el derecho al nombre, el cual, conforme con lo afirmado por Rojina Villegas, constituye un derecho subjetivo de carácter extrapatrimonial esto es, no valorable en dinero, y, por ende, no objeto de contratación. El nombre es una facultad

jurídica no transmisible hereditariamente y que no figura en el patrimonio del difunto. "Este derecho no depende de la vida de la persona, pues el nombre patronímico pertenece a una familia y, por tanto, no está referido exclusivamente a la existencia de un individuo".

En este orden de ideas, se entiende que los derechos de la personalidad se consideren unidos a la persona, sean intransferibles e inembargables. En tal esquema, es fácil advertir que estos derechos son inherentes a cualquier persona. En ese sentido, no constituyen un elemento fundamental para explicar la naturaleza jurídica del derecho del artista intérprete.

El artista intérprete, en tanto persona, detenta esos derechos como cualquier otro ser humano; sin embargo, hay aspectos dentro de esas facultades que campean dentro de esta disciplina jurídica intelectual, pero que se contemplan desde otro enfoque. De ahí la teoría de los derechos de la personalidad no sea suficiente para explicar la naturaleza jurídica del derecho en estudio, amén de que tampoco contempla los aspectos patrimoniales inherentes al artista intérprete.

5) Teorías sobre el Derecho del Artista Intérprete como un Derecho Nuevo

Estas Teorías tratan de encontrar la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes en

nuevas figuras que se aparten de las posiciones tradicionalistas, como pudieran ser las laborales y civilistas. Parten del impacto tecnológico y consideran que el tratamiento que debe darse a los derechos de los artistas intérpretes constituye un nuevo planteamiento dentro del mundo jurídico, ya que en este fenómeno concurren no sólo aspectos reivindicativos de orden patrimonial, sino también otros aspectos que se acercan a los derechos de la personalidad. Claro ejemplo de esta posición lo tenemos en Antonio Chaves, en Mouchet y Radaelli e incluso en Valerio de Sanctis, quien, luego de hacer un análisis concienzudo de las diversas corrientes, expresa que "La presentación de orden personal del intérprete o del artista ejecutante consiste en la realización de una creación de forma ya concretizada y completa en sus elementos constitutivos", agregando que "el intérprete no es más que un intermediario entre el creador y el público, en el sentido de que él realiza el pensamiento ya expresado entera y concretamente por el autor de la obra".

En esta posición, de Sanctis parece fundamentar toda su teoría, más preocupado en establecer una diferencia entre el derecho de autor y el derecho del artista intérprete, que en buscar la verdadera naturaleza de éste último instituto jurídico; de ahí se explica que no le dé connotaciones de derecho inmaterial.

Dentro de tales corrientes, la que parece más consistente y adecuada es la que sostienen Villalba y Lipszyc, tratadistas argentinos quienes coinciden en mucho con de Sanctis al considerar que el derecho de los intérpretes o ejecutantes tiene perfiles propios y originales.

Para fundamentar tal postura, dichos autores indican que ese derecho "dimana de una actividad artística que debe ser protegida como acto inseparable de la actividad personal. La labor de un intérprete puede no haber sido nunca grabada o difundida, y no por ello carece de su especial naturaleza. Es una actividad profesional que requiere de una regulación particular que la defina con independencia de la relación de trabajo". Y más adelante afirman: "Al mismo tiempo que esa actividad artística, tiene la capacidad de independizarse de la persona a través de la fijación y de la radiodifusión o proyección pública. A partir de ese instante puede ser apropiada, vulnerada o desnaturalizada y requiere los medios aptos para su protección, con derecho erga omnes, donde prevalecen las connotaciones del derecho social fuertemente similares a las del derecho del trabajo, en cuanto no sólo tienen capacidad de competir con su propia actividad individual, sino en contra de su sector profesional". Finalmente concluyen: "Por su naturaleza, acorde con las condiciones que impone su tutela, es un derecho individual de ejercicio y administración colectiva y, por ello, está

necesariamente ligado a las entidades profesionales”.

La posición de J. Ramón Obón Leon coincide en gran medida con la que sostienen Villalobos y Lipszyc, toda vez que existe un estatuto jurídico de características tan especiales que en realidad constituye un derecho nuevo, aunque dependiente y subordinado al derecho de autor.

El derecho del artista intérprete, como un derecho nuevo, es dependiente y subordinado al derecho de autor, en virtud de que no puede concebirse la interpretación artística sin una obra preexistente, susceptible de ser interpretada y comunicada de forma directa.

Como un derecho nuevo, constituido por facultades oponibles erga omnes y que enfrenta al sujeto de tutela ante las poderosas fuerzas que manejan la comunicación, requiere dispositivos jurídicos que valen 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.

Su estructura, si bien contemplada dentro del derecho del trabajo en el siglo pasado, no puede sistematizarse dentro del derecho laboral, ya que

dejaría fuera aspectos fundamentales relacionados con la filosofía del arte, esto es, la estética, campo en el que se proyecta la actividad personalísima del artista intérprete al realizar la comunicación de la obra al público.

Vinculado estrechamente con la comunicación, el derecho del artista intérprete guarda, al igual que el derecho de autor, dos características: es ecuménico y dinámico. Es ecuménico o universal ya que, debido a la compleja difusión de las obras y sus interpretaciones, éstas quedan fuera del control del artista intérprete, rebasan fácilmente las fronteras y llegan a millones de personas en todo el orbe. Además, es dinámico porque se encuentra estrechamente ligado con los medios de comunicación, los cuales, debido al avance tecnológico, evolucionan de manera constante. En tal sentido, el derecho de los artistas intérpretes y el avance tecnológico en la comunicación deben marchar juntos, so pena de que las instituciones que tutelan esta disciplina jurídica se vuelvan obsoletas y anacrónicas.

En este orden de ideas, la concepción jurídica individualista y su concepto de persona, que se cifra en la igualdad jurídica sostenida sólo en teoría, no satisface las finalidades de tutela del derecho de los artistas intérpretes, ya que en la realidad de éstos, aquella igualdad que se deriva de la premisa de que la voluntad de las partes es la

suprema ley de los contratos, se ve violentada al enfrentarse los económicamente débiles, o sea, los artistas intérpretes con los económicamente fuertes, es decir los grandes usuarios, quienes imponen sus condiciones y desnivelan esa relación hasta llevarla muchas veces a figuras francamente leoninas.

En tal sentido, el derecho de los artistas intérpretes debe encauzarse dentro del derecho social, según lo concibe Gustavo Radbruch, esto es, no como un derecho especial destinado a las clases bajas de la sociedad, sino con un alcance mucho mayor; como resultado de una nueva concepción del hombre por el derecho, de ese hombre sujeto a vínculos sociales; del hombre colectivo como base de este instituto jurídico.

Conforme con estas ideas, el jurista y profesor de Heidelberg asienta que "la idea central en que el derecho social se inspira no es en la idea de la igualdad de las personas, sino en la de nivelación de las desigualdades que entre ellas 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 publicística del derecho privado, la ingerencia del derecho público

en relaciones jurídicas reservadas hasta ahora por el derecho privado exclusivamente.”

Finalmente, Radbruch señala que “el campo del derecho social aparece delimitado por aquellos derechos que aparecen a la cabeza de todos los que se refieren a la colectividad: los derechos humanos, cuya esencia se cifra precisamente en garantizar la libertad exterior del hombre, haciendo posible con ello la libertad interior de su conducta moral. Sin propiedad no existe libertad; la propiedad es, por tanto, un derecho de la personalidad, una proyección de la personalidad, una expresión de ella”.

Conforme a lo expresado, el derecho de los artistas intérpretes se encuadra dentro de esta nueva concepción del hombre por el derecho, al tutelársele bajo un justo equilibrio que tiene como meta la igualdad jurídica preservada por el orden público. De esta forma, se entiende que el sistema jurídico mexicano, por cuanto hace a los derechos que protegen a los artistas intérpretes, se funde en ese derecho social. Para comprobarlo basta la lectura de los artículos 1º., 84 y 159 de la Ley Federal del Derecho de Autor vigente, el primero de los cuales establece que las disposiciones contenidas en ese cuerpo normativo son de orden público y se repuntan de interés social; el segundo, que los intérpretes y ejecutantes que participan de cualquier forma o por cualquier medio de

comunicación al público tendrán derecho a recibir la retribución económica irrenunciable por la utilización pública de sus interpretaciones y ejecuciones, y el último, que serán nulos cualesquiera actos por los cuales se transmitan o afecten derechos patrimoniales de autor, intérpretes o ejecutantes, o cuando se estipulen condiciones inferiores a las que señalen como mínimas las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública.

Así pues, concebimos al derecho de los artistas intérpretes como un derecho individual intelectual contemplado dentro de la estética, con características ecuménicas y dinámicas, que regula y protege facultades morales y patrimoniales específicas, oponibles erga omnes, tuteladas dentro del campo del derecho social, según lo concibe Gustavo Radbruch.

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.

6. CONTRATOS COLECTIVOS DEL TRABAJO DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Se entiende por Contrato Colectivo de Trabajo, de acuerdo en lo dispuesto en el art. 386, "el convenio celebrado entre uno o varios sindicatos de trabajadores y uno o varios patrones, o uno o varios sindicatos de patrones, con objeto de establecer las condiciones según las cuales debe prestarse el trabajo en una o más empresas o establecimientos".

De la definición legal anterior se pueden desprender las siguientes consideraciones:

- a) Que el legislador le atribuye la naturaleza de convenio.
- b) Que lo celebran, por parte de los trabajadores, una o varias organizaciones sindicales.
- c) Que su finalidad es establecer normas generales.
- d) Que su campo de aplicación será necesariamente o una empresa o un establecimiento.

Como resultado de las consideraciones anteriores, pueden establecerse las siguientes conclusiones:

Que la celebración de un contrato colectivo exige, como presupuesto indeclinable, que participe un sindicato de trabajadores. En consecuencia los trabajadores, por sí mismos, no están legitimados para celebrarlo.

Que sólo estará obligado a celebrarlo el patrón que sea titular de una empresa o establecimiento.

La segunda conclusión tiene una importancia especial. Si se toma en cuenta la definición del art. 16 respecto de la empresa: "unidad económica de producción o distribución de bienes o servicios" y de establecimiento: "unidad técnica que como sucursal, agencia u otra forma semejante, sea parte integrante y contribuya a la realización de los fines de la empresa", necesariamente se advierte que hay patrones que no estarán obligados a celebrar contratos colectivos de trabajo, por no ser titulares de una empresa o de un establecimiento. Es el caso, v. gr., del hogar, respecto de los trabajadores domésticos y, en nuestro concepto, de los sindicatos. Los sindicatos son patrones, con mucha frecuencia, pero no titulares de una empresa, sino organismos creados para el estudio, mejoramiento y defensa de los intereses de los agremiados (art. 356), concepto esencialmente diferente al del art. 16, por lo que respecto de ellos no se da el supuesto del art. 386.

1. NATURALEZA JURÍDICA DE LOS CONTRATOS COLECTIVOS DE TRABAJO

Determinar la naturaleza jurídica de una institución constituye en realidad un problema de sistemática, esto es, de clasificación. Se trata en realidad, de ubicar a esa institución en el lugar que se estima le corresponde en el espectro del derecho.

La preocupación por determinar la naturaleza jurídica del contrato colectivo de trabajo constituye uno de los temas favoritos de los especialistas. De alguna manera les permite radicalizar la separación, que pretenden absoluta, entre el derecho civil y el derecho del trabajo.

Evidentemente el contrato colectivo de trabajo se presta a ello. Sin embargo nosotros creemos que el problema debe de resolverse con criterio constructivo pensando, sobre todo, en la necesidad de acudir a la Teoría general del derecho del trabajo que lógicamente está emparentada con lo que los especialistas denominan, un poco despectivamente "derecho civil" y que, en realidad, integra una Teoría general del derecho.

Es oportuno hacer otra aclaración: el problema de determinar la naturaleza del contrato colectivo de trabajo ha sido amplísimamente explorado por los

autores de derecho del trabajo y también por los civilistas que se encontraron en los códigos civiles y en leyes especiales con una institución novedosa que desbordaba las viejas formas contractuales y los demás actos creadores de obligaciones. Ello determina que sea abundantísima la bibliografía sobre la materia.

En cierta medida el tema del contrato colectivo de trabajo es un reto inquietante.

Por otra parte en nuestro país, la mano maestra de Mario de la Cueva ha realizado la exposición más completa sobre ese tema. Quien tenga verdadera inquietud puede acudir y debe hacerlo a los capítulos del segundo tomo en su obra, ya clásica. Derecho mexicano del trabajo (p. 480 a 625) donde encontrará todos los antecedentes respecto de las teorías civilistas, las intermedias y las de derecho social, que se han elaborado.

En la generalidad de los casos, las relaciones laborales de los músicos se establecen a través de contratos colectivos en donde se plantean 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 músico con el empleador.

Como hemos dicho, en México, el derecho del trabajo está consagrado en el artículo 123 de la Constitución, que expresamente señala en su párrafo primero que: "toda persona tiene derecho al trabajo digno y socialmente útil..." Así mismo, es reglamentaria de este precepto constitucional, la Ley Federal del Trabajo, la cual, conforme a su artículo 1º., es de observancia en toda la República Mexicana.

Dentro de este cuerpo normativo, e independientemente de aquellos preceptos de aplicación general, hay una serie de disposiciones específicas para el trabajo de los trabajadores actores y músicos que se encuadran dentro del capítulo XI correspondiente al título VI, referido a los trabajos especiales.

Particular atención reviste el artículo 304 de la ley laboral que expresamente 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 grabación, o en cualquier otro local en donde se transmita o 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.

Este precepto de la ley del trabajo contempla tanto al artista intérprete que efectúa su interpretación en vivo como aquel cuya interpretación sea fijada en un soporte material, llámese cinta magnetofónica, disco en cualquier modalidad, película, cinta de video, etc.

Ahora bien, por realizar la interpretación, por efectuar su trabajo ante las cámaras de televisión o de cine, o bien dentro de un estudio de grabación de música, el músico o el artista intérprete recibe una compensación económica que, dentro de la normativa laboral, constituye el salario que, dentro de la legislación mexicana, queda reglamentado en los artículos 306 a 309 de la Ley Federal del Trabajo, independientemente de aquellos aplicables en forma general como el 82, 83, 84 y 85 del citado cuerpo normativo.

Este salario, que corresponde a la prestación del servicio, se regula básicamente dentro de las artes del espectáculo, mediante los contratos colectivos, los cuales fijan los mínimos a pagar por los patronos o los empleadores. En tal sentido, cabe señalar que en el caso de los artistas intérpretes no opera el principio de "a trabajo igual, salario igual", ya que el salario se fija en atención, y según lo establece el artículo 307 de la ley laboral, a la categoría de las funciones, representaciones o actuaciones, o de las de los trabajadores actores o músicos.

En México, a través de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), sindicato nacional, se manejan contratos colectivos de trabajo con empresas productoras de películas o bien con organismos de radiodifusión y compañías de doblaje. En estos contratos se establecen las condiciones de empleo: salarios mínimos, jornada máxima, pago de horas extra, y en algunos aspectos de seguridad social que cubren los patronos a modo de prestaciones sociales en cada contrato. De estos contratos que contienen condiciones mínimas, derivan los contratos individuales de trabajo que cada artista celebra con el productor o empresario y en los que, por lo general y atendiendo a las características del trabajo a prestar o a la fama o prestigio del artista, las condiciones de contratación varían sobre todo en lo que hace al pago de salarios.

En lo que hace a los músicos ejecutantes, en el Distrito Federal y algunas zonas de la República, las relaciones laborales son manejadas por el Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM). Este sindicato tiene celebrado convenios colectivos con organismos de radiodifusión y, en el caso de las empresas televisoras, pacta condiciones de pago de desplazamiento debido al uso de música grabada, lo que ha provocado en más de una ocasión conflictos de interpretación de las normas contractuales en el sentido de si ese pago por desplazamiento constituye una

figura de índole laboral o bien, si dicho pago representa una remuneración en concepto de regalías por derecho de intérprete. En este último caso queda claramente especificado el conflicto que puede suscitarse entre ambas disciplinas jurídicas y el de poder determinar cual de ellas resulta la aplicable.

Dentro del marco laboral, varios países han tratado de resolver esta colisión de conflictos; por ejemplo en Australia los acuerdos pactados entre artistas e intérpretes de música con productores u organismos de radiodifusión prevén el pago de una remuneración, por lo general un porcentaje sobre el salario original pactado, para que sea autorizada la utilización secundaria de las interpretaciones grabadas. El pacto para la utilización secundaria tiene que ser pactado expresamente, de lo contrario se entiende que no existe autorización.

En otros países como Francia, en los contratos colectivos existen acuerdos detallados sobre la utilización secundaria de las interpretaciones fijadas en un soporte material. Lo mismo ocurre en Canadá, Inglaterra y Venezuela.

Los datos aportados a la OIT por Estados Unidos indican que los contratos sobre películas y televisión, celebrados entre los productores y el gremio de los actores cinematográficos,

concertado en 1989 con vigencia a 1992, establece una serie de porcentajes sobre las repeticiones o retransmisiones que se efectúen, bien sea dentro del propio territorio de Estados Unidos, bien que las obras incluyendo películas cinematográficas o programas de televisión, vayan a ser explotadas en el extranjero o en un medio distinto del originalmente pactado.

7. MARCO JURÍDICO APLICABLE A LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Derecho del trabajo y derecho intelectual están, en la institución jurídica que tutela los derechos de los artistas intérpretes, definitivamente relacionados. Siguiendo con las deliberaciones de la reunión tripartita sobre las condiciones del empleo y de trabajo de los artistas intérpretes (Ginebra 1992), destaca el hecho de que en el sector de las artes del espectáculo una de las principales materias de los convenios colectivos, sobre todo desde la llegada de las grabaciones y de la teledifusión, ha sido el de la utilización que se hace de sus interpretaciones. En teoría, se plantean dos problemas: si los artistas intérpretes están de acuerdo en que sus interpretaciones se utilicen de una forma determinada, y cuánto se les ha de pagar por cada una de las veces que den su consentimiento. Es este 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.

Así pues, de cómo se establezcan las condiciones de contratación iniciales con los artistas intérpretes dependerá en gran medida, que sus derechos, vinculados en el ámbito del derecho de autor por medio de la conexidad o afinidad, tengan vigencia y operatividad plenas en el futuro. Sirva como ejemplo la propia Convención de Roma de 1961. En ella se establece que el artista intérprete tendrá un derecho de oposición a que su interpretación sea utilizada en medio distinto del no autorizado (artículo 7). Sin embargo, tal derecho dejará de tener operación cuando el artista intérprete haya consentido en que se incorpore su actuación en una fijación visual o audiovisual (artículo 19). Es decir, la solución a estas situaciones se deriva hacia el ámbito de los acuerdos que se establezcan entre el artista intérprete y el productor o empresario, acuerdos que, por lo general, se instrumentan a través de contratos de prestación de servicios profesionales.

De esta manera, al señalarse su origen en el desplazamiento de a actuación en vivo, al estar

anteriormente regulada su actividad dentro del marco del derecho del trabajo y, finalmente, al haber sido la OIT la que planteara a nivel internacional, la dramática problemática de los actores y músicos desplazados por el avance de la tecnología en la comunicación, ha surgido una confusión entre el derecho del trabajo el derecho de los artistas intérpretes, lo que ha provocado que en un momento se desconozcan los límites en ambas disciplinas jurídicas; o sea, hasta dónde llega una y a partir de dónde comienza la otra.

Bajo este orden de ideas, debe tenerse presente que aunque el estatuto jurídico del artista intérprete reviste un paralelismo con el derecho del trabajo y a pesar de que ambos constituyen ramas del derecho social, bajo los esquemas de Radbrûch, y tienen características de reivindicación, son ramas distintas dentro del campo del derecho, pues una y otra tutelan intereses jurídicos distintos pese a que estén vinculados.

El derecho de los artistas intérpretes tiene su base en el modo de contratación inicial, y ésta 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. Es decir, si la interpretación es en vivo (tal como sucede en una interpretación teatral en un espectáculo musical, que puede ser desde un baile hasta un concierto), la prestación artística del intérprete se agotará en el momento en que la realiza.

Ahora, cuando esa actividad va a ser fijada o incorporada en un soporte material o bien, gracias a la tecnología, va a trascender del lugar en que se está realizando la interpretación en vivo, por ejemplo, mediante una transmisión simultánea a través de satélite, de tal forma que pueda llegar a otro público distinto de aquel al que ha asistido al espectáculo, entonces el marco jurídico que debe regular esta situación es el derecho intelectual.

Dentro del esquema del derecho del trabajo muchos países han querido regular ésta 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 las 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 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 artistas intérpretes se establecen a través de contratos colectivos donde se plantean 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.

En México, el derecho del trabajo está consagrado en el artículo 123 de la Constitución, que expresamente señala en su párrafo primero que: "toda persona tiene derecho al trabajo digno y socialmente útil..."

Asimismo, es reglamentaria de este precepto constitucional, la Ley Federal del Trabajo, la cual, conforme al artículo 1º., es de observancia general en toda la República mexicana.

Dentro de este cuerpo normativo, e independientemente de aquellos preceptos de aplicación general, hay una serie de disposiciones específicas para el trabajo de los trabajadores actores y músicos que se encuadran dentro del Capítulo XI correspondiente al título VI, referido a los trabajos especiales.

Particular atención reviste el artículo 304 de la ley laboral, que expresamente señala:

“Las disposiciones de este capítulo se aplicarán a los actores y a los músicos que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circo, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local donde se transmita o 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”.

Este precepto de la ley del trabajo contempla el artista intérprete que efectúe su interpretación en vivo como aquel cuya interpretación sea fijada en un soporte material, llámese cinta magnetofónica, disco, película, cinta de video, etcétera.

Ahora bien, por realizar la interpretación, por efectuar su trabajo ante las cámaras de televisión o de cine, o bien dentro de un estudio de grabación de música, el artista intérprete recibe una compensación económica que, dentro de la normativa laboral, constituye el salario que,

dentro de la legislación mexicana, queda reglamentado en los artículos 306 a 309 de la Ley Federal del Trabajo, independientemente de aquellos aplicables en forma general como el 82, 83, 84 y 85 del citado cuerpo normativo.

Este salario, que corresponde a la prestación del servicio, se regula básicamente dentro de las artes del espectáculo, mediante los contratos colectivos, los cuales fijan los mínimos a pagar por los patrones o por los empleadores. En tal sentido, cabe señalar que en el caso de los artistas intérpretes no opera el principio de "a trabajo igual, salario igual", ya que el salario se fija en atención, y según lo establece el artículo 307 de la ley laboral, a la categoría de las funciones, representaciones o actuaciones, o de las de los trabajadores actores y músicos.

En México, a través de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), sindicato nacional, se manejan contratos colectivos de trabajo con empresas productoras de películas o bien con organismos de radiodifusión y compañías de doblaje. En estos contratos se establecen las condiciones de empleo: salarios mínimos, jornada máxima, pago de horas extra, y algunos aspectos de seguridad social que cubren los patrones a modo de prestaciones sociales en cada contrato. De estos contratos colectivos que contienen condiciones mínimas, derivan los contratos individuales de trabajo que cada artista celebra con el productor o empresario

y en los que, por lo general y atendiendo a las características del trabajo a prestar o a la fama o prestigio del artista, las condiciones de contratación varían sobre todo en lo que hace al pago de los salarios.

En lo que hace a los músicos ejecutantes, en el Distrito Federal y algunas zonas de la República, las relaciones laborales son manejadas por el Sindicato Único de Trabajadores de la Música (SUTM). Este sindicato tiene celebrado convenios colectivos con organismos de radiodifusión y, en el caso de las empresas televisoras, pacta condiciones de pago de desplazamiento debido al uso de música grabada, lo que ha provocado en más de una ocasión conflictos de interpretación de las normas contractuales en el sentido de si ese pago por desplazamiento constituye una figura de índole laboral, o bien, si dicho pago representa una remuneración en concepto de regalías por derecho de intérprete. En éste último caso queda claramente ejemplificado el conflicto que puede suscitarse entre ambas disciplinas jurídicas y el poder determinar cual de ellas resulta la aplicable.

Dentro del marco laboral, varios países han tratado de resolver esta colisión de conflictos; por ejemplo en Australia los acuerdos pactados entre artistas intérpretes con productores u organismos de radiodifusión prevén el pago de una remuneración, por lo general un porcentaje sobre

el salario original pactado, para que sea autorizada la utilización secundaria de las interpretaciones grabadas. El pacto para la utilización secundaria tiene que ser pactado expresamente, de lo contrario se entiende que no existe autorización.

En otros países como Francia, en los contratos colectivos existen acuerdos detallados sobre la utilización secundaria de las interpretaciones fijadas en un soporte material. Lo mismo ocurre en Canadá, Inglaterra y Venezuela.

Los datos aportados a la OIT por Estados Unidos indican que los contratos sobre películas y televisión, celebrados entre los productores y el gremio de actores cinematográficos, concertado en 1989 con vigencia a 1992, establece una serie de porcentajes sobre las repeticiones o retransmisiones que se efectúen, bien sea dentro del propio territorio de Estados Unidos, bien que las obras (incluidas películas cinematográficas o programas de televisión), vayan a ser explotadas en el extranjero o en un medio distinto del originalmente pactado.

8. LEY FEDERAL DE DERECHOS DE AUTOR

La Ley Federal del Derecho de Autor presenta un sinnúmero de aspectos relevantes, que darían motivo a pláticas específicas sobre cada uno de

ellos. En esta ocasión nos ocuparemos de los aspectos generales fundamentales de la Ley, en su parte sustantiva, adjetiva y administrativa.

Dicha Ley, es reglamentaria del artículo 28 Constitucional, según los artículos uno y dos de dicho cuerpo legal, establece que sus disposiciones son de orden público y se reputan de interés social, tienen por objeto la protección de los derechos que la misma establece en beneficio del autor de toda la obra intelectual o artística y la salvaguarda del acervo cultural de la Nación.

Sus disposiciones son de orden público, de interés social y de observancia general en todo el territorio nacional.

Esta legislación define al autor como la persona que ha creado una obra literaria o artística, superando con ello la absurda confusión que en la anterior legislación se daba, al atribuir a las personas morales la calidad de autores.

La fracción II del artículo 13 reconoce los derechos de los creadores de las obras musicales con o sin letra.

Esta ley reconoce y otorga protección para que el autor goce tanto de prerrogativas y privilegios de carácter moral, como derechos de carácter patrimonial.

Este cuerpo normativo presenta mejor técnica legislativa que sus predecesores, en virtud de que estructura de forma sistemática las disposiciones generales, las partes sustantivas relativas a los derechos de autor y los derechos conexos; las disposiciones administrativas relacionadas con la autoridad administrativa y sus facultades y las normas adjetivas relativas a procedimientos judiciales y administrativos.

Como podemos observar, nuestra legislación en relación a la creación intelectual artística revela la importancia que el Estado Mexicano le ha dado históricamente a esa actividad, tutelándola y estimulándola para engrandecer nuestro acervo cultural.

El objeto de la Ley Federal de Derechos de Autor, es la protección de los derechos de autor de toda obra intelectual o artística.

El registro de la obra es el trámite por el cual un autor manifiesta el deseo de que su obra sea protegida por la Ley, cubriendo los requisitos necesarios ante la Dirección General De Derechos de Autor.

Las obras susceptibles de protección son aquellas contenidas en el enunciado del artículo 7 de la misma, clasificadas por ramas:

- I. Literarias;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. Pictórica o de Dibujo;
- VI. Escultóricas y de Carácter Plástico;
- VII. Caricaturas e Historieta;
- VIII. Arquitectónica;
- IX. Cinematográfica y demás Obras Audiovisuales;
- X. Programas de Radio y Televisión;
- XI. Programas de Cómputo;
- XII. Fotografía;
- XIII. Obras de Arte aplicado que incluyen el Diseño Gráfico Textil, y
- XIV. De Compilación, integrada por las 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 materiales, 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 afin a su naturaleza.

La protección de los derechos que esta Ley establece surtirá legítimos efectos cuando las

obras consten por escrito, en grabaciones o en cualquier otra forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio.

Los sujetos protegidos por la Ley Federal de Derechos de Autor, son en principio, las personas físicas como únicos e insustituibles creadores. Seguimos creyendo que solo la persona humana es susceptible de crear, porque solo ella puede sentir, soñar, tener ilusión como manifestaciones del espíritu.

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

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

Los derechos de autor se dividen en dos categorías:

1. DERECHOS MORALES

Se explica como la relación que hay entre el autor y su obra, es decir, el derecho que tiene a exigir que su nombre aparezca en todas las copias de su obra, o que sea mencionado como tal en todas las representaciones o ejecuciones de su obra, en las emisiones radiales o televisivas o citas que se hagan de fragmentos de sus obras.

También este derecho le permite al autor además de mencionar en su obra su nombre, el de utilizar un seudónimo, o de aparecer sus obras como anónimas.

Sin embargo, el autor no podrá oponerse cuando se realiza crítica científica, literaria o artística de su obra.

El derecho moral se considera unido al autor y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable.

2. DERECHOS PATRIMONIALES

Se basan en el hecho de que todo autor tiene derecho a obtener una retribución económica por el producto de su mente, es decir, aquellos que se

refieren de una manera mucho más específica al uso y explotación pecuniaria de las producciones literarias, científicas o artísticas. Corresponde al autor el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras, o de autorizar a otras personas su explotación, en cualquier forma de acuerdo a lo que señale la ley y sin perjuicio de los derechos morales que ya hemos mencionado.

A diferencia de los anteriores, los derechos patrimoniales pueden pertenecer no solo a su autor, sino también al heredero, o al adquirente de ellos por cualquier título.

Los principales derechos económicos o patrimoniales son los siguientes:

a) Derecho de Publicación. Es la facultad que tienen los autores y los compositores de imprimir o autorizar la impresión de sus obras o composiciones, con el fin de que sean distribuidas o vendidas al público.

b) Derecho de Reproducción. Es cuando el propietario de una obra puede multiplicar o autorizar la multiplicación de la misma con el fin de obtener beneficios económicos.

c) Derecho de ejecutar o autorizar la ejecución de una obra. Se aplica generalmente a las creaciones de tipo musical y específicamente a las

interpretaciones con instrumentos musicales, sin voz. Estas ejecuciones pueden hacerse en forma directa o en vivo ante el público o en forma indirecta por medio de discos, cassettes, transmisiones radiales, etc., y la ley en nuestro país, garantiza al autor el derecho a explotar y gozar de los beneficios económicos que se obtengan por las interpretaciones o ejecuciones públicas de que sean objeto.

d) Derecho a Representar una Obra. La forma en que se lleva a cabo la representación de cualquier tipo de obra, puede ser directa frente a un público o por medio de procesos técnicos como micrófonos, radiodifusión, televisión por cable, microondas, satélites, etc., por lo tanto, debe ser considerada como representación o escenificación, y sus autores e intérpretes tienen el derecho de exigir, dentro de la ley, una retribución económica por su realización. Las grabaciones y el uso posterior de estas representaciones o ejecuciones sólo podrán hacerse con el consentimiento de sus autores, intérpretes y ejecutantes por medio del pago correspondiente.

e) Derecho de Exhibición o de Exposición. Es la presentación ante el público del original o de la reproducción de obras artísticas. Los autores están facultados para realizar personalmente, o por terceros, las exhibiciones o exposiciones de su obra, obteniendo beneficios económicos.

f) Derecho de Adaptación. Es cualquier tipo de modificación que se le haga a una obra. Estas pueden darse como arreglos musicales, adaptaciones cinematográficas, teatrales de novelas, traducciones, compendios, instrumentalizaciones, dramatizaciones, compilaciones, etc., y para realizar cualquiera de estas modificaciones, es indispensable obtener la autorización del autor original. Quien haga estas modificaciones aún teniendo la autorización, debe respetar la reputación y la forma del autor.

g) Derecho sobre cualquier otro tipo de utilización pública de una obra. Esto incluye cualquier otro método nuevo para explotar las obras de arte, como pueden ser las fotocopias, videocassettes, transmisiones vía satélite, televisión por cable, Internet, etc.

h) Derecho de Sucesión. Implica que los derechos patrimoniales pueden ser transmitidos por cualquier medio legal.

3. VIGENCIAS

Los Derechos Patrimoniales tienen las siguientes vigencias:

Durante toda la vida del autor y, a partir de su muerte, 75 años más. Cuando la obra le

pertenezca a varios coautores los 75 años se contarán a partir de la muerte del último de ellos.

75 años después de divulgados:

a) Las obras póstumas, siempre y cuando la divulgación se realice dentro del período de los 75 años posteriores a la muerte del autor.

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 Nacional del Derecho de Autor, quien respetará los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

Cuando lleguen a su término los plazos anteriores, la obra pasará al dominio público.

División de las obras atendiendo a diversos criterios:

1. Según su Autor:

- Conocido: Contienen la mención del nombre, signo o firma que identifican al autor.

- Anónimas: No se menciona el nombre, o lo que la identifique, ya sea por gusto del mismo autor o porque es imposible hacerlo.

- Seudónimas: Las divulgadas con un nombre, signo o firma que no es el verdadero del autor pero que lo identifica.

2. Según su Comunicación.

- Divulgadas: Las que han sido hechas del conocimiento público por primera vez, ya sea total o parcialmente.

- Inéditas: Las que no se han dado a conocer o no han sido divulgadas.

- Publicadas: Las que han sido editadas o que se han puesto a disposición del público por medio de cualquier almacenamiento en medios electrónicos.

3. Según su Origen.

- Primigenias: Son las obras que fueron creadas de origen, es decir, sin tomar como base alguna preexistente.

- Derivadas: Las que resultan de una adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia.

4. Según los Creadores.

- Individuales: Son aquellas creadas por una sola persona.
- De Colaboración: Son las realizadas por varios autores.
- Colectivas: Creadas por iniciativa de una persona física o moral que las divulga y publica bajo su nombre, pero en donde realmente existen varios autores que forman un todo invisible, y forman un conjunto con los mismos derechos para cada una de sus partes.

4. LA PROTECCIÓN AL DERECHO DE AUTOR

Para que una obra pueda ser protegida, debe reunir los siguientes requisitos: Objetivación Perdurable y Originalidad. Es decir, que consten por escrito, en grabaciones o en cualquier otra forma de objetivación perdurable y que sea susceptible de reproducirse o hacerse del conocimiento público por cualquier medio. Por ejemplo, no se puede proteger una canción que existe sólo en la mente del autor, o una figura del hielo, que no tiene perdurabilidad. Por otra parte, la originalidad consiste en que la obra no debe haber sido copiada de otra ya preexistente. La determinación de la originalidad, corresponde a los dictaminadores que laboran en la Dirección

General del Derecho de Autor, y en su caso a los jueces.

Todas las obras que se publiquen y que son protegidas por la ley, deben ostentar:

- La expresión "Derechos Reservados", o su abreviatura "D.R." seguida del símbolo *.
- El nombre completo y domicilio del titular del derecho de autor y el año de su primera publicación.
- Estas menciones deben aparecer en lugar visible.
- Si se omiten estos requisitos, no quiere decir que se hayan perdido los derechos de autor, pero el responsable debe afrontar las sanciones que diga la ley.

5. REGISTRO PÚBLICO DEL DERECHO DE AUTOR

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.

En el Registro Público del Derecho de Autor se podrán inscribir:

I. Las obras literarias o artísticas que presenten sus autores.

II. Los compendios, arreglos, traducciones, adaptaciones u otras versiones de obras literarias o artísticas, aun cuando no se compruebe la autorización concedida por el titular del derecho patrimonial para divulgarla.

Esta inscripción no faculta para publicar o usar en forma alguna la obra registrada, a menos de que se acredite la autorización correspondiente. Este hecho se hará constar tanto en la inscripción como en las certificaciones que se expidan;

III. Las escrituras y estatutos de las diversas sociedades de gestión colectiva y las que los reforman o modifican;

IV. Los pactos o convenios que celebren las sociedades mexicanas de gestión colectiva con las sociedades extranjeras;

V. Los actos, convenios o contratos que en cualquier forma confieran, modifiquen, transmitan, graven o extingan derechos patrimoniales;

VI. Los convenios o contratos relativos a los derechos conexos;

- VII. Los poderes otorgados para gestionar ante el Instituto, cuando la representación conferida abarque todos los asuntos que el mandante haya de tramitar ante él;
- VIII. Los mandatos que otorguen los miembros de las sociedades de gestión colectiva a favor de éstas;
- IX. Los convenios o contratos de interpretación o ejecución que celebren los artistas intérpretes o ejecutantes, y
- X. Las características gráficas y distintivas de obras.

6. INSTITUTO NACIONAL DEL DERECHO DE AUTOR

El Instituto Nacional del Derecho de Autor., será la autoridad administrativa en materia de derechos de autor y derechos conexos: Se crea como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública y es el responsable de la aplicación de la Ley en los términos del artículo 2º. De la misma.

Las principales funciones del Instituto serán:

- Proteger y fomentar el derecho de autor;
- Promover la creación de obras literarias y artísticas;
- Llevar el Registro Público del Derecho de Autor;
- Mantener actualizado su acervo histórico, y;

- Promover la cooperación internacional y el intercambio con instituciones encargadas del registro y protección del derecho de autor y derechos conexos en otros países.

El Instituto contará con facultades para realizar investigaciones respecto de presuntas infracciones administrativas; solicitar a las autoridades competentes la práctica de visitas de inspección; ordenar y ejecutar los actos provisionales para prevenir o terminar con la violación al derecho de autor y derechos conexos e imponer las sanciones administrativas que sean procedentes; las facultades descritas se confieren al Instituto sin perjuicio de las demás que le corresponden conforme a la Ley y en los términos del eventual reglamento y demás disposiciones aplicables.

Como unidad administrativa, el Instituto estará a cargo de un Director General que será nombrado y removido por el Ejecutivo Federal, por conducto del Secretario de Educación Pública, con las facultades previstas en la Ley, en su eventual reglamento y demás disposiciones aplicables.

El Instituto contará con facultades para proponer a usuarios y titulares en conflicto, tarifas para el pago de derechos por las diversas utilidades de obras con fines de lucro. Al efecto, el Instituto tomará en consideración los usos y costumbres en el ramo de que se trate y las tarifas aplicables en otros países por el mismo concepto. Las tarifas

propuestas por el Instituto deberán publicarse en el Diario Oficial de la Federación.

7. DERECHOS DE PROPIEDAD INTELECTUAL

Los derechos de propiedad intelectual son los derechos conferidos a las personas sobre las creaciones de su mente. Suelen dar al creador un derecho exclusivo sobre la utilización de su obra por un plazo determinado.

Habitualmente, los derechos de propiedad intelectual se dividen en dos sectores principales:

- a) Derecho de autor y derechos con él relacionados. Como ya se ha mencionado, los derechos de los autores de obras literarias y artísticas (por ejemplo, libros y demás obras escritas, composiciones musicales, pinturas, esculturas, programas de cómputo y películas cinematográficas) están protegidos por el derecho de autor. También están protegidos por el derecho de autor y los derechos con él relacionados (denominados a veces derechos conexos) os derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes (actores, cantantes y músicos), los productores de fonogramas (grabaciones de sonido) y os organismos de radiodifusión. El principal objetivo social de la protección del derecho de autor y los derechos conexos es fomentar y recompensar la labor creativa.

b) Propiedad Industrial. Conviene dividir la propiedad industrial en dos esferas principales:

Una de ellas se caracteriza por la protección de signos distintivos, en particular marcas de fábrica o de comercio (que distinguen los bienes o servicios de una empresa de los de otras empresas) e indicaciones geográficas (que identifican un producto como originario de un lugar cuando una determinada característica del producto es imputable fundamentalmente a su origen geográfico). La protección de esos signos distintivos tiene por finalidad estimular y garantizar una competencia leal y proteger a los consumidores, haciendo que puedan elegir con conocimiento de causa entre diversos productos o servicios. La protección puede durar indefinidamente, siempre que el signo en cuestión siga siendo distintivo.

Otros tipos de propiedad industrial se protegen fundamentalmente para estimular la innovación, la invención y la creación de tecnología. A esta categoría pertenecen la invenciones (protegidas por patentes), los dibujos y modelos industriales y los secretos comerciales.

El objetivo social es proteger los resultados de las inversiones en el desarrollo de nueva tecnología, con el fin de que haya incentivos y medios para financiar las actividades de investigación y desarrollo

Un régimen de propiedad intelectual efectivo debe también facilitar la transferencia de tecnología en forma de inversiones extranjeras directas, empresas conjuntas y concesión de licencias. La protección suele prestarse por un plazo determinado (habitualmente 20 años en el caso de las patentes).

Si bien los objetivos sociales fundamentales de la protección de la propiedad intelectual son los indicados supra, cabe también señalar que los derechos exclusivos conferidos están por lo general sujetos a una serie de limitaciones y excepciones encaminadas a establecer el equilibrio requerido entre los legítimos intereses de los titulares de los derechos y de los usuarios.

9. LEY FEDERAL DE RADIO Y TELEVISIÓN

1. ORGANISMOS DE RADIODIFUSIÓN

Los organismos de radiodifusión, como entidades concesionadas o permitidas del Gobierno Federal, se encuentran reguladas por la legislación en materia de telecomunicaciones, por esto, la Ley los define, para efectos de la misma, como la entidad concesionada o permitida capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción, por parte de una pluralidad de sujetos receptores. Esta definición se circunscribe exclusivamente al

campo de los derechos de autor y derechos conexos.

De acuerdo con la Ley, organismos de radiodifusión tendrán, como derechos patrimoniales, las facultades de autorizar o prohibir, respecto de sus emisiones, la retransmisión, la transmisión diferida, la distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema, la fijación sobre una base material, la reproducción de las fijaciones, y la comunicación pública por cualquier medio y forma con fines de lucro.

A los organismos de radiodifusión se les concede también el derecho de codificar sus imágenes de manera que sólo sean recibidas por un grupo de personas previamente habilitadas por el propio organismo de radiodifusión, mediante la utilización de los medios técnicos necesarios al efecto. Debido a la importancia del fenómeno relativo al robo de señales de satélite a nivel doméstico y comercial, se establece que deberá pagar daños y perjuicios la persona que sin la autorización del distribuidor legítimo de la señal descifre una señal de satélite codificada portadora de programas, la reciba y distribuya cuando hubiese sido descifrada ilícitamente, o participe o coadyuve en la fabricación, importación, venta, arrendamiento o realización de cualquier acto que permita contar con un dispositivo o sistema que sea de ayuda primordial para descifrarla.

Los derechos de los organismos de radiodifusión tendrán una vigencia de 25 años a partir de la primera emisión o transmisión original del programa. Es preciso resaltar que en este caso se concede una protección superior a la prevista por la Convención e Roma, que prevé para esta clase de derechos una vigencia de 20 años.

Emisión o transmisión es la comunicación de obras o sonidos con imágenes por medio de ondas radioeléctricas, por cable, fibra óptica u otros procedimientos similares. También se considera como el envío de señales desde una estación terrestre hacia un satélite que posteriormente las difundirá.

Retransmisión es la emisión simultánea por un organismo de radiodifusión de una emisión e otro organismo de radiodifusión.

Grabación efímera es la realizada por organismos de radiodifusión, cuando por razones técnicas o de horario y para el efecto de una sola emisión posterior, tiene que grabar o fijar la imagen, el sonido o ambos anticipadamente en sus estudios, de selecciones musicales o partes de ellas, trabajos, conferencias o estudios científicos, obras literarias, dramáticas, coreográficas, dramático musicales, programas completos y, en general, cualquier obra apta para ser difundida.

Una vez definidos estos términos, mencionaremos los derechos de éstas de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones:

- La retransmisión;
- La transmisión diferida;
- La distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema;
- La fijación sobre una base material;
- La reproducción de las fijaciones, y;
- La comunicación pública por cualquier otro medio y forma con fines de lucro.

Debe pagar daños y perjuicios la persona que sin autorización del distribuidor legítimo de la señal realice lo siguiente:

- a) Descifre una señal de satélite codificada que porte un programa.
- b) Reciba y distribuya una señal de satélite codificada que parte de un programa y que hubiese sido descifrada ilícitamente.
- c) Participe en la fabricación, importación, venta, arrendamiento o realización de cualquier acto que permita contar con un dispositivo o sistema que sea de ayuda primordial para descifrar una señal de satélite codificada que porte un programa.
- d) El usuario final de buena fe no está obligado al pago de daños y perjuicios por la utilización de señales de satélite codificadas portadoras de

programas, si es que no persigue fines de lucro con ellas

Los derechos de este apartado tienen vigencia de 25 años a partir de la primera emisión o transmisión original del programa.

10. EL FONOGRAMA

1. CONCEPTO

Fonograma es toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.

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

En términos generales, la obra como creación del espíritu del hombre tiene como destino natural su difusión. No es moralmente permisible que una obra artística quede en la esfera de dominio del autor y en su sola área del conocimiento; desde el momento de su creación, la obra está moralmente destinada a la cultura de la comunidad. El autor legítimamente podrá exigir el reconocimiento y los frutos económicos derivados de su obra, pero no es permisible que limite su difusión aun cuando tuviere derecho de oposición como lo establecen

algunas legislaciones en casos expresamente establecidos. No obstante, las legislaciones también de manera expresa o tácita establecen la necesidad de difundir la obra en beneficio de la comunidad, como en nuestra legislación del Derecho de Autor lo establece su artículo 147 al declarar que "Se considera de utilidad pública la publicación de obras literarias o artísticas necesarias para el adelanto de la ciencia, la cultura y la educación nacionales.

Cuando no sea posible obtener el consentimiento del titular de los derechos patrimoniales correspondientes, y mediante el pago de una remuneración compensatoria, el Ejecutivo Federal, por conducto de la Secretaría de Educación Pública, de oficio o a petición de parte, podrá autorizar la publicación o traducción mencionada. Lo anterior será sin perjuicio de los Tratados Internacionales sobre derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México".

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

¿Porqué sostenemos que el destino moral de la obra es su incorporación a la cultura popular...? Consideramos que, aun reconociendo el genio

creador del hombre, su sensibilidad, su talento creativo y su ilimitada imaginación, si no existiera un medio ambiente que le rodea, un entorno físico que le condiciona, un medio social que le proporciona conocimientos y recursos para la creación de una obra artística, este sería de imposible realización.

Si la propia comunidad es motivadora de la creación artística, proporciona elementos y recursos y recompensa al autor, bien debe ser obligada destinataria de la obra.

Derivada de estas consideraciones, es solo aceptable la institución del Dominio Público. La no existencia de herederos o sucesores del autor o el transcurrir de cierto plazo de vigilancia del privilegio a favor del autor, hacen que la obra, salvando los derechos morales, pasen al control del Estado, legítimo representante de la comunidad. La comunidad participa entonces de la obra de la que fue motivadora y destinataria.

Ahora bien, siendo la difusión indispensable para el conocimiento y apreciación de la obra musical, ésta debe ser expresada, ya sea ejecutada o interpretada artísticamente para que alcance su máxima realización emocional y estética; y ésta interpretación o ejecución debe ser objetivarse de tal manera que pueda difundirse para su conocimiento masivo y luego de su aceptación, su

posibilidad de reproducción y distribución al público.

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

Es importante hacer ciertas aclaraciones para no caer en confusiones respecto de la expresión "Fonograma". Es muy común confundir al producto sonoro con la copia y reproducción del mismo. Por fonograma debemos entender la obra o producto sonoro fijado en su soporte material, resultado de la interpretación de una obra musical o de otros sonidos.

Decíamos que, el fonograma es continente de obra musical y aportaciones artísticas y vehículo indispensable para la difusión de esta nueva presentación de la obra. No obstante, a cada aportación le corresponde un derecho. A la obra musical, por supuesto, le corresponde un derecho en favor de su autor y/o compositor, al traductor, versionista, compilador, si los hubiera.

Al intérprete o ejecutante, al arreglista también le corresponde un derecho que la ley protege y le asigna un cierto alcance distinto al del autor, lo cual se presta al comentario, ya que es indiscutible

que la aportación artística del intérprete o ejecutante hacen que la obra sea trascendente o no.

Siempre ha existido una cierta rivalidad entre los autores y los intérpretes o ejecutantes tanto desde el punto de vista artístico como jurídico.

Los autores, considerados tradicionalmente como aquellos creadores de la parte literaria y los compositores de la parte musical, usualmente se han clasificado, refiriéndonos desde luego, a la obra musical, superiores a los intérpretes o ejecutantes.

Creemos que es conveniente tratar de definir o conceptualizar lo que debe entenderse por intérprete y por ejecutante. La doctrina nos señala que, intérprete es aquel artista que da a la ejecución de una obra el sello de su propia personalidad, aportando por lo tanto, en su expresión de la obra algo de sí mismo que le hace diferente de otras interpretaciones y caracterizándola por la emoción que imprime a su expresión de la obra.

Desde este punto de vista, es indiscutible que el intérprete realiza una actividad creativa y trascendente para la difusión de la obra.

Lo importante en la interpretación de una obra es la aportación de la sensibilidad y emoción del artista, puede suceder lo mismo con un cantante que utiliza su voz como de aquel que lo hace con un instrumento musical. La diferencia no es por el instrumento que utiliza, sino por la individualidad de la expresión artística.

Nuestra nueva Ley Federal del Derecho de Autor, en su artículo 116 establece 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 participantes eventuales no quedan incluidos en esta definición". Por lo tanto, en nuestra legislación no encontramos clara diferencia entre intérprete o ejecutante. Sin embargo, acerca de los derechos que se incorporan en el fonograma, consideramos que ya sea la interpretación o ejecución, implica un derecho más que se contiene en el fonograma.

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

La parte gráfica que describe las características del fonograma ya como reproducción para oferta al público, es de tal importancia que frecuentemente es lo que motiva la compra. Esta parte gráfica es así mismo, una aportación artística que significa un derecho a favor de su creador que debe ser reconocido y protegido.

Por tanto, cuando hablamos de que el fonograma es continente de derechos, nos referimos a todos los que asisten a las aportaciones artísticas que integran el producto final sonoro, como de su presentación al público ya como reproducción.

Las siguientes disposiciones se encuentran plasmadas en el artículo 132 de la Ley Federal del Derecho de Autor:

Los fonogramas deberán ostentar el símbolo (P) acompañado de la indicación del año en que se haya realizado la primera publicación.

La omisión de estos requisitos no implica la pérdida de los derechos que correspondan al productor del fonograma pero lo sujeta a las sanciones establecidas por la ley.

Los productores de fonogramas deberán notificar a las sociedades de gestión colectiva los datos de etiqueta de sus producciones y de las matrices que se exporten, indicando los países en cada caso.

De acuerdo con el artículo 133 de la citada ley:

Una vez que un fonograma haya sido introducido legalmente a cualquier circuito comercial, ni el titular de los derechos patrimoniales, ni los artistas intérpretes o ejecutantes, ni los productores de fonogramas podrán oponerse a su comunicación directa al público, siempre y cuando los usuarios que lo utilicen con fines de lucro efectúen el pago correspondiente a aquellos.

La protección a que se refiere este capítulo será de cincuenta años, a partir de la primera fijación de los sonidos en el fonograma.

Existen leyendas que se deben incluir en los soportes materiales que contienen fonogramas:

“Este fonograma es un producto intelectual protegido a favor de su productor (P) –año- Warner Music México, S.A. de C.V. y (C) –año- Warner Music México, S.A. de C.V.”.

“Hecho en México por Warner Music México, S.A. de C.V. –domicilio-. Distribuido por –domicilio-“.

2. NATURALEZA JURÍDICA DEL FONOGRAMA

El enunciado de este apartado nos invita al análisis de lo que significa el fonograma ante el Derecho y ante la Ley. Hemos tratado de plantear y concluir

que el fonograma es un continente de derechos que se conjunta y dan como resultado un producto final diferente de cada una de las aportaciones artísticas individuales que lo conforman. Por lo tanto, tendríamos que aceptar que la naturaleza jurídica del fonograma es: Un producto sonoro resultado de la fijación en un soporte material de la interpretación o ejecución de una obra musical o de otros sonidos que contiene los derechos que asisten a cada una de las aportaciones artísticas que los conforman.

Parece complicada la descripción, pero no se ha encontrado otra manera de hacerlo. El fonograma como objeto de protección legal no se contemplaba en nuestra legislación autoral, sino a través de su productor al que se le asigna un derecho de propiedad sobre su producto.

En nuestra legislación autoral, en relación al fonograma, tendremos que hacer una revisión histórica para arribar a una conclusión respecto a su ubicación ante la ley, antes del 17 de julio de 1991 para nuestra Ley Federal del Derecho de Autor, el fonograma y su productor no estaban considerados ni como objeto materia de protección, ni como sujeto de derechos específicos, respectivamente. En algunos preceptos de la Ley se hacía referencia al fonograma, como los artículos 77, 80, 81, 90, 92 y 142 en casi todos se confundía al disco con el fonograma. El disco es una

presentación de copia o reproducción de fonograma, no es el fonograma en sí: este es el producto sonoro resultante de una fijación en un soporte material master.

Esta confusión que pudiera parecer intrascendente, tiene serias implicaciones, sobre todo por que de ello se derivan una serie de imprecisiones técnicas. Si una Ley de orden público, en su texto equipara al disco con el fonograma se pudiera pensar que quien adquiere en propiedad un disco también adquiere el fonograma: cuando se trata de algo totalmente diferente. Cuando un consumidor compra un disco, cassette, compact disc, etc., no se convierte en dueño del contenido sonoro grabado o fonograma, solo adquiere una reproducción de aquel que le permite oírlo tantas veces como quiera en su entorno privado obteniendo un beneficio emocional y/o sensorial, y no así un beneficio económico directo o indirecto. El fonograma es y seguirá siendo exclusiva propiedad del productor o causahabiente del mismo; es el caso de quien adquiere una copia de un cuadro original. No por el hecho de adquirir una reproducción se convierte en dueño del original.

Decíamos que antes de las reformas y adiciones de 1991, no se hacía mención expresa sino mera referencia tanto del fonograma como de su productor. A partir de esta fecha, con la adición del

artículo 87 bis que a la letra establece: “ Los productores de fonogramas gozarán del derecho de autorizar u oponerse a la reproducción directa o indirecta de sus fonogramas, así como, a su arrendamiento o cualquier otra forma de explotación, siempre y cuando no se lo hubieran reservado los autores o sus causahabientes.

Asimismo gozaran del derecho de oponerse a la distribución o venta de la reproducción no autorizada de sus fonogramas”.

“La protección a que se refiere este artículo, será de cincuenta años contados a partir del final del año en que se fijaron por primera vez los sonidos incorporados al fonograma”.

“Para los efectos legales se considerará productor de fonogramas la persona física o moral que fija por primera vez la ejecución de una obra o de otros sonidos”.

La Nueva Ley, establece más claramente las definiciones de fonograma, su productor y el catálogo de derechos que asisten al mismo.

3. EL FONOGRAMA, OBRA O PRODUCTO

Hemos comentado que, el fonograma es la fijación exclusivamente sonora de una ejecución o de otros sonidos y hemos insistido en distinguir el

fonograma del soporte material que lo contiene. El fonograma es el contenido sonoro que a través de su fijación en un soporte que lo materializa permite su reproducción.

Las reproducciones o copias de fonogramas son las que conocemos como discos, cassettes, compact disc, o cualquier presentación cuya comercialización sea rentable. Es muy común que se confunda el continente con el contenido.

Ahora bien, analicemos el proceso de realización del fonograma para determinar si existe o no una aportación intelectual por parte de su productor.

Considerando como tal al responsable de imaginar un producto, coordinar esfuerzos, financiar el proyecto y difundirlo para lograr su venta. Repasemos las acciones que se desarrollan durante ese proceso.

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

El primer paso es la obtención de la obra musical, con o sin letra. El productor tendrá que acudir a

las Editoras de Música que son las entidades especializadas en conseguir obras y de promoverlas. Es la editora la primera relación del autor con la industria.

Cabe decir que, en el gran desarrollo de nuestra música popular ahora llamada tradicional o del gran catálogo de los cuarenta y cincuentas, se debe en gran parte a la visión y esfuerzo de los editores de música, independientemente de la calidad de los autores y compositores. Es el editor quien tiene el primer contacto con la obra desde el punto de vista de su posibilidad de aceptación por el público: es muy raro que la canción espontáneamente se introduzca en el gusto de público y trascienda a su cultura musical. Es ciertamente importante la labor del editor de música y su gran responsabilidad con la comunidad. Es el editor quien decide si contrata un tema musical no apto para su eventual difusión o quien desecha una canción que pudiera ser el hit histórico que haga un artista, un compositor o desarrolle una industria. No exageramos al decir que es el editor de música quien asume la gran responsabilidad de iniciar la vida de una obra musical originalmente contratada y de sus consecuencias tanto artísticas como sociales y culturales.

Decíamos que a partir del editor se inicia el proceso de realización de un fonograma. Sin embargo, ¿Quién decide qué obra musical se selecciona para

incorporarse a un fonograma? Aún con la promoción entusiasta y profesional del editor. ¿Quién y en función de qué, decide sobre tal cual obra musical para ser grabada? El primer contacto que en la práctica tiene el editor a través de su promotor o en forma directa, es con el Director Artístico de la grabadora en este caso Productora de Fonogramas.

Pero, insistimos, quién decide y porqué, para qué y de qué manera se selecciona una canción, para ser grabada y eventualmente promovida, difundida y comercializada ...? No puede ser nada ni nadie, esperamos que aquella persona, ser humano que imagine un producto final, que es una canción, expresada por un intérprete con ciertas características de personalidad, sentimiento, edad, tipo, calidad de voz o tonalidad, tesitura o coloratura, en fin, atributos adecuados para interpretar precisamente una canción, ya sea con la intención original del autor o variándola sin alterarla, pero orientándola hacia una finalidad específica en la mente del productor. Bien, ya tenemos la obra seleccionada: una obra con una línea melódica adecuada, con una letra cuya temática sea apropiada al momento social, para cierto sector público: juvenil, infantil, adulto, etc. Pero se trata de una obra musical que se quiere expresar de tal o cual forma y que requiere necesariamente de un músico profesional que capte la intención del productor a través del

Director Artístico o directamente y que aporte sus conocimientos técnicos y su sensibilidad artística a elaborar un arreglo musical que sea el marco de la canción, que hasta ahora, solo estaba graficada en un guión melódico y en unos versos. ¿Cuántas veces es el arreglo musical que determina el éxito de la canción?

Sin embargo, el arreglista no puede sustraerse de la idea general del productor respecto a la interpretación del tema seleccionado.

Es importante tratar de conceptualizar o definir lo que debemos entender por Arreglo Musical. En nuestra legislación autoral aunque se hace referencia al arreglo, no existe definición alguna; por lo tanto, acudiremos al glosario de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual que establece que por Arreglo debe entenderse "... el ajuste de la forma de expresión de una obra musical para fines especiales, según los requisitos de una determinada orquesta o instrumento musical o de la escala real de la voz de un cantor, etc.

El arreglo musical consiste casi siempre en la reorquestación o transportación de una clave distinta, y no supone necesariamente la creación de una obra derivada; sin embargo, los arreglos de originalidad creativa deben considerarse como adaptaciones, sin perjuicio de ninguna protección de los derechos existentes sobre la obra arreglada".

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

La instrumentación u orquestación elaborada por el propio arreglista sirve de pauta para que se grave la pista, que es el acompañamiento sobre la que el intérprete dobla la voz. En la selección de los músicos frecuentemente interviene el productor, cuando se pretende que haya efectos o solo ejecutados por algún músico profesional de especiales características de ejecución o con una sensibilidad excepcional como afortunadamente existen en nuestro medio musical.

Vale la pena comentar una consideración que siempre nos hemos hecho cuando nos referimos a la pista sobre la cual el intérprete fija su voz y es el hecho de que, a veces notamos que la pista o acompañamiento se constituye en una camisa de fuerza para el intérprete cuando no se ha considerado la manera interpretativa del artista.

En nuestro medio es raro el intérprete que sabe música: es decir, que tiene conocimientos profesionales de música; normalmente nuestros artistas son personas con especial talento y a veces, no tanto, resultantes de oportunidades u oportunismos cuya aceptación por un público

extraordinariamente generoso y tolerante les permite hacer una carrera artística. Pero aún en los casos de intérpretes que tienen gran calidad musical y que son auténticos profesionales, su mérito es precisamente lo que proyectan y si no se preocupa el arreglista por elaborar el arreglo alrededor de la interpretación, se nota presionado al artista y la interpretación no tiene el nivel de emoción personal distintiva del artista que hace especial y valiosa dicha interpretación. Ya nos hemos acostumbrado a que es la personal interpretación lo que distingue la expresión de la obra y no el oficio con que se actúa. La técnica, el oficio y la academia han cedido campo a la expresión sentimental. Lo importante sería la presencia de ambos elementos. Pues bien, ya se tiene la obra musical, el intérprete, el arreglo, la instrumentación, la grabación de la pista, el doblaje de la voz; ahora se inicia un proceso técnico acústico para nivelar los sonidos grabados para conformar finalmente el fonograma.

Faltarán algunas aportaciones artísticas en el arte gráfico indispensable para las portadas o cubiertas de las reproducciones de alguna presentación para su venta, lo cual exige no sólo arte gráfico sino imaginación creativa de carácter psicológico para efectos de mercado.

Independientemente de las labores de promoción y distribución que debe hacer el productor, la

terminación de la grabación, finalizaría la parte musical creativa del fonograma.

Cabe mencionar que una obra de un productor cinematográfico es idéntica a la de productor de fonogramas, y sin embargo, al fonograma no se le considera como obra, sino como producto, y en algunos casos no como producto de una actividad creativa de orden intelectual sino como mero producto industrial.

En este caso, no estamos de acuerdo con esta aventurada consideración, porque quien así lo afirma, definitivamente ignora todo el universo de situaciones que implica realizar actualmente un fonograma.

Sería producto industrial si sólo se realizaran acciones de reproducción, no de producción. Sería producto industrial si de una ejecución dada, se hicieran copias para su venta sin ninguna participación del productor, pero actualmente no es así. Actualmente la participación del productor es cada vez más importante desde el punto de vista de aportación intelectual e imaginativa.

4. EL PRODUCTOR DE FONOGRAMAS

Dice Henry Jessen, el padre jurídico del Fonograma para los Latinoamericanos, que "el genial inventor norteamericano, por cierto, de origen zacatecano,

Thomas Alva Edison, construyó en 1878 un pequeño aparato al que llamó fonógrafo, con el cual obtuvo la grabación de sonidos mediante las vibraciones transmitidas a un estilete que abría surcos en la superficie de una película metálica, superpuesta a un cilindro giratorio. Con este rústico instrumento, nació la fonografía”.

Nadie hubiera podido imaginar el impresionante desarrollo que habría de experimentar la fonografía y como siempre sucede, la tecnología avanza más que el derecho y no siempre se está preparado para su normatividad y reglamentación.

Comenta Jessen que el progreso técnico de la fonografía comprende dos etapas diferentes, nítidamente separadas: “La fase de la grabación mecánica”, durante la cual el cilindro y, posteriormente el disco, constituyeron la llamada reproducción mecánica de la obra obtenida por la vibración de un diafragma de metal, causada por los impulsos del soplo de un cantante a través de una corneta. Lo que se requería esencialmente del artista era un buen volumen de voz. La intervención del responsable por el estudio, que se intitulaba, así mismo, fabricante era nula en la parte interpretativa de la grabación”... La segunda fase, es la grabación eléctrica donde surgen en el escenario artístico la figura del Productor Fonográfico, que ya no se limita solamente a captar sonidos sino que los produce valiéndose de medios

técnicos y artísticos para obtener un todo indivisible compuesto de una obra musical, de una interpretación y de un conjunto de efectos artísticos que traen el sello de su personalidad como elaboración intelectual, autónoma e independiente: el fonograma”.

Henry Jessen , atinadamente hace una distinción entre el fabricante y el productor en función de la labor intelectual.

En razón de tiempo, abordemos lo que actualmente debemos entender por Productor de Fonogramas: A partir de nuestra definición legal, diremos que es “la persona física o moral que fija por primera vez la ejecución de una obra o de otros sonidos”. Si se dan cuenta, la definición de nuestra reformada Ley ha cambiado la de los Convenios de Roma y Ginebra que se refieren a: “los sonidos de una ejecución o de otros sonidos”, tal vez inspirada en el texto de la Ley de Propiedad Intelectual española de 1987, que establece en su artículo 108: Se entiende por fonograma toda fijación exclusivamente sonora de la ejecución de una obra o de otros sonidos”.

Cuando se habla de que el productor es la persona física o moral, se refiere a que puede ser un ser humano o una sociedad o asociación, civil o mercantil, lo que nos lleva a serias conjeturas acerca de la creatividad intelectual que definitivamente no se puede predicar de una

entidad jurídica sino solo la persona humana. Sin embargo, nuestra ley en su artículo 83 permite que las personas morales o jurídicas sean titulares de un derecho se autor.

Por lo tanto, las empresas pueden legítimamente considerarse titulares de un derecho análogo o conexo al del autor como es el de Productor de Fonogramas.

Existen otras confusiones que conviene aclarar cuando, a partir de las definiciones de productor ya comentadas, estas se refieren a "...que se fija por primera vez, la ejecución de una obra o de otros sonidos". Pudiera pensarse que el texto legal tanto de los Convenios Internacionales como de las Leyes ordinarias se refieren a quien mecánicamente, físicamente realiza la fijación de sonido, sobre todo, cuando tratándose de normas de orden público, habrá que ajustarse al texto expreso de la Ley.

Esta aparente confusión queda aclarada, acudiendo al texto del informe del Relator General de la Convención de Roma, que a la letra dice: "Durante el debate se indicó que cuando un operador empleado por una persona jurídica fija sonidos durante su empleo, se considerará como productor a la persona jurídica, que es el empleador o no el operador". Por lo tanto, debe entenderse que es la empresa fonográfica que tendrá la calidad de Productor de Fonogramas y no los técnicos operadores.

La Ley de Propiedad Intelectual Española de 1987 es clara en su enunciado, establece en su artículo 108 que: "Es productor de un fonograma la persona natural o jurídica bajo cuya iniciativa y responsabilidad se realiza por primera vez la mencionada fijación. Si dicha operación se efectúa en el seno de una empresa, el titular de ésta será considerado productor de fonogramas".

La Federación Latinoamericana de Productores de Fonogramas y Videogramas (FLAPF) mantiene el mismo criterio y ha sugerido se promueva este mismo texto para incorporarse en las legislaciones.

Creemos que en el caso de México, tendremos que conformarnos por algún tiempo con el texto actual, y en su caso de conflicto habremos de acudir a las consideraciones de Doctrina y al texto del informe Oficial de la Convención de Roma.

Desde luego, todas estas consideraciones no tienen razón de ser cuando quien produce un fonograma es una persona física que aporte iniciativa, financiamiento y valor agregado intelectual.

11. PROTECCIÓN PENAL DE LOS DERECHOS DE LOS MÚSICOS

Ni el Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria, del 3 de diciembre de 1846, expedido por el entonces Encargado del Superior Poder Ejecutivo de los Estados Unidos Mexicanos, General de

Brigada, Don José mariano Salas, ni en la etapa civilista del derecho de autor, que contempla los Código Civiles de 1870, 1884 y el de 1928, con entrada en vigor el año de 1932, no existe disposición expresa alguna que se refiera a la protección penal de los derechos de los artistas intérpretes.

En las primeras legislaciones del periodo de autonomía, esto es la Ley Federal de Derechos de Autor de 1947 y la de 1956, tampoco se encuentran disposiciones en este sentido, a no ser las contenidas en el artículo 119 y 136 de dichas leyes, respectivamente, que tenía la misma redacción y se referían a la publicación, exhibición o puesta en el comercio del retrato de una persona, fuera de los casos autorizados por la ley, lo que se sancionaba con pena de prisión de quince días a seis meses o multa de cien a mil pesos o ambas sanciones a juicio del Juez.

Tal dispositivo legal no puede considerarse como un auténtico antecedente ya que este ilícito atañe más bien a un derecho de la personalidad, derecho sobre la propia imagen, y no al estatuto jurídico en estudio.

Es hasta la legislación de 1963 cuando aparece, por primera vez, disposición expresa para sancionar ilícitos contra el derecho del artista intérprete.

1. DELITOS CONSAGRADOS EN EL CÓDIGO PENAL Y EN LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR

De acuerdo con el artículo 424-III del Código Penal, se impondrá prisión de seis meses a seis años y de trescientos a tres mil días de multa, a quien produzca, reproduzca, importe, almacene, transporte, distribuya, venda o arriende obras, fonogramas y libros protegidos por la Ley Federal del derecho de Autor, en forma dolosa, de manera comercial y sin autorización del titular de los derechos de autor o de los derechos conexos, en términos de la citada ley.

Las sanciones pecuniarias se aplicarán sin perjuicio de la reparación del daño, cuyo monto no podrá ser menor al cuarenta por ciento del precio de venta al público, de cada producto o de la prestación de servicios que impliquen a alguno o algunos de los derechos tutelados por la Ley Federal del derecho de Autor, (art. 428).

El artículo 142 de la Ley Federal del Derecho de Autor prescribe prisión de seis meses a dos años y multa por el equivalente de cincuenta a quinientos días de salario mínimo, a quien sin la debida autorización, explote o utilice con fines de lucro discos o fonogramas destinados a ejecución privada.

Esta disposición penal atañe específicamente a la tutela de los derechos consagrados para los autores, artistas intérpretes o ejecutantes en el artículo 80 de la Ley de la materia. En tal virtud, dichos autores y artistas intérpretes son los sujetos pasivos de este delito, pese a que el artículo 142 a estudio no lo indique expresamente.

El artículo 142 bis señala una pena de prisión de seis meses a seis años y multa por el equivalente de cincuenta a quinientos días de salario mínimo, a quien, en infracción a lo previsto en el artículo 87 bis, reproduzca, distribuya, venda o arriende, discos o fonogramas con fines de lucro.

El artículo 142 bis, fue creado en las referidas reformas de 1991. Su incorporación a la legislación mexicana en materia de derechos de autor, se debió, en primer lugar al reclamo constante y reiterado de la industria fonográfica tanto del país como extranjera, seriamente lesionada por este tipo de ilícitos y, en segundo, y no por ello menos importante, al compromiso adquirido por el Gobierno Mexicano, como signatario del Convenio par ala protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas, hecho en Ginebra el 29 de octubre de 1971, promulgado mediante Decreto publicado en el Diario Oficial de la Federación del 8 de febrero de 1974, y a la adecuación del artículo 3º de dicho instrumento internacional que dispone

los medios para su aplicación, dejando éstos a la legislación nacional de cada Estado contratante, y pudiendo comprender uno o más de los siguientes:

Protección mediante la concesión de un derecho de autor o de otro derecho específico; protección mediante la legislación relativa a la competencia desleal o protección mediante sanciones penales. México, como se puede comprobar en este apartado, optó por dar la protección al productor de fonogramas a través de normas de carácter penal.

En el Dictamen producido por el efecto por la Cámara de Senadores, al referirse el artículo 87 bis (al cual remite el dispositivo 142 bis que se comenta), expresó que “en virtud de que se sugiere la exclusión del concepto de fonograma del propuesto inciso del artículo 7º, por tratarse de un soporte material o técnico de los derechos de autor que conlleva a derechos que no tienen el mismo rango de aquellos, se propone introducir en la ley un artículo 87 bis que haga referencia expresa a los derechos de los productores de fonogramas...”

Por otra parte, el referido Dictamen, al abordar el artículo 142 bis, se centra específicamente a la tutela de los derechos del productor de fonogramas, al indicar que “de conformidad con la introducción de la figura del productor de fonogramas en el artículo 87 bis, se propone por

estas Comisiones Unidas la creación de un nuevo tipo que prevea la sanción de la infracción de los derechos que la ley concede a dichos productores.

Por ser una conducta ilícita que se asimila a las contenidas en el artículo 135, se proponen penalidades idénticas a las que prevé esa disposición...”.

Atentos a lo anterior, el artículo 142 bis vino a satisfacer un compromiso internacional y una necesidad de la industria fonográfica, sin embargo, y atendiendo al sujeto pasivo del ilícito ahí contemplado, sólo podrá considerarse al productor de fonogramas, dado que el numeral remite, como lo hemos apuntado anteriormente, al artículo 87 bis que atiende precisamente a la protección de esos derechos, por lo que cabe concluir que el delito de “piratería” que aquí se contempla, sólo tiende a proteger a uno de los afectados, dejando al margen de la artista intérprete, al considerarse que sus intereses jurídicos están tutelados en el artículo 137 aunque con una penalidad menor.

2. LA PROBLEMÁTICA DE LA PIRATERÍA

La llamada “piratería” en el campo del derecho de autor, constituye, en esencia, la reproducción no autorizada de una obra. La UNESCO la ha definido a su vez, como “la reproducción ilícita y la

comercialización o difusión fraudulenta de obras del espíritu”.

Agregando, y con ello coincidiendo con los criterios nacionales e internacionales, así como los externados por la Doctrina, que “sus consecuencias han sido nefastas para los autores, la economía de la industria editorial, la producción de material audiovisual y la radiodifusión. Y su práctica, al acelerar y facilitar la estandarización de los gustos del público, ha sido señalada como un obstáculo más para el desarrollo cultural endógeno y para la afirmación de la propia identidad cultural de los pueblos en vías de desarrollo”.

Por otra parte, dentro de la declaración en nombre de la Oficina Internacional del Trabajo (OIT), durante la celebración del Foro Mundial de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) sobre la piratería de las grabaciones sonoras y audiovisuales (Ginebra, 25 al 27 de marzo de 1981), al tratarse del impacto de este ilícito en los derechos de los artistas intérpretes, se expresó que “existen diversas formas de piratería”.

En síntesis, consisten en la reproducción no autorizada de fonogramas o grabaciones audiovisuales en sentido estricto (el contenido de los bienes sustraídos por la piratería se presenta con apariencia diferente o modificada); la falsificación (se reproduce el contenido así como el

envase y las inscripciones y demás componentes, como las marcas con lo que se procura engañar al adquirente haciéndole creer que se trata de la obra original); y la "grabación del contrabando" (la grabación o fijación no autorizadas de la actuación de un artista), que por lo general "se efectúa clandestinamente, sin conocimiento ni autorización del artista...".

Atentos a lo anterior, comúnmente se piensa que el fenómeno "piratería" se da dentro de la música. Sin embargo la reproducción ilícita también campea en el ámbito de la cinematografía cuando la película es incorporada en videogramas y éstos son reproducidos para consumo público bien a través de la venta o de la renta o alquiler.

Este ilícito, fenómeno delictivo surgido a raíz del desarrollo tecnológico de la comunicación, debe contemplar una serie de sujetos pasivos que son víctimas de su perpetración. Los autores, los compositores, los productores, licenciarios, el propio Estado y, desde luego los artistas intérpretes. El fundamento para que éstos puedan defender sus derechos y ser contemplados como agraviados en este delito, está la propia Convención de Roma a través de su artículo 7º, Convención que por un lado es integrante de la legislación nacional mexicana en materia de derechos de autor en virtud de lo dispuesto por el artículo 133 de la Constitución Política, y por otro, se haya

incorporada en los dispositivos de la Ley Federal del Derecho de Autor, concretamente en su artículo 87.

Desafortunadamente, en la actual normativa, este ilícito, centrado expresamente para defender los derechos de los productores de fonogramas, no está debidamente regulado a fin de abarcar la tutela de los diferentes intereses jurídicos lesionados, y sólo será perseguible a petición de parte ofendida. Es decir, es un delito de querrela y no de persecución de oficio. Pese a ello, y con todas las carencias que la legislación actual presenta, dentro de la práctica mexicana, la Asociación de Productores de Fonogramas se ha dedicado, con bastante éxito, a iniciar acciones contra los "piratas" musicales, en tanto que en el área del videocasete es el Comité Nacional contra la Piratería, organismo constituido por sociedades autorales, productores y reproductores de videos legítimos, quien actúa en defensa de los derechos de autores, compositores, productores y comercializadores de obras cinematográficas en la modalidad de videocassette.

Ambos organismos trabajan en íntima colaboración de coadyuvancia con la Procuraduría General de la República y la Procuraduría del Distrito Federal.

De acuerdo al artículo 231 de la Ley Federal del derecho de Autor constituyen infracciones en

materia de comercio las siguientes conductas cuando son realizadas con fines de lucro directo o indirecto:

a) Comunicar o utilizar públicamente una obra protegida por cualquier medio, y de cualquier forma, sin la autorización previa y expresa del autor, de sus legítimos herederos o del titular del derecho patrimonial de autor.

b) Utilizar la imagen de una persona sin su autorización o la de sus causahabientes.

c) Producir, reproducir, fabricar, almacenar, distribuir, transportar o comercializar copias ilícitas de obras, fonogramas, videogramas o libros protegidos por los derechos de autor o por los derechos conexos, sin la autorización de los respectivos titulares en los términos de esta ley.

d) Ofrecer en venta, almacenar, transportar o poner en circulación obras protegidas por esta ley que hayan sido deformadas, modificadas o mutiladas sin autorización del titular del derecho de autor.

e) Importar, vender, arrendar o realizar cualquier acto que permita tener un dispositivo o sistema cuya finalidad sea desactivar los dispositivos electrónicos de protección de un programa de computación.

f) Retransmitir, fijar, reproducir y difundir al público emisiones de organismos de radiodifusión y sin la autorización debida.

g) Usar, reproducir o explotar una reserva de derechos protegida o un programa de cómputo sin el consentimiento del titular.

h) Usar o explotar un nombre, título, denominación, características físicas o psicológicas, o características de operación, de tal forma que induzcan a error o confusión con una reserva de derechos protegida.

i) Utilizar las obras literarias y artísticas protegidas por el capítulo III del Título VII de la presente Ley en contravención a lo dispuesto por el artículo 158 de la misma.

j) Las demás infracciones a las disposiciones de la Ley que impliquen conducta a escala comercial o industrial relacionada con obras protegidas por esta Ley.

3. ARCHIVOS MP3 DE MÚSICA EN COMPUTADORA E INTERNET

El MP3 amenaza a la poderosa industria discográfica y a los comercios que dedican su actividad a vender discos.

Es posible que pronto termine la adquisición de discos compactos en la forma habitual, es decir, el dirigirse a un establecimiento cuya actividad principal sea la de venta de discos compactos.

Efectivamente, si los pronósticos de la industria informática y la industria discográfica se hacen realidad, internet se convertirá muy pronto en el medio favorito de distribución en todo lo referente a grabaciones sonoras.

Esta revolución musical tendrá lugar gracias a una tecnología relativamente nueva llamada MP3.

Se trata de un formato de codificación y compresión de archivos de música que permitirá a cualquier individuo transferir rápidamente a su computadora personal vía internet, sonidos con calidad de disco compacto.

Pero el MP3 ha provocado también una fuerte controversia ya que numerosos usuarios de internet trafican ilegalmente por medio de archivos con canciones almacenadas en este formato.

En este mismo momento cerca del 95 por ciento de las transferencias MP3 en internet son ilegales.

Existe una Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA) y otras organizaciones de la industria musical que han estado combatiendo

el MP3, porque es tan efectivo que ha desatado una ola de piratería de discos como nunca antes se había visto en la industria discográfica.

Este es un problema grave realmente, algunos fabricantes de programas y equipos de cómputo están vendiendo en el mercado reproductores portátiles de música MP3.

4. ¿QUÉ SON LOS ARCHIVOS MP3?

MPEG 3 Layer es un formato de codificación que se basa en la compresión de los archivos de audio, manteniendo la mas alta calidad y fidelidad del original.

Hoy por hoy todo el mundo conoce el auge que está teniendo la música digital, gracias al cual millones de personas han establecido colecciones de sus temas favoritos en el disco duro de sus computadoras. Estas canciones, que pueden venir de los discos compactos que uno tiene o de los sitios de Internet que permiten bajar música, toman forma típicamente en un formato de archivo comprimido llamado MP3, que le ha prestado su nombre a esta tendencia.

En todo el mundo las personas escuchan música en sus computadoras personales usando archivos MP3. Pero no ha surgido una solución ideal sobre

cómo hacer para escuchar estos archivos MP3 si no es a través de una computadora.

Uno puede usar los pequeños reproductores de MP3, pero estos generalmente almacenan una hora de canciones, a menos que se adquieran tarjetas de memoria muy caras para llevar la música consigo a todos lados. Es posible obtener el nuevo Nomad Juke-Box, un aparato que usa un disco duro en lugar de tarjetas de memoria. Éste puede almacenar 100 horas de música pero cuesta 500 dólares en Estados Unidos y tiene una batería que se agota rápidamente.

Finalmente, uno puede equipar su PC con una unidad CD-RW, más conocida como un copiador de discos compactos (CD) que graba música u otro tipo de información que se desee en discos en blanco. Esto permitirá convertir los archivos MP3 en discos compactos comunes y corrientes diseñados por cualquier persona, para que los pueda escuchar en cualquier reproductor de CD portátil. Pero en ese caso, uno está limitado a la misma capacidad de cualquier compacto musical, unas 15 o 16 canciones. Y eso significa que hay que llevar una buena cantidad de discos a donde quiera que vaya.

Ahora, sin embargo, hay un nuevo artilugio musical, llamado reproductor de MP3- CD. Tiene el mismo bajo precio y la misma batería de larga vida

que un reproductor de CD portátil corriente, pero a diferencia de los reproductores comunes puede reproducir los pequeños y comprimidos archivos MP3 directamente. Eso significa que uno puede crear discos compactos MP3 especiales, que pueden almacenar hasta 150 canciones, una cantidad 10 veces mayor de lo que permite un CD corriente. Eso evita el llevar bastantes discos consigo porque uno o dos de estos nuevos MP3 CD pueden durarle 4 días.

¿Cómo es posible? Bueno, cuando uno crea un disco compacto corriente con archivos MP3, el software de grabación de CD vuelve a convertir los archivos MP3 comprimidos en archivos musicales más grandes, que son los únicos que puede manejar un reproductor de discos compactos corriente. Eso lo limita generalmente a unas 15 o 16 canciones, a lo sumo 25, si las canciones son muy cortas. Pero los nuevos reproductores que combinan MP3 con CD manejan directamente los pequeños archivos MP3, lo que le permite almacenar 10 veces más canciones en un disco. Sólo tiene que decirle a su software de grabación de CD que cree un disco de información en lugar de uno de audio.

El ratio de compresión de archivos de audio es desde 12:1 . MPEG 3 Layer los podemos encontrar en dos tipos .mp3 y .m3u .

El primer tipo lo podemos encontrar en internet, bajarlo y tocarlo de inmediato, en cambio los archivos m3u son un tipo de archivos parecidos a los que usa el Real Audio el cual se va bajando por partes y tocando directamente desde el servidor remoto; pero este último no es completamente real ya que todavía esta en perfeccionamiento.

Para entenderlo un poco más explicaremos como comprime el Mp3:

El algoritmo de compresión MP3 descompone la onda en sus armónicos elementales y destruye aquellos menos significativos.

La destrucción es selectiva y determinada por el usuario a través del bitrate que se quiera obtener. El bitrate como unidad de caudal, indica el número de bits por segundo que se van a transmitir por un medio de transmisión. Cuanto menor sea el bitrate, menor será el tamaño de la señal ya comprimida, menos selectiva será la destrucción de armónicos y menor calidad tendrá el sonido obtenido. Un bitrate de 128000 quiere decir que se leen 128000 bits (unas 20 ks) por segundo. Esto se usa para fijar el caudal máximo de la transferencia.

Cuando se definió por ejemplo el CD audio, se decidió que el máximo caudal de bits sería 150 ks/seg que corresponde a un segundo de sonido digital sin comprimir. Un segundo de sonido MP3

cae hasta los 20 Ks por segundo a máxima calidad. El bitrate se usa mucho en transferencia de información, en CDs, DVDs, redes etc.

5. TÉCNICAS CONTRA LAS COPIAS

Gracias a la complejidad internacional de internet, poner freno a la distribución legal de música bajo "copyright" en formato MP3 es difícil, pero no imposible.

Aunque no sea tarea fácil, esto no impedirá que la industria discográfica lo intente, "La protección es de importancia primordial", dice Ken Berry, presidente de la empresa EMI.

La RIAA y compañías de la industria de alta tecnología como Microsoft, IBM y America Online, están trabajando conjuntamente en la producción de una técnica standard destinada a combatir la copia y el tráfico ilegal de música a través de internet.

Punto principal de esta iniciativa es una norma de seguridad, la "Pague por Transferir", que al menos en su fase inicial, será voluntaria. El consorcio empresarial y de intereses unidos en el proyecto espera tenerla lista en un corto plazo.

No todos los archivos de música MP3 son ilegales. De hecho, la técnica MP3 es elogiada por la

industria discográfica, porque es una oportunidad única para que artistas poco conocidos hagan escuchar su música y la distribuyan a una vasta audiencia en internet.

Por medio de internet existe la posibilidad de establecer una página personal en la que se puede dar a conocer la música propia de manera gratuita, de hecho, existen algunos músicos que venden sus canciones directamente, sin la mediación ni la necesidad de respaldo de una compañía discográfica.

De igual manera se tiene la posibilidad de comprar un disco compacto y transferirlo al disco duro del ordenador, es decir, mediante almacenamiento en la memoria de la computadora personal.

12. JURISPRUDENCIA DE LA SUPREMA CORTE DE JUSTICIA DE LA NACION

Dentro de las tesis que contempla la Suprema Corte de Justicia de la Nación encontramos las siguientes:

1ª. Tesis

Localización

Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito

Fuente: Semanario Judicial de la Federación

Parte: 217-228 Sexta Parte.

Rubro

Trabajadores actores, músicos, etcétera.
Interpretación del artículo 304 de la Ley Federal del Trabajo.

Texto

Las disposiciones legales contenidas en el capítulo Xi del título sexto de la Ley Federal del Trabajo, deben entenderse lato sensu, pues el artículo 304 de la ley laboral abarca a todos aquellos trabajadores que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circos, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local en donde se transmita o 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. En esas condiciones, si la Junta Laboral consideró que a la actora del juicio, que se desempeñaba como bailarina en un centro nocturno, se le debían aplicar las disposiciones legales contenidas en los artículos 304 al 310 de la Ley Federal del Trabajo, es incuestionable que las consideraciones emitidas en el laudo sobre dicho aspecto, no resultan violatorias de garantías. Tribunal Colegiado del Décimo Circuito.

Precedentes

Amparo Directo 205/86. Alicia Giores Guillemin.
29 de enero de 1987. Unanimidad de votos.
Ponente: Salvador Enrique Castillo Morales.

2ª. Tesis

Localización

Instancia: Cuarta Sala

Fuente: Semanario Judicial de la Federación

Parte: XLII, Quinta Parte.

Rubro

Músicos, suspensión de los servicios de los.

Texto

Si el sindicato demandó el cumplimiento del contrato colectivo y, consecuentemente, la reinstalación del grupo orquestal, basándose en que el patrón instaló en su establecimiento un aparato musical para que proporcionara el mismo servicio que el de los trabajadores integrantes de la orquesta; pero no probó que el contrato colectivo prohiba al patrón instalar en su establecimiento aparatos musicales, toda vez que no ofreció como prueba dicho contrato, y del convenio en virtud del cual se suspendió el servicio de música, no aparece que se haya estipulado tal prohibición, resulta evidente que el sindicato careció de acción, pues jurídicamente sólo podía basar su demanda en el hecho de haber cambiado las malas condiciones económicas de la negociación, que fueron las que motivaron, según lo manifestado en el juicio por ambas partes, el convenio en virtud del cual quedó suspendido el servicio de música que proporcionaban los miembros del sindicato, consecuentemente, al condenar al patrón a reponer al grupo orquestal y a pagarle los salarios que dejó de percibir desde la fecha de instalación del aparato electromecánico musical, la Junta violó los artículos 550 y 551 de la Ley Federal del Trabajo,

y, por ende, las garantías consagradas en el artículo 14 constitucional, razón por la que procede conceder al quejoso la protección de la justicia federal que solicita.

Precedentes

Amparo Directo 4529/59. José Aguirre Sánchez. 7 de diciembre de 1960. 5 votos. Ponente: Gilberto Valenzuela.

3ª. Tesis

Localización

Instancia: Cuarta Sala

Fuente: Semanario Judicial de la Federación

Parte: XCIII

Rubro

Contrato Colectivo de Trabajo, fuerza del.

Texto

Cuando la parte demandada demuestra la existencia y vigencia de un contrato colectivo de trabajo, celebrado con alguna organización de trabajadores, es correcta su negativa a celebrar otro contrato colectivo de trabajo con distinto organismo de trabajadores, que haya formulado pliego de peticiones y que haya declarado la huelga; pues estando vigente un contrato anterior, toda modificación del mismo, que se pretenda para obtener un equilibrio entre los diversos factores de la producción y armonizar los derechos del capital y el trabajo, debe ser intentada por el mismo sindicato que tenga firmado el contrato colectivo vigente, y no por otro, si este otro no demuestra

que se trata de trabajadores pertenecientes a diferente profesión de aquellas a que se dedican los miembros del sindicato que ya tiene firmado el anterior contrato, ya que sólo así sería precedente la firma de uno nuevo, con un segundo sindicato, de acuerdo con lo expresado en el artículo 43 de la Ley Federal del Trabajo; por tanto, si el organismo que formuló el pliego de peticiones y que declaró la huelga, no demostró que sus agremiados tengan distinta profesión que la de aquellos agrupados en el sindicato que firmó el primer contrato, resulta justificada la sentencia del inferior negando el amparo contra la declaración de inexistencia de la huelga. Por otra parte, si bien el artículo 42 del ordenamiento citado, al definir el contrato colectivo de trabajo, dice que es todo convenio celebrado entre uno o varios sindicatos y uno o varios patrones o sindicatos patronales, también lo es que dicho precepto está en relación directa con el artículo 43, siguiente, en el que se explica cuales son los casos en que el patrón puede celebrar diversos contratos colectivos con varios sindicatos de su propia negociación; y el ejemplo claro se presenta en el caso, pues la parte patronal celebró contrato colectivo de trabajo con el Sindicato de Músicos de su empresa; lo que no quiere decir que le haya reconocido invalidez al primer contrato colectivo que celebró con un organismo diferente de aquel que formuló el pliego de peticiones y que declaró la huelga, pues por el contrario, con ello reafirma el precepto contenido en el artículo 43

mencionado, porque el Sindicato de Músicos es sindicato de una profesión determinada que labora en el mismo centro de trabajo y distinto profesionalmente de aquellos que firmaron el primer contrato de trabajo.

Precedentes

Tomo XCIII, pág. 1753.- Murillo Andrés.- 22 de agosto de 1947. Cinco Votos.

4ª. Tesis

Localización

Instancia: Cuarta Sala

Fuente: Semanario Judicial de la Federación

Parte: XXVIII

Rubro

Contrato Laboral, suspensión temporal del.

Texto

Si no fue la existencia de una sinfonola para obtener música, lo que determinó la celebración de un acuerdo de suspensión de labores entre músicos y patrón sino la precaria situación económica del negocio, que no permitía cubrir ni siquiera los salarios de los trabajadores filarmónicos, para la reanudación del servicio debieron acreditar los actores que dichas condiciones económicas habían mejorado y que los ingresos del negocio permitían poner en vigor nuevamente la contratación; además en el caso no se está frente a un despido de trabajadores, sino a una suspensión del contrato de trabajo, razón por la cual aún dentro del supuesto de que pudiera

proceder la reanudación del servicio de música, no podría condenarse a la demandada al pago de salarios por el tiempo anterior, durante el cual ningún servicio le fue prestado por miembros del sindicato, aparte de que la inexistencia de tales servicios no fue debida a un acto de voluntad derivado de la quejosa, es decir, la suspensión del grupo orquestal no puede imputársele a ella como incumplimiento del referido contrato.

Precedentes

Amparo directo 7042/58. Rosa Martínez Lazcano. 19 de octubre de 1959. Unanimidad de 4 votos. Ponente: Angel Carvajal.

5ª. Tesis

Localización

Instancia: Quinto Tribunal Colegiado en Materia de Trabajo del Primer Circuito

Fuente: Instituto Mexicano del Seguro Social.

Rubro

Contrato de Trabajo por tiempo determinado. Nulidad de, dada su inprobación.

Texto

Si el actor demanda la nulidad de contrato por tiempo determinado y por ende la reinstalación, por despido injustificado, y la patronal no prueba que el nexo, dada su naturaleza, tenía las características de limitación en el tiempo, lo procedente es condenar a la reincorporación en los mismos términos y condiciones, incluso con la aclaración de que será por tiempo indefinido.

Precedentes

Amparo directo 11255/94. 7 de febrero de 1995.
Unanimidad de votos. Ponente: Rafael Barredo
Pereira. Secretario: Martín Borrego Dorantes.

CAPÍTULO IV

RÉGIMEN LABORAL APLICABLE A LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA.

1. LA RELACIÓN LABORAL DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

El Art. 123 y su ley reglamentaria, la Ley Federal del Trabajo, garantizan los derechos y prestaciones de los trabajadores.

Dicho artículo se divide en 2 incisos.

a) Regula las relaciones entre el patrón y los obreros, jornaleros, empleados, domésticos, artesanos, y en general cualquier persona que realice trabajos en beneficio de un patrón.

El inciso.

b) Regula las relaciones entre los poderes de la Unión, el gobierno del Distrito Federal y sus trabajadores.

La base para que exista una relación laboral la constituye la firma de contratos en materia de trabajo, con ello se evita, en cierta forma, la explotación del trabajador. Existen 3 tipos de contratos:

- Contrato Individual
- Contrato Colectivo
- Contrato Ley.

A su vez, en la industria de la música se manejan diversos tipos de contratos que regulan las relaciones jurídicas en donde intervienen los músicos, esto lo vemos de manera frecuente con las compañías productoras de fonogramas en su aspecto artístico como es la contratación de intérpretes, productores independientes, estos contratos se pueden considerar como contratos mercantiles atípicos, siguiendo el criterio de que por lo menos una de las partes, o sea el productor de fonogramas es una sociedad mercantil y por lo tanto un comerciante en el ejercicio de sus funciones, pero por su contenido que está enfocado específicamente a lograr la producción de fonogramas y normar las relaciones entre los sujetos necesarios para conseguir dicho fin, y en vista de que los sujetos involucrados trabajan con el arte de la música, les hemos denominado contratos artísticos, los cuales dividimos en la siguiente clasificación:

- a) Contrato de Interpretación.
- b) Contrato de Representación.
- c) Contrato de Producción.
- d) Contrato de Distribución.
- e) Contrato de Licencia.
- f) Contrato de Edición Musical.

- g) Contrato de Venta del Master de Grabación.
- h) Contrato de Artista.
- i) Contrato de Radiodifusión.

2. CONDICIONES LABORALES DE LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

Desde el punto de vista de la teoría general del derecho del trabajo, esto es, examinado sólo con rigor técnico, el estudio de las condiciones de trabajo constituye, en realidad, la determinación específica de las obligaciones de las partes en la relación laboral y por lo tanto el estudio del "objeto posible", como elemento esencial de la relación de trabajo. En su sentido "social", pero limitado en cuanto que expresa solo el punto de vista de los trabajadores, las condiciones de trabajo han sido definidas como "las normas que fijan los requisitos para la defensa de la salud y la vida de los trabajadores en los establecimientos y lugares de trabajo y las que determinan las prestaciones que deben percibir los hombres por su trabajo".

Discrepamos de la opinión anterior. Las condiciones de trabajo no son sólo beneficios a favor de los trabajadores, aún cuando en lo esencial, tengan ése carácter. También implican prerrogativas patrimoniales. Es el caso por ejemplo de las disposiciones contenidas en los arts. 65, que obliga a los trabajadores a prolongar

su jornada de trabajo en los casos de siniestro o riesgo inminente en que peligre la existencia misma de la empresa; 110, que fija las cantidades que pueden descontarse del salario y 118 que reconoce a los empresarios el derecho a reinvertir sus utilidades y a obtener un interés razonable por el capital que inviertan. Este problema lo mencionamos antes en alguna medida, cuando al referirnos a los principios generales del derecho del trabajo expusimos nuestra opinión contraria a la tesis de que el derecho del trabajo, en nuestro país, constituye un mínimo de garantías sociales para los trabajadores. Ciertamente esa es la tendencia general, pero no puede negarse que hay prestaciones limitadas, v. gr., la participación en las utilidades y que también los patrones gozan de determinadas garantías.

Nos parece adecuado, sin embargo, el concepto de Mario de la Cueva, cuando señala que las condiciones de trabajo constituyen "el núcleo del estatuto laboral" y "el espíritu que da vida y sentido a nuestro ordenamiento jurídico, porque son las causas que según su definición, aseguran de manera inmediata y directa la salud y la vida del trabajador y le proporcionan un ingreso decoroso", ya que, en rigor, toda la estructura del derecho laboral tiene como finalidad suprema el lograr para los trabajadores unas condiciones humanas de trabajo.

Al legislador le preocupó, respecto de estos trabajadores, tanto dejar establecido el modo como pueden celebrarse los contratos de trabajo, como la determinación del salario.

Las condiciones laborales de los trabajadores de la música son las siguientes:

A. Duración.

La relación de trabajo se puede establecer por tiempo determinado o indeterminado, para varias temporadas o para la celebración de una o varias funciones, representaciones o actuaciones; artículo 305 de la Ley Federal del Trabajo.

Si se vence el término del contrato, no se podrá prorrogar tácitamente la relación laboral, lo que constituye una excepción a la regla general.

La jornada de trabajo se inicia desde que el músico se encuentra a disposición del patrón, para los ensayos, pruebas, etc., hasta terminar la presentación.

B. Salario.

El salario se puede pactar por unidad de tiempo, para una o varias temporadas, o para una o varias funciones, representaciones o actuaciones; artículo 306 de la Ley Federal del Trabajo.

Se admite que a trabajo igual se asigne un salario diferente, en relación con la categoría de las funciones, representaciones o actuaciones, o la calidad de los músicos; artículo 307 de la Ley Federal del Trabajo.

C. Trabajo fuera del Domicilio Habitual.

El trabajo de músicos requiere, con frecuencia, el traslado a puntos diversos del país y aún en el extranjero. En virtud de ello, el legislador puso énfasis en la necesidad de que los empresarios anticipen, por lo menos, el veinticinco por ciento de los salarios que garanticen los pasajes de ida y de regreso; en caso de viajes al extranjero se debe cumplir con lo dispuesto en el artículo 28 de la Ley; artículos 308 y 309 de la Ley Federal del Trabajo.

D. Prestación Especial.

Reconociendo la necesidad que tienen los trabajadores músicos de vestirse en forma adecuada para las representaciones, existe una prestación especial a cargo del patrón, que consiste en que se deben proporcionar camerinos cómodos, higiénicos y seguros, cuando la naturaleza del trabajo lo exija; artículo 310 de la Ley, tomando en cuenta la importancia y la calidad del lugar en donde se preste el trabajo.

3. DURACIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO

La duración de las relaciones de trabajo de los músicos se estipulan en el art. 305 de la Ley Federal del Trabajo, en dicho apartado se señala que pueden celebrarse por tiempo determinado o por tiempo indeterminado, para varias temporadas o para la celebración de una o varias funciones, representaciones o actuaciones.

Quizá las dos más importantes son las que se refieren a la naturaleza laboral que se supone en toda prestación de servicios (art. 21) y la duración indeterminada que, a falta de estipulación expresa, debe reconocerse a toda relación de trabajo (art.35). Precisamente los ataques más enérgicos del llamado sector patronal se orientan hacia la distinción de esas dos presunciones bien intentando establecer relaciones mercantiles o civiles, bien atribuyendo al contrato de trabajo un alcance limitado en cuanto a su temporalidad.

Íntimamente vinculado al problema de la duración de la relación laboral se encuentra el principio de la estabilidad en el empleo. En efecto, este principio al que, con razón, atribuye De la Cueva el ser "la fuente y garantía de otro principio fundamental en la vida del trabajador, que es el derecho a la antigüedad en el trabajo", está en la base de todo el derecho laboral y a su

reconocimiento y pleno desarrollo se destinan estructuras normativas, administrativas y procesales del derecho del trabajo, de primerísima importancia.

En rigor, su apoyo fundamental habrá de encontrarse en la declaración del art. 3º. que consagra el derecho del trabajo (El trabajo es un derecho y un deber sociales”), esto es, el derecho a adquirir y conservar el trabajo.

En el contrato individual de trabajo la temporalidad está sometida a reglas muy precisas que limitan de manera extraordinaria el juego de la voluntad de las partes. En este aspecto se produce una importante diferencia respecto del contrato colectivo de trabajo el cual puede tener una duración caprichosamente fijada por quienes la otorgan. Sin embargo, respecto de ciertos contratos especiales, v.gr., trabajadores de buques (art. 195-IV); deportistas profesionales (art. 293) y trabajadores actores y músicos (art. 305), a pesar de que puedan subsistir las condiciones que dieron origen al contrato, este concluye. Es el caso, por ejemplo, de la contratación de un músico intérprete para que participe en un solo evento.

Terminado éste y no importando que el lugar que lo contrató continúe ejerciendo esa actividad, los efectos del contrato cesarán.

El elemento fundamental para determinar la duración de la relación de trabajo consiste, precisamente, en la subsistencia de las condiciones que le dieron origen.

Éste puede ser, ciertamente, un concepto relativo. En la industria de la construcción, por ejemplo, sería aceptable que una empresa que sucesivamente realizase varias obras, se negara a utilizar en la subsecuente los trabajadores que le prestaron servicios en la anterior.

La Corte ha sustentado precisamente ese criterio en la siguiente ejecutoria, y para efectos de este trabajo lo adaptaremos al ámbito del régimen de los músicos.

“Trabajo para obra determinada. Si se contrata a varios músicos para actuar en un evento, y a la terminación del mismo, el patrón está llevando a cabo otros eventos, no ha lugar a obligarlo a que en los nuevos eventos los realicen los músicos que había contratado para la actividad determinada, y el agravio que por este concepto se haga valer contra el laudo dictado por una junta, que declaró improcedente la petición de los músicos, deberá declararse infundado y negarse el amparo” (Quinta Época: t. LXIII, p. 1104, Zamora, Manuel y Coags.).

En nuestro concepto esta tesis puede resultar peligrosa porque claramente hace depender de la voluntad patronal la "subsistencia de las condiciones de trabajo que dieron origen a la relación".

Podría establecerse la siguiente clasificación de las causas que motivan la limitación temporal de los contratos individuales de trabajo. Debe de aclararse que mencionamos solo causas generales.

- a) Extinción del objeto.
- b) Cumplimiento del plazo.
- c) Realización de la condición resolutoria.
- d) Suspensión.
- e) Rescisión.
- f) Terminación.

1. CONTRATO POR TIEMPO INDETERMINADO

Al tenor de lo dispuesto en el art. 35 de la ley "Las relaciones de trabajo pueden ser para obra o tiempo determinado o por tiempo indeterminado.

A falta de estipulaciones expresas, la relación será por tiempo indeterminado".

El establecimiento de la regla general, salvo excepción expresa, atribuye al contrato individual de trabajo una naturaleza jurídica especial, a

saber: se trata de un contrato puro y simple, esto es, no sujeto a ninguna modalidad.

En realidad esa misma idea podría plantearse de la siguiente manera: en el contrato individual de trabajo, por regla general, la temporalidad será paralela a la vida o aptitud física o mental del trabajador.

Esta regla general se funda, por otra parte, en el principio de la estabilidad. Si ésta es absoluta, el principio tendría la misma característica. De la misma manera lo relativo de la estabilidad traerá como consecuencia una duración limitada de la relación.

Las limitaciones que nuestro derecho consagra respecto de la estabilidad son importantes. Por cuestión de orden podemos mencionarlas. Serían las siguientes de acuerdo con el artículo 49:

- a) Que se trate de trabajadores que tengan una antigüedad de un año;
- b) Si el patrón comprueba ante la Junta de Conciliación y Arbitraje que el trabajador, por razón del trabajo que desempeña o por las características de sus labores, está en contacto directo y permanente con él y la Junta estima, tomando en consideración las circunstancias del

caso, que no es posible el desarrollo normal de la relación de trabajo:

- c) En los casos de trabajadores de confianza;
- d) En el servicio doméstico; y
- e) Cuando se trate de trabajadores eventuales.

Las anteriores limitaciones juegan a favor del patrón, en el sentido de que, a su capricho, podrá dar por terminada la relación laboral cubriendo las indemnizaciones correspondientes. Ahora bien; el trabajador también puede, en forma unilateral, dar por terminada la relación laboral, sin que el patrón tenga acción alguna a su alcance para obligarlo a continuar laborando. Este derecho podrá ejercerse en cualquier momento, pero si el trabajador lo hace valer durante el primer año de prestación de servicios, podrá serle reclamada la responsabilidad civil, en que, en su caso, incurra. Tal conclusión se desprende de lo dispuesto en los arts. 32 ("El incumplimiento de las normas de trabajo por lo que respecta al trabajador solo da lugar a su responsabilidad civil...") y 40 ("Los trabajadores en ningún caso estarán obligados a prestar sus servicios por más de un año").

Por último: la voluntad de ambas partes es suficiente para dar por terminada una relación laboral, cualquiera que sea su naturaleza (art. 53-I).

2. CONTRATO POR OBRA DETERMINADA

El concepto de obra "determinada" es ajeno a la idea de modalidad. En realidad se trata de una idea que expresa la temporalidad del objeto de tal manera que al extinguirse éste, cese en sus efectos la relación. Un ejemplo aclarará las ideas: el patrón "A" contrata al trabajador "B" para que le construya un cuarto adicional a una casa. En la especie la relación perdurará mientras subsista el objeto posible, elemento esencial del negocio jurídico. Al quedar realizado el objeto, por falta de este elemento esencial dejará de existir el negocio jurídico.

La modalidad, por el contrario, afecta a un acto perfectamente estructurado y presumiblemente válido que por circunstancias ajenas a su esencia está llamado bien a empezar a producir efectos, bien a extinguirse.

La modalidad juega, normalmente, en función de la voluntad de las partes. La determinación de la obra, en los contratos que estamos examinando, depende también su voluntad, pero al nacer la relación se produce un elemento objetivo cuya permanencia, cualquiera que sea la temporalidad

que se le haya atribuido por las partes, domina la vigencia de la relación. Precisamente por eso en el art. 39 se señala: "Si vencido el término que se hubiese fijado subsiste la materia del trabajo, la relación que dará prorrogada por el tiempo que perdure dicha circunstancia".

El principio fundamental que regula a los contratos por obra determinada está incluido, a su vez, en el art. 36 que dice: "El señalamiento de una obra determinada puede únicamente estipularse cuando lo exija la naturaleza".

En realidad el concepto de "obra determinada", no es un concepto preciso y en ocasiones se confunde con la idea de "tiempo determinado". Es importante mencionar algunos ejemplos para establecer mejor las diferencias.

a) En la industria de la construcción el objeto posible de la relación se asocia a un trabajo concreto, como ejemplo tenemos la cimentación, la obra negra, las instalaciones eléctricas o hidráulicas, la pintura, la carpintería, etc. Aquí la determinación de la obra es absolutamente precisa.

b) En ocasiones, particularmente en la industria automotriz, las empresas trabajan por cuota, esto es, bajo licencia para producir anualmente solo

un determinado número de vehículos. También aquí se trata de obra determinada.

c) Tendría la misma característica un contrato celebrado con trabajadores del campo para el levantamiento de una cosecha. En este caso e independientemente de factores de tiempo que suelen ser agobiantes en la agricultura (v.gr., en la cosecha de fresa, que exige cumplir la tarea dentro de un plazo rígido), el objeto de la relación claramente configura una obra determinada. Sin embargo en ocasiones se denomina a estos contratos "de temporada", lo que evidentemente desvirtúa su esencia.

d) Por el contrario, constituye un contrato "de temporada" el que celebran normalmente los grandes almacenes de artículos de consumo duradero con personal distinto del que desempeña habitualmente el trabajo, para prestar sus servicios, v. gr., durante las fiestas navideñas, concepto genérico que engloba desde el primero de noviembre al seis de enero siguiente. En este caso la materia no determina la duración del contrato, sino la mejor oportunidad de venta que se produce en esa época.

En ocasiones las empresas industriales intentan disfrazar de contratos por obra determinada los que celebran con trabajadores distintos de los de "planta", para atender pedidos importantes: Aquí suele presentarse uno de los clásicos fraudes

legales, ya que la producción indiferenciada de ciertos artículos, v. gr., en sistemas de trabajo en cadena, hace prácticamente imposible vincular a ciertos trabajadores a una obra concreta. En este caso es claro que la naturaleza del objeto no permite descubrir una obra determinada, por lo que surtirá la disposición del art. 36.

El legislador intenta poner obstáculos a la celebración de estos contratos precisamente porque atentan en contra del principio de la estabilidad del empleo, o impone responsabilidades mayores a los patrones que los rescinden sin causa justificada (art. 50-I).

3. CONTRATO POR TIEMPO DETERMINADO

En el contrato por tiempo determinado operan claramente las modalidades del negocio jurídico, esto es, el plazo y la condición. Si la duración de la relación depende solamente del transcurso del tiempo,, v. gr., en el caso antes mencionado del trabajo de temporada, estaremos en presencia del plazo. En cambio se tratará de una condición cuando la duración de la relación esté sujeta a un acontecimiento futuro de realización incierta, por ejemplo, que regrese o no un trabajador con licencia.

La ley señala tres hipótesis para la celebración de contratos de trabajo a plazo, a saber:

- a) Que lo exija la naturaleza del trabajo que se va a prestar.
- b) Que se trate de sustituir temporalmente a otro trabajador.
- c) En los demás casos previstos por la propia ley (art. 37).

En rigor en el primer caso, v. gr., en el contrato de temporada, si estamos en presencia de un contrato a plazo. Por el contrario, en la sustitución temporal de otro trabajador se produce la hipótesis del contrato sometido a condición resolutoria ya que no es necesariamente cierto que regresará el trabajador sustituido.

Señala De la Cueva como ejemplo del tercer caso, la contratación de trabajadores de los buques por viaje, prevista en la fracción IV del art. 195. Este es uno de los casos dudosos ya que dada la incertidumbre característica de los viajes marítimos, bien pudiera pensarse que la terminación del contrato depende de una condición y no de un plazo, aún incierto. Pero además podría estimarse que se trata, no de una contratación a plazo, sino de la realización de una obra determinada, ya que más que el tiempo, lo fundamental consiste en la tarea a realizar. Una situación semejante se produce en la contratación de deportistas profesionales (para la celebración de uno o varios eventos o funciones, art. 293);

trabajadores actores (por película, o función art. 305) y músicos (por una o varias actuaciones, art. 305), en que también es la tarea y no el tiempo necesario para realizarla lo que fundamenta la contratación.

Como quiera que sea y no importando la calificación que merezcan en estos contratos la duración queda limitada y sus efectos cesan al producirse el plazo o la condición, salvo que subsista la materia del trabajo (art. 39), en cuyo caso procede prorrogar la relación por todo el tiempo necesario.

Es importante señalar que en el documento en que se consigne la naturaleza temporal del contrato, será preciso anotar la causa con claridad suficiente y de conformidad con las hipótesis del art. 37. De otra manera, independientemente de que se haya o no fijado un plazo, deberá entenderse que se trata de un contrato por tiempo indefinido.

4. CLASIFICACIÓN DE LOS TRABAJADORES EN FUNCIÓN DE LA DURACIÓN DE LA RELACIÓN

El problema de la denominación de los trabajadores en función de la naturaleza de la relación laboral establecida, suele estar dominado por la práctica contractual. La ley, al respecto, recoge la experiencia de los contratos colectivos y

alguna interpretación jurisdiccional, pero su tratamiento es más moderado en cuanto al número de categorías que el de la práctica industrial y comercial.

En la ley podemos encontrar las siguientes denominaciones:

- a) Trabajadores de planta (arts. 127-II, 132-X, 156, 158 y 162).
- b) Trabajadores eventuales (art. 49-V y 127-VII).

Además la propia ley recoge otras acepciones que no refiere a los trabajadores que llevan a cabo la labor, sino las tareas que se realizan. Así menciona "las vacantes transitorias o temporales y a los que desempeñen trabajos extraordinarios o para obra determinada que no constituyan una actividad normal o permanente de la empresa" (art. 156).

En la terminología contractual se emplean, además de estas, otras denominaciones. Como ejemplo tenemos que en el contrato colectivo de trabajo vigente en el Instituto Mexicano del Seguro Social (1987-1989) se incluyen las siguientes:

- a) Trabajadores de base, ya sean permanentes o de temporada.
- b) Trabajadores de obra determinada.

c) Trabajadores interinos.

d) Trabajadores sustitutos.

El problema se complica en virtud de que en ocasiones se utilizan los conceptos de trabajador de planta o trabajador de base para distinguir al trabajador sindicalizado o sindicalizable, de los trabajadores de confianza.

4 SUSPENSIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO

El artículo 159 previene la nulidad del cualquier acto por el cual se transmitan o afecten derechos patrimoniales de autor o artistas intérpretes, o por el que se autoricen modificaciones a una obra cuando se estipulen condiciones inferiores a las que señalan como mínimas las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública.

Aquí encontramos dos supuestos: Uno relativo a la transmisión o afectación de derechos patrimoniales, que puede consistir en la explotación de una interpretación en medios no autorizados. Y en otro cuando se pacten condiciones inferiores a las que señalen como mínimas las tarifas. Esta disposición 159 viene a reforzar el orden público e interés social de la Ley, declarando nulos aquellos actos atentatorios a ese derecho patrimonial.

Como se trata de derechos irrenunciables, debe concluirse que la nulidad que indica el precepto citado, es absoluto.

En tales términos habrá que sujetarse a lo que dispone el Código Civil en sus artículos 2225 y 2226. El primero de ellos indica que la ilicitud en el objeto, en el fin o en la condición del acto produce su nulidad, ya sea absoluta, ya relativa según lo disponga la ley. Y el segundo numeral señala que la nulidad absoluta por regla general no impide que el acto produzca provisionalmente sus efectos, los cuales serán destruidos retroactivamente cuando se pronuncie por el juez la nulidad. De ella puede prevalerse todo interesado y no desaparece por la confirmación o la prescripción.

5. RESCISIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO

En los términos de estos apartados, cualquier violación que derive del contrato dará motivo para que el artista intérprete afectado pueda ejercitar acciones civiles, tales como el cumplimiento del contrato, o la rescisión del mismo, con base en los artículos aplicables del Código Civil que atañen a las consecuencias del incumplimiento de las obligaciones, reclamando la indemnización por daños y perjuicios, entendiendo el concepto daño como la pérdida o menoscabo sufrido en el patrimonio por la falta de cumplimiento de la obligación (art. 2108 Código Civil), relacionándose

por cuanto al monto, en lo establecido con el artículo 156 de la Ley Federal del Derecho de Autor, y perjuicio como la privación de cualquier ganancia lícita que debiera haberse obtenido con el cumplimiento de la obligación (art. 2109 Código Civil).

El artículo 79 de la Ley Federal del Derecho de Autor señala que los derechos por el uso o explotación de obras protegidas se causarán cuando se realicen ejecuciones, representaciones o proyecciones con fines de lucro, obteniendo directa o indirectamente. Tales disposiciones son aplicables en lo conducente a los derechos de los artistas intérpretes.

Este numeral está en estrecha relación con el artículo 84, en el cual se establece el derecho irrenunciable para los artistas intérpretes a recibir una retribución económica irrenunciable por la utilización pública de sus interpretaciones en cualquier forma o medio.

La violación de tales preceptos legales da al artista intérprete el derecho, de ejercitarlo por sí o a través de la sociedad de intérpretes que le represente, a solicitar medidas precautorias para garantizar el monto de lo reclamado, que pueden consistir en embargo o intervención de negociaciones, y a demandar el pago de daños y perjuicios, haciendo consistir los primeros en la

falta de pago de las regalías correspondientes y, los segundos, en los intereses derivados por la mora.

Independientemente de lo anterior, el no pago de regalías constituye un incumplimiento de obligaciones y ello podría dar lugar al ejercicio de una acción rescisoria del contrato.

Con el objeto de garantizar liquidaciones claras sobre los derechos de los autores y de los artistas intérpretes, la legislación mexicana contiene diversos dispositivos para atender a tal garantía.

El primero de ellos es el 78, que indica que cuando en un contrato sobre utilización de derechos se fije una regalía por unidad de ejemplares, las empresas productoras y las importadoras, en su caso, deberán llevar sistemas de registro que permitan realizar, en cualquier tiempo las liquidaciones correspondientes. Esta numeral, desde luego, puede ser aplicable a los casos de videogramas, videolibros o explotación gráfica de interpretaciones como las fotonovelas.

Otro numeral es el 107 que indica que toda persona física o moral que con fines de lucro o de publicidad utilice, habitual o accidentalmente, obras protegidas, deberá enviar a la sociedad correspondiente una lista mensual que contenga: el nombre de la obra y de su autor, y el número de

ejecuciones, representaciones y exhibiciones de la obra ocurridas en el mes, quedando exceptuadas de tal obligación quienes utilicen los fonogramas utilizados en ejecución pública mediante sinfonolas o aparatos similares.

Esta disposición favorece también a los artistas intérpretes. En la práctica mexicana, la obtención de esta información se produce, en el caso de la cinematografía, por los reportes enviados por los exhibidores cinematográficos, y en la radio y la televisión, mediante las programaciones obtenidas bien a través de los periódicos, revistas especializadas, o directamente de estos organismos de radiodifusión, con el objeto de estar en factibilidad de proceder al reparto de las regalías entre sus titulares.

La violación a estas disposiciones, a pesar de hacer incurrir a los responsables en las sanciones administrativas que indica la ley, dan lugar para que los artistas intérpretes en el caso, puedan ejercitar acciones de cumplimiento del contrato, o bien, la rescisión por incumplimiento.

6. TERMINACIÓN DE LA RELACIÓN DE TRABAJO

La Ley Federal del Trabajo en su artículo 401 precisa en forma limitativa las causas por las cuales puede terminarse un contrato colectivo de

trabajo, pues no hay fracción alguna, que hable de casos análogos a las establecidas en las fracciones anteriores; por tanto, de tales mandatos, quedan precisadas tres formas jurídicas en forma clara:

a) que la rescisión del contrato colectivo solo puede demandarse por las causas establecidas en el artículo 401 de la Ley Federal del Trabajo y no por otra alguna;

b) que las causas de la rescisión de los contratos señalados en el artículo 47 de dicha Ley solo son aplicables a los contratos individuales de trabajo, habida cuenta de que en toda empresa que celebra un contrato colectivo con un sindicato, tiene además del contrato colectivo, celebrado otro individual con cada uno de los trabajadores sindicalizados, o no, de la empresa, que se rige por las cláusulas del contrato colectivo y por las peculiares del contrato individual para cada caso; y

c) que para decidir sobre la rescisión de un contrato colectivo, no pueden invocarse las causas establecidas en el artículo 47 de la Ley, porque, atento lo manifestado, no son aplicables

El supuesto de la terminación de la relación lo encontramos en dos artículos dentro de la Ley Federal del Derecho de Autor. El primero es el 46 que atañe a la edición, y señala que cuando en este tipo de contrato no se haya estipulado el término

dentro del cual deba quedar concluida la edición y ser puestos a la venta los ejemplares, se entenderá que este término es de un año. Una vez transcurrido éste sin que el editor haya hecho la edición, el autor podrá optar por exigir el cumplimiento del contrato o darlo por terminado mediante aviso escrito al editor, pero en uno y otro casos, éste resarcirá a aquél de los daños y perjuicios causados, los que en ningún modo serán menores de las cantidades recibidas por el autor en virtud del contrato.

La otra disposición se encuentra contenida en el artículo 76 y esta incorporada dentro del Capítulo V de la Ley que contempla los derechos provenientes de la utilización y ejecución públicas. Tal numeral previene que, salvo pacto en contrario, las obras dramáticas como musicales, dramático musicales, coreográficas, pantomímicas y, en general, las obras aptas para ser ejecutadas escenificadas o representadas, deberán llevarse a la escena y ejecutarse, reproducirse o promoverse, dentro de los 6 meses siguientes a la fecha del contrato celebrado; en caso contrario, el titular del derecho de autor está facultado para darlo por terminado, mediante aviso por escrito, quedando a su favor las cantidades que hubiera recibido en virtud del contrato.

Si bien, los numerales se refieren a los autores, dado que, en la hipótesis legal del artículo 46, la

fijación de la interpretación artística puede darse en este medio como en audiolibro, fotonovela, etc., y que en la del 76 se plantea la promoción o la comunicación pública de obras dramáticas musicales, o dramático musicales en donde se incorpore una interpretación artística, nada impide que las disposiciones ahí contenidas no puedan aplicarse dentro del estatuto jurídico del artista intérprete.

Estos preceptos contienen dos supuestos básicos:

Uno, un plazo mínimo para que la obra y en el caso, la interpretación fijada deban reproducirse o comunicarse públicamente. Este plazo mínimo puede ampliarse por acuerdo entre las partes ("Cuando en el contrato de edición no se haya estipulado plazo...", art.46; y "Salvo pacto en contrario...", art.76), y dos, la notificación al editor o productor de que el plazo ha terminado sin que se haya llevado a cabo la reproducción o explotación.

Así pues, si transcurrido el plazo ya sea el legal, por no haber pacto en contrario, o bien el pactado, sin que el empresario o productor haya hecho uso de su derecho, en el caso de la edición existe la opción del cumplimiento o bien de la terminación.

En el presupuesto del artículo 76 no se indica la opción de cumplimiento. Si se ha elegido por la

terminación, el hecho debe notificarse a dicho empresario o usuario, y, entendemos, de acuerdo con el espíritu de estos numerales, que tal notificación debe ser fehaciente, por lo que es recomendable la interpelación notarial o judicial para tales efectos, e inscribir ésta, posteriormente ante la Dirección General del Derecho de Autor, solicitando una anotación marginal en la inscripción del contrato.

Finalmente, la indemnización por esta inoperancia del empresario o productor, en el artículo 46 se establece el pago de daños y perjuicios, mismos que no deberán ser transferibles a las cantidades que se hubieran recibido. Y en el caso del artículo 76, éste indica que el autor y en el caso del artista intérprete, se quedará con las cantidades que hubiera recibido en virtud del contrato, sin embargo y de no haber obtenido cantidad alguna está abierta la posibilidad legal de reclamar el pago de daños y perjuicios.

7. OPORTUNIDADES DE EMPLEO PARA LOS TRABAJADORES DE LA MÚSICA

1. PRESTACIÓN DE SERVICIOS PROFESIONALES

El empleo de los músicos en muchos de los casos, se contrata en base a la prestación de servicios profesionales. A continuación mencionaremos los

presupuestos que nos señala el Código Civil en su artículo 2606 con respecto a este numeral:

El que presta y el que recibe los servicios profesionales pueden fijar, de común acuerdo, retribución debida por ellos.

Cuando se trate de profesionistas que estuvieren sindicalizados, se observarán las disposiciones relativas establecidas en el respectivo contrato colectivo de trabajo.

Cuando no hubiere habido convenio, los honorarios se regularán atendiendo juntamente a las costumbres del lugar, a la importancia de los trabajos prestados, a la del asunto o caso en que se prestaren, a las facultades pecuniarias del que recibe el servicio y a la reputación profesional que tenga adquirida el que lo ha prestado.

Si los servicios prestados estuvieren regulados por arancel, éste servirá de norma para fijar el importe de los honorarios reclamados.

Los que sin tener el título correspondiente ejerzan profesiones, para cuyo ejercicio la ley exija título, además de incurrir en las penas respectivas, no tendrán derecho de cobrar retribución por los servicios profesionales que hayan prestado.

En la prestación de servicios profesionales pueden incluirse las expensas que hayan de nacerse en el negocio en que aquellos se presten. A falta de convenio sobre su reembolso, los anticipos serán pagados en los términos del párrafo siguiente, con el rédito legal, desde el día en que fueron hechos, sin perjuicio de la responsabilidad por daños y perjuicios cuando hubiere lugar a ella.

El pago de los honorarios y de las expensas, cuando las haya, se harán en el lugar de la residencia del que ha prestado los servicios profesionales, inmediatamente que preste cada servicio, o al fin de todos, cuando se separe el profesor o haya concluido el negocio o trabajo que se le confió.

Si varias personas encomendaran un negocio, todas ellas serán solidariamente responsables de los honorarios del profesor y de los anticipos que hubieren hecho.

Cuando varios profesores en la misma ciencia presten sus servicios en un negocio o asunto, podrán cobrar los servicios que individualmente haya prestado cada uno.

Los profesores tienen derecho a exigir sus honorarios, cualquiera que sea el éxito del negocio o trabajo que se les encomiende, salvo convenio en contrario.

Siempre que un profesor no pueda continuar prestando sus servicios, deberá avisar oportunamente a la persona que lo ocupe, quedando obligado a satisfacer los daños y perjuicios que se causen, cuando no diere éste aviso con oportunidad.

El que preste servicios profesionales sólo es responsable, hacia las personas a quienes sirve, por negligencia, impericia o dolo, sin perjuicio de las penas que merezca en caso de delito.

2. LA INDUSTRIA DE LA MÚSICA

Es importante que conozcamos a las empresas que existen dentro de la industria de la música. Las compañías editoras son y representan una parte fundamental para quienes componen temas, estas tienen la función de administrar un catálogo musical y colocar las canciones del mismo en el mayor número de lugares posibles, así como también cobrar los respectivos derechos y regalías, en su caso, por el uso de las mismas; por ejemplo, si un músico tiene una canción que cree que puede tener buenos resultados si es interpretada por un artista con gran presencia y promoción en los medios, entonces le convendrá buscar a una editora para ofrecerle este tema y, si ellos consideran que es buena, la promoverán y buscarán a ese artista para que acepte interpretarla.

Existe la Sociedad de Autores y Compositores de Música, la cual puede representar una buena opción para lograr lo anterior, y si no fuera posible, pueden los músicos buscar por internet algunas de ellas, las más conocidas a nivel mundial son ASCAP y MBI.

Otras empresas importantes en la industria de la música son los estudios de grabación, en ellos, se pueden plasmar las ideas y locuras musicales que tengamos, aquí es donde entran en funciones los productores, los ingenieros de audio, los músicos de sesión, etc.

En estos estudios existen diferentes formatos para poder grabar la música, desde la cinta hasta lo más nuevo que es el audio digital; existen diversos estudios que ofrecen buenas alternativas para que los trabajadores de la música puedan grabar y realizar buenas producciones, lo cual creemos que es indispensable si queremos tomar en cuenta la carrera musical.

Existen otras empresas que se encuentran dentro del negocio, como son las escuelas que imparten cursos de aprendizaje musical. Las compañías de fabricación de instrumentos y equipo musical, las tiendas de distribución de instrumentos, equipo y accesorios, las tiendas de discos, las revistas especializadas,, las empresas de manufactura de cd's o cassettes, los productores de videos

musicales, los canales de música en televisión , los técnicos freelance, etc., en fin, la variedad de negocios dentro o alrededor de la industria son muy amplias y, definitivamente, estas empresas deben generar ingresos, pues si no, desaparecerían.

El número de posibilidades de trabajo que se presenta para los músicos, es tan grande como nosotros queremos que sea; mientras más opciones tengamos para ampliar nuestro conocimiento de cómo es que se mueve éste negocio, mejores serán las oportunidades que se presenten para todos y, debido a la falta de un lugar en México donde se pueda aprender más acerca del tema de manera formal, si no lo hacemos o lo inventamos para nosotros mismos, seguro que nadie más vendrá a hacerlo.

Es preciso mencionar ciertos objetivos de algunas empresas de negocios musicales que, a groso modo, son los siguientes:

- Bares y Discoteques. Atraer la mayor cantidad de personas y mantenerlos el mayor tiempo posible en sus instalaciones, vendiéndoles sus servicios.
- Disqueras. Vender el mayor número de discos al mayor número de gente posible.

- Agencias de Representación. Lograr el mayor número de lugares y fechas para la venta de los grupos que representan.
- Empresas Promotoras. Organizar eventos presentando grupos que les garanticen atraer el mayor número de gente posible, para venderles el espectáculo.
- Radio. Tocar la música de los grupos que más audiencia les atraiga y vender los espacios comerciales a otras empresas para que se anuncien en ellos.

Las oportunidades de trabajo que la industria de la música ofrece son muy amplias, de hecho son tan amplias como nosotros mismos queramos que sean, a continuación presentamos algunas de ellas:

- Cantante.
- Musicoterapeuta.
- Líder o miembro de una agrupación.
- Coordinador de giras.
- Músico de sesión.
- Jefe de giras.
- Autor.
- Compositor.
- Arreglista.
- Jefe de escenario.
- Publicista de giras.

- Ejecutivo o empleado de una asociación de autores y compositores.
- Programador de software musical multimedia.
- Representante de músicos.
- Ejecutivo o empleado de una compañía creadora de software multimedia.
- Contador.
- Programador musical de páginas de internet.
- Promotor.
- Ejecutivo o empleado de una compañía manufacturera de cd's, dvd's, kct's, videos musicales, etc..
- Administrador o Ejecutivo de bar o discoteque.
- Abogado especialista en negocios musicales.
- Editor.
- Administrador de tienda de instrumentos musicales.
- Ejecutivo o empleado de una compañía disquera.
- Periodista especializado en música.
- Conductor de radio y televisión especializado en música.
- Consultor de negocios musicales.
- Director de publicidad de compañía disquera.
- Ejecutivo o empleado de mercadotecnia.
- Ejecutivo o empleado de empresa promotora de eventos musicales.
- Promotor de disquera.
- Director de videos musicales.
- Productor.
- Constructor de instrumentos musicales.

- Administrador de estudio de grabación.
- Ingeniero de audio.
- Disc Jockey.
- Asistente de ingeniero de audio.
- Programador musical de radio y televisión.
- Miembro del Sindicato de Músicos.
- Ejecutivo o empleado de una fundación especializada en música.
- Director de escuela musical.
- Maestro de música.
- Director de disqueras independientes.
- Maestro de seminarios musicales.
- Promotor de disquera independiente.

Esperamos que la lista anterior sirva de aliciente a todos aquellos músicos que deseen buscar nuevas opciones de trabajo y que con su creatividad quieran explotar el potencial de su talento.

3. MIDI

Actualmente, las oportunidades de trabajo para los músicos son más amplias si tomamos en cuenta la tecnología que existe con la que podemos crear o desarrollar música. Para algunos, esta manera de hacer música le quita atributos o méritos al propio músico, con lo cual no estamos de acuerdo (siempre y cuando se trabaje honestamente) pues no es muy fácil crear aún cuando se cuenta con

todo el equipo de cómputo y de audio. La esencia de la música es la misma.

Considerando lo anterior, creemos que es interesante agregar lo siguiente para que podamos tener una idea general del trabajo que puede realizarse dentro de la informática musical como otra de las oportunidades para el desarrollo de los músicos.

A principios de los años 80, la tecnología de los sintetizadores había conseguido avances importantes en su empeño para conseguir instrumentos capaces de reproducir sonidos espectaculares tanto creando imágenes de sus correspondientes acústicos, como produciendo tonos irreales inventados por la imaginación de algunos músicos que encontraron en estos sonidos nuevas inspiraciones y medios para su creatividad.

Sin embargo, uno de los problemas que permanecían sin solución era la incompatibilidad entre diferentes instrumentos, incluso de la misma marca.

Si consideramos que los sintetizadores eran monofónicos, o sea, capaces de reproducir una sola nota a un tiempo, podemos imaginar que estos aparatos eran incapaces de competir con los verdaderos pianos o las guitarras, que eran dos de los instrumentos más usados en la música

moderna. Este problema conllevó a que en 1982, un tal Dave Smith de la fabricante Sequential, se propusiera realizar el milagro de poner de acuerdo a las grandes compañías para crear un protocolo o norma de comunicación entre los instrumentos que fuese respetada por todos los aparatos. La idea básica era permitir hacer sonar a más de un aparato a la vez, creando así un instrumento polifónico por el sistema de adición de varios componentes.

Las especificaciones se prepararon a mediados del 82 y se publicaron a finales del mismo año bajo el título "The Complete SCI MIDI" abreviándose el nombre a M.I.D.I. (Musical Instruments Digital Interface). El primer sintetizador que salió al mercado ostentando el logo MIDI fue el Prophet 600 de Sequential a mediados del 83. Una prueba del éxito de MIDI es que en 1996, sigue siendo el estándar que respetan todos los instrumentos, así como otros artefactos que ostentan el logo. El sistema es simple de instalar en los aparatos y su estructura sencilla, barata y efectiva, permite que sea factible su instalación en cualquier producto, desde los más económicos hasta los más costosos.

El concepto MIDI se traduce al español como "Interfaz Digital Instrumentos Musicales", no es más que eso; un Interfaz o Interfase para la comunicación entre los instrumentos. Aunque en un principio, la idea era solo comunicar

instrumentos musicales, el protocolo se ha estandarizado de tal manera que lo podemos encontrar en muchos sistemas que no se pueden clasificar como instrumentos en el total sentido de la palabra, aunque estén relacionados con la música. Por ejemplo, actualmente podemos programar junto con nuestras canciones, la secuencia de las luces y controlar cuándo empieza a andar un grabador análogo, entre otras muchas aplicaciones.

Básicamente MIDI se compone de dos aspectos que han de ser obligatoriamente respetados por quien ostente este logo:

- Los conectores. En todos los casos, serán de tipo DIN de cinco conductores; aunque MIDI sólo hace uso de tres.
- La disposición de la estructura de los mensajes. La data ha de ser enviada por medio de secuencias y por medio de canales. Los conectores estandarizados son tres: IN, OUT y THRU.

Debemos poner mucho énfasis en aclarar el factor de que MIDI no produce sonidos propios ni graba data audio por el sistema digital, sino que contiene instrucciones para que los dispositivos a los que controla, por medio de esta data, produzcan los sonidos u otras reacciones sin necesidad de tocarlos físicamente. Es comparable,

en el campo de los computadores al sistema PostScript pero, aplicado a la música y periféricos. PostScript describe objetos, en vez de vaciarlos en un mapa de bits. MIDI describe los elementos necesarios para la ejecución de los eventos, tanto musicales como de otra índole, en vez de vaciarlos en flujos de bits del audio digital. Por lo tanto, se entiende que MIDI es independiente del dispositivo y de la definición o calidad final de los sonidos. Un archivo MIDI puede ser reproducido por cualquier instrumento o sistema que sea compatible, y la calidad final dependerá de las características de este sistema reproductor.

Como hemos dicho antes los conectores MIDI están estandarizados para el uso de DINS de cinco pines. Esto se presenta como un factor un poco extraño, ya que la mayoría de las conexiones que se utilizan en el campo profesional de audio suelen ser de tipo XLR, (estas son como las que se conectan a la gran mayoría de micrófonos) u otros sistemas más confiables que el tipo de cable DIN. Sin embargo, el sistema se ha estandarizado tanto que desde el más simple hasta el más complicado de los sistemas compatibles ostentan entradas y salidas DIN, y un cable MIDI es lo mismo en cualquier parte del mundo.

Los cables usan solamente tres de los cinco pines (los tres centrales) por lo que sería factible usar cualquier otro tipo de conector con tres conductores pero, nos crearemos problemas de

compatibilidad y nos veremos obligados a hacer uso de adaptadores. A pesar de esto, no es raro encontrar patch bays (cajas de interconexiones) con conectores de jacks $\frac{3}{4}$ de tipo estéreo, o sea con tres conductores, a los que se le da uso para conexiones de MIDI.

Los conectores más importantes de MIDI son MIDI IN y MIDI OUT. No es que MIDI THRU no sea importante, sino que es el más difícil de entender, por lo que es preferible aprender a usar IN y OUT para tener una idea práctica más rápidamente y que nos va a ayudar a comprender el THRU.

¿Cómo empezamos a montar un Sistema Informático para Música que cubra nuestras necesidades?

Un buen punto de partida es saber exactamente qué es lo que queremos lograr, por ejemplo, grabar composiciones personales, imprimir partituras de canciones originales, crear versiones propias de canciones preexistentes, transponer canciones e imprimirlas en una nueva tonalidad, etc.. Para ello existen programas especializados que permiten desarrollar la labor específica. Es importante mantener el foco en los objetivos deseados para adquirir el equipo informático musical adecuado.

Componentes de un Sistema Informático para Música.

Cada sistema de este tipo consta al menos de los siguientes cuatro componentes:

1. Ordenador.
2. Interfase MIDI.
3. Instrumento MIDI más altavoces.
4. Software o programas de música.

1. Ordenador.

Naturalmente , el ordenador en sí mismo es la base del sistema. Aunque es posible que un sistema mínimo como un 386 de 33 MHZ con 4 MB de memoria RAM y un disco duro de 200 MB opere algunos de los programas de música existentes hoy en día, la industria de la informática está continuamente desarrollando cambios muy rápidos que requieren más memoria y mayor velocidad de procesamiento. Por esta causa, recomendamos considerar comprar o actualizar un sistema hacia un ordenador basado en un procesador Pentium con al menos 16 MB de RAM y un disco duro de al menos 1 GB. Un sistema de este tipo cubrirá sus necesidades presentes y futuras por un tiempo aceptable.

2. Interfase MIDI.

Necesitará una interfase MIDI para conectar su ordenador a un instrumento MIDI externo, puede ser un teclado, un sintetizador o un órgano electrónico. Existen principalmente tres tipos de

interfases MIDI: una tarjeta interna que se inserta en un slot dentro del ordenador, una caja externa que se conecta al puerto serie o paralelo detrás del ordenador; y un cable adaptador joystick a MIDI para tarjetas de sonido.

3. Instrumento MIDI.

El Instrumento MIDI más comúnmente elegido es el teclado u órgano electrónico, ya que provee la manera más lógica de ingresar música en un ordenador. Simplemente se ejecuta el teclado y el ordenador recibe es música a través de la conexión con la interfase MIDI. Una tarjeta de sonido puede también considerarse un "instrumento MIDI" y comúnmente se utiliza en conjunción con un controlador de teclado MIDI (un controlador es un teclado que no posee sonidos por sí, y éstos provienen de la tarjeta de sonido a medida que tocamos en él).

4. Software o Programas de Música.

El software dependerá de las necesidades de cada quien. Para transposiciones, composiciones y arreglos que requieran impresión de partituras lo recomendable es un Editor de Partituras. Para grabación y reproducción de pistas instrumentales, un Secuenciador. Si los intereses incluyen la educación musical, el autoaprendizaje de lecciones

de algún instrumento, existe una variedad de programas que pueden cubrir esas necesidades.

Otros programas pueden ser de escaneo de música, conversión de ejecución instrumental o voz a MIDI, audio digital y programas de acompañamiento.

CONCLUSIONES

PRIMERA. Desde el principio de los tiempos, los sonidos han significado para el hombre una invaluable forma de comunicarse, sonidos que combinados de tal forma hicieran posible la creación del ritmo, la melodía y la armonía que le dieron paso a la música, sin la cual no concebimos ahora este universo.

SEGUNDA. Debemos destacar la problemática con la que nos enfrentamos al tratar de obtener información con respecto al desarrollo del presente trabajo. La fuente es muy limitada, no existe literatura relacionada con nuestro tema, los propios juristas destacados en su obra se circunscriben en forma exclusiva a los siete artículos establecidos en la Ley Federal del Trabajo con respecto a los trabajadores de la música.

TERCERA. Es importante señalar que existe una gran escasez de disposiciones en las leyes, en nuestro país realmente se ofrece una protección imperfecta de los derechos de los trabajadores de la música, ante esta situación, los músicos se ven afectados en la regulación de sus actividades y sus labores muchas veces quedan a la deriva.

CUARTA. Creemos que es pertinente hacer modificaciones a la Ley Federal del Trabajo adicionando diversos preceptos a la misma, así

como la elaboración de una ley especializada que contemple de manera exclusiva las actividades legales y artísticas de los músicos.

QUINTA. La tendencia de las grandes empresas es la de allegarse los derechos de los músicos sin limitación de explotación y difusión en los diferentes medios y tener control absoluto de sus actividades, sin importar la contratación de sus servicios, que puede llevarse a cabo a través de la cesión de derechos, bien a través de la remuneración especial o bien mediante la contratación de servicios profesionales. En dichas fórmulas surge siempre el conflicto de intereses.

SEXTA. Normalmente los músicos no se ven justamente remunerados, más si tomamos en cuenta el volumen de ganancias que obtienen sus empleadores, de ahí que las normas de trabajo como aquellas referidas al derecho intelectual deben prever ésta situación. Dentro de un marco de justicia, los músicos son quienes hacen posible que esas empresas existan y subsistan, deben ser compensados justamente por sus aportaciones.

SÉPTIMA. La música es hoy por hoy no sólo factor que influye en la economía mundial, sino elemento que determina sectores cada vez más vastos y diversos, especialmente en sus ramas industrial y comercial. Por lo tanto, deben crearse más fuentes de empleo en lo que respecta a los músicos, y las

que existen deben mejorar sus salarios establecidos para que los artistas mexicanos no abandonen el país en busca de mejores oportunidades en el extranjero.

OCTAVA. La regulación del esquema del derecho de los trabajadores de la música es sui generis, pues la manera de establecer las condiciones de trabajo se complica por las variantes que su actividad implica, podemos mencionar entre otras las características de los salarios mínimos, la duración y distribución de los horarios de trabajo, los descansos obligatorios, disposiciones sobre vacaciones y aguinaldos, éstas no pueden resolverse dentro de la esfera del derecho laboral tradicional.

NOVENA. Los músicos, cuya imagen aún responde mayoritariamente a una idea de modestia y de trabajo, este expresa siempre en tiempo y en actividad una típica subordinación. Ellos no han recibido el reconocimiento a su condición de trabajadores aunque se encuentren contemplados en la Ley Federal del Trabajo dentro de un capítulo especial. La indiscutible fuerza expansiva del derecho del trabajo se expresa en el capítulo de la ley mencionado anteriormente. Pero en homenaje a los músicos, hay que decir que ellos, con su propio esfuerzo, ganaron ese derecho.

DÉCIMA. Cabe señalar que en el caso de los músicos no opera el principio de "a trabajo igual, salario igual", ya que el salario se fija en atención a la categoría de las funciones, representaciones o actuaciones.

DÉCIMA PRIMERA. Uno de los aspectos de mayor importancia, es aquel en donde vemos la necesidad de distinguir entre la relación de trabajo y el contrato; en la primer figura realmente se trata de un intercambio de prestaciones, mientras que en el contrato se tiene como fundamento garantizar la estabilidad y salud del trabajador, y asegurarle un nivel decente de vida, siendo suficiente para su aplicación el hecho de la prestación del servicio, cualquiera que sea el acto que le dé origen, en el ámbito de los músicos debemos estudiar si se estipula por unidad de tiempo, para una o varias temporadas o para una o varias funciones, representaciones o actuaciones.

DÉCIMA SEGUNDA. En términos generales pensamos que es necesario llevar a cabo un análisis exhaustivo respecto de los derechos patrimoniales de los artistas de la música, como sabemos éstos constituyen un derecho irrenunciable, nos referimos particularmente a las regalías que se pagan a los compositores y autores de música pues vemos que no existe un equilibrio entre la gran labor creativa que desarrollan y la explotación de su obra. Así mismo, en lo referente

a los derechos morales, es decir, a la relación que existe entre el autor y su obra, debemos estar pendientes de que se respeten los créditos de los músicos en todas las copias de su obra, ya que en algunas ocasiones los verdaderos creadores o ejecutantes son relegados en lo que han aportado.

DÉCIMA TERCERA. Dentro de la industria de la música, existen entidades gremiales que poseen un monopolio desmedido en torno al trabajo de los músicos, éstas se encargan de acordar con los productores, empresarios o usuarios los montos a pagar por los derechos de intérprete que generan sus agremiados mediante convenios, como es el caso de los organismos de radiodifusión y, a veces, estas organizaciones efectúan la cobranza con los usuarios dejando cantidades vergonzosas para quienes tienen el mérito de crear o ejecutar una obra musical.

DÉCIMA CUARTA. El derecho de autor, representa un señorío sobre un bien intelectual, el cual, en razón de la naturaleza especial de este bien, abraza en su contenido facultades de orden personal, artístico y patrimonial. Los derechos de autor, de compositor y de intérprete son derechos con características universales y dinámicas, existen ilícitos en su contra y muchas veces la legislación nacional se ha visto tímida o cauta al aplicar sanciones penales y económicas severas contra los infractores de sus derechos.

DÉCIMA QUINTA. A medida que evoluciona el hombre, se vuelve menos creativo, inventivo y original, debido a que los medios de comunicación conjuntamente con la tecnología avanzada, acortan la inspiración que el ser humano tiene en mucha o en poca medida. Esto es debido a que es más fácil digerir lo que ya está hecho que crear una melodía o una canción.

DÉCIMA SEXTA. Debe existir una vinculación estrecha entre los adelantos tecnológicos y las leyes que protegen al derecho de autor, ya que los primeros crecen a pasos agigantados mientras que las segundas se modifican en periodos de tiempo muy prolongados; éstas se deben adecuar periódicamente con el fin de que la protección a los derechos intelectuales, esté a la vanguardia de las necesidades que nuestro tiempo exige, vaya como ejemplo la utilización de Internet en donde a diario se violan estos derechos en las veces que sea necesario.

DÉCIMA SÉPTIMA. La piratería es un delito que al parecer prolifera cada vez más, en la legislación mexicana, la gran mayoría de los delitos en esta materia deberían perseguirse de oficio en lugar de ser por querrela de parte ofendida. Creemos que no existe socialmente una idea clara de la magnitud del daño intelectual y cultural que esto provoca.

DÉCIMA OCTAVA. Las violaciones a los derechos de autor se realizan por organizaciones complejas que poseen alta capacidad organizativa y de equipamiento. Estas redes han llegado a establecerse tan bien que el sistema incluye la distribución y ventas del producto inicial pirata, derivándose de ello múltiples distribuidores, vendedores ambulantes o fijos e intermediarios. Sin olvidar al importador o exportador ilegal del producto original.

DÉCIMA NOVENA. Existe un formato de codificación y compresión de archivos de música en computadora llamado MP3, que a través de internet permite a las personas transferir o copiar sonidos en calidad de disco compacto, esta actividad fomenta la piratería, sería bueno que a nivel internacional se implementara una fórmula para detener esta actividad, pues cada día surgen más páginas web dedicadas a la publicación de música.

VIGÉSIMA. Respecto a los gustos y las costumbres sociales, no encontramos especial interés en las autoridades para dedicarse cabalmente a dar apoyo a los artistas, esto ha dado lugar con frecuencia a reducciones o a aumentos de empleo de los trabajadores de la música. Una de las cuestiones muy importantes es la de no aprender a valorar ésta tan sublime actividad y a no reconocer social y culturalmente la importancia que esta labor

implica, no sólo en la música, sino en el arte en general.

VIGÉSIMA PRIMERA. La industria cultural mucho tiene que ver y mucho se tiene que sensibilizar a favor de aquellos que hacen posible su subsistencia y su progreso; los autores, los compositores, los arreglistas, los intérpretes y los ejecutantes de música. Como sabemos, la música posee la inigualable capacidad de poder viajar a través del tiempo y del espacio sin restricciones, ignorante de los años y las fronteras que limitan nuestro mundo.

BIBLIOGRAFÍA

1. AGUILAR GARCÍA, Javier. Historia de la C.T.M. 1936-1990. El Movimiento Obrero y el Estado Mexicano. Tomo II. Primera edición, UNAM. México, 1990.
2. ALMANSA PASTOR, José M. Derecho de la Seguridad Social. Séptima edición, TECNOS. Madrid, 1991.
3. ARAIZA, Luis. Historia del Movimiento Obrero Mexicano. Tomos I-II-III-IV. Primera edición, CUAUHTÉMOC. México, 1965.
4. BAILÓN VALDOVINOS, Rosalío. Las 1000 y una Preguntas y Respuestas Sobre Derecho Laboral. Primera edición, JUS SEMPER. México, 1992.
5. BARAJAS MONTES DE OCA, Santiago. Derecho del Trabajo. Primera edición, UNAM. México, 1990.
6. BAYÓN CHACÓN, G., "et. al.", E. PÉREZ BOTIJA. Manual de Derecho del Trabajo. Volúmen I. Quinta edición, P. MARCIAL PONS. Madrid, 1964.
7. BORRELI NAVARRO, Miguel. Análisis práctico y jurisprudencial del Derecho Mexicano del Trabajo. Cuarta edición, SISTA. México, 1994.
8. BRICEÑO RUIZ, Alberto. Derecho Individual del Trabajo. Primera edición, HARLA. México, 1985.

9. CARRILLO FLORES, Antonio. La Constitución, la Suprema Corte y los Derechos Humanos. Primera edición, PORRÚA. México, 1981.
10. CARILLO PRIETO, Ignacio. Varia "Derecho e Ideología" Primera edición, UNAM. México, 1989.
11. CARRO IGELMO, Alberto José. Historia Social del Trabajo. Séptima edición, BOSCH. Barcelona, 1986.
12. CASTORENA, J. Jesús. Manual de Derecho Obrero. Sexta edición, PORRÚA. México, 1984.
13. CAVAZOS FLORES, Baltasar. Hacia un nuevo Derecho Laboral. Tercera edición, TRILLAS. México, 1997.
14. CAVAZOS FLORES, Baltasar. Las 500 Preguntas más usuales sobre temas Laborales. Cuarta edición, TRILLAS. México, 1992.
15. CAVAZOS FLORES, Baltasar. El Nuevo Derecho del Trabajo Mexicano. Segunda edición, TRILLAS. México, 1997.
16. CAVAZOS FLORES, Baltasar. Instantáneas Laborales. Segunda edición, TRILLAS. México, 1988.
17. CAVAZOS FLORES, Baltasar. 40 Lecciones de Derecho Laboral. Novena edición, TRILLAS. México, 1998.

18. CAVAZOS FLORES, Baltasar. El Nuevo Derecho del Trabajo Mexicano. Segunda edición, TRILLAS. México, 1997.
19. COLOSI, Thomas R., "et. al.", Arthur Eliot, BERKELEY. Negociación Colectiva: El Arte de Conciliar Intereses. Primera edición, LIMUSA. México, 1991.
20. DAVALOS MORALES, José. Derecho del Trabajo I. Octava edición, PORRÚA. México, 1998.
21. DAVALOS MORALES, José. Tópicos Laborales. Primera edición, PORRÚA. México, 1992.
22. DAVALOS MORALES, José. Constitución y Nuevo Derecho Mexicano del Trabajo. Segunda edición, PORRÚA. México, 1991.
23. DAVALOS MORALES, José. El Nuevo Artículo 123 sin apartados. Tercera edición, PORRÚA. México, 1998.
24. DE BUEN LOZANO, Néstor. Derecho del Trabajo. Tomo I. Segunda edición, PORRÚA. México, 1998.
25. DE BUEN L., Néstor. Derecho del Trabajo. Tomo II . Decimocuarta edición, PORRÚA. México, 2000.

26. DE FERRARI, Francisco. Derecho del Trabajo. Volúmen I. Segunda edición, DE PALMA. Buenos Aires. 1976.

27. DE LA CUEVA, Mario. El Nuevo Derecho Mexicano del Trabajo. Tomo I. Decimatercera edición, PORRÚA. México, 1993.

28. DE LA CUEVA, Mario. El Nuevo Derecho Mexicano del Trabajo. Tomo II. Décima edición, PORRÚA. México, 1999.

29. DELGADO MOYA, Rubén. El Derecho Social del Presente. Primera edición, PORRÚA. México, 1977.

30. DESCHAUSSEES, Monique. El Intérprete y la Música. Primera edición, RIALP. Madrid, 1991.

31. DEVEALI, Mario L. El Derecho del Trabajo en su Aplicación y sus Tendencias. Tercera edición, ASTREA. Buenos Aires, 1983.

32. DUNLOP, John T., "et. al.", Walter GALENSON. El Trabajo en el Siglo XX. Segunda edición, MINISTERIO DE TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL. Madrid, 1985.

33. DURÁN LÓPEZ, Federico, "et. al.", Carmen SAEZ LARA. El papel de la participación en las nuevas Relaciones Laborales. Primera edición, CIVITAS. Madrid, 1997.

34. FLORESGÓMEZ GONZÁLEZ, Fernando, "et. al.", Gustavo CARVAJAL MORENO. Nociones de Derecho Positivo Mexicano. Vigésimoséptima edición, PORRÚA. México, 1988.
35. GONZÁLEZ, Ma. del Refugio. Trabajo y Estado. "Fuentes para su estudio". Tomo I Segunda parte, CEHSMO. 1992.
36. GONZÁLEZ DE LA VEGA, René. Reflexiones sobre el Derecho Mexicano. "Estudios Jurídicos". Primera edición, UNAM. México, 1988.
37. GUERRERO, Euquerio. Manual de Derecho del Trabajo. Decimoséptima edición, PORRÚA. México, 1990.
38. GUTIÉRREZ VILLANUEVA, Reynold. La constitución de los Sindicatos y su Personalidad Jurídica. Primera edición, PORRÚA. México, 1990.
39. HARO LEEB, Luis. Los problemas éticos de las relaciones de Trabajo. Primera edición. PORRÚA. México, 1991.
40. HERRERA MEZA, Humberto. Iniciación al Derecho de Autor. Primera edición, LIMUSA. México, 1992.
41. JUSTINIANI ALCALDE, Arturo. El Contrato Colectivo de Trabajo, técnica de su negociación en el obrero mexicano. Tomo IV. Segunda edición, SIGLO XXI. México, 1985.

42. KAHN-FREUND, Otto. Trabajo y Derecho. Tercera edición, MINISTERIO DE TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL. Madrid, 1987.
43. KAYE, Dionisio J. Relaciones Individuales y Colectivas del Trabajo. Segunda edición, THEMIS. México, 1995.
44. KORSCH, Karl. Lucha de clases y Derecho del Trabajo. Primera edición, ARIEL. Barcelona, 1980.
45. KROTOSCHIN, Ernesto. Tratado Práctico de Derecho del Trabajo. Cuarta edición, DE PALMA. México 1987.
46. LEÓN, Samuel, "et. al ", María Xelhuantzi López, Ignacio Maruán, Pablo González Casanova, Jorge Basurto, René Millán, Victoria Novelo, Raúl Trejo Delarbre. El Obrero Mexicano. "La Política y la Cultura". Segunda edición, SIGLO XXI. México, 1986.
47. LOJKINE, Jean. La Clase Obrera hoy. Primera edición, SIGLO XXI. México, 1988.
48. LOREDO HILL, Adolfo. Derecho Autoral Mexicano. "Nueva colección de estudios jurídicos". Segunda edición, JUS. México, 1990.
49. MACCHIAVELLO CONTRERAS, Guido. Derecho Colectivo del Trabajo. Primera edición, JURÍDICA DE CHILE. Santiago, 1989.

50. MANUALES DE EDUCACIÓN OBRERA: "ÁREA HISTÓRICA". Secretaría de Educación y Comunicación Social. C.T.M. México, 1993.

51. MANUALES DE EDUCACIÓN OBRERA: "ÁREA JURÍDICA". Secretaría de Educación y Comunicación Social. C.T.M. México, 1992.

52. MANUALES DE EDUCACIÓN OBRERA: "ÁREA SINDICAL". Secretaría de Educación y Comunicación Social. C.T.M. México, 1992.

53. MORALES, Hugo Ítalo. La estabilidad en el empleo. Primera edición, TRILLAS. México, 1987.

54. OBÓN LEÓN, J. Ramón. Derecho de los artistas intérpretes, actores, cantantes y músicos ejecutantes. Primera edición, TRILLAS. México, 1996.

55. PAHISSA, Jaime. Espíritu y cuerpo de la Música. Primera edición, HACHETTE. Buenos Aires, 1951.

56. PENAGOS ACERRIS, Carlos. Derecho Individual del Trabajo. Primera edición, UNAM. México, 1995.

57. PÉREZ FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Bernardo. Contratos Civiles. Cuarta edición, PORRÚA. México, 1996.

58. RAMOS, Eusebio, "et. al.", Ana Rosa TAPIA ORTEGA. Nociones del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social. Cuarta edición, SISTA S.A. DE C.V.. México, 1993.
59. RAMOS ÁLVAREZ, Oscar Gabriel. Sindicatos, Federaciones y Confederaciones. Primera edición, TRILLAS. México, 1991.
60. RANGEL MEDINA, David. Panorama del Derecho Mexicano, Derecho Intelectual. Primera edición, MCGRAW HILL. México, 1988.
61. RECIO ANDREU, Albert. Capitalismo y Formas de Contratación Laboral. Primera edición, MINISTERIO DE TRABAJO Y SEGURIDAD SOCIAL. Madrid, 1988.
62. ROJINA VILLEGAS, Rafael. Introducción al estudio del Derecho. Segunda edición, PORRUA. México, 1967.
63. ROMO GUTIÉRREZ, Arturo. Educación para forjar al hombre nuevo y la Nueva Sociedad. C.T.M., (colección de temas socioeconómicos). México, 1991.
64. ROUAIX, Posteu. Génesis de los Artículos 27 y 123. Comisión Nacional Editorial del C.E.N. del P.R.I. México, 1984.
65. SANTOS AZUELA, Héctor. El Sindicalismo en México. Primera edición, PORRUA. México, 1994.

66. SANTOS AZUELA, Héctor. Estudios de Derecho Sindical y del Trabajo. Primera edición, UNAM. México, 1987.
67. SOTO ÁLVAREZ, Clemente. Prontuario de Introducción al Estudio del Derecho y Nociones de Derecho Civil. Tercera edición, LIMUSA. México, 1982.
68. TAYLOR, Deems. Hombres y cosas de la Música. Primera edición, HACHETTE. Buenos Aires, 1952.
69. TRUEBA URBINA, Alberto. Nuevo Derecho del Trabajo. Sexta edición, PORRÚA. México, 1981.
70. UDY, Stanley. El Trabajo en las Sociedades Tradicional y Moderna. Primera edición, AMORROTU. Buenos Aires, 1970.
71. VILLORO TORANZO, Miguel. Introducción al estudio del Derecho. Duodécima edición, PORRÚA. México, 1966.
72. VIÑAMATA PASCHKES, Carlos. La Propiedad Intelectual. Primera edición, TRILLAS. México, 1988.
73. ZÚÑIGA GARCÍA, Luis Francisco. Guía práctica y formulario para la realización de Contratos. Primera edición, ATENAS DE LA ANÁHUAC. México, 1998.

LEGISLACIÓN

1. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos. Decimoprimer edición, PORRÚA. México, 1997.
2. Ley Federal del Trabajo. Octava edición, SECRETARIA DEL TRABAJO Y PREVISION SOCIAL. México, 1990.
3. Ley Federal del Derecho de Autor. Primera edición, DELMA. México, 1998.
4. Ley Federal de Radio y Televisión. Quinta edición, DELMA. México, 1998.
5. Ley Orgánica de la Administración Pública Federal. Trigesimosegunda edición, DELMA. México, 1999.
6. Legislación sobre Derechos Humanos. Tercera edición, PORRÚA. México, 1995.
7. Código de Comercio. Quincuagesimasexta edición, PORRUA, México. 1991.
8. Código Civil para el Distrito Federal. Quincuagesimotercera edición, PORRUA. México, 1984.
9. Código Penal para el Distrito Federal. Última reimpresión, PAC. México, 2000.
10. Ley del Notariado para el Distrito Federal. Décimo octava edición, PORRÚA. México, 1998.

11. Ley General de Sociedades Mercantiles. Quincuagesimasexta edición, PORRUA. México, 1991.

DICCIONARIOS Y ENCICLOPEDIAS

1. BOLOGNA, Carlo. Enciclopedia La Gran Música. Primera edición, ASURI. Bilbao, 1978.
2. DE PINA VARA, Rafael. Diccionario de Derecho. Decimoséptima edición, PORRUA. México, 1991.
3. Diccionario Jurídico Mexicano. Instituto de Investigaciones Jurídicas UNAM. Decimosegunda edición, PORRUA-UNAM. México, 1998.
4. HAMEL, Fred, "et. al.", Martin Hürlimann. Enciclopedia de la Música. Primera edición, GRIJALBO. México, 1997.
5. HINDLEY, Geoffrey. The Larousse Encyclopedia of Music. Tercera edición, CRESCENT. París, 1971.
6. PALOMAR DE MIGUEL, Juan. Diccionario para Juristas. Primera edición, MAYO. México, 1981.
7. VALLS GORINA, Manuel. Diccionario de la Música. Décima edición, ALIANZA. Madrid, 1996.

HEMEROGRAFIA

1. Revista Jurídica de la Universidad Interamericana de Puerto Rico; Vol. XI, septiembre-diciembre, 1976.

2. Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000,
SECRETARIA DE HACIENDA Y CREDITO
PUBLICO, México, 1995.

OTRAS FUENTES

1. ENTREVISTAS
2. CUESTIONARIOS
3. CASSETTES
4. VIDEOCASSETTES
5. TESIS
6. C.D. ROM'S
7. INTERNET
8. MEMORIAS DE CONGRESOS, SIMPOSIOS,
CONFERENCIAS, MESAS REDONDAS

