

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE DERECHO
DIVISIÓN DE ESTUDIOS DE POSGRADO

*La interpretación artística:
su naturaleza jurídica*

DIRECTOR DE TESIS
DR. RAÚL CARRANCÁ Y RIVAS

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL
DIPLOMA DE ESPECIALISTA EN DERECHO DE LA PROPIEDAD INTELECTUAL

PRESENTA

BETTY LUISA DE MARÍA AUXILIADORA ZANOLLI FABILA

MÉXICO, 2011



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.

A mis padres,

Uberto Zanolli Balugani, in memoriam, y ***Betty Fabila Herrerías***,

*Que me enseñaron con total devoción a amar,
respetar y venerar al Arte y a la Cultura
así como el compromiso del ser universitario.*

*A Ustedes,
que constituyen mi principal y perenne ejemplo,
mi inspiración y guía,*

con mi amor infinito y eterno.

Al ilustre jurista y catedrático universitario

Doctor Raúl Carrancá y Rivas

*quien me honró al dirigir este trabajo
y por quien he aprendido a amar y a creer en el Derecho,
al permitirme atestiguar día a día
que la enseñanza y salvaguarda de Él y de la Justicia
pueden constituir el valiente, comprometido,
apasionado y ejemplar apostolado
de una tradición heredada y de toda una vida.*

Con mi infinita admiración, afecto, respeto y gratitud eternos.

*Al Doctor Juan Luis González Alcántara y Carrancá,
quien ha dedicado su vida a la enseñanza crítica del Derecho
y a la recta impartición de la justicia,
por su invaluable y generoso apoyo y excepcional calidad humana,
con todo mi reconocimiento,*

*al Doctor Eduardo Luis Feher Trenchiner,
notable erudito de la historia, del arte y de la ciencia jurídica,*

*al Licenciado Jesús Porfirio González Schmal
enérgico y tenaz defensor de los más altos valores jurídicos y sociales,*

y

*al Licenciado Ignacio Eugenio Otero Muñoz,
infatigable y entusiasta promotor de la vida y la cultura jurídicas.*

*Destacados juristas y catedráticos universitarios
que me han distinguido como miembros del jurado.*

Gracias a todos Ustedes.

*L'artista fra gli umani è il piú ricco.
Vive accanto alle stelle e viaggia in aereo.*

*Gli altri vanno a piedi:
ecco perché arrivano sempre dopo.*

*Quando un artista parla a gli eretici
è un sacerdote che diffonde una fede religiosa.*

*(El artista entre los hombres es el más rico.
Vive junto a las estrellas y viaja en el aire.*

*Los otros van a pie:
por ello llegan siempre después.*

*Cuando un artista habla a los heréticos
es un sacerdote que difunde una fe religiosa.)*

UBERTO ZANOLLI
(“Fede nell’Arte”, en *Vita veronese*, 1948, p. 42)

Ecco: respiro appena ...

*Io son l'umile ancella
del Genio Creator:
ei m'offre la favella,
io la diffondo ai cor ...*

*Del verso io son l'accento,
l'eco del dramma uman,
il fragile strumento
vassallo della man.*

*Mite, gioconda, atroce,
mi chiamo, mi chiamo Fedeltà:
un soffio è la mia voce,
un soffio è la mia voce,
che al novo dì morrà.*

(Así: respiro apenas ...

*Yo soy la humilde sierva
del Genio Creador:
él me ofrece la palabra,
yo la difundo a los corazones ...*

*Del verso yo son el acento,
el eco del drama humano,
el frágil instrumento
vasallo de la mano.*

*Tierna, alegre, atroz,
me llamo, me llamo Fidelidad:
un soplo es mi voz,
un soplo es mi voz,
que al nuevo día morirá.)*

IO SON L'UMILE ANCELLA

FRANCESCO CILEA

(Romanza de la ópera *Adriana Lecouvreur*, 1902)

ÍNDICE

Introducción	11
Capítulo I.	
CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LOS DERECHOS DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS.....	19
A) Naturaleza jurídica de los derechos de autor.....	21
1. Concepto	26
2. Fundamento jurídico-constitucional en México	27
B) Derechos del autor	30
1. Derechos morales	31
2. Derechos patrimoniales	32
3. Objeto y sujetos del derecho de autor	34
C) Derechos conexos: Concepto y regulación :.....	35
Capítulo II.	
DERECHOS DE LOS ARTISTAS “INTÉRPRETES O EJECUTANTES” EN MÉXICO	41
A) Naturaleza jurídica de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes	43
1. Derechos de los artistas “intérpretes o ejecutantes”	49
2. Derechos de los ejecutantes	52
3. Derechos de ejecución artística	54
4. Derechos de realizadores e intérpretes	54
5. Derecho de intérprete	55
6. Derechos del artista	55
B) Regulación jurídico-autoral mexicana	56
1. Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal (1928)	60
2. Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor y Editor (1939)	62
3. Ley Federal del Derecho de Autor (1947)	63
4. Ley Federal sobre el Derecho de Autor (1956)	63
5. Decretos que reformaron y adicionaron la ley autoral de 29 de diciembre de 1956 (1963, 1982, 1991 y 1993)	65

6. Ley Federal del Derecho de Autor (1996)	70
a) Definición de artista “intérprete o ejecutante”	71
b) Derechos morales	72
c) Derechos patrimoniales	73
d) Reparación del daño y limitación de los derechos	75

Capítulo III.

PANORAMA INTERNACIONAL SOBRE LA REGULACIÓN JURÍDICA DE LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS “INTÉRPRETES O EJECUTANTES”	79
A) Antecedentes legislativos en el ámbito internacional	81
B) Evolución de la legislación internacional aplicable en México	91
1. De 1947 a 1964	91 ^o
2. De 1964 a 1994	103
3. De 1994 a 2011: Tratados de la OMPI	109
4. Instrumentos bilaterales concertados por México	119
5. Instrumentos regionales de libre comercio	121
C) Balance de los derechos otorgados internacionalmente a los artistas “intérpretes o ejecutantes”	126
1. Derechos morales	127
2. Derechos patrimoniales	129
3. Limitantes	137
4. Reflexiones generales	139
D) Selectiva comparación internacional sobre la reglamentación jurídica relativa a los derechos de los artistas	145
1. América	146
a) Argentina	146
b) Bolivia	147
c) Colombia	149
d) Cuba	150
e) Chile	150
f) Perú	152
g) Venezuela	154
2. Europa	155
a) Italia	155
b) España	156
c) Francia	157
d) Rusia	158

Capítulo IV.

¿INTERPRETACIÓN O EJECUCIÓN ARTÍSTICAS?	161
A) Hacia una conceptualización	163
1. Hermenéutica e interpretación	163
2. Interpretación lingüística e investigación histórica	168
3. Interpretación jurídica: su paralelismo con el arte y la música	171
4. Los límites de la interpretación	177
B) La interpretación del arte y el artista	181
1. Origen etimológico	182
a) Interpretación, interpretar e intérprete	182
b) Ejecución, ejecutar y ejecutante	183
c) Artista	184
d) Connotación semántica en otras realidades lingüísticas	188
2. ¿Es el artista un intérprete o un ejecutante?	190
3. Interpretación versus ejecución	196
C) El intérprete musical: un caso revelador	205
1. Formas y alcances de la interpretación musical	217
2. Sintética comparación interpretativa	224
D) La interpretación artística, perpetuo acto recreador	237
1. El intérprete artístico como recreador	241
2. Subjetividad interpretativa	244

Capítulo V.

PROPUESTA DE REFORMA, ADICIÓN Y DEROGACIÓN A LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR	247
A) Propuesta de reforma a la Ley Federal del Derecho de Autor para substituir la categoría de "artista intérprete o ejecutante" por la de "artista intérprete" y la de "obras literarias y artísticas" por la de "obra artística"	254
B) Propuesta de reforma a la Ley Federal del Derecho de Autor para incorporar la figura del recreador como respuesta a la revaloración de la naturaleza jurídica del intérprete artístico	263

C) Propuesta de adición y derogación a la Ley Federal del Derecho de Autor para reconocer los derechos de recreador que detenta todo intérprete artístico	267
Conclusiones	273
Bibliografía	279

Introducción

El universo de la hermenéutica es verdaderamente amplio ya que interviene prácticamente en todas las ramas del conocimiento. Sin embargo, el papel que juega la interpretación en las humanidades es fundamental, tal y como ocurre en el Derecho, la historia, la filosofía, la lingüística y, muy especialmente, el arte, al ser la música, la literatura, la danza y el cine, disciplinas en las que por su propia esencia la interpretación artística llega a formar parte indisoluble de la obra creadora como elemento imprescindible para su apreciación y conocimiento más allá de su propio autor.

En ese sentido, la presente tesis tiene por objeto ofrecer una revaloración jurídica sobre la función que realiza el artista al momento de interpretar la obra de un autor, sin incursionar para ello en el debate especializado -según la disciplina artística- sobre cuál podría o debería ser la mejor forma de interpretar la obra de arte, puesto que un análisis de tal naturaleza no forma parte de este trabajo y desbordaría sus límites disciplinarios. Ello, con la finalidad de fundamentar una propuesta de reforma, adición y derogación a la Ley Federal de Derecho de Autor vigente en México en lo que concierne a la tutela jurídica que corresponde a los derechos de los que ella actualmente denomina “artistas intérpretes o ejecutantes”, es decir, los sujetos del arte responsables de recrear la obra de un autor.

Al respecto, cabe destacar que tanto en nuestra sociedad como en muchas otras, priva la costumbre de emplear indistintamente ambos conceptos, tal y como la propia ley autoral mexicana desde 1996 - en concordancia con lo estipulado por la Convención de Roma (1961)- lo ha hecho, a pesar de que ni ella ni la Convención

internacional delimiten y establezcan expresamente lo que comprende cada una de las categorías, es decir: “artista intérprete” y “artista ejecutante”. Cuestión que de entrada podría no ser aparentemente problema grave desde un punto de vista artístico, pero al momento en que se pretende determinar cuándo emplear una categoría y cuándo la otra, queda expuesto lo que a mi modo de ver es el mayor problema: jurídicamente no puede ser lo mismo ejecutar que interpretar.

Así, el problema central radica en que la connotación de cada una de las referidas categorías no sólo es distinta desde un punto de vista artístico, lo es principalmente a partir de la perspectiva del Derecho. Mientras en artes tales como la pintura, escultura o arquitectura el encuentro entre la obra artística del creador y el público se da sin intermediarios, de tal forma que el público se convierte en un intérprete directo de ella, en el ámbito de la música, del teatro, de la danza y aún del cine, este fenómeno requiere por lo regular de un sujeto más, un intermediario encarnado en la figura del intérprete que, al ser tal, se convierte en un nuevo creador, en tanto recreador de lo creado previamente por el autor.

Pensemos tan sólo que cuando un intérprete del Derecho produce una obra, es reconocido como autor de su propia obra. Derivado de ello, si la ley es la obra y su intérprete el jurista-autor, de igual forma debería considerarse el caso, por ejemplo, de una obra musical producto de la inspiración creadora de un compositor, y cuyo respectivo intérprete es igualmente un artista-autor, en una palabra: un recreador de dicha obra.

De ahí la necesidad en presentar la siguiente exposición a partir de la cual pretendo señalar por qué creo que el término **intérprete artístico** es la categoría idónea, no en cambio la de “**artista intérprete o ejecutante**”, para designar al músico (director de orquesta, cantante e instrumentista), actor y bailarín que, con la voz, mediante un instrumento, representando un papel en escena o conduciendo una agrupación musical da vida –para sí o para otros- a la obra artística producto de la inspiración creadora de un autor. Ello, con base en la consideración de que además de quedar reunidos en dicha categoría todos los elementos jurídico-artísticos necesarios requeridos, justo a partir de que se produce una interpretación artística, ésta es una recreación de la obra de arte primigenia, es decir, de alguna forma es la misma obra pero presentada a través de la propia visión del intérprete artístico y, por tanto, en tal medida susceptible dicha interpretación de ser objeto de una específica tutela jurídica en materia de derecho *autoral*: la que podría ser reconocida como el derecho que asiste al **recreador**.

Para ello, la estructura del presente trabajo comprende cinco capítulos. En el primero se abordan aspectos generales relativos a la naturaleza jurídica de los derechos de autor y de los derechos conexos. En el segundo, se presenta la evolución jurídica de los derechos de los artistas “intérpretes o ejecutantes” a través de los siglos XIX y XX en México. En el tercero se realiza un balance sobre la regulación jurídico internacional que en dicha materia es aplicable en nuestro país además de ofrecer un breve comparativo entre algunas de las principales leyes vigentes en materia de autor en determinados países. En el cuarto se desarrolla, a

partir de la conceptualización y análisis sobre de lo que es la interpretación artística, la valoración correspondiente a su naturaleza jurídica con el objeto de justificar la adopción de la categoría “intérprete artístico”, tomando para ello a la interpretación musical como tipo ilustrativo de interpretación referencial. Finalmente, en el quinto capítulo se plantea la propuesta de reforma, adición y derogación a la Ley Federal del Derecho de Autor derivada de la revisión jurídica sobre los derechos de los artistas hoy denominados por ésta “intérpretes o ejecutantes”.

Por último, antes de concluir sólo quisiera dejar constancia con relación a que este tema ha estado presente de modo permanente a lo largo de mi vida, prácticamente desde que nací, primero a través de mis propios padres -ambos artistas: él, Uberto Zanolli, compositor e intérprete del violín, la viola y el piano; ella, Betty Fabila, soprano operística-, luego de mi profesor de piano, Leopoldo González Blasco, gracias a quienes pude aproximarme al mundo del arte y así valorar cuál era el papel que juega el intérprete artístico frente al autor y a la obra de éste. Y, más tarde, gracias a la relevante valoración que de la interpretación jurídica he podido aprender de mi director de tesis, el Doctor Raúl Carrancá y Rivas. Derivado de lo anterior, es que hoy me permito aspirar a proponer esta, a mi vez, interpretación sobre la naturaleza jurídica de lo que considero es la interpretación artística.

De ahí la razón por la que elegí ambos epígrafes. El primero, de mi padre, en el que se advierte la esencia de lo que significa ser artista. El segundo, el texto del

aria de la ópera *Adriana Lecouvreur* del compositor verista italiano Francesco Cilea, que tantas veces escuché interpretado por mi madre cuando yo era una niña, pues si bien considero que todo acto de interpretación artística siempre será un acto de recreación con respecto de la obra a la que da vida, más allá de todos los tipos de interpretación que, por ejemplo en el ámbito del arte musical pueden existir, a mi vez como intérprete comparto la mística interpretativa que mis padres me inculcaron en el arte y después reforzó mi profesor de piano durante mi formación como tal: el intérprete artístico debe ser un “siervo” del autor, aún cuando cada acto interpretativo sea en sí un acto de recreación artística, pues cuando una obra de arte requiriere de un intérprete para existir, es deber de todo intérprete serle fiel al autor. Tal es el tipo de interpretación que en el universo del arte respeto y en el que creo.

Ello, no obstante que respete como músico y justifique como abogada el que un intérprete artístico decida, si así lo juzga pertinente, no serle fiel al autor, pues creo también y defendiendo aún más la libertad en el arte, y la libertad interpretativa es un ejemplo de ella. En tal caso, al intérprete artístico que opte por la segunda posición le quedan dos caminos: recrear conscientemente y en total libertad esa misma obra, o bien crear por sí mismo una nueva obra. ¿Quién lo puede impedir? Jurídicamente mientras estén vivos el autor o los titulares de sus derechos respectivos sólo ellos, pero cuando la obra pase al dominio público, sólo la conciencia y el gusto estético del propio intérprete, en independencia absoluta frente a lo que opinen los demás intérpretes, espectadores y críticos. En tal caso, el

juicio artístico de la sociedad será el que pueda determinar -y siempre relativamente- hasta qué punto tuvo razón artística el intérprete. No olvidemos que generalmente los más grandes músicos han sido aquellos que han roto los paradigmas de su momento, al grado de ser los menos comprendidos por la sociedad de su momento. Pero este tema es y será materia del arte, de los artistas y del público como espectador y no de este trabajo de investigación.

Hoy simplemente en estas páginas pretendo apelar a la valiosa objetividad que el Derecho nos puede brindar, en aras de alcanzar una más justa y necesaria apreciación jurídica en torno a la porción de inspiración y de arte que el intérprete artístico añade de sí, y que añadirá siempre, a la obra primigenia cada vez que realice el prodigio de infundir vida a la obra de un autor a través de la expresión de su propio, único, exclusivo e irrepetible hálito existencial, pues como bien decía mi padre “cuando un artista habla a los heréticos es un sacerdote que difunde una fe religiosa”, y al ser el arte una fe, se convierte en credo para todo aquél que puede realizar el milagro de recrear artísticamente la creación producto del arte de otro ser humano.

Capítulo I

CONSIDERACIONES GENERALES SOBRE LOS DERECHOS DE AUTOR Y LOS DERECHOS CONEXOS

A) Naturaleza jurídica de los derechos de autor _____

Mucho se ha debatido en torno a la naturaleza jurídica de los derechos de autor, lo que ha propiciado se hayan elaborado diversas teorías al respecto. Y es que la empresa no resulta sencilla, pues se trata de derechos cuya naturaleza es compleja. Consideremos tan sólo que la propia ley de la materia en nuestro país, la Ley Federal del Derecho de Autor, les reconoce que abarcan tanto derechos morales como patrimoniales, de ahí que en el campo de la doctrina jurídica existan diversas teorías, desde las que los conceptúan como derechos reales de propiedad, derechos de propiedad artística y literaria, derechos reales detentados sobre bienes incorpóreos concomitantes de derechos personales específicos, hasta las que categóricamente y simplemente las definen como derechos “de autor” con una naturaleza *sui generis*, bajo el entendido de que son una especie de privilegios así concedidos¹. Tema sobre el que Aguilar Carvajal² ha desarrollado un intento de clasificación a partir de las más recientes posiciones doctrinarias:

a) Teoría del privilegio

Defendida por Valdés Otero, entre otros autores, concibe que el derecho de autor nace del privilegio otorgado por el Rey como depositario de todas las facultades que pertenecen a la colectividad, de tal manera que el derecho autoral así conferido, queda asimilado al derecho de propiedad del sujeto beneficiado.

¹ Martínez Domínguez, Jorge Alfredo, *Derecho Civil. Parte general. Personas, cosas, negocio jurídico e invalidez*, pról. de Manuel Borja Martínez, México, Porrúa, 2000, pp. 454-455

² Martínez Domínguez, J. A., *op. cit.*, pp. 455-459.

b) Teoría de Roguier

Parte de una dicotomía: mientras el mundo material está caracterizado por la apropiación, el mundo intelectual lo está a su vez por la expansión. Asimismo, mientras el bien material produce el máximo cuando es apropiado, el bien intelectual rinde más cuando es difundida la idea. De ahí que establezca un monopolio sobre de ésta a cargo de su titular así como la prohibición para todo aquél que no lo es de imitarla.

c) Teoría de la obligación *ex delicto*

Contempla la posibilidad de ejercitar una sanción en contra de quien llegue a atentar contra el titular del derecho de reproducción de una obra pero no explica la naturaleza del derecho autoral.

d) Teoría de la propiedad literaria y artística

Elaborada durante los siglos XVII y XVIII y plasmada en la Ley Francesa de 1793, concibe al derecho de autor con todas las prerrogativas y características correspondientes al derecho de propiedad.

e) Teoría del derecho de autor como un derecho de la personalidad

Derivada del pensamiento de Kant, para quien el derecho de autor era un derecho de la personalidad o *ius personalissimum*, fue después seguida por Gierke, Bluntschli, Salleiles y Bérard. Considera que el derecho de autor es una suprema emanación de la personalidad de su titular que a través de la obra se ha exteriorizado, un reflejo de su espíritu individualizado a través de su actividad creadora.

f) Teoría de los bienes inmateriales

Elaborada por Kohler, considera que todo dominio es un poder jurídico ejercible sobre cosas materiales, de modo que el derecho de un autor es un

poder jurídico ejercido sobre obras consideradas como bienes inmateriales, lo que lo convierte sólo en un derecho vecino al derecho de propiedad. De origen su naturaleza es patrimonial, pero corresponde a una nueva categoría, la del derecho sobre bienes inmateriales o *immaterialgüterrecht*.

g) Teoría de la quasi-propiedad

Inspirada en el sistema romano, procura identificar al derecho de autor con el derecho de propiedad, pero establece que por su naturaleza es sólo una *quasi* propiedad.

h) Teoría del usufructo del autor

Equipara al derecho de autor con el derecho real de usufructo, determinando que la nuda propiedad corresponde a la propia sociedad en la que se gestó.

i) Teoría de la propiedad *sui géneris*

Determina que el derecho de autor no es un derecho de propiedad debido a sus propias y respectivas complejidades, las cuales impiden su identificación con aquél, por lo que se trata de una propiedad *sui géneris*.

j) Teoría de la forma separable de la materia

Establece que el derecho de autor es un derecho real sobre la forma de la obra, cuyo objeto material es transferible, y por tanto su titular posee un derecho real sobre la materia de la obra.

k) Teoría del derecho de autor como un derecho patrimonial

Fundamenta que el derecho de autor es un derecho patrimonial a partir de que es un derecho valuable económicamente.

l) Teoría de los derechos intelectuales

Expuesta inicialmente por el belga Picard, sostiene que los productos del intelecto son la materia específica que da lugar al nacimiento de derechos intelectuales (*iure in re intellectualli*): categoría autónoma -semejante a la categoría de los derechos reales- que rompe la estructura tripartita tradicional romana de los derechos (reales, personales y de obligaciones). Teoría que concibe a los derechos intelectuales tutelares de la obra y a la que se sumaron Mouchet, Radaelli y Satanowsky, al considerar que era la concepción idónea para caracterizar la autonomía y perfil de la materia autoral, pues si bien históricamente los derechos sobre las obras literarias y artísticas y los derechos sobre inventos y descubrimientos fueron tratados de modo independiente por la legislación y la doctrina, todos ellos deberían partir de un fundamento jurídico común.

m) Teoría del derecho personal-patrimonial

Define al derecho de autor como un derecho de naturaleza mixta, personal-patrimonial, que no se mantiene idéntico a través de su evolución ya que comprende dos periodos. Uno, desde la génesis de la obra y hasta su publicación: derecho personal emergente relativo a la personalidad pensante. El otro, a partir de su publicación y en lo sucesivo: derecho patrimonial relativo a la facultad de reproducción de la obra.

n) Teoría de Stolfi

Fundamentada en que el derecho autoral, si bien no se identifica con el derecho de propiedad, sí puede ser tratado como una propiedad en cuanto a las facultades económicas de su explotación, ya que su contenido y protección pueden ubicarse dentro del concepto jurídico de propiedad, siendo su objeto la actividad intelectual inmaterial de la que nace el producto.

o) Teoría de Estanislao Valdés Otero

Destaca que el derecho de autor está integrado por dos derechos distintos: uno pecuniario relativo a la estructura formal exterior del objeto y uno de la personalidad, vinculado con la creación de la obra intelectual y el derecho moral del autor.

En resumen, todas ellas, de una u otra forma, proceden de los postulados filosófico-jurídicos establecidos originalmente por Kant y Hegel. Kant, al considerar que los derechos de autor son derechos de personalidad, de la personalidad interior del propio autor, más que de su propiedad por ser derechos innatos e inherentes a su persona y por tanto intransferibles. Hegel, al postular que la propiedad privada se justifica debido a que la persona ha establecido su voluntad sobre una cosa y, en consecuencia, la propiedad intelectual es un objeto externo del autor sobre del cual éste ejerce un control derivado de su libertad, contribuyendo con ello a su propio desarrollo. Así, del pensamiento kantiano se han desprendido las teorías monistas, aquellas para las cuales el derecho de autor es un derecho personal, unitario e inalienable. Posición que ha adoptado la ley alemana, para la que los derechos de autor no se dividen sino que constituyen un único cuerpo de protección jurídica. En cambio, del pensamiento hegeliano se han desarrollado las teorías dualistas que distinguen dos clases de derechos, los morales o de personalidad y los patrimoniales o económicos, cada uno bajo una tutela jurídica distinta, y para las cuales un autor siempre conserva los derechos morales aunque pueda ceder los patrimoniales. En México, la Ley Federal del Derecho de Autor (1996) ha recibido ambas influencias. Por un lado, siguiendo los

postulados dualistas, reconoce al autor derechos morales y patrimoniales, pero de igual forma que los monistas, establece que tanto los derechos morales como los patrimoniales son inalienables³.

1. Concepto de derecho de autor

Por lo que respecta a la definición de los derechos de autor, me permito presentar algunas de las conceptualizaciones actuales más logradas al respecto:

El derecho de autor es un derecho personal, inalienable en su esencia, pero susceptible de cesión en su explotación económica (Lasso de la Vega)⁴.

Se trata de un derecho doble, complejo, a su vez pecuniario y moral, de carácter sui géneris, y del mismo modo Mouchet y Radaelli, entienden que este derecho está formado por dos grupos o series de derechos morales y pecuniarios, es decir, la facultad del autor de exigir el reconocimiento de la paternidad de la obra y la de explotar económicamente a esta misma (Ruffini)⁵.

El derecho intelectual de los autores consiste esencialmente en el monopolio de la explotación de sus creaciones. Facultad exclusiva y completa de un creador intelectual de valorizar sus obras, por todos los medios de comunicación conocidos y que se inventen en lo sucesivo, facultad limitada por las leyes en su extensión y contenido (Satanowsky)⁶.

El derecho de autor tiene por objeto la protección de los que se otorgan (derechos) a favor del autor como creador de una obra intelectual o artística y del intérprete o ejecutante, así como de la salvaguarda del acervo cultural de la nación (Loredo Hill)⁷.

El derecho de autor es el privilegio que confiere el Estado a una persona física que elabora y externa una idea, para que obtenga por el tiempo que determine aquél en una ley, los beneficios económicos que resulten de la divulgación de esa idea, por cualquier medio de transmitir el pensamiento y el respeto moral de la misma (Gutiérrez y González)⁸.

³ Garza Barbosa, Roberto, *Derechos de autor y derechos conexos. Marco jurídico internacional. Aspectos filosóficos, sustantivos y de litigio internacional*, México, Porrúa, Tecnológico de Monterrey, 2009, pp. 29-34.

⁴ García Noblejas, José Antonio, *La propiedad intelectual. Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, t. LXIV, Madrid, 1958, p. 5.

⁵ García Noblejas, J.A., *op. cit.*, p. 6.

⁶ Viramontes Bernal, Francisco, *Los derechos de autor*, UNAM, 1963, p. 25.

⁷ Loredo Hill, Adolfo, *Derecho autoral mexicano*, México, Porrúa, 1982, p. 66.

⁸ Gutiérrez y González, Ernesto, *El patrimonio*, México, Cajiga, 1980, p. 689.

Es la rama del Derecho que regula los derechos subjetivos del autor sobre las creaciones que presentan individualidad, resultantes de su actividad intelectual, que habitualmente son enunciadas como obras literarias, musicales, teatrales, artísticas, científicas y audiovisuales (Lipszyc) ⁹.

Sin embargo, el concepto que al respecto considero más amplio y que a continuación transcribo es el que ofrece David Rangel, quien a partir de la definición que a su vez elabora sobre el derecho intelectual, procede a definir los derechos de autor en los siguientes términos:

El derecho intelectual es el conjunto de normas que regulan las prerrogativas y beneficios que las leyes reconocen a favor de los autores y de sus causahabientes por la creación de obras artísticas, científicas, industriales y comerciales.

En la medida que se orientan a satisfacer sentimientos estéticos o tienen que ver con el campo del conocimiento y de la cultura en general, las reglas que las protegen integran la propiedad intelectual en sentido estricto o derechos de autor. Atañen al campo de los derechos de autor las cuestiones, reglas, conceptos y principios implicados con los problemas de los creadores intelectuales en su acepción más amplia ¹⁰.

2. Fundamento jurídico-constitucional en México

En la actualidad, el reconocimiento que hace la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos sobre los derechos de autor se encuentra establecido en el párrafo noveno del artículo 28, al establecer que “tampoco constituyen monopolio los privilegios que por determinado tiempo se conceden a los autores y artistas para la producción de sus obras y los que para el uso exclusivo de sus inventos, se otorguen a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora” ¹¹.

⁹ Lipszyc, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, Paris, UNESCO, Bogota, Centro regional para el fomento del libro en América Latina y el Caribe, 1993, p. 11.

¹⁰ Rangel, David, *Derecho intelectual*, México, Mc Graw Hill, 1998, p. 1.

¹¹ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos*, disponible en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

No obstante, cabe resaltar que este artículo estuvo contenido desde la versión original de la Carta Magna de 1917 que, a su vez, reformó el artículo homólogo de la Constitución Política de 1857, al determinar expresamente que se concederían privilegios no sólo a los autores sino también a los artistas, por determinado tiempo, para la reproducción de sus obras ¹². Lo anterior, de conformidad con los siguientes términos:

*En la República Mexicana no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuestos, ni prohibiciones a títulos de protección a la industria, exceptuándose únicamente los relativos a la acuñación de moneda, a los correos, telégrafos, radiotelegrafía y a los privilegios que por determinado tiempo se concederán a los **autores y artistas** para la reproducción de sus obras, y a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora, para el uso exclusivo de su inventor.*

Fundamento totalmente válido ya que el privilegio así otorgado a los autores por el Estado no resulta ilimitado en los términos que establece la propia ley reglamentaria del artículo 28 constitucional, la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) -publicada en el *Diario Oficial de la Federación (DOF)* el 24 de diciembre de 1996 y que entró en vigor noventa días después de ser publicada al abrogar la Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956-, a partir de la reforma a su artículo 29 -publicada a su vez en julio de 2003 en el *DOF*-:

Artículo 29.- *Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante:*

- I. *La vida del autor y, a partir de su muerte, cien años más.*
Cuando la obra le pertenezca a varios coautores los cien años se contarán a partir de la muerte del último, y
- II. *Cien años después de divulgadas.*
Si el titular del derecho patrimonial distinto del autor muere sin herederos la facultad de explotar o autorizar la explotación de la obra corresponderá al autor y, a falta de éste, corresponderá al Estado por conducto del Instituto, quien respetará los derechos adquiridos por terceros con anterioridad.

¹² Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis de Licenciatura (Licenciada en Derecho), 2005, p. 36.

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

Por su parte, por lo que corresponde al reconocimiento y bien jurídico que tutela el derecho de autor de acuerdo con la LFDA, éste se encuentra consagrado en el artículo 11:

El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

Del texto anterior se desprende que el bien jurídico tutelado por el derecho autorral en México no es una cosa o bien corpóreo o material, sino monísticamente hablando la “idea proveniente de la mente creadora de su titular y no puede ser valuada en dinero”¹³. Como puede advertirse, de conformidad con lo dispuesto por el marco jurídico vigente, los derechos de autor ahora de conformidad con las teorías dualistas comprenden tanto prerrogativas de contenido moral, intelectual y extrapatrimonial, como prerrogativas que aluden al uso y explotación, es decir, eminentemente de carácter patrimonial, lo que incrementa la complejidad de su naturaleza jurídica, tal y como en el apartado anterior ya se destacaba.

En cuanto al objeto primordial de la protección jurídica autorral, éste se encuentra dirigido a la tutela y salvaguarda de los derechos correspondientes a los autores y artistas. Estos últimos así señalados, sin mayor distinción. El artículo 4º de la LFDA al respecto señala: “Las obras protegidas por esta Ley son aquéllas de

¹³ Martínez, J.A., *op. cit.*, p. 454.

creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio”.

Protección que, según establece a su vez el artículo 5º, es concedida “desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión”, quedando subdivididas conforme al artículo 13 de la LFDA en las siguientes ramas:

Artículo 13.- Los derechos de autor a que se refiere esta Ley se reconocen respecto de las obras de las siguientes ramas:

- I. Literaria;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. Pictórica o de dibujo;
- VI. Escultórica y de carácter plástico;
- VII. Caricatura e historieta;
- VIII. Arquitectónica;
- IX. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X. Programas de radio y televisión;
- XI. Programas de cómputo;
- XII. Fotográfica;
- XIII. Obras de arte aplicado que incluyen el diseño gráfico o textil, y
- XIV. De compilación, integrada por 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 materias, constituyen una creación intelectual ¹⁴.

B) Derechos del autor _____

La LFDA de México dedica su Título Segundo a la regulación específica de los derechos que le son reconocidos al autor de carácter exclusivo y oponibles *erga omnes*, desarrollando lo concerniente a los derechos morales en el capítulo segundo y a los patrimoniales en el capítulo tercero.

¹⁴ Ley Federal del Derecho de Autor, disponible en:
<http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf>

1. Derechos morales

Los derechos morales del autor son derechos personalísimos, de naturaleza extrapatrimonial, de duración ilimitada y corresponden a la personalidad del autor a quien están unidos indisolublemente como “único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación”¹⁵. Las cualidades que les caracterizan son cuatro: inalienables, imprescriptibles, irrenunciables e inembargables, de acuerdo con lo estipulado por el artículo 19 de dicho ordenamiento, quedando su ejercicio a cargo del propio autor o bien de quienes resulten sus herederos y, en su ausencia o en el caso de las obras del dominio público, del propio Estado¹⁶.

En tal sentido, otorgan al autor el derecho de “crear, de presentar o no su creación al público bajo una forma elegida por él, de disponer de esa forma soberanamente y de exigir de todo el mundo el respeto de su personalidad en tanto que ésta se halla unida a su calidad de autor”¹⁷. Es decir, comprenden los derechos del autor a divulgar su obra o mantenerla en reserva; al reconocimiento de su paternidad intelectual; al respeto e integridad de la obra de modo que toda difusión de ella sea hecha en la forma en que el autor la creó sin modificaciones, así como el derecho de retracto o arrepentimiento por cambio de convicciones y a retirar su obra del comercio¹⁸.

¹⁵ LFDA, Artículo 18.

¹⁶ LFDA, Artículo 20.

¹⁷ Rangel, David, *Los derechos de autor*, México, UNAM, 1944, p. 96.

¹⁸ Lipszyc, D., *op. cit.*, pp. 11-12.

Su regulación específica se encuentra contenida en el artículo 21 de la LFDA:

Artículo 21.- Los titulares de los derechos morales podrán en todo tiempo:

- I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;
- II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;
- III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;
- IV. Modificar su obra;
- V. Retirar su obra del comercio, y
- VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.

Los herederos sólo podrán ejercer las facultades establecidas en las fracciones I, II, III y VI del presente artículo y el Estado, en su caso, sólo podrá hacerlo respecto de las establecidas en las fracciones III y VI del presente artículo.

2. Derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales del autor son derechos materiales que protegen la exclusividad del autor para explotar sus obras, o bien -según establece el artículo 24 de la LFDA- de quien autorice el autor para ello sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales que le asisten. Es decir, otorgan el uso económico de la reproducción de las obras protegidas por el derecho autoral, sea por conducto de su autor o de sus sucesores, colaboradores, transformadores, realizadores y/o artistas intérpretes. Por su parte, la titularidad originaria de estos derechos corresponde al autor, y sólo de modo derivado al heredero o adquirente por cualquier título, según lo dispuesto en los artículos 25 y 26 de la LFDA.

En tal sentido, el derecho pecuniario que le asiste al autor puede ser concebido, tal y como ha sido definido por Rangel, como “la facultad exclusiva que el autor tiene de reproducir y difundir su obra y como consecuencia de esas

facultades, la de percibir los beneficios que su utilización en la industria y en el comercio le reporte¹⁹. Así, son tres los principales derechos que otorgan: el de reproducción de la obra en forma material (publicación, reproducción mecánica, etc.); el de su comunicación pública en forma no material (interpretación, radiodifusión, exhibición, etc.), y el de la transformación de la obra mediante su traducción, adaptación, arreglo, etcétera.²⁰

Como se advierte de lo señalado anteriormente, estos derechos se encuentran caracterizados por su transmisibilidad a partir de cualquier medio legal, según lo establece el Título Tercero de la LFDA, así como por su limitación temporal, de acuerdo con el artículo 29 de la propia LFDA.

Su correspondiente regulación se encuentra contenida en el artículo 27 de la Ley:

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

- I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico, fotográfico u otro similar.
- II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:
 - a) La representación, recitación y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;
 - b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras literarias y artísticas, y
 - c) El acceso público por medio de la telecomunicación;
- III. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:
 - a) Cable;
 - b) Fibra óptica;
 - c) Microondas;
 - d) Vía satélite, o
 - e) Cualquier otro medio conocido o por conocerse.
- IV. La distribución de la obra, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta,

¹⁹ Rangel, D., *Los derechos de ...*, op. cit., p. 65.

²⁰ Lipszyc, D., op. cit., p. 12.

este derecho de oposición se entenderá agotado efectuada la primera venta, salvo en el caso expresamente contemplado en el artículo 104 de esta Ley;

- V. *La importación al territorio nacional de copias de la obra hechas sin su autorización;*
- VI. *La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones, y*
- VII. *Cualquier utilización pública de la obra salvo en los casos expresamente establecidos en esta Ley.*

3. Objeto y sujetos del derecho de autor

En el artículo 1º de la LFDA están consagrados tanto el objeto del derecho de autor como los sujetos cuyos derechos se encarga de proteger en tal sentido nuestro régimen jurídico, entre los que destacan justamente los derechos de los artistas, que no obstante ser denominados así por el Texto Supremo, tal y como se destacó con anterioridad, la Ley reglamentaria llama “artistas intérpretes o ejecutantes”, al disponer:

*Artículo 1º.- La presente Ley, reglamentaria del artículo 28 constitucional, tiene por **objeto** la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación; protección **de los derechos** de los autores, **de los artistas intérpretes o ejecutantes**, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, **sus interpretaciones o ejecuciones**, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.*

Sujetos tutelados de los que el texto legal refiere:

Autor

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

Artista intérprete y ejecutante

Artículo 116.- Los términos artista intérprete o ejecutante designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín, o a cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.

Editor

Artículo 124. El editor de libros es la persona física o moral que selecciona o concibe una edición y realiza por sí o a través de terceros su elaboración.

Productor de fonogramas

Artículo 130.- Productor de fonogramas es 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.

Productor de videogramas

Artículo 136.- Productor de videogramas es la persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual.

Organismos de radiodifusión

Artículo 139.- Para efectos de la presente Ley, se considera organismo de radiodifusión, la entidad concesionada o permitida capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción, por parte de una pluralidad de sujetos receptores.

C) Derechos conexos: Concepto y regulación _____

El concepto y la regulación de los “Derechos Conexos” fueron introducidos por primera vez en la *Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión* de 26 de octubre de 1961, mejor conocida como **Convención de Roma** ²¹. No obstante, aún siendo México pionero entre las naciones que la ratificaron y por tanto comprometido en incorporar a los sujetos considerados por dicha Convención bajo esta nueva tutela jurídica -que en la LFDA de 1996 da nombre justamente a su Título V como “De los Derechos Conexos” ²²-, ninguna de las disposiciones establecidas en la propia Convención formalmente define cuál es el significado específico de los “derechos conexos”. En consecuencia, México

²¹ México ratificó la Convención el 24 de mayo de 1964, para 1970 apenas diez países lo habían hecho pero en 2011 la cifra llega a los noventa y uno. Cfr. Los datos estadísticos de la OMPI disponibles en http://www.wipo.int/treaties/es/statistics/StatsResults.jsp?treaty_id=17&lang=es

²² Zanolli Fabila, B., op. cit., pp. 119-120.

acostumbra adoptar el mismo concepto que priva a nivel internacional y en la doctrina especializada, es decir, el que ha desarrollado y establecido la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) en su glosario oficial, publicado en Ginebra en 1980, al declarar que los derechos conexos son aquellos:

concedidos en un número creciente de países para proteger los intereses de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus actividades referentes a la utilización pública de obras de autores, toda clase de representaciones de artistas o transmisión al público de acontecimientos, información y sonidos o imágenes. Las categorías más importantes de derechos conexos son las siguientes: el derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes a oponerse a la fijación y radiodifusión en directo, o a la transmisión al público, de su representación o ejecución, hechas sin su consentimiento; el derecho de los productores de fonogramas a autorizar o prohibir la reproducción de sus fonogramas y la importación y transmisión al público (distribución) de copias no autorizadas de ellos, el derecho de los organismos de radiodifusión a autorizar o prohibir la reemisión, fijación y reproducción de sus emisiones de radiodifusión. Un número cada vez mayor de países protegen actualmente algunos de estos derechos, o todos ellos, mediante normas adecuadas, principalmente codificadas en el marco de sus legislaciones de derecho de autor. Varios países conceden además una especie de derechos morales a los artistas intérpretes o ejecutantes. Otros países están también dispuestos a proteger los intereses de los organismos de radiodifusión hasta el punto de impedir la transmisión al público, en su territorio o a partir de él, de toda señal portadora de programas por medio de un distribuidor al que no esté destinada la señal emitida por un satélite o que pase a través de éste. En ningún caso podrá interpretarse la protección de un derecho conexo en el sentido de limitar o perjudicar la protección concedida a los autores o a los beneficiarios de otros derechos conexos en virtud de una legislación nacional o de un convenio internacional. ²³

Por lo que respecta a la conexidad, en nuestro país Ramón Obón ha señalado que:

podemos entender lo conexo como 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. Bajo este orden de ideas, los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, se consideran conexos a los derechos de autor, haciendo la salvedad que dentro de ese término (conexo) se han aglutinado dos distintos tipos de derechos: unos de carácter intelectual (los de los artistas intérpretes o ejecutantes) y los otros de carácter empresarial o industrial (los de los productores de fonogramas y los de los organismos de radiodifusión) ²⁴.

²³ Glosario de la OMPI, Ginebra, 1980, disponible en:
http://www.wto.org/spanish/thewto_s/glossary_s/ompi_s.htm

²⁴ Obón León, Juan Ramón, "Reunión oficiosa ad hoc sobre la protección de las interpretaciones y ejecuciones audiovisuales", Información proporcionada por México relativa al cuestionario para expertos nacionales contenido en el apéndice del estudio sobre la cesión de los

En consecuencia, a decir de la propia Delia Lipszyc, la expresión de derechos conexos “no goza del aprecio de la doctrina y su contenido es impreciso, pero se ha impuesto por el uso común”²⁵. Y tan es así que las escuelas anglosajona y francesa prefieren adoptar el nombre de “derechos vecinos” (*neighbouring rights* y *droits voisins*, respectivamente). Por su parte, Satanowksy ha referido que:

Algunas manifestaciones del espíritu constituyen por sí mismas obras completas, pero forman parte o están vinculadas con obras que en sí reúnen los elementos necesarios para ser considerados como tales, dando esto lugar al nacimiento de instituciones que el derecho moral protege. A dichas instituciones la doctrina les ha llamado derechos conexos, análogos, vecinos, accesorios o correlativos y cuasi derechos de autor.

Y así los ha definido como:

*ciertas facultades o privilegios que, sin identificarse con el derecho autoral propiamente dicho, están amparados por aquél y reclaman una reglamentación en ciertos aspectos paralelos al derecho de autor*²⁶.

Con base en lo señalado, es posible afirmar que los derechos conexos son derechos que coexisten en el marco del derecho de autor, regulados por las leyes relativas a la propiedad intelectual, dentro de los cuales está comprendida la tutela jurídica de los derechos correspondientes a los artistas “intérpretes o ejecutantes”, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, los productores videográficos, los editores literarios y los fotógrafos, entre otros.

derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes a los productores de fijaciones audiovisuales (Documento A VP/IM(03/4), Ginebra, noviembre de 2003, p. 2 disponible en: http://www.wipo.int/edocs/mdocs/copyright/.../avp_im_03_4a_rev.doc

²⁵ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 347.

²⁶ Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, v. I, Buenos Aires, Edición Tipográfica Argentina, 1954, p. 186.

No obstante, el hecho de que bajo el rubro de derechos conexos estén considerados en la mayoría de las legislaciones internacionales y nacionales en el mundo –comprendida la nuestra– sujetos de naturaleza jurídica y artística tan disímbola, manifiesta que los criterios empleados para su respectiva regulación no han sido hasta la fecha los más precisos al momento de analizar el aporte y participación que cada uno de ellos puede tener en la producción intelectual. Lo más grave de esto es que se ha gestado una poderosa tendencia en considerar a estos sujetos más vinculados con la “difusión” de la obra de los autores que con la “creación”, lo que ha incidido en demérito de la correcta apreciación jurídica relativa a la aportación que cada uno de ellos lleva a cabo, especialmente los artistas “intérpretes o ejecutantes”. Una prueba de ello es, por ejemplo, Claude Colombet quien refiere que los “derechos conexos” abarcan un objeto de protección relativo a la difusión, “no a la creación de obras literarias y artísticas”²⁷, de ahí que los considere, al igual que a los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión, eminentemente “auxiliares de la creación literaria y artística”, ya que a su ver y citando a Henri Desbois “los intérpretes consuman el destino de las composiciones musicales y de las obras dramáticas”²⁸ y, en tanto auxiliares, “no llevarían a cabo ninguna actividad sin la existencia previa de las obras del espíritu, a partir de las cuales comienza su trabajo”²⁹.

²⁷ Colombet, p. 133.

²⁸ Desbois, Henri, *Le droit d'auteur en France*, p. 213, párrafo 177, cit. en Colombet, Claude, *Grandes principios del derecho de autor y los derechos conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado*, 3ª ed., UNESCO/CINDOC, 1997, p. 133.

²⁹ Desbois, H., cit. en Colombet, C., *op. cit.* p. 134.

Criterio este último del cual difiero pues una cosa es interpretar una obra, otra fijarla en un soporte fonográfico, por ejemplo, y otra muy distinta transmitirla a través de algún medio, como podría serlo la radio, la televisión, el cine o el *Internet*. Así pues, resulta de vital importancia poder profundizar en el análisis jurídico de esta situación, ya que sólo ello permitirá ponderar que los artistas “intérpretes o ejecutantes” -como la ley mexicana les denomina- en realidad son sujetos tutelados por el derecho de autor cuyos derechos específicos, de acuerdo con su propia naturaleza, deberían integrar una categoría independiente de la relativa a los derechos conexos.

Capítulo II

DERECHOS DE LOS ARTISTAS “INTÉRPRETES O EJECUTANTES” EN MÉXICO

A) Naturaleza jurídica de los derechos de los artistas “intérpretes o ejecutantes”

En un intento por definir con mayor precisión qué tipo de derecho tutela a los derechos de los artistas “intérpretes o ejecutantes”, según la nomenclatura jurídica vigente en México, la doctrina ha elaborado diversas teorías que abordan el problema desde toda una variedad de ángulos. Para algunos tratadistas el derecho de los artistas “intérpretes o ejecutantes” se ubica dentro del ámbito del **derecho laboral** a partir del momento en que son contratados por empresarios a cambio de un salario. Por su parte, Henri, León y Jean Mazeaud, exponentes de la **teoría civilista**, comprenden al artista dentro de la figura del contrato de locación de obra, al considerarlo un prestador de servicios bajo la modalidad de arrendamiento.

Sin embargo, ambas concepciones teóricas resultan insuficientes para comprender la complejidad inherente a los derechos de propiedad intelectual que asisten a los artistas, como son los de autorizar o prohibir la fijación de su interpretación o el de percibir una remuneración equitativa por la comunicación pública de su interpretación. Limitada resulta también la teoría que adoptan Marwitz y Lehman, la **teoría de la personalidad**, según la cual el artista intérprete, al realizar su actividad, aporta imagen, voz y nombre, tema sobre el cual Rafael Rojina Villegas ha referido existe un derecho subjetivo de carácter extrapatrimonial,

no cuantificable en dinero e impedido de ser objeto de contratación. Capítulo aparte merecen las **teorías autorales**, que encuentran la explicación de la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes o ejecutantes en el campo propiamente del derecho de autor, las cuales pueden ser subdivididas en tres vertientes según su fundamento se ubique en el hecho de la creación; en considerar a la interpretación artística como producto de la autoría o bien que la contemplen como obra derivada de la obra primigenia:

Hecho de la creación.

Dentro de esta línea de pensamiento, Walter Moraes sostiene que el artista intérprete “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”³⁰. Si bien en ese sentido Lipszyc declara que esta teoría considera que la nueva obra conlleva la personalidad del artista, que la labor interpretativa tiene originalidad igual que la obra del autor y que el intérprete se sirve de la obra como un escritor del tema o un pintor de un modelo real³¹, es igualmente cierto que, llevada al extremo, puede conducir a ciertos autores, como Flavio Rangel, en afirmar 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 improvisado y ser la dirección de la poesía... .³²

³⁰ Moraes, Walter, “El derecho del artista intérprete o ejecutante en el continente americano. Análisis y perspectivas”, *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, Dir. David Rangel, México, t. XIV, enero-diciembre, 1976, p. 21.

³¹ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 362-3.

³² Cit. en Obón León, Ramón, *Derecho de los artistas intérpretes. Actores, cantantes y músicos ejecutantes*, 3ª ed., México, Trillas, 1996, p. 72.

Con relación a esta postura doctrinal, el Tribunal Suizo desde 1959 ya había fijado su postura, al considerar que “la actividad del artista ejecutante jamás tiene carácter de creación y, por tanto, no constituye una obra del 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”³³. De igual forma, Piola Caselli declara que la aportación de un artista es “un agregado o una adaptación de la obra ... y no siempre es absolutamente necesario para el goce de la obra original por parte del público”³⁴. Posiciones, estas dos últimas, con las que disiento de modo categórico, tan sólo al cuestionar ¿qué habría sido, por ejemplo, de un estudio póstumo para piano de Federico Chopin al momento en que, muerto éste, su obra quedó sólo plasmada en el papel? ¿Cómo podría conocerla el mundo si alguien no le diera vida al interpretarla? ¿Cómo podríamos conocer la ópera *Aída* de Verdi en todo su esplendor sin solistas, sin una compañía operística, sin un cuerpo de ballet, sin una banda interna, sin una orquesta y sin un director que los integrara a todos? Y ¿qué con el escenario? Aún más ¿qué sería de cualquier obra musical fijada en un papel si un día no hubiera electricidad y no fuera posible escuchar la interpretación de un artista a través del radio, de la televisión, del cine, de

³³ Moraes, W., *op. cit.*, p. 25.

³⁴ Cit. en Lipszyc, Delia, Carlos Alberto Villalba y Ulricj Uchtenhagen, *La protección del derecho de autor en el sistema interamericano*, París, UNESCO, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1993, p. 364.

Internet, de un reproductor digital o a través de cualquier otro medio que requiere de ella para funcionar?

Es pues un imponderable del efímero arte musical el hecho de que para poder existir deba contar con alguien que lo reviva a fin de ser apreciado, sobre todo cuando un autor no lo puede reproducir. En ambos casos evidentemente se requiere de un tercero, de lo contrario, el arte en cuestión sería totalmente un arte muerto.

La interpretación artística como un producto de la autoría.

Sus exponentes sostienen que el artista intérprete es colaborador del autor, considerando principalmente a las “obras que, para ser conocidas por el público, requieren de un artista intérprete que se las haga llegar”³⁵.

En torno a ello, Juan José Ramos ha declarado:

*La interpretación artística aunque posible de reproducción es una creación intelectual por su propia extensión 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 éstas, y que la interpretación de una obra preexistente es una modalidad de transformación creativa de la obra original y resulta en una obra derivada*³⁶.

De tal manera, “la necesidad recíproca que existe entre autor e intérprete los convierte en colaboradores de una nueva obra”³⁷.

³⁵ Moraes, W., *op. cit.*, p. 26.

³⁶ Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950, p. 14.

³⁷ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 363.

La interpretación artística como obra derivada de la obra primigenia.

Arnold Kohler fue pionero al destacar que el artista intérprete, sin ser un verdadero autor, debería ser considerado adaptador de la obra. Idea que impregnó la ley alemana de 1910 así como la suiza y la austríaca de 1936. Sin embargo, a pesar de que este criterio fue propuesto en la Conferencia Diplomática de Roma de 1928 para revisar la Convención de Berna de 1866 proponiendo modificar el artículo 2º, relativo a obras derivadas, de modo que fueran incluidos en dicho precepto los artistas intérpretes participantes en adaptar una obra musical a instrumentos mecánicos, terminó siendo rechazado. A pesar de ello, esta posición fue incorporada en nuestro Código Civil de 1928 en su artículo 1191, así como en las leyes de autor de 1947 y 1956³⁸, estipulando que la protección autoral debería proporcionarse a la aportación que realizan los artistas en lo que tuvieran sus interpretaciones de originales.

Sin embargo, el problema surge para muchos teóricos justo allí, en esa ambigüedad manifiesta en el marco jurídico cuando se dice “en lo que tengan de originales”. ¿Quién lo determina? Sobre este punto Lypszyc y Villalba concuerdan en que al derecho del intérprete no se le debe exigir originalidad porque entonces se le estaría requiriendo lo mismo que a un derecho autoral. Postura con la que coincido en la forma, no así en su fondo, pues creo que toda interpretación es distinta una de otra y que siempre,

³⁸ Artículos 6º de la Ley de 1947 y artículos 4 y 68 de la Ley de 1956, en Zanolli Fabila, B., *op. cit.*, pp. 56 y 72

quiéralo o no el intérprete, de modo consciente o inconsciente, en cada interpretación se aporta algo nuevo y creativo a la obra preexistente, con independencia de la calidad o valor artísticos que ésta pueda poseer.

Finalmente, cabe destacar que en los últimos tiempos se han desarrollado diversas teorías que pretenden explicar el derecho del artista intérprete como un derecho nuevo, partiendo para ello del análisis sobre la naturaleza jurídica del derecho de los artistas intérpretes, al que vinculan con nuevas figuras apartadas de las posiciones tradicionales. Al mismo tiempo, tomando en cuenta el impacto de los avances tecnológicos buscan fundamentar el derecho de los artistas intérpretes bajo un nuevo planteamiento en el 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”³⁹. En esta línea de pensamiento, una de las definiciones más completas es la que aporta precisamente Lypszic, al señalar que la denominación de **derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes** es un concepto que “alude al conjunto de derechos de carácter personal (derecho moral) y de carácter patrimonial de que gozan sus titulares en relación con sus interpretaciones o ejecuciones de obras literarias, dramáticas y musicales”⁴⁰, ya se trate de actuaciones directas o de actuaciones destinadas a una fijación o bien empleadas en fonogramas.

³⁹ Obón León, R., *Derechos de...*, op. cit., p. 84.

⁴⁰ Lypszyc, D., op. cit., p. 360.

En resumen, no podemos olvidar que el derecho del intérprete es un derecho con características específicas, sui generis, dotado de una naturaleza propia por lo que respecta a los derechos intelectuales, y lograr establecer la diferencia del derecho del intérprete con relación a los derechos del autor de la obra artística, es un aspecto que reviste enorme importancia jurídica a fin de poder determinar el aporte que realiza el artista al interpretar la obra de arte. Así, como resultado de la diversidad entre las interpretaciones teóricas desarrolladas sobre la naturaleza jurídica de los derechos de los artistas, a continuación se presentan las principales categorías que sobre estos derechos han llegado a establecerse, considerando que es su propia naturaleza la que los hace ser distintos a los del resto de los sujetos tutelados dentro del rubro autoral comprendido por los derechos conexos.

1. Derechos de los artistas “intérpretes o ejecutantes”

Categoría empleada por la Convención de Roma en 1961, por la legislación autoral mexicana luego de ratificar dicho instrumento jurídico y por diversos autores, tales como Henry Jessen, Antonio Chaves, Carlos Mouchet, Sigfrido Radaelli y Valerio de Sanctis, este último para quien 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 antes y concretamente por el autor de la obra”⁴¹. Valoración, desde mi perspectiva, sólo parcialmente cierta, pues es justamente la

⁴¹ Moraes, W., *op. cit.*, p. 30.

personalidad del intérprete la que se imprime en cada una de sus interpretaciones, lo cual está ligado indisolublemente al derecho de la personalidad.

Al respecto, Robert Plaisant ha señalado que “la noción de derecho de la personalidad derivado de una actuación vinculada con la vida literaria y artística caracteriza el derecho, lo delimita y le confiere su fundamento; un fundamento parecido al del derecho de autor: el derecho moral”⁴², de forma tal que una vez consagrado éste, prosigue reconocer el pecuniario.

En cuanto a la categorización sobre la nomenclatura de artistas “intérpretes o ejecutantes” existen distintos criterios. Es el caso de autores que no equiparan el concepto de intérprete con el de ejecutante, sino más bien los distinguen uno de otro y ello, con base en distintos criterios, unos disciplinarios, otros numéricos, pero en ambos casos, eminentemente discrecionales, como ocurre con la posición que ofrece León y Rico, para quien “los intérpretes son aquellos artistas que interpretan un tema musical creado por algún compositor; sin embargo, existen artistas intérpretes que a la vez son ejecutantes, es decir, interpretan un tema de su autoría o de otro, y además lo ejecutan por medio de algún instrumento musical o de la voz”⁴³, o bien de la propia ley italiana en cuyo artículo 82 sobre derecho de autor precisó para definir al intérprete las siguientes categorías:

1. *personas que, en la realización de cualquier obra o composición dramática, literaria o musical, juegan una parte artística significativa, aunque sea en un papel de apoyo;*
2. *los directores de una orquesta o coro;*
3. *las orquestas o coros, siempre que la parte orquestal o coral de la interpretación tenga valor artístico en sí mismo y no sea un mero acompañamiento.*⁴⁴

⁴² Plaisant, Robert, “Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes”, en *Boletín de derecho de autor*, Revista trimestral de información, UNESCO, vol. XVIII, núm. 4, 1984, p. 10.

⁴³ Rico y León, Jorge, *La industria musical y los derechos de autor*, México, Porrúa, 2009, p. 41.

⁴⁴ Ley italiana autoral, artículo 82, disponible en:

Obón comenta:

*Al utilizar la conjunción disyuntiva o entre las palabras intérpretes y ejecutantes, pareciera que existe una diferencia entre ambas, como si tuvieran connotaciones distintas, de manera que la denominación pudiera dar la idea de derecho de los artistas intérpretes o de los artistas ejecutantes. Por otra parte, la conjunción o, que denota equivalencia, hace pensar en que quienes adoptan la denominación citada dan igual valor o estimación a los intérpretes, por un lado, y a los ejecutantes, por el otro*⁴⁵.

Y agrega dos comentarios más, uno a cargo del delegado de la República Argentina, Ricardo Tiscornia, ante la comisión revisora de la Convención de Roma de 1961, quien señaló que en su país la legislación defendía a los intérpretes y su jurisprudencia no incluía a los ejecutantes, por lo que proponía entonces substituir la “o” con una coma, para que unos y otros estuvieran comprendidos. El otro, expresado por el presidente de la comisión revisora, el italiano Giuseppe Talamo Atenolfi, quien consideraba a su vez que la diferencia entre ambos estaba ya referida en la propia Convención⁴⁶.

El problema radica en que aún si ambas figuras hubieran sido necesarias, evidentemente los derechos de una tendrían que serlo también para la otra. Además, es verdad que a raíz de la Convención de Roma se ha generalizado en la mayor parte de las legislaciones autorales en el mundo la figura doble del “artista intérprete o ejecutante”. La cuestión es ¿realmente intérprete es equivalente de ejecutante? ¿Se soluciona cualquier duda tan sólo con la substitución de una conjunción, es decir de una “o” disyuntiva por una “y” copulativa? Más aún

http://portal.unesco.org/culture/es/files/30289/11419173013it_copyright_2003_en.pdf/it_copyright_2003_en.pdf

⁴⁵ Obón, R., *Derechos de ...op. cit.*, p. 23

⁴⁶ *Actas de la conferencia diplomática sobre la protección internacional de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión*, Roma, OIT, UNESCO, BIRPI, 10-26 de octubre de 1961, p. 84, cit. en Obón, R., *op. cit.*, p. 24.

¿acaso los llamados ejecutantes no son intérpretes? ¿Basta con substituir la categoría dual de “artistas intérpretes o ejecutantes” por la de “artistas intérpretes”? ¿Cuál es el fundamento jurídico y artístico que sirvió de base a México al momento de redactar la ley reglamentaria tras ratificar la Convención de Roma?

2. Derechos de los ejecutantes

Eduardo J. Couture y Kohler son los principales defensores de esta categoría, a su vez criticada por Obón al considerar que no puede aceptarse como denominación genérica, dado que estaría siendo referida fundamentalmente, desde su perspectiva, a quienes externan obras musicales, con la exclusión de los intérpretes de otras obras artísticas, como sería el caso, según indica, de las dramáticas. Por mi parte, me pregunto, si ejecutante fuera el término más adecuado para designar a un músico –cantante o instrumentista- ¿no acaso es más correcto denominarlo intérprete? A su vez, “externar” ¿no está mucho más vinculado con la interpretación que con la ejecución? En todo caso, más razón tendrían Couture y Kohler, quienes llegan a equiparar las figuras de los derechos de los ejecutantes con los de los intérpretes.

Por otra parte, Obón también destaca que Ettore Valerio llama a este derecho como “derecho del artista ejecutor” y cita de él la siguiente reflexión: “El compositor de una canción no puede dar a su obra la forma capaz de producir en el público la emoción estética buscada. Para este efecto, es absolutamente necesario

el concurso de otro artífice: el concurso del *artista-ejecutor...*"⁴⁷. Pero declara su invalidez, aduciendo que ya Satanowsky había hecho referencia a los ejecutores como aquellos que trabajan para completar y concluir las obras bajo la dependencia de los autores y realizadores, de tal manera que lo que realizan es el ejercer un oficio y no un arte, o sea, un trabajo técnico que puede ser perfecto, aún artísticamente. No coincido tampoco, justamente porque no considero adecuado el término de "ejecutante". Desde mi perspectiva el concepto de "intérprete" logra incorporar a plenitud en el caso de los músicos tanto a cantantes como a instrumentistas y, por extensión, a todo aquel artista que da vida a una creación intelectual sin cuya intervención la obra no podría ser apreciada, como sería el caso de las obras literarias del género dramático y danzísticas, a cargo respectivamente de los actores y bailarines. Ello, porque si ambos estudiosos conciben que "ejecutor" es aquél que realiza una actividad bajo las indicaciones de un autor, luego entonces, hay una contradicción en Obón, pues mientras al principio reconoce la existencia de ejecutantes en la música luego invalida la originalidad o aportación artística del "ejecutor" como tal. En resumen, la exposición de lo anterior me permite insistir, una vez más, en lo que considero endeble, cuestionable e inexacto, esto es, calificar como "ejecutante" al músico, predominantemente en el caso de los instrumentistas.

⁴⁷ Valerio, cit. en Obón, R., *Derechos de ...*, op. cit., p. 24.

3. Derechos de ejecución artística

Categoría derivada de la teoría de naturaleza autoral de Moraes. Pretende expresar que la interpretación es una elaboración personal, un añadir a la creación, de modo que quien interpreta realiza una obra propia de su espíritu. Por ejecución, indica el autor, la Convención de Roma determinó que era la “actividad desarrollada por un artista intérprete o ejecutante en calidad de tal”. Denominada *exécution* en francés y *performance* en inglés, dice referir al término genérico que engloba a la recitación (*récitation, recitation*) y a la representación (*representation, presentation*)⁴⁸. Obviamente coincido con ese añadido que se reconoce aporta el artista a la creación, pero el vocablo “ejecutar” en español, como ocurre en su versión francesa, no lo refleja cabalmente, a diferencia de lo que sucede con el término *performance* en el mundo de habla inglesa, el cual se encuentra mucho más vinculado con el de interpretación del mundo latino. Por su parte, “ejecución” *per se* no engloba a la recitación ni a la representación, a diferencia del concepto de interpretación que sí lo hace por ser mucho más amplio y completo en todos los sentidos.

4. Derechos de realizadores e intérpretes

De acuerdo con Satanowsky los realizadores e intérpretes son “titulares parciales del derecho de autor” que expresan, fijan o difunden las creaciones del espíritu, en tanto Obón señala que este criterio se limita a los artistas intérpretes

⁴⁸ *Ibidem*, p. 25

que para interpretar una obra se valen de algún instrumento musical. Categoría que considera incompleta y yo pregunto ¿no es verdad entonces que los músicos instrumentistas son también intérpretes, de acuerdo con sus propias palabras?

5. Derecho de intérprete

El propio Obón señala que la categoría de “derecho de intérprete”, sustentada por ejemplo por Benito Pérez, induce a confusiones, aludiendo a la acepción de intérprete como aquél que traduce, además de prescindir de “lo artístico”. Nada más alejado de mi concepción de lo que implica ser intérprete. Si algún término está vinculado con lo artístico, con el mundo interno y subjetivo de un sujeto, al que apela el autor para que pueda ser reproducida su obra, es justamente éste. No el de ejecutante. No olvidemos cómo desde un inicio y como más adelante ahondaremos se ha subrayado la polisemia de los términos “ejecutar” y “ejecutante”, al grado de conducirnos a pensar en comandos de informática, en el cumplimiento de alguna resolución judicial, en el acto de dar muerte a una persona o, más aún, en la realización de cualquier acto. No hay pues rango de comparación entre un término de connotación precisa y contundente y otro de connotación indistinta y ambigua.

6. Derechos del artista

Se dice que el peligro de esta denominación deriva de la amplitud del término, el cual permite calificar a todo un sinnúmero de sujetos vinculados con la

obra artística, como los propios artistas plásticos y distintos creadores. Evidentemente esto es así, aunque no debería serlo, pero lo es. Por lo regular, a quien hace música se le dice músico, a quien canta cantante, a quien baila bailarín, de modo que pocas veces se hace referencia a estos profesionales como artistas. En cambio, el pintor, el escultor y, sobre todo el actor, sí son usualmente denominados artistas.

* * *

En consecuencia, una vez más resalta la importante e impostergable necesidad de profundizar en la esencia de la naturaleza jurídica y artística de aquél que interpreta una obra de arte, en su aporte específico, sus características y alcances, a fin de poder proponer una conceptualización más adecuada en torno a la valoración de la obra que los artistas intérpretes realizan, antes de presentar una propuesta de categorización jurídica y, en consecuencia, de reforma, adición y derogación a la ley autoral mexicana.

B) Regulación jurídico-autoral mexicana _____

Grande es el reto a vencer si uno pretende encontrar antecedentes de una cierta protección jurídica que se hubiera desarrollado para los artistas en el México prehispánico, pero si de algo se está cierto es del enorme respeto y aún del estatus social privilegiado en el que toltecas, mayas y aztecas ubicaron, cada uno en su momento, a sus respectivos artistas. Durante la época colonial, las disposiciones

jurídicas vinculadas a un incipiente derecho autoral atendieron más la protección al gobernante que al propio autor o a los artistas. De esta manera, se explica el por qué la regulación jurídica formulada a principios del siglo XIX, a cargo tanto de los diputados gaditanos como de los diputados mexicanos a los diferentes congresos nacionales, olvidó incorporar justamente a los artistas en los distintos ordenamientos que en materia de propiedad intelectual fueron elaborados.

No obstante, a mediados de siglo, el presidente José Mariano de Salas publicó el 3 de diciembre de 1846 el *Decreto sobre Propiedad Literaria*, convirtiéndose en el primer ordenamiento que en México, además de contemplar a la propiedad y al creador musicales, abrió la posibilidad de considerar legalmente la figura del artista en general, pues aún cuando no desarrolló de manera específica su tratamiento jurídico, dentro de los considerandos para su emisión contempló el de reconocer la importancia “que las multiplicadas publicaciones de periódicos y otra clase de obras que hay en la República, exigen ya que se fijen los derechos que cada editor, autor, traductor o artista, adquieren por tan apreciables ocupaciones”. Ello, como testimonio de que el gobierno atendía todo lo que fuera de utilidad a la nación y “como una prueba de la consideración que merecen todos los que cultivan las artes, las ciencias y las bellas letras...”⁴⁹. Y algo más, incorporó por primera vez dentro de su artículo 7º el concepto de “ejecución”, al establecer que, además del derecho de “propiedad literaria” que tendría todo autor o traductor dramático de sus obras, los creadores gozarían de la propiedad “respecto de su

⁴⁹ *Legislación Mexicana. Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la República*, tomo V, ordenada por Manuel Dublán y José María Lozano, México, 1876, pp. 227.

ejecución”, no pudiendo ser representado “un drama sin preciso y expreso consentimiento del autor o traductor”⁵⁰. Así, en el referido *Decreto* quedó estipulada la vigencia que la ley le concedía al autor musical respecto de su derecho de propiedad sobre sus obras originales:

*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 5º.*⁵¹

Con el paso de las décadas, la intención del legislador a favor de tutelar al artista, en el caso concreto del arte musical, quedó cifrada principalmente en la protección del músico en tanto creador y no por su posible función como intérprete, tal y como se desprende de lo dispuesto por los Códigos Civiles de 1870 y 1884. No obstante, desde el Código Civil para el Distrito Federal y Territorios de Tepic y de Baja California de 1870 quedó también estipulada una disposición específica en materia de ejecución musical, pues según determinaba el artículo 1308:

Artículo 1308. Las composiciones musicales, en cuanto a la ejecución, se rigen por los artículos 1283 a 1302 y por el 1304.

Ello, además de quedar contemplados entre los supuestos para configurar el delito de falsificación los siguientes:

Artículo 1316. Hay falsificación cuando falta el consentimiento del legítimo propietario:...

2º. Para representar las [obras] dramáticas y ejecutar las musicales;...

9º. Para publicar y ejecutar una pieza de música formada de extractos de otras.

⁵⁰ *Ibidem*, art. 7, p. 227

⁵¹ *Ibid.*

No así, de acuerdo con el artículo 1322:

...

8º. La representación de un drama o la ejecución de una obra musical, sea en todo, sea en parte, cuando se verifica sin aparato escénico, ya en casas particulares, ya en conciertos públicos a que no se asiste por paga.

9º. La representación o ejecución de las obras dramáticas o musicales, cuyos productos se destinen a objetos de beneficencia.

Sin embargo, quien incurriera en falsificación, quedaría sujeto a las medidas para resarcir el daño contenidas en los artículos 1323 a 1348, que por lo tocante a la ejecución musical disponían lo siguiente:

Artículo 1332. El que haga representar obras dramáticas o ejecutar composiciones musicales con infracción del artículo 1316, partes 2ª y 9ª, del 1317 y del 1318, pagará al propietario el producto total de las representaciones o ejecuciones, sin tener derecho de deducir los gastos.

Artículo 1333. Si la representación o ejecución se compone de varias obras, el producto se dividirá según los actos o partes, y si esto no fuere posible, el cálculo se hará por peritos.

Artículo 1336. Las copias que se hayan repartido a los actores, cantantes y músicos, serán destruidas, así como los libretos o canciones.

Para ejercitar los derechos correspondientes en tales casos, estaría facultado exclusivamente el propietario. Por otra parte, la responsabilidad del falsificador sería de carácter civil, pero en el caso de que estuvieran involucrados con el falsificador artistas que trabajaran por su propia cuenta, éstos no compartirían dicha responsabilidad (artículos 1339 y 1341).

Finalmente, por lo que respecta al Código Civil para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California de 1884 y a la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, promulgada en 1917, ninguno de dichos ordenamientos introdujo novedades sustanciales con respecto de la situación jurídica de los artistas intérpretes.

1. Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal (1928)

El Código Civil de 1928, en vigor a partir de 1932, fue el primer instrumento jurídico que incorporó formalmente la figura del artista intérprete en México en diferentes apartados, dedicando su título octavo a la regulación de los derechos de autor, esto es dentro de los artículos 1191 a 1250.

De nueva cuenta se reconoció -como ocurrió con el Código de 1884- dentro de los derechos de los autores por el lapso de 20 años el correspondiente a la reproducción, representación o ejecución de sus obras⁵². Por otra parte, se incorporaron diversas disposiciones relativas a la ejecución de éstas, lo cual involucraba también al artista intérprete. Entre otras, se dispuso que los derechos de autor relativos a la representación de obras dramáticas y ejecución de obras musicales, serían reconocidos una vez que estuvieran legalmente reconocidos los derechos exclusivos autorales:

Artículo 1250. Los derechos de autor relativos a la representación de las obras dramáticas y a la ejecución de las musicales, quedan legalmente reconocidos luego que lo esté el derecho exclusivo a la publicación y reproducción de esas obras.

A su vez, dentro de los supuestos de falsificación, quedaron incorporados nuevamente dos en los cuales podrían incurrir los artistas al ejecutar las obras, según lo dispuesto por el artículo 1255 que señalaba:

Artículo 1255. Hay falsificación, cuando falta el consentimiento del que obtuvo el privilegio:

⁵² Cfr. Artículo 1190 del Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal, México, 1928.

I. Para publicar, traducir, reproducir, representar o ejecutar sus obras.

...

V. Para publicar y ejecutar una pieza de música formada de extractos de otras.

De igual manera, no se consideraría falsificación, de acuerdo con el artículo 1258:

Artículo 1258.

...

VII. La representación de un drama o la ejecución de una obra musical, sea en todo, sea en parte, cuando se verifique sin aparato escénico ya en casas particulares, ya en conciertos públicos, cuando no se paga por asistir;

VIII. La representación o ejecución de las obras dramáticas o musicales, cuyos productos se destinen a actos de beneficencia...

Con relación a lo anterior, aquél que obtuviera un “lucro indebido por la reproducción, representación o ejecución de las obras” pagaría al dueño del privilegio el “producto total obtenido mediante la falsificación” (artículo 1267). Asimismo, si la falsificación comprendía varias obras, el producto obtenido sería dividido según “los actos o partes”, a juicio de peritos (artículo 1268). Sobre la responsabilidad civil, quedó establecido que lo sería quien por su cuenta emprendiera o ejecutara la falsificación (artículo 1274). De nueva cuenta se estipuló también que no tendrían responsabilidad civil los “actores y artistas que por cuenta de otro” trabajaran en la falsificación (artículo 1278).

Finalmente, resulta interesante destacar que el Código de 1928 incorporó una nueva disposición, por la que se estableció que las copias que se hubieran repartido a los actores, cantantes y músicos, deberían ser destruidas, así como los libretos y/o canciones, lo cual haría a uno suponer que tal destrucción debía tener

lugar al término de la representación o bien de la temporada, pero el Código no especifica más al respecto (artículo 1271).

2. Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor y Editor (1939)

A fines de los años treinta, México incorporó nuevas disposiciones jurídicas en el *Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor y Editor*, publicado el 17 de octubre de 1939 en el *DOF* y con antecedentes en los reglamentos del 21 de marzo de 1924 y en el *Reglamento para el Registro de Obras Artísticas* de 27 de febrero de 1934. Sin embargo, sus únicas referencias hacia los artistas son de naturaleza laboral, primero cuando establece el “pequeño derecho”, correspondiente al “pago de derechos por ejecución o reproducción”, en lugares donde se obtuviera algún beneficio con ello⁵³. El segundo, al mencionar lo que se comprende como “propósito de lucro” en la actividad artística del músico, según lo estableció en los siguientes términos:

Artículo 22.- Se considerarán realizadas con espíritu de lucro cualquiera audición musical, representación artística, difusión radiotelefónica, en la que los músicos, ejecutantes o transmitentes reciban retribución por su trabajo.

⁵³ Zanolli Fabila, B., *op. cit.*, pp. 48-52.

3. Ley Federal del Derecho de Autor (1947)

La principal novedad en el ámbito jurídico de la materia autoral en la década de los años cuarenta fue su autonomización y federalización dentro de un ordenamiento específico: la *Ley Federal del Derecho de Autor* que, expedida el 31 de enero de 1947 por el presidente Miguel Alemán, fue publicada en el *DOF* el 14 de enero de 1948.

La nueva Ley, integrada por 134 artículos, fue producto de los trabajos realizados en la Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas o Convención de Washington, en la que se determinó que el derecho de autor era un derecho autónomo, distinto al derecho de propiedad, y en cuya formulación la participación de Jaime Torres Bodet fue decisiva.

Para el tema que nos ocupa, el aspecto de mayor relevancia se encuentra referido en lo que establecía el artículo 6º, al declarar que al derecho del artista es un derecho derivado del derecho del creador original en los siguientes términos:

Las reproducciones fonéticas de ejecutantes, declamadores, las fotográficas, cinematográficas y cualquier otra versión de obras científicas, literarias o artísticas que contengan por sí mismas alguna originalidad, serán protegidas en lo que tengan de original pero sólo podrán ser publicadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho de autor sobre la obra original.

4. Ley Federal sobre el Derecho de Autor (1956)

En la nueva Ley, expedida el 31 de diciembre de 1956, además de incorporar lo dispuesto por el artículo 6º de la ley anterior en el ahora artículo 4º en lo relativo

a la protección de dramatizaciones y reproducciones fonéticas de ejecutantes, cantantes y declamadores en lo que tuvieran, por sí mismas, de originales, contempló otras novedades principalmente en torno a las ejecuciones artísticas, musicales y dramáticas. Entre ellas, la relativa a la “grabación efímera”, concebida como aquella que debe ser destruida luego de ser reproducida por una única ocasión y que no obligaría a pago adicional alguno distinto al pactado o usual (artículo 63). Asimismo, incorporó en el artículo 65 la limitante de que la autorización para difundir una obra a través de un determinado medio, no comprendía el de “redifundirla ni explotarla públicamente, salvo pacto en contrario”, y en el 66, la de que la autorización para grabar discos, “no incluye la facultad de emplearlos o explotarlos públicamente”.

Sin embargo, la principal aportación de esta Ley por cuanto respecta a los derechos de los artistas obra en lo estipulado en el artículo 68, que además de englobar expresamente dentro del rubro de “y, en general, todos los intérpretes” a ejecutantes, cantantes y declamadores, establecía su derecho a percibir una retribución económica por la “explotación de sus interpretaciones”:

Los ejecutantes, cantantes, declamadores y, en general, todos los intérpretes de obras difundidas mediante la radio, la televisión, el cinematógrafo, el disco fotográfico o cualquier otro medio apto a la reproducción sonora o visual, tendrán derecho a recibir una retribución económica por la explotación de sus interpretaciones.

A falta de convenio expreso, esta remuneración será regulada por las tarifas que expida la Secretaría de Educación Pública.

Cuando en la interpretación intervengan varias personas, la remuneración se distribuirá de acuerdo con lo que ellas convengan; en su defecto, por lo que disponga el reglamento de esta ley....

Por último, en el artículo 95 quedaron indicadas las formas de cubrir los derechos de ejecución, representación, exhibición, proyección y, en general, por el

uso o explotación de las obras protegidas por la ley, de acuerdo con los convenios celebrados para tal efecto, fuera de modo particular como autores y artistas intérpretes, o a través de las sociedades de gestión colectiva⁵⁴, destacando de manera relevante su último párrafo, que reconocía la aplicabilidad de sus disposiciones legales a los derechos de “los ejecutantes o intérpretes”⁵⁵.

Los derechos de ejecución, representación, exhibición, proyección y, en general, por el uso o explotación de obras protegidas por esta ley, se regularán por los convenios celebrados por los autores o sociedades de autores con los usuarios o con las asociaciones de usuarios o con los distribuidores, en el caso de la cinematografía, y, en su defecto, por las tarifas que expida la Secretaría de Educación pública de conformidad con los precedentes que existan y con la equidad, procurando ajustar los intereses de los autores y de los usuarios; a cuyo efecto la Secretaría de Educación Pública integrará comisiones mixtas de autores, usuarios y representantes de ella para su estudio. La resolución definitiva será dictada por el titular de la Secretaría de Educación Pública.

Estos derechos se causarán cuando las ejecuciones, representaciones, exhibiciones, proyecciones, uso o explotación de las obras sean públicos o con fines de lucro. Se considerarán públicas aún cuando sean gratuitas las que se lleven a cabo fuera del círculo de una familia, de una fiesta o acto de carácter familiar, escolar, de beneficencia, religioso o cívico.

Las disposiciones de este artículo son aplicables en lo conducente a los derechos de los ejecutantes o intérpretes.

5. Decretos que reformaron y adicionaron la ley autoral de 1956 (1963, 1982, 1991 y 1993)⁵⁶

El Decreto de 4 de noviembre de 1963 que adicionó la *Ley Federal sobre el Derecho de Autor* expedida en 1956 publicado el 21 de diciembre de 1963, constituyó en sí mismo una nueva ley, en la cual se mantuvo la preeminencia del sujeto creador por sobre el del intérprete, según lo asentó en los siguientes términos:

⁵⁴ Obón León, R., *Derechos de ...*, op. cit., pp. 95-97.

⁵⁵ *Ley Federal sobre el Derecho de Autor*, México, 1956.

⁵⁶ Decretos publicados en el *DOF*, respectivamente, el 21 de diciembre de 1963, el 11 de enero de 1982, el 17 de julio de 1991 y el 23 de diciembre de 1993.

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.

Con el decreto de reforma a la ley autoral del 11 de julio de 1991, se incorporó a los productores de fonogramas entre los sujetos tutelados por el derecho de autor, de modo que cambió la redacción del artículo 6º a la siguiente:

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.

Preeminencia que encuentra también fundamento en el artículo 1º de la Convención de Roma de 1961, al establecer 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 esa protección.

Ahora bien, con relación a los artistas, a partir del decreto de reforma de 1963 por primera vez incorporó una distinción entre intérprete y ejecutante, cuyas descripciones quedaron plasmadas en el siguiente artículo:

*Artículo 82. Es **intérprete** quien, actuando personalmente, exterioriza en forma individual las manifestaciones intelectuales o artísticas necesarias para representar una obra.*

*Se entiende por **ejecutantes** a los conjuntos orquestales o corales cuya actuación constituya una unidad definida, tenga valor artístico por sí misma y no se trate de simple acompañamiento.*

Distinción pese a la cual a lo largo del Capítulo V. *De los derechos provenientes de la utilización y ejecución públicas* se mantuvo equiparado, de modo indiferenciado,

el uso de los conceptos interpretación y ejecución, sin duda por influencia de los términos contenidos en el Convenio de Roma para entonces ya signado por México, tal y como se transcribe a continuación:

Artículo 85. *Los intérpretes y los ejecutantes tendrán la facultad exclusiva de disponer, a cualquier título, total o parcialmente, de sus derechos patrimoniales derivados de las actuaciones en que intervengan.*

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

Artículo 87. *Los intérpretes y los ejecutantes tendrán la facultad de oponerse a:*

- I. *La fijación sobre una base material, la radiodifusión y cualquiera otra forma de comunicación al público, de sus actuaciones y ejecuciones directas;*
- II. *La fijación sobre una base material de sus actuaciones y ejecuciones directamente radiodifundidas o televisadas, y*
- III. *La reproducción, cuando se aparte de los fines por ellos autorizados.*

Artículo 88. *El derecho de oposición se ejercerá ante la autoridad judicial:*

- I. *Por cualquiera de los intérpretes, cuando varios participen en una misma ejecución, y*
- II. *Por los intérpretes individualmente y los ejecutantes en forma colectiva, previo acuerdo de la mayoría, cuando intervengan en una ejecución unos y otros.*

La oposición a la utilización secundaria de una ejecución dará acción a reclamar la indemnización correspondiente al abuso del derecho, en los términos del artículo 1912 del Código Civil del Distrito y Territorios Federales.

Artículo 89. *Los intérpretes o ejecutantes, podrán solicitar de la autoridad judicial competente las providencias expresas en los artículos 384 y 385 del Código Federal de Procedimientos Civiles, para impedir las fijaciones o reproducciones a que se refiere el artículo 37 de esta Ley.*

En lo conducente serán aplicables las disposiciones de los artículos 388 y 398 y demás relativos del mismo ordenamiento, sin que tenga que acreditarse la necesidad de la medida.

Lo anterior, independientemente a lo dispuesto por el artículo 75, al indicar:

Artículo 75.- *Cuando al hacerse una transmisión por radio o televisión vaya a grabarse simultáneamente, deberá contarse con el consentimiento previo de los autores, intérpretes y ejecutantes que intervengan en la misma, a efecto de poder ser reproducida con posterioridad con fines lucrativos.*

Para los efectos de esta ley, se entiende que hay fines de lucro cuando quien utiliza una obra pretende obtener un aprovechamiento económico directa o indirectamente de la utilización.

Antes de concluir este apartado y pasar a comentar la ley autoral vigente, deseo señalar las siguientes consideraciones en torno a las novedades que incorporó el decreto de reforma autoral de 1963.

Primeramente, al establecer el artículo 82 que la actuación que realiza un intérprete es personal, a mi modo de ver quiso destacar que era solística, a diferencia de la actuación grupal que corre a cargo de un conjunto musical. Sin embargo, esta distinción posee un fundamento más bien numérico, en el sentido de distinguir entre intérprete (solista) y ejecutante (el resto del conjunto). Es, por tanto, una razón sumamente cuestionable, pues en ambos casos en el ámbito musical se trata de músicos intérpretes, independientemente de si interpretan de manera individual o en conjunto. Pero lo más grave, es el final del texto: "...y no se trate de simple acompañamiento". ¿El acompañamiento no sería entonces una actividad interpretativa o ejecutante?

Por otra parte, deseo destacar también la equiparación que establece la reforma a la ley autoral por lo que respecta a la interpretación hacia otras modalidades de reproducción de una obra artística en el artículo 83, misma que evidentemente contradice lo antes dispuesto por el artículo 82 a lo que aludía en el párrafo anterior:

*Artículo 83. Para los efectos legales, se considerará **interpretación**, no sólo el recitado y el trabajo representativo o a una ejecución de una obra literaria o artística, sino también toda actividad de naturaleza similar a las anteriores, aun cuando no exista un texto previo que norme su desarrollo.*

Al respecto, resalta de igual manera lo expuesto por el diputado Rodolfo Echeverría Álvarez el 18 de octubre de 1962 al señalar, como aspecto notable del

proyecto que debatía en esos momentos la Cámara de Diputados, el relativo a “la configuración precisa de lo que debe entenderse por *intérprete* y por *interpretaciones*”, afirmando que México habría sido el “primer país del mundo que adopte en su legislación interna, lo que fue acordado en la Convención de Roma, con base en el proyecto elaborado en la Reunión de Expertos, convocada por la OIT, la UNESCO y la Unión de Berna”, celebrada en mayo de 1960”⁵⁷. Ello, ante la intensa discusión que en el ámbito internacional entre expertos, sociedades y organismos sindicales, se había dado en cuanto a “la naturaleza y la esencia del derecho del intérprete”, en torno a si debía considerarse como derecho vecino, conexo o autónomo al del autor de la obra primigenia.

Dos décadas más tarde, el 11 de enero de 1982 fueron publicadas reformas legislativas a la ley en vigor desde 1963, principalmente para su adecuación a diversos tratados y convenciones internacionales de las que para ese momento México ya era parte. Entre ellas y con base en la Convención de Roma de 1961 (artículo 84) justamente la relativa al carácter irrenunciable de los derechos de los artistas intérpretes a percibir una remuneración económica por el uso de sus interpretaciones⁵⁸.

Más tarde, nuevas reformas, correspondientes a 1991, incursionaron en la protección como objeto de reserva de las denominaciones de los grupos artísticos, las cuales ampliaron de 30 a 50 años la protección de los derechos de los artistas intérpretes y, finalmente, la regulación sobre la duración de la protección jurídica

⁵⁷ *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados*, jueves 18 de octubre de 1962, en Obón León, R., *Derechos de ...*, op. cit., p. 97.

⁵⁸ *Ibidem*, pp. 98-99.

concedida a intérpretes y ejecutantes, de acuerdo con el artículo 90 de esta norma, establecida en 20 años a partir de la fecha de fijación de fonogramas o discos; de ejecución de obras no grabadas en fonogramas, y de la fecha de transmisión por televisión o radio.

6. Ley Federal del Derecho de Autor (1996)

El 24 de diciembre de 1996 fue publicada en el *DOF* la nueva *Ley Federal del Derecho de Autor*, cuya vigencia dio inicio el 24 de marzo de 1997, en tanto que su reglamento fue publicado el 22 de mayo de 1998, con lo cual quedó abrogada la Ley Federal de Derechos de Autor de 1956 así como el texto de 1963 y sus posteriores reformas y ediciones (1982, 1991 y 1993).⁵⁹

En ella se estipuló la primera inclusión jurídica formal en México relativa a los llamados, a partir de ese momento en nuestra legislación, “**derechos conexos**” dentro del numeral 5º, relativo a que la protección de una obra inicia “desde el momento en que ha sido fijada en un soporte material”, al señalar en su segundo párrafo que: “el reconocimiento de los derechos de autor y de los **derechos conexos** no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna”. Sin embargo, la Ley prácticamente da por sabido el concepto de “derechos conexos”, pues aún cuando son el objeto central del Título V de la propia Ley y al que dan nombre, la ley no

⁵⁹ Ortega Serralde, Eulalio, *Proyecto de legislación sobre propiedad artística musical y su fundamentación*, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis Licenciatura (Licenciado en Derecho), 1933, p. 1

los define. Dicho título se encuentra dividido en seis capítulos y comprende veintidós artículos, de los cuales el 115, correspondiente al Capítulo I. “Disposiciones generales”, establece que la protección de los derechos conexos tendrá la misma amplitud que la de los derechos de autor, los cuales no podrían verse menoscabados en su esfera de protección por los de los conexos, en tanto que el Capítulo II regula específicamente lo relativo a los derechos que otorga a los artistas intérpretes o ejecutantes.

Por su parte, el *Reglamento de la LFDA* contempla los derechos conexos en el Título VII, integrado por sólo cuatro artículos, siendo los más relevantes para este trabajo el 49, 50 y 51. El 49, por ejemplo, al destacar que las interpretaciones o ejecuciones “están protegidas en los términos previstos por la Ley, independientemente de que incorporen o no obras literarias y artísticas” y el 51, al señalar que los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho “de exigir la reparación del daño material y/o moral, así como la indemnización por daños y perjuicios, cuando la utilización de una interpretación o ejecución se realice en contravención a lo dispuesto por la Ley”.

a) Definición de artista “intérprete o ejecutante”

La LFDA define al artista “intérprete o ejecutante” según lo dispuesto en el artículo 116 de la siguiente manera:

Artículo 116. Los términos artista intérprete o ejecutante designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín, o a cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no

haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.

b) Derechos morales

Derivado de lo dispuesto en los artículos 117 y 118 de la LFDA, a continuación transcritos, los derechos morales reconocidos por la ley mexicana a los artistas intérpretes o ejecutantes son fundamentalmente el **derecho al nombre** y el **derecho de oposición**:

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

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

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

Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales, efectúen el pago correspondiente.

El primero, relativo al nombre o crédito artístico, por lo regular es reconocido a los artistas en los propios contratos laborales que se celebran con ellos. El segundo, en tanto derecho de oposición a que la interpretación sea alterada o desnaturalizada, es ejercitable ante los siguientes supuestos:

1. Deformación de la actuación.
2. Mutilación de la actuación.
3. Cualquier atentado sobre su actuación que lesiones su prestigio o reputación.

Así como ante la:

4. Comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones.
5. Fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.
6. Reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.

Lo anterior permite además inferir, *a contrario sensu*, que el artista intérprete o ejecutante en tanto titular de su actuación, interpretación o ejecución, posee el derecho de autorizar si ésta puede ser reproducida, transmitida y grabada, es decir, si queda o no fijada. Por otra parte, cabe destacar que en los últimos tres supuestos, el derecho de oposición se agota una vez que el artista intérprete o ejecutante autoriza la incorporación de su actuación o interpretación en algún soporte y recibe de sus respectivos usuarios un pago si éstos lo utilizan con fines de lucro.

c) Derechos patrimoniales

Si bien en la ley autoral mexicana anterior, correspondiente al año 1963, se establecía que los intérpretes y ejecutantes tendrían la facultad exclusiva de disponer, a cualquier título, de forma total o parcial de los derechos patrimoniales derivados de las actuaciones en que intervinieran, la Ley de 1996 no hace alusión al respecto, al indicar exclusivamente que:

Artículo 117 bis. Tanto el artista intérprete o el ejecutante, tiene el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición.

En consecuencia, los derechos patrimoniales derivan de lo establecido en el artículo 118 de la LFDA y el artículo 50 del Reglamento correspondiente, específicamente en el último párrafo del primer precepto, añadido en 2003 y que me permito nuevamente reproducir:

Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales, efectúen el pago correspondiente.

De tal forma, por un lado, aunque la ley no lo exprese manifiestamente, los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes nacen desde el momento en que su interpretación queda fijada en un soporte material. Algo que resulta así equivalente, cuando menos en parte, al momento en que el derecho de autor reconoce el surgimiento del derecho de los creadores, puesto que a partir de ese momento la interpretación será susceptible de ser divulgada públicamente. Sin embargo, dicha divulgación deberá ser autorizada por el artista, facultad de la que él es su titular.

Por otra parte, el último párrafo del artículo 118 podría dejar abierta la posibilidad de que, salvo pacto en contrario celebrado entre el productor y el artista, una vez que le sea verificado el pago por haber autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en un soporte material (visual, sonoro o audiovisual), el productor cuenta con una presunción de cesión de los derechos patrimoniales a su favor. Ello, no obstante, lo dispuesto por el artículo 50 del Reglamento relativa a que la fijación, comunicación pública o reproducción de la

fijación de la interpretación realizada en exceso de la autorización conferida, facultaría al artista para oponerse al acto así como para exigir el pago de daños y perjuicios que le hubieren sido causados.

Ahora bien, de la lectura del artículo 121 de la LFDA:

Artículo 121. Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.

puede desprenderse que al artista le corresponden los derechos de fijación, reproducción y comunicación al público de sus actuaciones, independientemente del anterior derecho a percibir una retribución o regalía de la obra en que su actuación hubiera sido fijada. No así el correspondiente al derecho de adaptación que no contempla la legislación mexicana.

d) Reparación del daño y limitación de los derechos

Afirma también la Ley autoral mexicana que no considerará violación a los derechos de los artistas cuando, según el **artículo 151**:

- I. No se persiga un beneficio económico directo;
- II. Se trate de breves fragmentos utilizados en informaciones sobre sucesos de actualidad;
- III. Sea con fines de enseñanza o investigación científica, o
- IV. Se trate de los casos previstos en los artículos 147, 148 y 149 de la presente ley.⁶⁰

⁶⁰ **CAPITULO I**

De la Limitación por Causa de Utilidad Pública

Artículo 147.- Se considera de utilidad pública la publicación o traducción 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.

CAPITULO II
De la Limitación a los Derechos Patrimoniales

Artículo 148.- Las obras literarias y artísticas ya divulgadas podrán utilizarse, siempre que no se afecte la explotación normal de la obra, sin autorización del titular del derecho patrimonial y sin remuneración, citando invariablemente la fuente y sin alterar la obra, sólo en los siguientes casos:

- I. Cita de textos, siempre que la cantidad tomada no pueda considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra;
- II. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad, publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión, o cualquier otro medio de difusión, si esto no hubiere sido expresamente prohibido por el titular del derecho;
- III. Reproducción de partes de la obra, para la crítica e investigación científica, literaria o artística;
- IV. Reproducción por una sola vez, y en un sólo ejemplar, de una obra literaria o artística, para uso personal y privado de quien la hace y sin fines de lucro.

Las personas morales no podrán valerse de lo dispuesto en esta fracción salvo que se trate de una institución educativa, de investigación, o que no esté dedicada a actividades mercantiles;

- V. Reproducción de una sola copia, por parte de un archivo o biblioteca, por razones de seguridad y preservación, y que se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer;
- VI. Reproducción para constancia en un procedimiento judicial o administrativo, y
- VII. Reproducción, comunicación y distribución por medio de dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras que sean visibles desde lugares públicos.

Artículo 149.- Podrán realizarse sin autorización:

- I. La utilización de obras literarias y artísticas en tiendas o establecimientos abiertos al público, que comercien ejemplares de dichas obras, siempre y cuando no hayan cargos de admisión y que dicha utilización no trascienda el lugar en donde la venta se realiza y tenga como propósito único el de promover la venta de ejemplares de las obras, y
- II. La grabación efímera, sujetándose a las siguientes condiciones:
 - a) La transmisión deberá efectuarse dentro del plazo que al efecto se convenga;
 - b) No debe realizarse con motivo de la grabación, ninguna emisión o comunicación concomitante o simultánea, y
 - c) La grabación sólo dará derecho a una sola emisión.

La grabación y fijación de la imagen y el sonido realizada en las condiciones que antes se mencionan, no obligará a ningún pago adicional distinto del que corresponde por el uso de las obras.

Las disposiciones de esta fracción no se aplicarán en caso de que los autores o los artistas tengan celebrado convenio de carácter oneroso que autorice las emisiones posteriores.

En cambio, cabe agregar otra facultad más que la Ley, ahora a través de su propio Reglamento, otorga a los artistas intérpretes y ejecutantes, es decir, la posibilidad de exigir la reparación del daño moral y pago de daños y perjuicios, figura que desde 1947 estuvo contemplada para los autores y que a partir de la Ley expedida en 1996 extiende sus beneficios a aquellos a través de lo dispuesto en el artículo 51 del citado Reglamento:

Artículo 50.- Corresponde a los artistas intérpretes o ejecutantes estarán facultados [sic.] para exigir la reparación del daño moral y el pago de daños y perjuicios, cuando al utilización de una interpretación o ejecución se realice en contravención a lo dispuesto por el artículo 117 de esta ley.

Finalmente, por lo que respecta a los límites temporales del goce de sus derechos, el artículo 122 dispone que la duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes será de setenta y cinco años a partir de:

- I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma;*
- II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, o*
- III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.*

Capítulo III

PANORAMA INTERNACIONAL SOBRE LA REGULACIÓN JURÍDICA DE LOS DERECHOS DE LOS ARTISTAS “INTÉRPRETES O EJECUTANTES”

A) Antecedentes legislativos en el ámbito internacional _____

A diferencia del proceso legislativo autoral cuyos orígenes más remotos pueden ser ubicados en la época grecorromana, la protección legal de los artistas intérpretes a nivel internacional es reciente, principió sólo hacia finales del siglo diecinueve, fincada en diversas razones de manera especial en la necesidad de responder jurídicamente a la creciente difusión de las obras artísticas que, a partir de los avances tecnológicos, tuvieron lugar, como fueron el fonógrafo de Tomás Alva Edison en 1888, el cinematógrafo de los hermanos Luis y Augusto Lumière en 1894 y la radio de Guglielmo Marconi en 1897. El primero al haber permitido la fijación sonora de las interpretaciones artísticas en un soporte material y su posterior reproducción, contribuyendo con ello a promover el disfrute de la música aún sin estar presenciándola en vivo. El segundo, al haber contribuido al nacimiento del “séptimo” arte, el cine. El tercero, al haber posibilitado el inicio de una nueva era para la transmisión en la comunicación de todo tipo ⁶¹.

Y algo más, algo de enorme importancia: mientras la obra de un autor generalmente podía quedar plasmada en un soporte material, como por ejemplo un libro o una partitura, un cuadro o una escultura, la interpretación de un artista hasta antes de la aparición del fonógrafo, la radio, el cine y la televisión -ahora de todos los medios digitales- era un acto eminentemente fugaz, incorpóreo, temporal,

⁶¹ Antequera Parilli, Ricardo, *Derecho de Autor*, Venezuela, Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual, Dirección Nacional del Derecho de Autor, 1998, p. 101.

fijo sólo en la memoria del asistente. En consecuencia, gracias a las nuevas tecnologías la interpretación artística pudo dejar de ser un arte efímero⁶², y con ella esencialmente también las propias artes de la música, la literatura, la danza y obviamente el cine⁶³. Esto es, la evolución de la técnica permitió la objetivación de las realizaciones interpretativas de las obras adaptadas al espectáculo, como bien lo ha referido De Sanctis⁶⁴. Y ha logrado mucho más, como bien destaca el doctor Juan Luis González Alcántara y Carrancá:

*En estos tiempos de tecnologías avanzadas, casi todos podemos disfrutar del arte de mayor popularidad: la Música. Y nos consideramos afortunados al poder escuchar en una sala de conciertos, en el hogar, en el automóvil o en cualquier sitio, la obra de nuestra predilección, sea en aparatos ultramodernos de alta fidelidad o en reproductores portátiles. Y pensamos: qué triste era el mundo cuando la música sólo podía disfrutarla un estrato reducido de la sociedad, como la nobleza, o en actos religiosos dentro de los templos.*⁶⁵

El primer instrumento jurídico en incorporar derechos de los artistas intérpretes fue la ley alemana “sobre obras literarias y musicales” de 1901, que consideró a la interpretación artística como una adaptación, denominándola *Fiktion der Bearbeiterschaft*, concepto que muy pronto hubo de influir en el desarrollo de los sistemas jurídicos de Austria, Hungría, Suiza, Checoslovaquia y Finlandia⁶⁶. Dos décadas más tarde, la Ley inglesa del 31 de julio de 1925 hizo alusión a los artistas, lo que influyó a su vez en la Ley 11723 de Argentina (1933) y en la

⁶² Lipszyc, Delia, *Tratado de derecho de autor y derechos conexos*, cit. en Plaisant, R., *op. cit.*, p. 6.

⁶³ Situación que no ha estado exenta de otro tipo de costos para el intérprete, pues implicó un poderoso efecto concomitante: su desplazamiento desde la aparición de los primeros registros fonográficos, emisiones radiofónicas y bandas sonoras cinematográficas.

⁶⁴ De Sanctis, Gaetano, *Contratto di edizione*, Milán, 1965, p. 343.

⁶⁵ Cfr. González Alcántara y Carrancá, Juan Luis, “La música, arte inseparable del hombre”, en *Conservatorianos*, México, año 1, núm. 2, marzo-abril de 2000, p. 42.

⁶⁶ Las fechas precisas de las legislaciones correspondientes fueron: Alemania 19.06.01 y 22.05.10; Austria 13.07.20; Hungría LIV: 24.12.21; Suiza 7.12.22; Checoslovaquia 24.11.26 y Finlandia 3.06.27. Moraes, W., *op. cit.*, p. 141.

correspondiente de Uruguay (1937), en tanto que la ley italiana hizo lo propio a partir del 14 de junio de 1928. No obstante, ninguna de ellas se caracterizó por sistematizar adecuadamente los derechos de los artistas. En todos estos documentos: ley alemana (1901), húngara (1921), suiza (1922), británica (1925), polaca y checoslovaca (1926), finlandesa (1927), austríaca (1936), letona (1937), así como en el Código Civil mexicano de 1928 y en algunos proyectos norteamericanos, simplemente fueron extendidos varios de los derechos autorales a la esfera jurídica de los artistas, a la vez que se incorporó la disposición de ser requerida la autorización de los intérpretes como condición para la difusión o reproducción mecánica de sus obras⁶⁷; autorización de cualquier forma que las leyes italiana, argentina y uruguaya no incluyeron.

El primer estudio extenso sobre los derechos de los intérpretes fue realizado en 1935 por Liane Lehman⁶⁸. En él se advertía la diferente posición teórico-jurídica que guardaban entre sí Europa y México concretamente en torno a la concepción del derecho del artista: como un “derecho derivado” para la primera, y como un “derecho independiente sobre una obra distinta” para nuestro país⁶⁹. Tan es así, que el Código Civil de 1928 había ya otorgado al actor un derecho exclusivo sobre el producto de su desempeño, el cual consagraba en los artículos 1183 y 1191, de manera tal que la interpretación ya no quedaba asimilada sólo a un arreglo de creación autoral.

⁶⁷ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 129.

⁶⁸ Lehman, Liana, *Le droit de l'artiste sur son interprétation*, París, RPR Durand-Auzias, 1935.

⁶⁹ Moraes, W., *op. cit.*, p. 141.

Sin embargo, en realidad la gran mayoría de las legislaciones nacionales que empezaron a incorporar el reconocimiento a los derechos de los artistas, más que proteger aspectos morales terminaron reconociendo cuestiones de naturaleza laboral y/o pecuniaria, tales como el derecho de los artistas por obtener una retribución en caso de ser difundida (por algún medio tecnológico) o registrada su interpretación. Así, por ejemplo, en 1933 Argentina consagró el derecho que le asistía al artista de oponerse a la divulgación que fuera perjudicial a sus propios intereses, aunque en este caso, hasta cierto punto existía subyacente un tanto el derecho moral en juego. Sólo durante la década de los años veinte, Inglaterra desarrolló una ley penal que llegó a incorporar aspectos jurídicos autorales en tanto que Italia reconoció en su legislación derechos relativos a la radiodifusión. En cambio, la legislación portuguesa dejó de lado toda cuestión relativa a los artistas, tendencia que todavía en 1966 conservaba ⁷⁰.

Otro aspecto poco considerado fue el correspondiente al registro efectuado para su difusión diferida, el cual aparece integrado en los modelos de contratos laborales celebrados en Alemania, Checoslovaquia, Estados Unidos de América, Francia, Hungría, Noruega y Suecia, en tanto que una ley italiana de 1938 determinó fijar en dos el número de las audiciones que podrían ser realizadas por medio de discos especiales, los cuales tras haber sido reproducidos, deberían inmediatamente ser destruidos ⁷¹. Por cuanto hace al derecho de oposición en caso de ser representada una actuación colectiva de modo defectuoso, las legislaciones

⁷⁰ Las fechas de estas legislaciones fueron: Inglaterra en 31.07.25 e Italia en 14.06.28, en Moraes, W., *op. cit.*

⁷¹ Lipszyc, D., *op. cit.*, pp. 130-131.

checa (1926), italiana (1928), argentina (1933), austriaca (1936) y uruguayana (1937) establecieron que era facultad del director del grupo musical poder impugnar tal hecho ⁷².

Siguiendo estos principios, la ley colombiana de 1946 reconoció la protección por garantizar la justa retribución al artista a cambio de su actuación, en tanto que la ley paraguaya de 1951 fue más amplia, como la legislación mexicana promulgada en 1956, al disponer que los intérpretes habrían de gozar en los mismos términos y condiciones de los derechos correspondientes a los autores. Un caso especial fue el uruguayo, ya que en la ley de 1937 su artículo 7º comprende al intérprete entre los titulares del derecho autoral, considerándolo de esta manera propietario de su interpretación y no simple acreedor de retribución. Sin embargo, esta disposición de alguna forma era contraria a lo dispuesto por el artículo 36, en el cual se reconocía justamente su derecho a obtener un justo pago por la actuación.

El breve panorama legislativo expuesto muestra que las disposiciones autorales en América no eran homogéneas. Aún más, mientras Venezuela promulgó en 1962 una ley autoral sin incluir los derechos de los artistas entre los derechos llamados “afines”, El Salvador en 1963 aseguró al intérprete derechos morales además de la facultad de disponer del uso de sus registraciones. Por cuanto al caso de Brasil, desde 1928 los artistas fueron protegidos en tanto prestadores de servicios, pero fue sólo hasta el Decreto 544 del 31 de enero de 1962 cuando en su artículo 4º, párrafo segundo, se reconoció al derecho del artista por cuanto a su interpretación. Derechos que habrían de ser “regulados por la

⁷² *Ibidem*, pp. 131-132.

legislación en vigor del derecho autoral hasta que el Congreso Nacional legisle específicamente sobre la materia”⁷³. Dicha legislación específica sobrevino en 1966 como reflejo del sistema adoptado con la Convención de Roma (1961), materializada en la Ley 4944 del 6 de abril de dicho año y en el Decreto 980⁷⁴, relativo a las ejecuciones de las obras cinematográficas. No obstante, en el panorama legislativo brasileño fue hasta la Ley 5888 del 14 de diciembre de 1973 (Nueva Ley de Derechos Autorales) que los derechos de los artistas quedaron comprendidos en un ordenamiento jurídico propio.

A nivel internacional, en cambio, el derecho de autor y los derechos conexos fueron asegurados primero mediante convenios bilaterales de reciprocidad. Sin embargo, sus alcances fueron limitados y heterogéneos, lo cual hizo necesario uniformar mediante un proceso internacionalizador la protección que en materia jurídica se brindaba a la obra autoral. Esta insuficiencia provocó que el derecho de autor fuera una de las primeras materias jurídicas en verse favorecida por la codificación del derecho internacional privado a través de un tratado multilateral: el Convenio de Berna, suscrito en 1886, el cual fue seguido de la Convención Universal sobre Derecho de Autor de 1952, desplazando así entre ambos a los convenios bilaterales de reciprocidad que para entonces habían ya celebrado los diferentes países. Baste considerar que hasta antes del Convenio de Berna, Francia tenía firmados 28 tratados con 25 estados y para cuando se adoptó la Convención

⁷³ Da Silva, Justino Adriano, “Antecedentes históricos de la nueva ley de los derechos de los artistas” en *Revista Mexicana de la propiedad industrial y artística*, Dir. David Rangel, México, p. 295.

⁷⁴ Decreto del 20.10.69.

Universal sobre Derecho de Autor, existían casi cien tratados bilaterales reguladores del derecho de autor entre los Estados.

Hoy en día son pocos los países que no están adheridos a alguna de las dos o a ambas convenciones. Sin embargo, en estos casos, a falta de tratados internacionales suscritos, opera en cada país su propia legislación doméstica. En consecuencia, es posible declarar aplicable a las obras extranjeras la propia ley nacional (principio de territorialidad) o bien la ley del país de origen de la obra. En el primer caso, tal aplicación posee un fundamento científico: garantizar que la obra esté sometida a un solo estatuto y reciba el mismo tratamiento en todos los países. En el segundo, el fundamento es pragmático y posibilita que la obra esté protegida por múltiples legislaciones, según el país. Actualmente el sistema más difundido es el territorial, por el que las legislaciones internas, por lo regular basadas en los Convenios de Berna y en el Universal, principalmente determinan la asimilación del autor extranjero al nacional (principio del trato nacional), siendo aplicable sólo la legislación nacional en aquellos casos en los que la temporalidad de la protección autoral sea mayor en la legislación del país de origen.

Cabe destacar que, salvo casos excepcionales, la moderna Convención de Berna (Acta de París, 1971) no supedita el trato nacional a la condición de reciprocidad, la cual esperaría que una obra extranjera recibiera el mismo trato que el brindado por el Estado extranjero a sus obras nacionales. Sin embargo, el sistema de convenios bilaterales de reciprocidad para la protección internacional del derecho de autor dio inicio con los acuerdos que Prusia y otros 32 estados

germánicos celebraron entre 1827 y 1829, admitiéndose la reciprocidad formal en el sentido de que las partes contratantes reconocieron igual protección a las obras extranjeras que la brindada a sus nacionales. El problema fue que para 1840 se habían ya acumulado muchos casos de trato desventajoso, por lo que los nuevos tratados requirieron partir de derechos mínimos, como el que celebraron en dicho año Austria y Cerdeña y que fue extendido a otros estados italianos.

A partir de 1847 se incorpora en los nuevos acuerdos bilaterales europeos la cláusula de la Nación más favorecida, por la que los autores nacionales de un país, protegidos por un tratado anterior, podrían reclamar el trato más favorable convenido en un tratado posterior a favor de los nacionales de otro país. De tal forma, para cuando en 1886 fue celebrado el Convenio de Berna, existía ya una compleja red de convenciones, declaraciones y arreglos entre los Estados europeos y aún con países latinoamericanos, lo que hacía en extremo difícil la adecuada defensa jurídica en materia autoral, como ocurría principalmente en Francia, Bélgica, Italia, España, Reino Unido y Alemania, a diferencia de Rusia y Austria-Hungría que habían concertado muy pocos tratados, de Grecia, Mónaco, Serbia, Rumania, Bulgaria y Montenegro que no habían firmado ninguno, y de los EUA, que se conservaban ajenos dentro de su propio sistema jurídico. Así, poco a poco los tratados bilaterales se hicieron menos frecuentes y la adhesión a los multilaterales comenzó a predominar en el panorama jurídico internacional. Actualmente, si bien se podría pensar que celebrar nuevos convenios bilaterales es como sufrir un retroceso de más de un siglo en el proceso de negociación

internacional, corresponde a las grandes superpotencias generar un impulso hacia este tipo de acuerdos, económicos por lo regular.

El tratado multilateral más antiguo y de mayor alcance en su protección jurídico-autoral ha sido el Convenio de Berna, al grado de haber sido fuente inspiradora de diversas leyes nacionales aún antes de haber sido adheridos sus países a él, como ocurrió en Argentina, Perú y Venezuela, entre muchos otros. A dicho convenio continuó el Tratado sobre Propiedad Literaria y Artística, producto del I Congreso Sudamericano de Derecho Internacional Privado, suscrito en Montevideo (1888-1889), por el cual se protegieron tanto las obras originales de los países del sistema de Montevideo, como aquellas contempladas por el artículo 6º de su Protocolo Adicional. A partir de entonces tuvieron lugar en América diversas conferencias relacionadas con el derecho internacional privado, entre las que destacaron las vinculadas con derecho de autor: México (1902), Río de Janeiro (1906), Buenos Aires (1910), La Habana (1928) y Washington (1946)⁷⁵. La celebrada en Buenos Aires logró incorporar a un número importante de países americanos, entre los que se contó con los EUA. Sin embargo, a pesar de no haber estado presentes la propia Argentina y Chile, se derivó una especie de conformación bisistemática: la del Convenio de Berna, conformada por países europeos y sus colonias afro-asiáticas, y la de las convenciones interamericanas.

La necesidad de impulsar su unificación promovió la celebración de una Conferencia en Roma (1928), pero fue sólo hasta 1947 cuando la UNESCO retomó la iniciativa y, luego de siete años de trabajos en que se realizaron diversas

⁷⁵ Lipszyc, D., *op. cit.*, pp. 604-6.

reuniones especializadas (1947, 1948, 1949, 1950 y 1951), el 6 de septiembre de 1952 se realizó una Conferencia Internacional en Ginebra, de la que emanó la citada Convención Universal sobre Derecho de Autor, que si bien no derogó a las convenciones interamericanas, sí favoreció que sería aplicada la norma más recientemente adoptada.

En cuanto a las convenciones mundiales celebradas sobre derecho de autor y derechos conexos, cabe destacar que desde fines del siglo XIX las organizaciones representativas de los intérpretes plantearon la necesidad de lograr el reconocimiento de los derechos de los artistas intérpretes en el plano internacional ⁷⁶. En 1878, a instancias de la Société des Gens de Lettres, se celebró en París un Congreso Literario Internacional presidido por Víctor Hugo, del que derivó la conformación de la Asociación Literaria Internacional que, en 1884, al incorporar también a los artistas, agregó la palabra “artística” y desde entonces es conocida como ALAI (Asociación Literaria y Artística Internacional) ⁷⁷. De sus trabajos nació la Convención Universal de Protección de la Propiedad Literaria, fuente que habría de inspirar al Convenio de Berna en cuanto a la adopción de tres principios básicos: trato nacional, protección automática e independencia de la protección⁷⁸, cuyos planteamientos fueron presentados en el Congreso de Vevey y en los de Weimar (1903), Copenhague (1909) y Luxemburgo (1910).

⁷⁶ Lipszyc, D. y C. Villalba, *op. cit.*, p. 34

⁷⁷ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 617.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 618.

B) Evolución de la legislación internacional aplicable en México ____

La protección jurídica a nivel internacional de los derechos de los llamados artistas intérpretes o ejecutantes se ha desarrollado especialmente a partir del trabajo de sistematización que ha tenido lugar en diversos foros en los que México ha participado y de los que han surgido ordenamientos impulsores de una adopción más uniforme de medidas y criterios para regular sus derechos en la comunidad de los países que los han suscrito y, por tanto, debido incorporar dentro de sus respectivos sistemas legales.

1. De 1947 a 1964

Como lo ha afirmado el propio David Rangel pocas disciplinas de la ciencia jurídica tienen un matiz tan marcadamente internacional como el derecho intelectual en México. De ahí que exista un amplio repertorio de instrumentos jurídicos multilaterales, regionales y bilaterales aplicables, según lo dispuesto por el artículo 133 constitucional.

El primer instrumento internacional suscrito por nuestro país en materia de autor en general, fue la *Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas o Convención de Washington*, firmada en Washington, D. C., el 22 de junio de 1946, depositado su instrumento de ratificación el 26 de mayo de 1947 y publicada en el *DOF* el 24 de octubre de 1947⁷⁹.

⁷⁹ Cfr. El marco jurídico que incorpora el portal del Instituto Nacional de Derecho de Autor, disponible en: <http://www.indautor.sep.gob.mx/>

Ello, no obstante que a nivel mundial existía ya un antecedente: el *Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas* que, si bien había sido firmado ya desde el 9 de septiembre de 1886 como antes se refirió, habría de ser suscrito por nuestro país sólo de ocho décadas más tarde.

Por lo que respecta a la *Convención Interamericana*, ésta fue el producto de los trabajos realizados por México y otros veinte países de América en la Conferencia Interamericana de Expertos para la Protección de los Derechos de Autor, Unión Panamericana, celebrada del 1º al 22 de junio de 1946 en la ciudad de Washington, D. C. Una vez adoptada por nuestro país, fue tal su impacto en el marco jurídico nacional que, un par de meses después de haber sido publicada, promovió la expedición de la primera *Ley Federal del Derecho de Autor* mexicana en 1947 a fin de hacer concordar la normatividad autoral mexicana con los compromisos adquiridos en dicha Convención por México, lo que significó, entre otros aspectos, otorgarle una mayor autonomía a dicha rama jurídica. Su correspondiente expedición tuvo lugar el 31 de enero de 1947 por el presidente Miguel Alemán y su publicación en el *DOF* el 14 de enero de 1948.

Con esta Convención se pretendía dotar de una protección recíproca a los derechos de autor en obras literarias, científicas y artísticas en América a la par que se favorecía y facilitaba el intercambio cultural interamericano, pues no sólo México sino el continente americano en su mayoría reconocían el exceso de formalidades que cada uno de los regímenes legales imponía cumplir antes de proteger al autor. Por tal motivo, el artículo XVII de la Convención disponía que

dicho instrumento habría de reemplazar a la *Convención sobre Propiedad Literaria y Artística* suscrita en Buenos Aires en 1910, a la Revisión que de la misma había sido acordada en La Habana el 18 de febrero de 1928, así como a todas aquellas convenciones interamericanas suscritas con anterioridad. Reviste suma importancia resaltar que la *Convención Interamericana* no estableció disposición expresa alguna por cuanto a los derechos de los artistas intérpretes se refería. Su atención principal estaba centrada en la protección jurídica de la obra literaria, científica y artística, así como del autor.

El siguiente documento reconocido por México en materia de derecho autorial fue la igualmente antes citada *Convención Universal sobre Derecho de Autor* y su *Protocolo número 2*, firmados en Ginebra el 6 de septiembre de 1952 durante la Conferencia Intergubernamental sobre Derecho de Autor, organizada bajo los auspicios de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), institución que a partir de entonces adquiriría justamente el compromiso de proteger los derechos autorales. Dicho documento nació de la iniciativa por establecer un régimen universal que, sin afectar los sistemas jurídicos internacionales y nacionales establecidos, permitiera facilitar la difusión de las obras del espíritu⁸⁰. Para ello se abocaba a establecer métodos que obedecieran a principios generales y medidas específicas comunes en el ánimo por establecer un sistema de protección universal. La publicación de este instrumento

⁸⁰ Al momento de ser adoptada esta Convención por México, estaba ya establecido un Comité integrado por doce países encargado de su aplicación (Alemania, Argentina, Brasil, España, Estados Unidos de América, Francia, Italia, Japón, México, Reino Unido, Suiza). Asimismo, las naciones que la habían ratificado eran: República Federal Alemana, Andorra, Camboya, Chile, Costa Rica, España, Estados Unidos de Norteamérica, Haití, Israel, Laos, Mónaco y Paquistán, en "Informe de la Primera Comisión de Relaciones Exteriores del Senado de la República".

jurídico por México en el *DOF* tuvo lugar el 6 de junio de 1957, previa su ratificación el 12 de febrero de dicho año ⁸¹.

En 1963 México adoptó, luego de más de media centuria, un nuevo instrumento internacional, la *Convención sobre Propiedad Literaria y Artística* firmada por la Cuarta Conferencia Internacional Americana celebrada en Buenos Aires en 1910 y a la cual acudieron en su momento representantes del gobierno mexicano. Con relación a ella, a principios de los años cincuenta la Primera Comisión de Relaciones Exteriores del Senado de la República -integrada por Pedro de Alba, Antonio Mediz Bolio y Guillermo Castillo Fernández- expuso al Ejecutivo Federal su proyecto de decreto y en él afirmó que, no obstante haber transcurrido para ese momento más de cuatro décadas, la Convención mantenía su vigencia, a diferencia -se señalaba- de otros instrumentos como el pactado en Berna que para algunos países contenía disposiciones inaplicables. Declaraba además la Comisión que el ánimo de los redactores de dicho documento era impulsar la celebración de convenios regionales, como el anteproyecto que en 1902 había elaborado México para asegurar los derechos de autor y la propiedad literaria. Sin embargo, por las propias condiciones del país el momento no fue propicio para que se adoptara dicha Convención. Se había además aguardado en espera de un nuevo instrumento de mayor amplitud pero, no habiendo avanzado más allá las “convenciones internacionales sobre propiedad literaria y musical”, era evidente que los “autores mexicanos se encuentran casi indefensos en algunos países en los

⁸¹ http://www.unesco.org/culture/laws/copyright/html_sp/state1952.htm. Cabe agregar que en la actualidad son 98 los estados parte de dicha Convención.

que les interesa que se reconozcan sus derechos” como Estados Unidos y Argentina. Por tal motivo, y contando en ese entonces con la ratificación de Argentina, Brasil, Colombia, Costa Rica, Ecuador, Estados Unidos de América, Guatemala, Haití, Honduras, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú, República Dominicana y Uruguay, México sería beneficiado principalmente por cuanto a lo dispuesto en el artículo 3º de la Convención, relativo a garantizar los mismos derechos de propiedad obtenidos en un Estado en el resto sin otra formalidad que la reserva de la propiedad.

La Convención fue aprobada por la Cámara de Senadores el 21 de febrero de 1953, su ratificación ante el gobierno argentino tuvo lugar en 1963 y el decreto de su promulgación fue publicado en el DOF el 23 de abril de 1964. Sin embargo, como en el caso de la Convención Interamericana y de la Convención Universal de Ginebra, esta Convención tampoco otorgó especial regulación a la figura del artista intérprete, consagrando sus disposiciones principalmente a los autores y a las obras.

- ***Adopción del Convenio de Roma o Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión (1961)***

Con la adopción de la *Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los*

Organismos de Radiodifusión, firmada en Roma en octubre de 1961 y vigente en México desde su promulgación el 27 de mayo de 1964, inicia propiamente el reconocimiento y la protección correspondientes a los derechos de los artistas intérpretes en nuestro país, al ser –sin duda– uno de los documentos jurídicos internacionales de mayor alcance que se han desarrollado hasta la actualidad para la regulación de los derechos de los que denomina artistas intérpretes o ejecutantes.

La elaboración de la Convención de Roma fue el resultado de los trabajos realizados por la “Conferencia Diplomática sobre la Protección Internacional de los Artistas Intérpretes. Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión”. Estructurada por 34 artículos, otorga la salvaguarda prioritaria de los derechos del autor e incorpora por primera vez diversas disposiciones que habrían de marcar un nuevo sendero en el tratamiento jurídico de los artistas intérpretes a nivel internacional, resumibles en los siguientes puntos:

1º. DEFINICIÓN DE “ARTISTA INTÉRPRETE O EJECUTANTE”. Integra bajo el rubro de “artistas interpretes y ejecutantes”, según la definición que obra en su artículo 3º, a “todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística.”

2º. TRATO NACIONAL. Otorga “el mismo trato que a los nacionales”, sólo sujeto a la protección expresamente concedida y límites previstos por la propia Convención, a los artistas intérpretes o ejecutantes que sean nacionales de un

Estado con respecto a las interpretaciones o ejecuciones realizadas, fijadas por primera vez o radiodifundidas en su territorio (artículo 2º).

CONDICIONES A CUMPLIR PARA ASPIRAR A ÉL:

- a) que la ejecución se realice en un Estado Contratante;
- b) que esté fijada en un fonograma protegido de conformidad con el artículo 5º; o bien, no estando fijada, haya sido radiodifundida en una emisión protegida según lo dispuesto por el artículo 6º (artículo 4º).

3º. DERECHOS OTORGADOS A LOS ARTISTAS INTÉRPRETES Y EJECUTANTES. En el artículo 7º otorga algo de enorme valor: “la mínima protección que se dispensa a los artistas intérpretes o ejecutantes”. Protección que ningún Estado Contratante, a partir de suscribir la Convención de Roma, podría otorgar en menor alcance de lo dispuesto por este instrumento en favor de estos artistas. Texto que se transcribe a continuación:

*Artículo 7.- 1. La protección prevista por la presente Convención en favor de los artistas intérpretes o ejecutantes comprenderá la **facultad de impedir**:*

- a) la **radiodifusión y la comunicación al público** de sus interpretaciones o ejecuciones para las que no hubieren dado su consentimiento, excepto cuando la interpretación o ejecución utilizada en la radiodifusión o comunicación al público constituya por sí misma una ejecución radiodifundida o se haga a partir de una fijación;*
- b) la **fijación** sobre una base material, sin su consentimiento, de su ejecución no fijada;*
- c) la **reproducción**, sin su consentimiento, de la fijación de su ejecución:*
 - i) si la fijación original se hizo sin su consentimiento;*
 - ii) si se trata de una reproducción para fines distintos de los que habían autorizado;*
 - iii) si se trata de una fijación original hecha con arreglo a lo dispuesto en el artículo 15 que se hubiera reproducido para fines distintos de los previstos en ese artículo.*

2.

1) *Corresponderá a la legislación nacional del Estado Contratante donde se solicite la protección, regular la protección contra la retransmisión, la fijación para la difusión y la reproducción de esa fijación para la difusión, cuando el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la difusión.*

2) *Las modalidades de la utilización por los organismos radiodifusores de las fijaciones hechas para las emisiones radiodifundidas, se determinarán con arreglo a la legislación nacional del Estado Contratante en que se solicite la protección.*

3) *Sin embargo, las legislaciones nacionales a que se hace referencia en los apartados 1) y 2) de este párrafo no podrán privar a los artistas intérpretes o ejecutantes de su facultad de regular, mediante contrato, sus relaciones con los organismos de radiodifusión.*

4°. MODALIDADES DE REPRESENTACIÓN DE LOS ARTISTAS. Otro punto importante de la Convención es haber estipulado que cada Estado Contratante podría determinar modalidades de representación para los artistas intérpretes en el ejercicio de sus derechos (artículo 8°).

5°. EXTENSIÓN DE LA PROTECCIÓN. La Convención además extiende la protección a “artistas que no ejecuten obras literarias o artísticas” (artículo 9°).

6°. VIGENCIA DE LA PROTECCIÓN. En cuanto a la duración de este régimen de protección, la Convención determinó que no podría 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;*
- b) *del final del año en que se haya realizado la actuación en lo que se refiere a las interpretaciones o ejecuciones que no estén grabadas en un fonograma;*
- c) *del final del año en que se haya realizado la emisión, en lo que se refiere a las emisiones de radiodifusión.*

7°. POSIBILIDAD DE LIMITACIONES EN LAS LEGISLACIONES NACIONALES. La Convención estableció la posibilidad de que los Estados Contratantes establecieran en sus legislaciones limitaciones en los siguientes casos:

- a) Para una utilización privada.
- b) Para informaciones sobre sucesos de actualidad empleando breves fragmentos.

- c) Fijaciones efímeras realizadas por organismos de radiodifusión con sus propios medios y para sus propias emisiones.
- d) Con fines exclusivamente docentes o de investigación científica.
- e) Además de otra que fueran limitantes paralelas de las otorgadas a productores de fonogramas y organismos de radiodifusión por la legislación nacional en relación con los derechos autorales sobre obras literarias y artísticas.
- f) En el caso de licencias y autorizaciones obligatorias, éstas sólo podrían otorgarse de conformidad con lo dispuesto expresamente por la Convención (artículo 15°).

8°. EXCEPTUADO DE LA PROTECCIÓN. Al artista intérprete o ejecutante que autorizara la incorporación de su actuación en una fijación visual o audiovisual, dejaría de serle aplicable lo dispuesto por el artículo 7° de la Convención (artículo 19°).

9°. IRRETROACTIVIDAD. Las disposiciones de la Convención no serían aplicadas de modo retroactivo a la fecha de su entrada en vigor, por lo que no estaría un Estado Contratante obligado a aplicarlas respecto de interpretaciones, ejecuciones o emisiones radiodifundidas o fonogramas grabados anteriores a su puesta en vigor (artículo 20°).

10°. PROTECCIÓN NO RESTRICTIVA. De otras formas de protección de que disfrutaran los artistas intérpretes y ejecutantes.

11°. AMPLIACIÓN FUTURA DE DERECHOS MÁS AMPLIOS. A partir de arreglos entre los Estados Contratantes.

12°. OBLIGATORIEDAD PARA LOS ESTADOS CONTRATANTES. De incorporar las disposiciones de la Convención en sus legislaciones nacionales, debiéndolo haber cumplido al momento de depositar su instrumento de ratificación, aceptación o adhesión (artículo 26°).

En ese sentido, resulta de especial importancia destacar que México fue el primer país del mundo en adoptar dentro de su legislación interna lo acordado por la *Convención de Roma*, con base en el proyecto elaborado en la Reunión de Expertos, convocada por la OIT, la UNESCO y la Unión de Berna, celebrada en mayo de 1960⁸². Ello, ante la intensa discusión que en el ámbito internacional entre expertos, sociedades y organismos sindicales se había dado en cuanto a la naturaleza y la esencia del derecho del intérprete, en torno a si debía considerarse como derecho vecino, conexo o autónomo al del autor de la obra primigenia.

⁸² *Diario de los Debates de la Cámara de Diputados*, jueves 18 de octubre de 1962, en Obón León, R., *op. cit.*, p. 97.

- ***Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 9 de septiembre de 1886 y Acta de París del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas de 24 de julio de 1971*** ⁸³

Este Convenio, firmado el 9 de septiembre de 1886, fue suscrito por México el 11 de junio de 1966 y posteriormente ratificado el 24 de diciembre de dicho año, entrando en vigor el 11 de junio de 1967. De tal forma, a más de ochenta años de distancia, México adoptó un nuevo y notable instrumento jurídico internacional, el *Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas (1886)*, uno de los más importantes por cuanto a los derechos de autor y a la protección de las obras literarias y artísticas se han elaborado.

Entre sus principales beneficios radica el de constituir a los países contratantes en “estado de unión” para proteger los derechos autorales sobre sus respectivas obras literarias y artísticas, así como en determinar lo que ha de comprenderse por “obra literaria y artística” (artículo 2º). Asimismo, amplía la protección jurídica a la vida del autor y 50 años después de su muerte, otorgando un margen de reproducción mínima para fines didácticos, científicos o crestomatías. Instrumento que fue actualizado cuando el 24 de enero de 1975 México promulgó la publicación del *Acta de París* revisora en 1971 del Convenio de Berna, documento que en 1896, 1908, 1914, 1928, 1948 y 1967 fue incorporando

⁸³ El Convenio fue firmado en Berna (9 de septiembre de 1886), completado en París (4 de mayo de 1896), revisado en Berlín (13 de noviembre de 1908), completado en Berna (20 de marzo de 1914) y revisado en Roma (2 de junio de 1928), en Bruselas (26 de junio de 1948) y finalmente en Estocolmo (14 de julio de 1967). Más tarde, el 24 de julio de 1971 se emitió el Acta de París por la cual nuevamente fue este Convenio, documento que México ratificó el 11 de septiembre de dicho año y que fue publicado en el *DOF* el 24 de enero de 1975.

diversas modificaciones⁸⁴ en aras de otorgar mayores niveles de protección en beneficio de los autores de obras literarias y artísticas.

Asimismo, cabe destacar que el Convenio de Berna reconoce algunos derechos específicos para los autores de obras dramáticas y musicales. Esto es, según lo estipulado por su artículo 11, el derecho exclusivo de autorizar:

1º. La representación y la ejecución pública de sus obras, comprendidas la representación y la ejecución pública por todos los medios o procedimientos;

2º. La transmisión pública, por cualquier medio, de la representación y de la ejecución de sus obras.

De igual manera, al autor de obras literarias y artísticas cabe el derecho exclusivo de autorizar la radiodifusión por cualquier medio de sus obras, toda comunicación pública, por hilo o sin hilo, de la obra radiodifundida, así como la comunicación pública mediante altavoz o cualquier otro instrumento análogo (artículo 11 bis). Derecho que es también exclusivo por cuanto a las obras cinematográficas se refiere (artículo 14º). Lo cual indica que aún los artistas intérpretes que deseen ejecutar públicamente una obra, deben solicitar la autorización correspondiente al autor de la misma o a sus causahabientes, en tanto se encuentren vigentes los derechos autorales. Lo mismo ocurriría en el caso de las obras literarias, cuyos autores habrían de gozar del derecho exclusivo de autorizar la recitación pública de ellas así como su transmisión pública.

⁸⁴ Cfr. Nota anterior.

2. De 1964 a 1994

Durante este periodo, México adoptó cuatro tratados multilaterales de gran relevancia.

- *Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas (1971)*

Este nuevo tratado multilateral a favor de la protección autoral, fue firmado en Ginebra en 1971. Por su parte, México lo ratificó el 11 de septiembre de 1971 y fue publicado en el *DOF* el 8 de febrero de 1974. En el proemio mismo de este documento quedó establecido cuál era una de sus principales motivaciones que le habían dado origen: la preocupación ante 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 y de los productores de fonogramas”. Puesto que estaban convencidos de que se protegería tanto a los productores de fonogramas como a los artistas intérpretes o ejecutantes y autores cuyas interpretaciones y obras estuvieran grabadas en dichos fonogramas, considerando en todo momento no menoscabar los convenios internacionales en vigor, especialmente por lo que hacía a la Convención de Roma que de manera especial protegía a artistas intérpretes o ejecutantes y a los organismos de radiodifusión.

El Convenio declaró no admitir reserva alguna, pudiendo cualquier Estado denunciarlo notificando por escrito al Secretario General de las Naciones Unidas. La vigencia de la protección quedaría fijada por la legislación nacional pero no

podría ser menor de 20 años (artículo 4º). Asimismo, estableció que ninguna de sus disposiciones serían interpretadas limitando o menoscabando la protección que concedía a los autores, artistas intérpretes o ejecutantes, además de productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en virtud de leyes nacionales o demás convenios internacionales (artículo 7º).

- ***Convenio que establece la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (1967)***

El 14 de julio de 1967, como parte de los trabajos revisores del Convenio de Berna, tuvo lugar en Estocolmo el establecimiento del convenio por el que quedó establecida la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) con sede en Ginebra (artículo 19º). Allí se acordó que las Uniones de Berna y de París, así como todas aquellas que buscaran proteger la propiedad industrial y de las obras literarias y artísticas, habrían de integrarse en un nuevo organismo.

Uno de los principales aportes del documento es que establece en su artículo 2º que dentro de la “propiedad intelectual” no sólo se comprende a las obras literarias y artísticas, sino también a las interpretaciones de los artistas intérpretes y a las ejecuciones de los artistas ejecutantes, a los fonogramas y a las emisiones de radiodifusión.

México depositó el instrumento de ratificación del Convenio el 14 de marzo de 1975, el cual fue publicado el 8 de julio del referido año.

- *Convenio sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite, firmado en Bruselas (Convenio Satélites, 1974)*

Ratificado por México el 18 de marzo de 1976 y en vigor desde el 25 de agosto de 1979, surge este convenio con el objeto de establecer una reglamentación de alcance mundial para que los Estados impidan la distribución de señales portadoras de programas transmitidas mediante satélite por distribuidores a quienes esas señales no están destinadas, ya que entre otros sujetos a los que se lesionaría estarían los propios autores, artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas u organismos de radiodifusión. Intereses por los que vela de manera particular este Convenio.

Destaca su artículo 6º, al estipular que su aplicación no podrá verificarse “de modo que limite o menoscabe la protección prestada a los autores, a los artistas intérpretes o ejecutantes... por una legislación nacional o por un convenio internacional”.

- *Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC)*

El *Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (ADPIC)*, fue firmado el 15 de abril de 1994 en Marrakesh, Marruecos como Anexo 1.C del Acta Final de la Ronda Uruguay de Negociaciones Comerciales Multilaterales. Ratificado por México el 31 de agosto

de 1994, fue publicado en el *DOF* el 30 de diciembre de dicho año. Respecto de su entrada en vigor, quedó dispuesto que el Acuerdo lo haría un año después de que lo hiciera el acuerdo que dio nacimiento a la Organización Mundial del Comercio (OMC) y que en México ello ocurriría cuatro años después de la entrada en vigor del Acuerdo.

Con el Acuerdo sobre los ADPIC se ha dado paso a una nueva era en la protección y ejecución de los derechos de propiedad intelectual, además de revalorizar el programa de trabajo de la OMPI, institución que se deseó pudiera entablar una relación mutua junto con la O;C y otras organizaciones internacionales interesadas.

El Acuerdo prevé la cooperación entre la Oficina Internacional de la OMPI y la Secretaría de la OMC en lo referente a la asistencia a los países en desarrollo, respecto de la notificación y compilación de las leyes y reglamentos de propiedad intelectual de los miembros de la OMC, sobre asistencia técnico-jurídica y con relación a la notificación de emblemas de Estados y de organizaciones internacionales. Asimismo, sus disposiciones relativas al derecho de autor y los derechos conexos, las marcas, las indicaciones geográficas, los dibujos y modelos industriales, las patentes y los esquemas de trazado de circuitos integrados, complementan directamente los tratados y convenios internacionales que han sido atendidos, en algunos casos durante más de cien años, por la Secretaría de la OMPI y su antecesora.

El documento reconoce la necesidad de contar con una estructura multilateral normativa y que, así como los derechos de propiedad intelectual son de carácter privado, los sistemas nacionales para protección de la propiedad intelectual poseen objetivos políticos públicos. Entre los motivos que inspiraron su elaboración sobresale aquél de constituir un instrumento que pusiera fin a la disparidad entre los niveles de protección, definiendo reglas y disciplinas comunes, confirmando los principios de no discriminación, igualdad de trato y transparencia e instrumentando procedimientos eficaces para la solución de controversias entre los gobiernos mediante un sistema internacional equitativo y estable, lo que para México no significó incorporar nuevas medidas, ya que la Ley Federal de Derechos de Autor (1996) era acorde al espíritu del documento.

Cabe destacar que el propio Acuerdo declaraba no derogar ninguna obligación previamente establecida por la Convención de París, el Convenio de Berna, la Convención de Roma y el Tratado sobre la Propiedad Intelectual en Respecto de Circuitos Integrados, pero incorporaba de manera expresa el trato nacional y el trato de la nación más favorecida, en aras de garantizar una mayor justicia y equidad entre las naciones en el ámbito de la propiedad intelectual. Para ello establece que los Estados deberían poner a disposición de los titulares de derechos procedimientos judiciales civiles para la defensa de sus derechos de propiedad intelectual.

Por lo que respecta específicamente a los artistas intérpretes o ejecutantes, el Acuerdo ADPIC les dedica el artículo 14, regulando los siguientes aspectos:

1. El derecho a autorizar:
 - La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones en un fonograma, impidiendo los siguientes actos cuando no se hubiera contado con su autorización:
 - La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas.
 - La reproducción de tal fijación.
 - La difusión por medios inalámbricos.
 - La comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones en directo.
2. La protección de los derechos a los artistas intérpretes o ejecutantes no podrá ser menor de 50 años, a partir del final del año civil en que se hubiere realizado la fijación o tenido lugar la interpretación o ejecución.
3. La facultad de cualquier Estado Miembro para establecer condiciones, limitaciones, excepciones y reservas en la medida que lo permita la Convención de Roma (1961).
4. El reconocimiento de que los derechos sobre fonogramas correspondientes a los artistas intérpretes o ejecutantes serán respetados según lo dispuesto por el artículo 18 del Convenio de Berna (1971).

3. De 1994 a 2011: Tratados de la OMPI

La OMPI, creada en 1967 con la firma del Convenio de Estocolmo, es actualmente una organización intergubernamental con sede en la Ciudad de Ginebra, Suiza, a la que pertenecen 184 países y constituye uno de los 16 organismos especializados de las Organización de las Naciones Unidas.

Dentro de sus tareas sustantivas figura la de proteger la propiedad intelectual así como la de desarrollar y aplicar normas internacionales. Por tal motivo, en la actualidad administra 24 tratados internacionales relativos a distintos aspectos regulatorios en dicha materia ⁸⁵, cuyas disposiciones han sido producto de los acuerdos tomados en diversos foros internacionales a los cuales han decidido someterse los Estados Contratantes. Los Convenios de París y Berna son los fundamentos de ellos, sin embargo, el marco jurídico que administra la OMPI ha profundizado la normativización de distintas áreas a fin de proporcionar una mejor y más actualizada protección para las respectivas comunidades.

Hoy en día, los principales tratados que administra en materia de propiedad autoral son:

⁸⁵ Acuerdo de Viena (en vigor a partir del 26 de enero de 2001); Arreglo de Estrasburgo (en vigor a partir del 26 de octubre de 2001); Arreglo de Lisboa (en vigor a partir del 25 de septiembre de 1966); Acuerdo de Locarno (en vigor a partir del 26 de enero de 2001); Arreglo de Niza (en vigor a partir del 21 de marzo de 2001); Convención de Roma (en vigor a partir del 18 de mayo de 1964); Convenio de Berna (en vigor a partir del 11 de junio de 1967); Convenio de Bruselas (en vigor a partir del 25 de agosto de 1979); Convenio de la OMPI (en vigor a partir del 14 de junio de 1975); Convenio de la UPOV (en vigor a partir del 9 de agosto de 1997); Convenio de París (en vigor a partir del 7 de septiembre de 1903); Convenio Fonogramas (en vigor a partir del 21 de diciembre de 1973); Tratado de Budapest (en vigor a partir del 21 de marzo de 2001); (en vigor a partir del)Tratado en materia de patentes – PTC (en vigor a partir del 1º de enero de 1995); Tratado de Nairobi (en vigor a partir del 16 de mayo de 198a5); Tratado de Singapur (firmado); Tratado sobre el Derecho de Marcas (firmado); Tratado sobre el Registro de Películas (en vigor a partir del 27 de febrero de 1991). Información disponible en el portal de la OMPI,

http://www.wipo.int/treaties/es/ShowResults.jsp?search_what=C&country_id=123C

- *Convenio de Berna para la protección de las Obras Literarias y Artísticas*
- *Convenio de Bruselas sobre la distribución de señales portadoras de programas transmitidas por satélite*
- *Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión*
- *Convenio para la protección de los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de sus fonogramas*

Así como:

- *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor (WCT)*
- *Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT)*

Los llamados “Tratados de la OMPI” son dos nuevos tratados internacionales relativos al derecho de autor que fueron adoptados en la Conferencia Diplomática de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) de las Naciones Unidas, en diciembre de 1996. Constituyen el fundamento jurídico del más reciente consenso internacional a que se ha llegado en lo que atañe a la protección que necesitan los titulares del derecho de autor y de los derechos conexos al adentrarnos en el nuevo milenio.

El primero es el *Tratado de la OMPI sobre Derecho de Autor – WIPO Copyright Treaty* (TODA-WCT), el segundo: el *Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas – WIPO Performances and Phonograms Treaty* (TOIEF-WPPT). En México, el TODA fue publicado el 1º de marzo de 2000 y entró en vigor el 6 de marzo de 2002. Su origen se remonta a 1989, cuando la Asamblea y la Conferencia de Representantes de la Unión de Berna convocaron a un Comité de Expertos para elaborar un Protocolo al Convenio de Berna a efecto de precisar las normas vigentes o establecer otras nuevas cuando el texto de dicho Convenio dejara dudas para su aplicación. Sin embargo, para mayo de 1996 se abandonó tal idea por la de un nuevo tratado sobre derecho de autor. Así, se convocó a una Conferencia Diplomática sobre Ciertas Cuestiones de Derechos de Autor y Derechos Conexos de la OMPI con sede en Ginebra, de cuyos trabajos derivaron los dos tratados en cuestión ⁸⁶.

Como características generales comunes a ambos, destacan:

- Confirman la protección de los bienes intelectuales tradicionales en materia de derecho de autor y los mecanismos de distribución;
- Explican cómo se aplican en el entorno digital los derechos de autor y conexos;
- Protegen contra la piratería informática aplicada a los bienes tutelados por el derecho de autor.

⁸⁶ Lipszyc, Delia, "Los 'Tratados Internet' de la OMPI(Ginebra, 20 de diciembre de 1996)", II Jornada de Derecho de Autor en el Mundo Editorial, Buenos Aires, 2004, disponible en www.cadra.org.ar/upload/Lipszyc_Tratados_Internet_OMPI.pdf

El TODA-WCT protege a los autores, compositores y otros creadores en las áreas de la literatura, arte, música, películas, software y otras obras creativas. El TOIEF-WPPT, a los productores de fonogramas (incluyendo a los compact discs, cassettes y otras grabaciones musicales), producidas por empresas e incluye a los artistas intérpretes y ejecutantes.

Hasta la fecha han sido suscritos por más de 60 países sobrepasando el mínimo de 30 ratificaciones para entrar en vigor. Ofrecen incentivos económicos a creadores y empresas, promoviendo la cultura nacional y desestimulando la falsificación y piratería, a fin de contribuir a impulsar un legal comercio electrónico:

- **Incentivo económico.** Tratados y legislación sobre derecho de autor en general, otorgar a los creadores “derechos exclusivos” a fin de determinar cuando y cómo sus obras serán reproducidas y distribuidas, lo que asegura el de la compensación económica por su creatividad, que sirve como un poderoso incentivo para su nueva producción. Este incentivo es real: más de un trillón de dólares en productos de propiedad intelectual fueron vendidos en todo el mundo en 1998, de los cuales US\$ 38.700 millones fueron reinvertidos en grabaciones sonoras.
- **Protección a la cultura.** El derecho de autor estimula las expresiones domésticas y nacionales de la cultura. Una protección inadecuada priva a los músicos locales, y a los productores y otros creadores de una justa

compensación y los deja vulnerables ante la competencia desleal proveniente de copias falsificadas de productos internacionales.

- **Factor disuasivo de la piratería.** La falsificación y otras formas de piratería (reproducción y distribución no autorizadas) se han tornado una gran empresa delictiva. El mercado global de música pirata alcanzó a los 2.000 millones de unidades en 1998, comprendiendo un valor estimado de US\$ 4.5 billones. Esto no solamente perjudica a los titulares de derechos, sino que elimina empleos lícitos y priva a los gobiernos de sustanciales ingresos en concepto de impuestos. Los Tratados de la OMPI y otras normas del derecho de autor constituyen las principales herramientas legales para luchar contra la piratería.
- **Motor del comercio electrónico.** El comercio electrónico de nuevos productos protegidos requiere de un entorno saludable para el intercambio, donde solamente las copias legítimas de las obras puedan ser transmitidas, bajo las condiciones permitidas por el titular. Los Tratados de la OMPI brindan a los titulares esa seguridad legal. Como los tratados tienen alcance mundial, asegurarán una protección consistente e impedirán que los “paraísos piratas” se desarrollen en el amplio espectro de la Internet.

La industria fonográfica, como todas las empresas creadoras que dependen de la protección de los derechos de autor y conexos, está evolucionando rápidamente en el contexto de la Internet y la era del comercio electrónico. Los tratados de la OMPI ayudan a crear el entorno legal en el que los derechos

habientes pueden protegerse contra la piratería en la red, y desarrollar nuevos y más sofisticados productos y licencias.

Los Tratados de la OMPI, también llamados “Tratados Internet” por ser los que hasta ahora abordan aspectos relativos al manejo en línea (*on line*) digital y de redes así como de las transmisiones digitales “a pedido” de obras protegidas por el derecho de autor, de interpretaciones fijadas en fonogramas y de fonogramas, aseguran a los autores, productores y artistas intérpretes y ejecutantes un catálogo mínimo de derechos en los mundos tradicional y electrónico, y brindan herramientas legales para prevenir que los piratas informáticos decodifiquen las herramientas de seguridad aplicadas a sus obras. La mayoría de los países se encontraron con que solamente un número limitado de modificaciones en las leyes de derechos de autor es necesario a fin de compatibilizarlas con los Tratados de la OMPI. Esto depende en gran medida de cómo la ley de un determinado país trata temas tales como reproducción electrónica y distribución.

Dicho en pocas palabras, los Tratados de la OMPI requieren que las leyes de derecho de autor brinden diferentes tipos de tutelas generalmente ya incluidas en las leyes nacionales con relación a los autores, productores de fonogramas y artistas intérpretes y ejecutantes:

- Protección de obras literarias y artísticas, programas de computador, bases de datos, fonogramas e interpretaciones no audiovisuales.
- Derechos de controlar la reproducción, fijación de interpretaciones, distribución de ejemplares, alquiler, y

- Autorización o remuneración para la comunicación al público.

Además, establecen un requisito de autorización por parte del autor, el productor de fonogramas y el intérprete antes que una obra pueda "estar disponible" para la comunicación interactiva, por ejemplo, cuando es colocada en Internet. Otorgan a los intérpretes no audiovisuales un "derecho moral" razonable a fin de que pueda ser identificado como el intérprete, así como para prevenir modificaciones que causen perjuicio a su reputación.

Finalmente, los Tratados requieren de protección contra ciertos actos que pretendan decodificar, eludir o eliminar medidas tecnológicas (acceso o controles de copiado), o información sobre administración de derechos (información sobre titularidad de derechos o plazos de licencias) que los titulares apliquen en sus obras o grabaciones.

- *Tratado sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas*

El TOIEF-WPPT fue publicado en el *DOF* el 24 de agosto de 1999 y entró en vigor el 20 de mayo de 2002. El objetivo específico de su elaboración fue desarrollar y mantener la protección de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes de una manera más eficaz y uniforme, principalmente a partir del impacto generado por las nuevas tecnologías de información y comunicación que habían dado lugar a nuevas condiciones en el desarrollo artístico y por tanto, era necesario

mantener el equilibrio entre sus derechos y los de los productores de fonogramas con los intereses del público, particularmente en los ámbitos educativo, de investigación y de acceso a la información.

Él, como el Acuerdo de los ADPIC, establece que ninguna de sus disposiciones irá en detrimento de las reconocidas por la Convención de Roma ni tampoco en perjuicio de ningún derecho u obligación reconocidos por otro tratado (artículo 1º).

En el Artículo 2º del Capítulo I define que entiende por “artista intérprete o ejecutante” a “Todos los actores, cantantes, músicos, bailarines u otras personas que representen un papel, canten, reciten, declamen, interpreten o ejecuten en alguna forma obras literarias o artísticas o expresiones del folklore”.

Pero es el Capítulo II el más relevante, al dedicarlo de modo íntegro a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes.

El artículo 5º determina cuáles son los **derechos morales** que les reconoce al señalar que, independientemente de los derechos patrimoniales, el artista intérprete conservaría, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones sonoras en directo o fijadas en fonogramas, aún después de que cediera sus derechos:

1. El derecho a *reivindicar ser identificado como el artista intérprete o ejecutante de sus interpretaciones o ejecuciones excepto cuando la omisión venga dictada por la manera de utilizar la interpretación o ejecución.*
2. El derecho a *oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación.*

Los antes referidos derechos serían conservados por el artista después de su muerte, por lo menos hasta la extinción de sus derechos patrimoniales y ejercidos por las personas o instituciones autorizadas por la legislación de la Parte Contratante, pero si ésta no contara con disposición al respecto, algunos de esos derechos no serían “mantenidos después de la muerte del artista intérprete o ejecutante” (artículo 5º), quedando su salvaguarda tutelada por los medios procesales contemplados en la legislación nacional correspondiente.

En cambio, en el artículo 6º establece los **derechos patrimoniales** de los artistas intérpretes o ejecutantes por sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, señalando que:

Los artistas intérpretes o ejecutantes gozarán del derecho de autorizar, en lo relativo a sus interpretaciones o ejecuciones:

- i) *La radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, excepto cuando la interpretación o ejecución constituya por sí misma una ejecución o interpretación radiodifundida, y*
- ii) *La fijación de sus ejecuciones o interpretaciones no fijadas.*

Reconoce también al artista intérprete o ejecutante el **derecho exclusivo de autorizar la reproducción directa o indirecta** de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas por cualquier procedimiento o forma (artículo 7º)

De igual forma, consagra en el artículo 8º el **derecho de distribución** o de autorizar la puesta a disposición del público del original y ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas mediante venta u otra transferencia de propiedad. Sin embargo, el Tratado no podría afectar la facultad de las Partes Contratantes de determinar las concisiones, en su caso, de establecer

el agotamiento del derecho antes referido luego de la primera venta o transferencia de propiedad con autorización del artista intérprete o ejecutante.

Por otra parte, otorga el **derecho de alquilar** comercialmente al público el original y ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas, de conformidad con lo dispuesto por la legislación nacional, aún después de su distribución a cargo del propio artista o con su autorización. A este respecto, la Parte Contratante tendría vigente mantener un sistema de remuneración equitativa para los artistas por el alquiler de ejemplares de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas (artículo 9º).

Además del **derecho de poner a disposición interpretaciones o ejecuciones fijadas** en fonogramas, por hilo o por medios inalámbricos de manera que el público pueda tener acceso a ellas desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija (artículo 10º).

Como se observa, este Tratado es el más completo y detallado en cuanto al reconocimiento de los derechos morales y patrimoniales concedidos a los artistas intérpretes o ejecutantes hasta ahora elaborado en el panorama internacional.

Pero aún más, si bien la traducción oficial al español emplea la categoría de “artistas intérpretes o ejecutantes”, en la versión original en inglés, el término empleado es el de “performers”. Así es como en el artículo 2º⁸⁷ en que se incorpora la definición de lo que entenderá el Tratado sobre ellos, declara:

*Article 2
Definitions
For the purposes of this Treaty:*

⁸⁷ Versión oficial disponible en: http://www.wipo.int/treaties/en/ip/wppt/trtdocs_wo034.html

(a) “performers” are actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, interpret, or otherwise perform literary or artistic works or expressions of folklore;

Así mismo, a lo largo de todo el Capítulo II, el que referíamos está totalmente consagrado a los “artistas intérpretes o ejecutantes”, de igual forma la categoría correspondientemente utilizada es de nueva cuenta la de “performers”.

Situación idéntica a la que tiene lugar en la versión oficial en inglés correspondiente a la *Convención de Roma*⁸⁸, que al definirles, declara:

Article 3

Definitions: (a) Performers; (b) Phonogram; (c) Producers of Phonograms; (d) Publication; (e) Reproduction; (f) Broadcasting; (g) Rebroadcasting

For the purposes of this Convention:

(a) “performers” means actors, singers, musicians, dancers, and other persons who act, sing, deliver, declaim, play in, or otherwise perform literary or artistic works;

Aspecto al que aludiremos más adelante al momento de abordar la connotación jurídico-artística de los términos “artista intérprete o ejecutante”, en contraposición, por ejemplo, de “performer”.

4. Instrumentos bilaterales concertados por México

México ha suscrito cuatro convenios bilaterales en materia de propiedad intelectual: el primer de ellos fue celebrado con España, es el *Convenio entre los Estados Unidos Mexicanos y el Reino de España para garantizar y asegurar, en ambos países, la propiedad de las obras científicas, literarias y artísticas*, firmado en Madrid el 31 de marzo de 1924, ratificado el 6 de abril de 1925 y publicado en el

⁸⁸ Versión oficial disponible en:
http://www.wipo.int/treaties/en/ip/rome/trtdocs_wo024.html#P80_4688

DOF el 14 de mayo de 1925. El segundo es la *Convención entre los Estados Unidos Mexicanos y la República Francesa para la protección de los derechos de autor de las obras musicales de sus nacionales* de 1951, publicado en el DOF el 30 de noviembre de 1951. El tercero es el *Convenio entre los Estados Unidos Mexicanos y el Reino de Dinamarca, para la protección mutua de las obras de sus autores, compositores y artistas*, publicado en el DOF el 26 de agosto de 1955 y, finalmente, el *Convenio entre los Estados Unidos Mexicanos la República Federal de Alemania, para la protección de los derechos de autor de las obras musicales de sus nacionales* que concertó con Alemania Federal y que fue publicado en el DOF el 30 de abril de 1956.

El Convenio con España, en cuya concertación participó como uno de los representantes por México Alfonso Reyes, prioriza aspectos vinculados con la protección de obras y derechos de los autores. Lo mismo sucede con el resto, es decir, no hacen hincapié en los intérpretes, de modo tal que el uso de la categoría “artista” es meramente para referirse a los creadores, al tiempo que cuando hace alusión a la interpretación, es porque refiere que corresponderá autorizar al autor toda “ejecución, instrumentación y reinstrumentación de obras musicales” (artículo 4).

5. Instrumentos regionales de libre comercio

- *Acuerdo de Complementación Económica entre México y Chile (1991)*

Firmado en Santiago de Chile el 22 de septiembre de 1991, publicado en el DOF el 23 de diciembre de 1991, entró en vigor el 22 de septiembre de 1991. Este tratado fue desarrollado con fundamento en los Acuerdos de Montevideo (1980) y en el marco de la Asociación Latinoamericana de Integración (ALADI). Es en el capítulo XX, artículo 37, donde se contempla lo relativo a la regulación de la propiedad intelectual, estipulando la necesidad de proteger a los artistas intérpretes o ejecutantes dentro del marco de los convenios de Berna, Roma y Acta de París ⁸⁹.

- *Tratado de Libre Comercio celebrado entre México, Estados Unidos de América y Canadá (1994)*

México ha celebrado hasta la fecha quince tratados regionales de libre comercio, siendo el primero de ellos justamente el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, el cual fue firmado simultáneamente en las ciudades de México, Ottawa y Washington el 17 de diciembre de 1992. Publicado en el *DOF* el 12 de diciembre de 1993, entró en vigor en nuestro país a partir del 1º de enero de 1994.

El tema de la propiedad intelectual está regulado por el capítulo XVII del referido instrumento, que consta de 21 artículos y cuatro anexos, pero además de

⁸⁹ Lipszyc, D., *op. cit.*, p. 642.

incorporar disposiciones específicas en la materia el TLC, estableció la obligatoriedad en el artículo 1701 para las partes celebrantes de aplicar para esta materia lo dispuesto por los instrumentos internacionales correspondientes a:

1. Convenio de Ginebra (1971)
2. Convenio de Berna (1971)
3. Convenio de París y
4. Convenios UPOV (1978, 1991).⁹⁰

Por lo que respecta a los derechos conexos, en el artículo 1705, relativo a derechos de autor, indicó que cada una de las partes contratantes dispondría al respecto que cualquier persona que adquiriera o detentara derechos patrimoniales pudiera transferirlos mediante contrato para efectos de explotación y goce por el cesionario de modo libre y por separado. Asimismo, que cualquier persona que adquiriera o detentara tales derechos en virtud de un contrato, tendría la capacidad de ejercitarlos en nombre propio y de disfrutar plenamente de los beneficios derivados de dichos derechos.

- *Tratado de Libre Comercio celebrado entre México, Colombia y Venezuela o Grupo de los Tres (1994)*

Este documento fue adoptado en Cartagena de Indias, Colombia, el 13 de junio de 1994. Su capítulo XVIII se intituló “Propiedad intelectual” y comprendía

⁹⁰ Decreto de promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, publicado en el *DOF* el 20 de diciembre de 1993.

una gran cantidad de normas regulatorias de carácter administrativo y procesal sobre la materia, particularmente relativas a medidas para prever o reparar daños, así como indemnizar y pagar costas, pero de manera específica dedicaba su artículo 18-05 a los “derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes”, al señalar:

1. *Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes serán reconocidos de acuerdo con los tratados internacionales de los cuales cada Parte sea parte y de conformidad con su legislación.*
2. *El término de protección de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, no podrá ser menor de cincuenta años, contados a partir de aquél en que tuvo lugar la interpretación o ejecución, o de su fijación, si éste fuere el caso*⁹¹.

No obstante, de acuerdo con el *DOF* de 17 de noviembre de 2006, dejó de surtir sus efectos a partir del 19 de noviembre de dicho año entre México y la República Bolivariana de Venezuela por denuncia del gobierno venezolano⁹².

- ***Tratado de Libre Comercio celebrado entre México y Costa Rica (1995)***

Firmado en la ciudad de México el 5 de abril de 1994, fue publicado en el *DOF* el 10 de enero de 1995 pero entró en vigor el 1º de enero de dicho año. De igual manera, comprende muy diversas normas protectoras de los derechos de propiedad intelectual pero consagra en el artículo 14-21 algunos lineamientos específicos para artistas intérpretes o ejecutantes:

1. *Cada Parte otorgará a los artistas intérpretes o ejecutantes el derecho de autorizar o prohibir:*
 - a) *La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas y la reproducción de esa fijación;*
 - b) *La comunicación al público, la transmisión y la retransmisión por medios inalámbricos, y*
 - c) *Cualquier otra forma de uso de sus interpretaciones o ejecuciones.*

⁹¹ Disponible en:
http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/Convenios_y_tratados_multilaterales/28_tratado_de_libre_comercio_entre_los_estados_unidos_mexicanos.pdf

⁹² Decreto publicado en el *DOF* el 17 de noviembre de 2006, disponible en:
http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4937867&fecha=17/11/2006&cod_diario=210236

2. El párrafo 1 no será aplicable una vez que un artista intérprete o ejecutante haya consentido en que se incorpore su actuación en una fijación visual o audiovisual ⁹³.

- ***Tratado de Libre Comercio celebrado entre México y Bolivia (1995)***

Firmado en la ciudad de Río de Janeiro el 10 de septiembre de 1994, fue publicado en el *DOF* el 10 de enero de 1995 pero entró en vigor el 1º de enero de dicho año. Elaborado según lo dispuesto por el Convenio de Berna, establece en su sección B abordar el tema conjunto de derechos de autor y derechos conexos, y declara en el numeral 4. que:

...

4. Cada Parte dispondrá que para los derechos de autor y derechos conexos:

- a) *Cualquier persona que adquiera o detente derechos económicos pueda libremente y por separado, transferirlos mediante contrato para efectos de explotación y goce por el cesionario, y*
- b) *Cualquier persona que adquiera y detente esos derechos económicos, en virtud de un contrario, incluidos los contratos de fonogramas y los de empleo que impliquen la creación de cualquier tipo de obra, tenga la capacidad de ejercer esos derechos en nombre propio y de disfrutar plenamente los beneficios derivados de los mismos ⁹⁴.*

- ***Tratado de Libre Comercio entre México y Nicaragua (1997)***

Suscrito en la ciudad de Managua, Nicaragua, el 18 de diciembre de 1997, entró en vigor para México el 1º de julio de 1998, misma fecha en que fue publicado en el *DOF*. El documento dedica la sección E a los derechos de autor y la

⁹³ Disponible en:
http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/convenios_regionales_tratados_libre_comercio/16_CostaRica_Mexico.pdf

⁹⁴ Disponible en:
http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/convenios_regionales_tratados_libre_comercio/1_Bolivia_Mexico.pdf

F, correspondiente al artículo 17-20, a los artistas intérpretes o ejecutantes, para los cuales dispone:

1. *Cada parte otorgará a los artistas intérpretes o ejecutantes, el derecho de autorizar o prohibir:*
 - a) *la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas y la reproducción de esa fijación;*
 - b) *la comunicación al público, la transmisión y la retransmisión por medios inalámbricos; y*
 - c) *cualquier otra forma de sus interpretaciones o ejecuciones.*

2. *El párrafo 1 no será aplicable una vez que un artista intérprete o ejecutante haya consentido en que se incorpore su actuación en una fijación visual o audiovisual* ⁹⁵.

⁹⁵ Disponible en:
http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/Convenios_y_tratados_multilaterales/29_tratado_de_Libre_Comercio_Estados_Unidos_Mexicanos-Nicaragua.pdf

C) Balance de los derechos otorgados internacionalmente a los artistas “intérpretes o ejecutantes” _____

Una vez llevada a cabo la revisión anterior, es posible afirmar que uno de los convenios determinantes en el desarrollo de la protección jurídica de los derechos de los artistas intérpretes a nivel internacional ha sido, sin lugar a duda, la *Convención de Roma* (1961), por la cual a partir de su ratificación las diversas legislaciones nacionales de los países firmantes debieron incorporar en sus ordenamientos jurídicos específicos lo dispuesto en tal acuerdo. Es así como la propia definición que de “artista intérprete o ejecutante” sustenta la Convención pronto fue adoptada por las leyes nacionales de Brasil, Colombia, Costa Rica, Francia, República Dominicana y España, con la salvedad (artículo 9º) de que podría ser extendida tal protección a artistas que no ejecutaran obras literarias o artísticas, tal y como el artículo 16 de la ley francesa de 1986 lo indicó.

No obstante, frecuentemente al artista intérprete se le define de una forma imprecisa pero global como es el caso de la ley de Alemania, para la que es aquél que representa, recita o ejecuta una obra o participa en ella. Situación similar a lo que ocurre con la ley israelí (del 13 de junio de 1984), no obstante que ésta alude a las personas que al actuar, cantar, tocar música, bailar o de cualquier otro modo, interpretan una obra literaria, artística, dramática o musical ⁹⁶.

⁹⁶ Colombet, C., *op. cit.*, p. 137.

Por su parte, las leyes de Colombia, Costa Rica, Guinea y Portugal, entre otras, amplían a los sujetos comprendidos en esta categoría al definir al artista intérprete como “todo actor, locutor, narrador, declamador [en Costa Rica] o recitador [en Colombia], cantante, bailarín, músico o cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o musical”⁹⁷.

Guinea destaca además que son también artistas intérpretes los que ejecutan, junto a las obras mismas protegidas en beneficio de su creador, las expresiones del folklore, en tanto que Francia, atiende a las personas que representan, cantan, recitan, declaman o ejecutan de cualquier manera una obra literaria o artística, pero además a quienes ejecutan un número de variedades de circo o marionetas.

1. Derechos morales

Por la naturaleza propia de la actividad interpretativa, las distintas legislaciones nacionales establecen en favor de los artistas derechos que a los otros titulares de derechos conexos no reconocen (productores de fonogramas y organismos de radiodifusión). En términos generales, el derecho moral del artista intérprete ha sido estructurado de modo similar al que goza el autor, como lo es el reconocimiento al nombre y al respeto de la interpretación cuando ésta es reproducida. En cambio, no se les otorga el derecho de divulgación ni el de retracto o arrepentimiento.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 138.

El **derecho al nombre** es el derecho del intérprete a que su nombre sea unido a su interpretación (derecho de identificación). Así, legislaciones como la francesa resguardan el derecho del nombre al intérprete principal (artículo 17 de la ley francesa de 1985), la italiana (artículo 83) a los artistas, actores o intérpretes y ejecutantes que representen los primeros papeles en la obra dramática, literaria o musical, y la española (artículo 107), que reconoce el derecho del artista al reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones o ejecuciones y a oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.

El derecho al respeto de la interpretación puede abarcar, tanto el interés del artista como la integridad de la interpretación en sí misma. A este respecto, Lipszyc, basada en Moraes, describe las formas que tal derecho puede adoptar:

- Cuando el enfoque está centrado en el interés del intérprete, puede resguardarse su personalidad mediante la facultad de oponerse a una divulgación que produzca perjuicio a sus intereses artísticos⁹⁸. Puede hacerlo a través de la prohibición de colocar al alcance público una fijación de su interpretación en forma o circunstancias tales que pudieran lesionar al artista⁹⁹, o bien estableciendo la obligación de respetar el derecho moral del intérprete.¹⁰⁰

⁹⁸ Artículo 56, 2ª parte de la ley argentina; artículo 37 de la uruguaya y artículo 41 de la paraguaya. Cabe destacar que la consulta de estas leyes está disponible en: http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=14076&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁹⁹ Artículo 45 de la ley sueca; artículo 45 de la finlandesa y artículo 45 de la danesa.

¹⁰⁰ Artículo 59 de la ley salvadoreña.

- Cuando el enfoque se dirige hacia la integridad de la interpretación, las leyes pueden impedir una deformación de la interpretación¹⁰¹, su modificación¹⁰² o bien su transposición a otro soporte material de la fijación de la misma.¹⁰³

2. Derechos patrimoniales

Principalmente están vinculados con la reproducción y comunicación pública de las presentaciones de los artistas y en ocasiones se relacionan con licencias y limitaciones. Pero en términos generales, pueden quedar reconocidos a ellos los siguientes derechos:

- **Derecho de Fijación.** Fijar una interpretación o ejecución es incorporar imágenes o sonidos o ambos a la vez en un soporte material que permita que esos sonidos o imágenes puedan ser comunicados. El artista tiene el derecho de autorizar o no la fijación de su actuación. Eso significa que sin su consentimiento, no se puede grabar, fijar sobre una base material esa interpretación, por cualquier medio o procedimiento o en forma total o parcial (ADPIC Art. 14)

Este derecho, que para la Convención de Roma es una facultad de impedir (Art. 7), es de especial importancia para el artista, ya que

¹⁰¹ Artículo 83 de la ley alemana y artículo 50 de la húngara.

¹⁰² Artículos 45 y 48 de la ley sueca; artículo 45 de la danesa; artículo 45 de la ley finlandesa.

¹⁰³ Artículo 66 de la ley austriaca; artículo 45 de la sueca; artículo 45 de la ley finlandesa.

obviamente con la fijación de su interpretación o ejecución se desencadena una serie de usos en diferentes modalidades que si no han sido autorizados le causa grave perjuicio.

- **Derecho de Reproducción.** Si el artista ha autorizado fijación de su interpretación, esa fijación no puede reproducirse, es decir, hacer copias o ejemplares de la misma, sin su autorización. (C.R. 7.1 c; ADPIC 14) En la misma circunstancia nos encontramos si la reproducción se hace para fines distintos a lo convenido.
- **Derecho Radiodifusión y Comunicación al Público.** La difusión por medio de ondas hertzianas de una interpretación o ejecución es radiodifusión. La expresión comprende la radio y la televisión clásica o tradicional, así como la realizada por intermedio de satélite. Comunicar al público es hacer del conocimiento del público en cualquier forma la interpretación o ejecución. Una interpretación no fijada no se puede radiodifundir ni por la radio ni la televisión, sin autorización del artista; asimismo la comunicación al público que comprenda diferentes formas de hacer accesible al público la interpretación, como sería, por ejemplo, el sistema de cable distribución (ADPIC Art. 14)

Este derecho tiene la excepción cuando la interpretación se está haciendo directamente por la radiodifusión o por otro medio de

comunicación al público, como sería la actuación de un cantante en un programa de televisión. No podría fijarse, reproducirse esa actuación, pero, precisamente por la misma naturaleza del medio, esa actuación está destinada a ser radiodifundida.

Otra situación sería si la prestación ha sido fijada previamente (C.R. 71.2). en este caso específico la Convención de Roma nos indica que la radiodifusión debe ser de una ejecución no fijada o radiodifundida. La radiodifusión y la comunicación al público, a los efectos convencionales, debe hacerse de una interpretación en vivo y no de una fijación o transmisión autorizada por el respectivo organismo originario. Sin embargo, otras legislaciones como la costarricense reconocen a los artistas un derecho exclusivo, de “comunicación al público, de transmisión y retransmisión por medio de radio o televisión o cualquier otra forma de uso de sus interpretaciones o ejecuciones”. Sin hacer distinción en cuanto a la fijación o no. (L.C.R Art. 78) Disposición similar existe en la legislación brasileña (Art. 95).

- **Derecho de Remuneración.** Aquellas legislaciones nacionales que no acogen el derecho exclusivo de comunicación al público en cualquiera de sus modos, como la radiodifusión, generalmente reconocen un derecho a la remuneración cuando se utiliza la fijación de la interpretación en un fonograma que tiene fines comerciales. Cabe pues, hacer la distinción que

en virtud del derecho exclusivo a la comunicación no puede utilizarse la prestación sin la autorización del artista intérprete o ejecutante. Por el contrario, si es un derecho a la remuneración no es necesaria esa autorización previa, pero el uso genera a favor del artista de un derecho de carácter patrimonial de percibir una remuneración equitativa y justa como dice la Convención de Roma. (Art.12).

- **Derechos Patrimoniales no tradicionales.** Con los avances de la tecnología tanto en la naturaleza de los soportes como en los medios de utilización, surgen nuevas modalidades de uso de las prestaciones artísticas y en consecuencia, nuevos derechos han sido reconocidos por la legislación nacional más avanzada e internacionalmente en el nuevo tratado de la OMPI sobre la Interpretación o Ejecución y Fonogramas aprobado el 23 de diciembre de 1997.
- **Derecho de Alquiler.** Los artistas intérpretes tienen el derecho exclusivo de autorizar el alquiler al público del original y ejemplares de las interpretaciones o ejecuciones fijadas en fonogramas (WPPT, Art. 9). El alquiler de fonogramas por medio de tiendas que propician la afiliación de asociados quienes por una cuota tienen derecho del uso de fonogramas es una modalidad que ha surgido en muchos territorios de Hispanoamérica. Al alquilar, arrendar, un fonograma en el que se ha fijado

una interpretación de un artista, se está violando el derecho tanto del artista intérprete como del productor fonográfico. Es ahí donde, en protección al artista, se reconoce el derecho de alquiler.

- **Derecho de Distribución.** Este derecho se refiere a poner a disposición del público el original y ejemplares de las interpretaciones o ejecuciones artísticas fijadas en fonogramas por medio de la venta u otra forma de transferencia de la propiedad. Obsérvese que el derecho de distribución se refiere a ejemplares de fonogramas, así pues, el hecho consiste en la distribución de fonogramas. (WPPT, Art.8).
- **Derecho de poner a disposición interpretaciones o ejecuciones fijadas.** Este derecho, otorga el goce del derecho a los artistas intérpretes o ejecutantes de poner a disposición del público la interpretación fijada en fonograma, ya no por medio de ejemplares como lo es el Derecho de Distribución, sino por hilo o medios inalámbricos en forma tal que los miembros del público puedan tener acceso a las interpretaciones en el momento y desde el lugar elegido por cada uno de ellos. Es entonces el acceso individual a la prestación a distancia por hilo o sin hilo, sin la materialización de un ejemplar.

- **Duración de la Protección de los Derechos Patrimoniales.** La Convención de Roma establece en su artículo 14 la duración mínima de protección. Nos parece que esta referencia debe hacerse en el sentido de que al momento de su entrada en vigencia este período de protección mínima tiene su significado por cuanto debe ser respetado por los Estados signatarios. Sin embargo, hoy día ese período está totalmente superado por el derecho comparado nacional y en lo internacional por el acuerdo ADPIC en el cual el período de protección es de 50 años.

Al finalizar el período de duración de la protección el objeto protegido deja de serlo y pasa a dominio público.

El nuevo tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas establece un período de protección no inferior a 50 años (Art. 17).

- **Excepciones a la Protección de los Derechos Patrimoniales.** La protección concedida a los derechos patrimoniales del artista intérprete o ejecutante presenta excepciones que la Convención de Roma posibilita que se incorporen en la legislación nacional; estas excepciones como son facultad del legislador nacional incorporarlas o no, se nos presentan como un ejemplo de una norma convencional no autoaplicable, pues el artículo convencional lo que hace es indicar en cuáles circunstancias la ley nacional

puede hacer excepciones a la protección; si el legislador no las ha establecido no serían de directa aplicación.

Ellos son:

- La utilización para uso privado. Esta utilización es la que no trasciende el círculo familiar, doméstico. Es para uso interno, propio del poseedor del ejemplar.
- La utilización de breves fragmentos para información sobre sucesos de actualidad. Es el uso con fines de información; obsérvense que la norma convencional se refiere a breves fragmentos por lo que no sería posible, aún para fines informativos, su uso completo.
- La utilización con fines exclusivamente docentes.
- La grabación efímera realizada por un organismo de radiodifusión por sus propios medios y para sus emisiones. Grabaciones efímeras son las realizadas temporalmente, únicamente por un breve y propio uso del organismo de radiodifusión.

La Convención de Roma también permite que la legislación nacional pueda establecer limitaciones con respecto a la protección concedida, siempre y cuando esas limitaciones sean de la “misma naturaleza que las establecidas en la legislación nacional con respecto a la protección del derecho de autor sobre las obras literarias y artísticas” (Art. 15).

Son pues dos los requisitos para el establecimiento de limitaciones: que deben expresamente disponerse en la legislación nacional y que deben ser de la misma naturaleza que las establecidas para las obras literarias y artísticas. De ahí que si en la legislación nacional no hay limitaciones de esta última naturaleza no sería posible establecer limitaciones para los derechos conexos. Parecida disposición la encontramos en el nuevo tratado de la OMPI sobre Derechos Conexos, (Art. 16) en tanto que “no atente a la explotación normal de la interpretación o ejecución ni cause un perjuicio injustificado a los intérpretes legítimos del artista intérprete ejecutante”.

Por su parte la Convención de Roma prevé la posibilidad de establecer licencias o autorizaciones obligatorias. No indica que tipo de licencia, en ese sentido la disposición convencional es bastante amplia, pero en otro establece un límite: tales licencias que le corresponden establecerlas al legislador nacional no pueden ser incompatibles con la disposición de la Convención.

- **Formalidades de Protección.** A los efectos de la protección a los Derechos Patrimoniales de los Artistas Intérpretes o ejecutantes no es necesario ninguna formalidad ni solemnidad.

3. Limitantes

Derivado de la adopción de la Convención de Roma se han establecido diversas limitaciones de los derechos de comunicación pública y reproducción. Así, al celebrarse un contrato de interpretación para realizar un fonograma u obra audiovisual, existe la presunción a favor del productor del fonograma u obra audiovisual de que justamente el artista autoriza la fijación, reproducción y comunicación pública de su actuación.¹⁰⁴

Con base en la propia Convención de Roma (artículo 15), diversas legislaciones adoptan ciertas limitaciones sobre la utilización libre y gratuita de las interpretaciones, tales como la copia privada para el uso personal¹⁰⁵; el uso de breves fragmentos con motivo de informaciones sobre sucesos de actualidad¹⁰⁶; el de fijaciones efímeras de organismos de radiodifusión con sus medios y para sus propias emisiones¹⁰⁷; el de usos exclusivamente docentes o de investigación científica¹⁰⁸ y el de otros usos libres y gratuitos.

Existen también diversas utilidades sujetas a remuneración, como las licencias no voluntarias para “utilizaciones secundarias”, particularmente de fonogramas producidos con fines comerciales y con la autorización de los artistas, como especialmente se encuentra protegido en la legislación francesa. Sin embargo, en estos casos se encuentra establecida una remuneración conjunta entre artistas y

¹⁰⁴ Así está contemplado en las leyes colombiana, francesa, dominicana y española.

¹⁰⁵ Alemania, Hungría y Francia.

¹⁰⁶ Austria, México, Alemania y Francia.

¹⁰⁷ México y Alemania.

¹⁰⁸ Alemania, Hungría, Francia.

productores, sea por mitades¹⁰⁹ o bien en una proporción mayor para los artistas¹¹⁰. En otros casos, es la sociedad de gestión colectiva la que toma parte en el acuerdo proporcional. Finalmente, hay también licencias no voluntarias para reproducción privada con fines personales, caso en el cual se establece que han de percibir una remuneración compensatoria por copia privada artistas y productores¹¹¹.

Cabe destacar que para el ejercicio de los derechos patrimoniales de artistas en casos de interpretaciones colectivas, es indispensable que su ejercicio se realice de modo uniforme y coordinado para evitar discrepancias al interior de los grupos artísticos. Diversas legislaciones, entre ellas la española, establecen que el propio grupo habrá de designar a un representante para otorgar, en su caso, la autorización respectiva, salvo que medie un sindicato u otra organización equivalente.

¹⁰⁹ Como en Colombia, Costa Rica, Francia, República Dominicana, España.

¹¹⁰ El 67 % para los artistas y el 33 % para los productores en Argentina.

¹¹¹ Alemania, Francia y España.

4. Reflexiones generales

Si bien los tratados de la OMPI han permitido reforzar la protección jurídica de los artistas, es importante hacer las siguientes reflexiones en aras principalmente de vislumbrar su futura regulación.

De entrada, ambos instrumentos protegen a diferentes sujetos. La Convención de Roma protege a los beneficiarios tradicionales de los derechos conexos (artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión), en tanto que el Convenio de Ginebra para fonogramas se circunscribe justamente a tales productores y el Acuerdo sobre los ADPIC posibilita -sin obligatoriedad- la protección a los organismos de radiodifusión, en tanto que el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT), se ocupa sólo de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de fonogramas.

En cuanto a la definición de tales sujetos, la Convención de Roma en su artículo 3.a ofrece un concepto de artista intérprete o ejecutante dependiente de la definición de obra literaria y artística, de alguna manera fundamentada en la concepción sostenida por el Convenio de Berna. Asimismo, incluye en ella a las interpretaciones y ejecuciones que no son públicas y a las que son en grupo. El WPPT es más amplia en su definición e incorpora la actividad de “representar” así como las “expresiones del folklore”, que no necesariamente han de ser obras en el sentido formal del concepto que sostiene el derecho autoral tradicional. ADPIC,

por su parte, no ofrece las definiciones que sí aportan los demás y ninguno de ellos prevé otros derechos conexos ni regímenes específicos.

La Convención de Roma concede el derecho de fijación y reproducción sobre cualquier interpretación o ejecución o fijación de ellas a los artistas, y cuando se traten de obras audiovisuales les limitará su facultad a la de impedir la primera fijación de su interpretación sin su consentimiento. En tanto, el Acuerdo sobre los ADPIC les concede el derecho de fijación y de reproducción a una fijación y reproducción en un fonograma. Y mientras la Convención les reserva los propio respecto de videogramas, el segundo instrumento no les reconoce el derecho de primer fijación, en tanto que el WPPT, siguiendo a Roma, autoriza el derecho de fijación de interpretaciones no fijadas

Todos estos tratados se basan en el principio doble del trato nacional y postulan un nivel mínimo de derechos que los Estados contratantes han de conceder, sin embargo, la Convención de Roma lo aplica de modo estricto, es decir, con base en ciertas limitaciones y reservas. Pero además, el WPPT no sólo combina los derechos mínimos conferidos en la Convención de Roma y el Convenio de Ginebra para fonogramas, otorga también el derecho de alquiler y el nuevo derecho de puesta a disposición, además de prever la facultad de reclamar una remuneración equitativa.

Hay que destacar que el Acuerdo sobre los ADPIC introdujo en el ámbito internacional del derecho de autor y derechos conexos el principio del trato de la nación más favorecida (artículo 4º), de modo que toda ventaja, favor o privilegio

que un Estado parte otorgue a los nacionales de un país, inmediatamente habrá de ser otorgado al resto de nacionales de los demás Estados Miembros de la OMC

En cuanto a la aplicatoriedad de la Convención de Roma, el Acuerdo sobre los ADPIC y el WPPT, puede considerarse que es de modo automático conforme a lo estipulado en los convenios, y lo es principalmente por cuanto se refiere a definiciones, principio del trato nacional y mayoría de los derechos mínimos que se confieren.

El Convenio de Ginebra es complemento de la Convención de Roma en cuanto al derecho de importación y distribución y por lo que corresponde a los derechos de los productores de fonogramas. El Acuerdo sobre los ADPIC no aplica las normas sustantivas de la Convención de Roma como tales, pero adopta la mayoría de sus normas sustantivas y dispone sólo algunas suplementarias, como lo son la ampliación del plazo de protección para los artistas intérpretes o ejecutantes y productores de fonogramas, así como el efecto retroactivo previsto en este documento. Además, no hace mayor mención sobre otros documentos internacionales. En cuanto al WPPT, dicho documento dispone que ninguna disposición del Tratado podrá ir contra las obligaciones de las Partes productores de fonogramas.

La Convención de Roma faculta a la legislación local establecer las modalidades de protección que otorga dicho documento. Es así como cada país habrá de regular la protección de sus artistas intérpretes o ejecutantes contra la retransmisión, fijación con fines de transmisión y reproducción de dichas fijaciones.

Por lo que corresponde a las formalidades de los documentos, si bien en el Convenio de Berna se estatuyó que no debería exigirse formalidad alguna, este criterio no fue incorporado en la Convención de Roma, la cual sólo estableció un nivel máximo de formalidades. Un logro a este respecto lo obtuvo el Tratado de la OMPI, a partir del cual el principio de la protección sin las formalidades, expresado en el Convenio de Berna, podrá aplicarse a los artistas intérpretes o ejecutantes y productores de fonogramas.

Con relación a los derechos patrimoniales de los intérpretes, la Convención de Roma comprendió la "facultad de impedir" la fijación de una interpretación. Por cuanto a la distribución de las interpretaciones, la Convención de Roma y el Acuerdo sobre los ADPIC no hacen referencia a la distribución de las copias, pero el WPPT establece que a los artistas corresponderá gozar del derecho exclusivo de autorizar la puesta a disposición del público.

La Convención de Roma otorga a los artistas el derecho de radiodifusión, salvo cuando la interpretación constituya de por sí una emisión radiofónica o a partir de una fijación. Para el Acuerdo de los ADPIC el derecho de radiodifusión inalámbrica les es también concedido. Por cuanto a los derechos morales, la Convención de Roma no se ocupa de tales derechos, pero en todo momento gozarán del derecho de ser identificados con su nombre por la interpretación o ejecución.

Luego de más de un siglo de desarrollo normativo en materia de derecho de autor y de derechos conexos, es un hecho que los instrumentos internacionales que

les regulan difieren entre sí en diferentes aspectos. La Convención de Roma es uno de los más completos, pues protege a los intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, lo que lo convierte muy probablemente en el más avanzado en cuanto al concepto de protección y aplicación del trato nacional. Por otra parte, fue el primero que abordó a los derechos conexos en el ámbito internacional, pero desde 1961 no ha sido objeto de mayor revisión. Sin embargo, más que otorgar derechos exclusivos a los artistas intérpretes o ejecutantes, les ofrece sólo la “posibilidad de impedir”. No concede además un derecho independiente de distribución ni un derecho de alquiler a los artistas, de tal forma que al final, los artistas intérpretes o ejecutantes no gozan de derecho moral alguno.

El Acuerdo sobre los ADPIC protege a los mismos sujetos que la Convención de Roma. Reconoce el trato nacional, pero sólo sobre los derechos concedidos por el propio tratado. No implica tampoco un derecho de distribución ni de puesta a disposición. Sin embargo, gracias a este acuerdo se incorporó un nuevo concepto de protección en el marco de la OMC en materia intelectual y amplió también de 20 a 50 años el plazo de protección.

El WPPT no abarca, como al principio se señaló, a los organismos de radiodifusión, pero supera a la Convención y a los ADPIC en cuanto a los derechos sustantivos que contempla. Este Tratado sí reconoce derechos exclusivos a los artistas intérpretes o ejecutantes. Prevé igualmente un derecho de distribución y

considera además las nuevas tecnologías digitales. Su protección llevada a los 50 años no es aporte suyo sino de los ADPIC.

Hoy en día existen pues diversos y muy importantes instrumentos jurídicos que regulan y protegen los derechos conexos. La integración de hecho de la Convención de Roma en el sistema de la OMC a través del Acuerdo sobre los ADPIC, es una ventaja que seguirá dando frutos, dado que su enorme adhesión internacional se ve en ello reflejada.

No obstante, existen lagunas importantes que deben ser remediadas. Por citar sólo algunas, cabe apuntar:

- la nula protección a las interpretaciones y ejecuciones de los artistas en las obras cinematográficas u obras audiovisuales.
- No se contempla la redistribución por cable o retransmisión de interpretaciones ya radiodifundidas.
- El propio WPPT prevé un derecho independiente de distribución, pero no hace explícito el derecho de importación.
- Ningún tratado prevé además la reivindicación de una remuneración equitativa sobre la utilización secundaria de los fonogramas publicados con fines comerciales.
- Abordan derechos concedidos, pero no derechos adquiridos mediante mecanismos contractuales.

- En consecuencia, podrían desarrollarse instrumentos internacionales acordados según la naturaleza y disciplina de los sujetos. Un ejemplo de ello es el Convenio satélites de Bruselas.
- La Convención de Roma debería ser objeto de revisión, principalmente con objeto de alcanzar la mayor armonía normativa con el Acuerdo sobre los ADPIC y el WPPT, amén de actualizar sus contenidos, alcances y plazos. Que incorporara derechos morales y patrimoniales. Que incluyera los nuevos recursos tecnológicos. Que se admitiera el derecho independiente de distribución y el de alquiler.
- Debería de lucharse hacia un mayor equilibrio entre una protección de alto nivel y una de aceptación ampliada.
- Finalmente, que se revisaran las categorías de “interpretación” y “ejecución”.

D) Selectiva comparación internacional sobre la regulación jurídica relativa a los derechos de los artistas _____

A continuación presento una breve síntesis del tratamiento jurídico que diversos países americanos y europeos han establecido contemporáneamente con relación con la figura del artista. De América fueron escogidos siete países: Argentina, Bolivia, Colombia, Cuba, Chile, Perú y Venezuela y de Europa cuatro: Italia, España, Francia y Rusia.

1. AMÉRICA

a) Argentina

Ley 11723. Publicada el 30 de septiembre de 1933.

Integrada por 89 artículos

y **Ley 11.285**, incorporada a la anterior, integrada por dos artículos y promulgada el 12 de septiembre de 2007

- No menciona la categoría de “artista intérprete o ejecutante”. Refiere a los “artistas intérpretes” pero otorga un rubro específico a los “intérpretes” en el artículo 56.
- Acertadamente habla de “intérprete de una obra literaria o musical”.
- Le otorga el derecho de - exigir retribución por la difusión o retransmisión de su interpretación y de - oponerse a la divulgación de ésta cuando “pueda producir grave e injusto perjuicio a sus intereses artísticos”.
- Habla de ejecución pero no la distingue propiamente de la interpretación.
- Señala que en caso de que la ejecución haya sido realizada por un coro u orquesta, el derecho de oposición corresponderá al director.
- No alude a un periodo de vigencia póstuma para los derechos de los intérpretes
- Añade además una particularidad: “Sin perjuicio del derecho de propiedad perteneciente al autor, una obra ejecutada o representada en un teatro o en una sala pública, puede ser difundida o retransmitida mediante la radiotelefonía o la televisión, con el solo consentimiento del empresario organizador del espectáculo”.

- Asimismo, será acreedor a prisión (de un mes a un año) o multa (de 1,000 a 30,000 pesos), quien ejecute o haga ejecutar públicamente obras musicales in autorización de sus autores o derechohabientes. (artículo 73, b)) Cabe destacar que esta medida no incluye la autorización de los intérpretes.
- Sin embargo, queda hecha la siguiente salvedad:

Será lícita y estará exenta del pago de derechos de autor y de los intérpretes que establece el artículo 56, la representación, la ejecución y la recitación de obras literarias o artísticas ya publicadas, en actos públicos organizados por establecimientos de enseñanza, vinculados en el cumplimiento de sus fines educativos, planes y programas de estudio, siempre que el espectáculo no sea difundido fuera del lugar donde se realice y la concurrencia y la actuación de los intérpretes sea gratuita. También gozarán de la exención del pago del derecho de autor ... la ejecución o interpretación de piezas musicales en los conciertos, audiciones y actuaciones públicas a cargo de las orquestas, bandas, fanfarrias, coros y demás organismos musicales pertenecientes a instituciones del Estado nacional, de las provincias o de las municipalidades, siempre que la concurrencia de público a los mismos sea gratuita.(artículo 36)

No obstante, aquí la duda es ¿qué ocurre con los solistas? Según lo dispuesto, se aplicaría sólo a grupos, y no a individuos solos.

- Finalmente, incorpora algo muy importante. Para los procesos en materia autoral, “se podrá designar un jurado de idóneos en la especialidad de que se tratare... para las musicales, el director del Conservatorio Nacional de Música”, completado con dos personas designadas de oficio. (artículo 81 c))

b) Bolivia

Ley No. 1322 de 13 de abril de 1992. Derecho de Autor

16 títulos y 76 artículos

- Regula el derecho de los autores sobre las obras de índole literario, artístico o científico, así como los derechos conexos que ella determina (artículo 1)
- Define al artista en los siguientes términos: *Artículo 5º Para los efectos de esta Ley se entenderá por:...* j) *Artista, intérprete o ejecutante: El actor, locutor,*

narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o cualquier otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística.

- Otorga al autor el derecho patrimonial de “comunicar la obra al público mediante la representación, ejecución, radiodifusión o por cualquier otro medio de difusión”. (artículo 15, c))
- Determina que dentro del derecho de representación consiste en comunicar públicamente: a) *La ejecución de obras musicales, recitación, declamación, representación dramática, dramático-musical, fonomímica, coreografía, conjuntos corales y orquestales.* (Artículo 17)
- Incorpora un título especial, el VIII, relativo a “la ejecución pública de obras musicales”. Relativo a que toda ejecución pública, sin importar el medio, “habrá de ser previa y expresamente autorizada por el titular del derecho o sus representantes” (artículo 47). Para ello, define a la ejecución pública como la realizada en “teatros, cines, salas de concierto o bailes, bares, clubes de cualquier naturaleza, estadios, circos, restaurantes, hoteles, establecimientos comerciales, bancarios e industriales y, en fin, donde quiera que se interpreten o ejecuten obras musicales o se transmitan por radio y televisión, sea con la participación de artistas, sea por procesos mecánicos, electrónicos, sonoros o audiovisuales” (artículo 48), y obliga al encargado de dichos establecimientos la anotación diaria en planillas de: 1. El título de cada obra musical ejecutada, 2. El nombre del autor de la misma, de los artistas intérpretes intervinientes o del director del grupo, así como el del grabador, cuando sea a partir de una fijación fonográfica. Dichas planillas serán fechadas, firmadas y puestas a disposición de los interesados, quienes podrán acudir a denunciar toda irregularidad ante la Dirección Nacional de Derecho de Autor, teniendo un monto la multa de 50 veces el importe de lo recaudado. (artículo 49, incisos a) y b)).
- Refrenda la preeminencia del derecho de autor por sobre los derechos conexos (artículo 52), a los que dedica el título X: “De los derechos conexos” y a los artistas intérpretes y ejecutantes el capítulo I, integrado por el

artículo 53 de 6 párrafos. Subrayo que NO emplean la conjunción “o” sino la “y”.

- Les reconoce el derecho de autorizar o prohibir la fijación, reproducción y comunicación al público, la transmisión y cualquier otra forma de uso de sus interpretaciones y ejecuciones. (artículo 53)
- Los grupos artísticos deberán designar un representante por mayoría, pero no podrán serlo los solistas ni los directores de orquesta o escena.
- La duración de los derechos de los artistas tendrá una duración de 50 años a partir del 1º de enero siguiente al de la publicación, fijación, interpretación o ejecución, extensible por 20 años más a sus herederos.
- Otro derecho será el del reconocimiento de su nombre sobre sus interpretaciones (¿y las ejecuciones?) y a oponerse a toda deformación a su actuación que lesione su prestigio. (artículo 53)
- Director de escena y de orquesta tendrán los mismos derechos que los artistas.

c) Colombia

Ley 23 de 1982.

Reformada por la Ley 44 de 1993 y la Ley 719 de 2001

- Se entiende por artista - intérprete o ejecutante, todo actor, cantante, músico, bailarín y otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, intérprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística (artículo 8 Literal K, Ley 23 de 1982, artículo 3 Decisión 351 de 1993).
- Tienen derechos patrimoniales y, de conformidad con la Ley colombiana, se les reconocen derechos morales que son perpetuos, inalienables e

irrenunciables y están dirigidos esencialmente a proteger al titular contra la deformación o mutilación de su presentación en el curso de su utilización, y contra la omisión o el cambio del nombre del artista.

- En virtud de los derechos patrimoniales, los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de autorizar o prohibir la fijación, reproducción, comunicación al público, transmisión o cualquier otra

d) Cuba

Ley sobre Derecho de Autor o Ley No. 14 de 28 de diciembre de 1977

10 capítulos y 50 artículos

Regula lo relativo a los derechos del autor y de las obras, así como lo relativo a las representaciones o ejecuciones de éstas, pero siempre en vinculación con los derechos del autor. No contiene la figura de artista intérprete ni incluye derechos conexos.

e) Chile

Ley No. 17.336 sobre Propiedad intelectual.

Publicada en el Diario Oficial No. 27.761 de 2 de octubre de 1970

7 Títulos y 112 artículos

- Reconoce desde el artículo 1º que abarca los derechos de autores y los derechos conexos.

- Define al artista en los mismos términos que la ley de Bolivia, declarando que es: *“artista, intérprete o ejecutante: el actor, locutor, narrador, declamador, cantante, bailarín, músico o cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística;”* (artículo 5, j))
- Regula lo relativo a “Derechos conexos al derecho de autor” en el Capítulo I de su Título II: “Artistas, intérpretes y ejecutantes”.
- Conservar pues la conjunción “y”, y declara que son derechos conexos, *los que esta ley otorga a los artistas, intérpretes y ejecutantes para permitir o prohibir la difusión de sus producciones y percibir una remuneración por el uso público de las mismas, sin perjuicio de las que correspondan al autor de la obra.* (artículo 65)
- Mantiene la preeminencia de los derechos autorales (artículo 65)
- Otorga el derecho a los artistas, sus herederos o cesionarios, de autorizar sus interpretaciones o ejecuciones personales para que puedan ser grabadas, reproducidas, transmitidas o retransmitidas por los organismos de radiodifusión o televisión con fines de lucro. (artículo 66)
- Serán acreedores a una retribución acordada en monto conforme a lo dispuesto por el artículo 100.
- El porcentaje a que se hacen acreedores en por la ejecución de fonogramas es del 50%, el cual se repartirá: 2/3 al intérprete: *“cantante, conjunto vocal o artista que figure en primer plano en la etiqueta del fonograma o, cuando la grabación sea instrumental, el director de la orquesta.”*; 1/3 para los músicos acompañantes y miembros del coro; en caso de que el intérprete sea un conjunto vocal, será el director quien lo divida entre los componentes por partes iguales. (artículo 67, incisos a), b) y c))
- La duración de los derechos será de 50 años a partir del 31 de diciembre del año de fijación del fonograma, emisiones transmitidas o espectáculos. (artículo 70)

- Agrega además el siguiente artículo: “Los titulares de los derechos conexos podrán enajenarlos, total o parcialmente, a cualquier título. Dichos derechos son transmisibles por causa de muerte”. (artículo 71)
- Sin embargo, agrega que los derechos patrimoniales otorgados a los titulares de los derechos conexos son irrenunciables, “especialmente los porcentajes a que se refieren los artículos 50, 61, 62 y 67” (artículo 86)
- Derechos de autor y derechos conexos deberán ser inscritos en el Registro de la Propiedad Intelectual, al igual que su transferencia total o parcial. (artículos 72 y 73) México debería incorporar esta medida, no sólo para salvaguarda de los productores de fonogramas, sino también por cuanto hace a las interpretaciones artísticas.
- Para el registro de interpretaciones y ejecuciones, bastará depositar una copia de la fijación, presentación que se dispensa cuando haya ya sido presentada a través de un fonograma o emisión inscritos. (artículo 75 e))
- Comete infracción a la ley autoral quien, obligado a pagar derechos de autor o conexos “derivados de la ejecución de obras musicales, omitieren la confección de las planillas de ejecución correspondiente” y “los que falsificaren o adulteraren una planilla de ejecución”. (artículo 79 incisos d y e)

f) Perú

Ley 28131.- Ley del Artista Intérprete y Ejecutante de 1996

Integrada por 8 títulos y 55 artículos

Con antecedentes en diversos ordenamientos previos, Perú ha elaborado una reglamentación específica para regular los derechos y obligaciones de los artistas.

- Define como artista intérprete y ejecutante (artículo 2º) “a toda persona natural que representa o realiza una obra artística, con texto o sin él, utilizando su cuerpo o habilidades, con o sin instrumentos, que se exhiba o muestre al público, resultando una interpretación y/o ejecución que puede ser difundida por cualquier medio de comunicación o fijada en soporte adecuado, creado o por crearse.
- Asimismo, aplica dicho ordenamiento de forma no limitativa a los siguientes sujetos a quienes reconoce como artistas (artículo 4º, 4.1.):

Actor, banderillero, cantante, coreógrafo, danzarín en todas sus expresiones y modalidades, director de obras escénicas, teatrales, cinematográficas, televisivas y similares, director de orquesta o conjunto musical, doblador de acción, doblador de voz, imitador y el que realiza obras artísticas con similar modalidad, intérprete y ejecutante de obra artística que actúa en circos y espectáculos similares, intérprete y ejecutante de obras de folclor en todas sus expresiones y modalidades, mago, matador, mentalista, mimo, modelo de artistas de las artes plásticas, de obra publicitaria, de pasarela, en espectáculos escénicos, teatrales, cinematográficos, televisivos, músico, novillero, parodista, picador, prestidigitador, recitador o declamador, rejoneador, titiritero o marionetista, ventrílocuo, entre otros.

- Y además aplica la ley a los “trabajadores” que a continuación se enlistan

Apuntador o telepromptista, asistente de dirección, camarógrafo, director de fotografía, editor de sonidos y de imágenes, escenógrafo, jefe de escena, maquillador de caracterización, realizador de efectos especiales y luminotécnico en obras escénicas, teatrales, cinematográficas, televisivas y similares, técnicos de variedades, circo y espectáculos similares, tramoyista, entre otros.

- Define además lo que comprende por “naturaleza de las interpretaciones y ejecuciones” en el artículo 6º:

6.1. Se entiende por interpretación a la representación de una obra teatral, cinematográfica, musical o de cualquier otro género en la que se aplique la personalidad y creatividad del artista.

6.2. Ejecución es la interpretación de una obra artística, con instrumento ajeno al cuerpo, aplicando la personalidad y creatividad del artista.

- Declara que la “labor del artista es de naturaleza laboral” (artículo 7º, 7.1.), no obstante que le reconoce también derechos morales y patrimoniales. Entre los primeros: el de paternidad, integridad y acceso. Entre los segundos, el de autorizar, reproducir, distribuir y poner a disposición sus interpretaciones o ejecuciones, así como el de remuneración, doblaje y compensación por copia privada (artículos 13 a 20).

g) Venezuela

Ley sobre el Derecho de Autor.

Expedida por el Congreso de la República de Venezuela el 14 de agosto de 1993.

11 Títulos y 145 artículos

Desarrolla lo relativo a los derechos conexos en el título IV: “De los derechos conexos al derecho de autor”.

Las características que presenta son:

- Preeminencia de los derechos del autor por sobre los derechos conexos (artículo 90).
- Los titulares de derechos conexos podrán invocar a su favor y de conformidad con la naturaleza de sus respectivos derechos, todas las disposiciones relativas a los autores (artículo 91)
- Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes o sus derechohabientes son: 1. Derecho exclusivo de autorizar o no la fijación, la reproducción o la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones. 2. Derecho moral de vincular su nombre o seudónimo a la interpretación. 3. Derecho moral de impedir cualquier deformación de la misma que ponga en peligro su decoro o reputación. (artículo 92)
- Orquestas, grupos vocales y demás agrupaciones de intérpretes o ejecutantes, designarán a un representante para ejercitar sus derechos. A falta de ello, fungirá como tal el respectivo director. (93)
- La duración de la protección será de 60 años, a partir del 1º de enero siguiente al año de su actuación (no fijada) o publicación (al ser grabada en soporte sonoro o audiovisual)

- Incurrirá en delito quien “intencionalmente y sin derecho, reproduzca o copie, por cualquier medio, la actuación de un intérprete o ejecutante... en todo o en parte, sin autorización expresa del titular del derecho respectivo, sus derechohabientes o causahabientes, o a quien introduzca en el país, almacene, distribuya, venda o ponga de cualquier otra manera en circulación dichas reproducciones o copias”. (artículo 121)

2. EUROPA

a) Italia

Ley no. 633 del 22 de abril de 1941.

Protección del derecho de autor y de otros derechos conexos a su ejercicio. Publicada en la Gaceta oficial no. 166 del 16 de julio de 1941, en concordancia con las últimas modificaciones introducidas en la Ley no. 248 del 18 de agosto de 2000 y en abril 9 de 2003.

8 Títulos y 206 artículos

- Destaca que: “el derecho exclusivo de ejecutar, representar o recitar en público tiene por objeto, la ejecución, la representación o la recitación, como sea ejecutada, sea gratuitamente o de paga, de las obras musicales, de las obras dramáticas, de las obras cinematográficas, de cualquier otra obra de espectáculo público y de las obras orales.” No considerándose tales a las que se realicen ante la familia, escuela o institución de asistencia dado que carecen de ánimo lucrativo. (artículo 15)
- El segundo título de la ley, denominado “Disposiciones sobre los derechos conexos al ejercicio del derecho de autor”, dedica el capítulo II a los “derechos de los artistas intérpretes y de los artistas ejecutores”.

- Considera así como artistas intérpretes y artistas ejecutores a los “actores, los cantantes, los músicos, los bailarines y las otras personas que representan, cantan, recitan, declaman o ejecutan en algún modo obras del ingenio, estén ellas tuteladas o sean del dominio público” (artículo 80).
- Pero agrega además que para los efectos de la aplicación de estas leyes comprende también como tales:
 - 1) A los que sostienen en la obra o composición dramática, literaria o musical, una parte de notable importancia artística, en calidad de artista ejecutor comprimario.
 - 2) Los directores de orquesta y del coro.
 - 3) Los conjuntos orquestales y corales, a condición de que su participación posea valor artístico por sí misma y no de simple acompañamiento. (artículo 82)
- Entre sus derechos reconoce: el de autorizar la fijación de sus presentaciones artísticas; su reproducción directa o indirecta; su radiodifusión; su distribución así como la fijación de sus prestaciones artísticas y reproducciones relativas, pudiendo oponerse a la difusión, transmisión o reproducción de ellas si es en perjuicio de su honor o reputación. (artículos 80 y 81).
- La duración de los derechos de los artistas es de 50 años (artículo 85).

b) España

Ley de Propiedad Intelectual, 1996. Enmendada en 2000.

4 libros y 164 artículos

Dedica el Libro II a “los otros derechos de propiedad intelectual y de la protección sui generis de las bases de datos”, dentro del cual, el título I se intitula “Derechos de los artistas intérpretes ejecutantes”.

- La definición que ofrece de artistas intérpretes o ejecutantes es la siguiente: “Se entiende por artista intérprete o ejecutante a la persona que representa, cante, lea, recite, interprete o ejecute en cualquier forma una obra. El director de escena y el director de orquesta tendrán los derechos reconocidos a los artistas en este Título”. (Artículo 105)
- Al artista reconoce el derecho exclusivo de autorizar: la fijación de sus actuaciones; su reproducción; su comunicación pública y su distribución. (Artículos 116 a 109) Asimismo, el de gozar del reconocimiento de su nombre y de oponerse a cualquier deformación, mutilación u otro atentado que lesione su prestigio o reputación. (Artículo 113)
- La duración de tales derechos es de 50 años. (Artículo 112)
- Estos derechos serán protegidos tanto para los artistas nacionales como extranjeros. (Artículo 161)

c) Francia

Código de la Propiedad Intelectual de 1994, revisado en 2003 (Ley 706 del 1º de agosto)

8 Libros y 811 artículos.

- Dentro del Libro II, relativo a los “Derechos Afines”, dedica el capítulo II a los “derechos de los artistas intérpretes”.
- El código francés define al artista intérprete o ejecutante como “la persona que represente, cante, recite, declame, toque o ejecute de cualquier otra forma una obra literaria o artística, un programa de variedades, un número circense o un pase de marionetas” (artículo L212-1).
- Otorga una protección para los derechos de los artistas de 50 años a partir de 1º de enero del año siguiente a su interpretación (artículo L211-4)

- Asimismo declara que “el artista intérprete goza del derecho a que se respete su nombre, su calidad y su interpretación”. Derecho vinculado a su persona, transmisible a sus herederos para protección de su interpretación y memoria, y que le es inalienable e imprescriptible.
- Reconoce que el derecho de explotación autoral comprende el derecho de representación y el de reproducción, definiendo al de representación como la comunicación de la obra al público por cualquier medio, y en especial: 1° Por recitación pública, ejecución lírica, representación dramática, presentación pública, proyección pública y transmisión en un lugar público de la obra emitida por teledifusión... (artículo L122-1)

d) Rusia

Ley No. 5351 sobre Derecho de autor y Derechos conexos de julio de 1993, modificada en julio de 1995.

Desarrollada en 5 secciones

- Define a la representación como la presentación de obras, fonogramas, representaciones y producciones dramáticas mediante el juego, recital, canto, danza y representación en vivo o mediante métodos técnicos (televisión y radio, cable por televisión y otros mecanismos técnicos); la exhibición de secuencias de obras audiovisuales en su secuencia (con o sin acompañamiento de sonido). Asimismo, redeclara que el representador es aquel “actor, cantante, músico, bailarín u otra persona actuando un papel, leyendo, recitando, cantando, tocando un instrumento musical o en otras formas de obras representables de literatura o arte (incluyendo variedades, circo u otros actos de exhibición), y también el productor y director de la ejecución y conducción. (Artículo 4°)

- Dedicar la Sección III a los “Derechos Afines”, entre los que reconoce como sujetos a los intérpretes. (Artículo 36)
- Proteger como derechos de ellos a los siguientes: derecho al nombre, a la protección de la representación de cualquier distorsión o perjuicio al honor y dignidad del artista; al uso de la representación en cualquier forma; a la autorización de reproducir sus fijaciones.

El balance que arrojan estos datos permite formular las siguientes consideraciones:

1. En términos generales todos estos países conservan una regulación similar sobre los derechos de los artistas.
2. El caso peruano es especialmente notable, ya que el artista consagra una ley específica, resultado de diferentes ordenamientos que desde los años 60 se fueron dando en su contexto nacional jurídico. Sin embargo, es evidente tal y como lo destaca el propio ordenamiento, que la naturaleza primordial con que son regulados los derechos de los artistas es de carácter laboral. Asimismo, es tal su precisión en cuanto a quiénes comprende como artistas, que termina mezclando figuras dentro de la categoría que pretende definir en aras de ser lo más incluyente. No es posible, por ejemplo, que se intente vincular el trato jurídico de los artistas intérpretes al de los trabajadores que participan en el hecho artístico. Son cosas muy distintas, de ahí una vez más la necesidad de impulsar los estudios que profundicen sobre los alcances de la naturaleza del artista.
3. La ley argentina es particularmente precisa en cuanto impulsa la participación de especialistas en arte para dirimir controversias, como es

el caso de establecer que el director del Conservatorio deba formar parte del jurado examinador en los litigios en cuestión.

4. De la legislación boliviana, debe destacarse una importante medida: aquella que establece la necesidad de que toda ejecución pública, no importando el medio que utilice, deberá ser previa y expresamente autorizada por el titular del derecho autoral.
5. Asimismo, es importante resaltar que en el marco jurídico cubano no esté contemplada la figura autónoma del artista intérprete.
6. Por cuanto a Europa se refiere, no existen distinciones especiales, en todo caso, la concepción entre españoles e italianos de considerar a los derechos de los artistas como derechos conexos y la de comprenderlos como afines por parte de los franceses.

Capítulo IV

¿INTERPRETACIÓN O EJECUCIÓN ARTÍSTICAS?

A) Hacia una conceptualización _____

En el mundo de la filosofía contemporánea la hermenéutica, disciplina que estudia la interpretación de textos, se ha convertido en una de las corrientes de mayor actualidad y paradigma de la episteme filosófica ¹¹². En torno a ello, Mauricio Beuchot comenta: “filólogos, filósofos, historiadores, juristas, sociólogos, psicólogos y antropólogos tenemos como tarea principal el ejercicio hermenéutico” ¹¹³. Sí, pero indudablemente que también lo es de los artistas, sobre todo músicos, actores, bailarines y de todo aquél a través de cuya intervención es necesario contar para dar poder vida a una obra de arte.

1. Hermenéutica e interpretación

Grecia fue la cultura en la que pueden rastrearse los más remotos orígenes de la hermenéutica ¹¹⁴, lo mismo entre los filósofos presocráticos que en el propio Sócrates, en Platón y Aristóteles. Es aquí donde el concepto de *hermeneutiké* alude al dios Hermes, el mensajero de los dioses ante los hombres según la mitología griega, en su calidad de *hermenéus*, intérprete o traductor entre los dioses y la humanidad. Tal y como lo describe Platón en su diálogo *Ión*, un ser inspirado,

¹¹² Beuchot, Mauricio, *Hermenéutica analógica y del umbral*, Salamanca, San Sebastián, España, 2003, p. 11.

¹¹³ Beuchot, M., *op. cit.*, p. 12

¹¹⁴ El concepto de *hermeneutiké* alude al dios Hermes, el mensajero de los dioses ante los hombres según la mitología griega.

movido por una fuerza magnética, por la que además de poder escuchar a los dioses, puede atraer a los hombres al momento de transmitir los mensajes de los que es portavoz. El *hermenéus* platónico que escucha a los dioses y a las musas que al paso de los milenios será aquél que escucha al ser en términos heideggerianos, al grado de afirmar: “hemos llegado demasiado tarde para los dioses y demasiado temprano para el ser”¹¹⁵.

Más adelante, durante el periodo helenístico, la hermenéutica se desarrolló especialmente en el seno de la escuela neoplatónica de Alejandría desde donde se propagó luego al Cercano Oriente, lugar en que adquirió especial importancia cuando los judíos alejandrinos la aplicaron para la lectura de la Biblia¹¹⁶. En Roma, por su parte, ella comienza a figurar desde que los etruscos emplean la interpretación para traducir el misterioso lenguaje de sus divinidades. A su vez, durante la Edad Media continuará vigente, primero con San Agustín desde un sentido alegórico-simbólico y luego con Santo Tomás desde uno literal-histórico. En plena época moderna, paradójicamente, pierde importancia frente al pensamiento ilustrado, al grado de que casi desaparece. Sin embargo, será en el siglo XIX que el romanticismo, relativista a ultranza, la haya de revivir y luego transmitir a simbolistas e historicistas como Martin Heidegger, Hans-Georg Gadamer y Paul Ricoeur, quienes hacen uso extensivo de ella, cada uno desde su propio ángulo conceptual.

¹¹⁵ Rivero Weber, Paulina, “La hermenéutica ontológica de Martín Heidegger”, en *Entre hermenéuticas*, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (Coords.), México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 2004, pp. 87-88.

¹¹⁶ Beauchot, M., *op. cit.*, p. 13.

Heidegger, por ejemplo, al abordar el papel que juega el *hermenéus* -según hace pocas líneas referíamos- llega a una conclusión: el *hermenéus* es aquél que es capaz de escuchar un mensaje y más tarde de transmitirlo. ¿Y quién puede serlo sino el poeta, el artista y el pensador? Así concebido, en *El origen de la obra de arte* queda establecido para la visión heideggeriana que el artista se encuentra a la mitad del camino hacia la comprensión del ser¹¹⁷. Idea que nos hace evocar también la conceptualización hegeliana relativa a que dentro del movimiento dialéctico en pos de alcanzar el espíritu absoluto, justamente es el arte el estadio previo antes de llegar a aquél. Por su parte, para Gadamer el fenómeno artístico está vinculado a la alteridad, a ese algo otro que nos hace frente y que nos pide ser comprendido e interpretado, de tal manera que antes de que el sujeto lleve a cabo la interpretación de un texto éste posee ya un proyecto, una idea de lo que abordará, proyecto que conforme avanza en su lectura va siendo modificado y reformulado¹¹⁸. Un proceso dialógico de actualización y representación que puede prolongarse de tal forma hasta el infinito, de modo que nunca sea posible sostener categóricamente que se ha podido alcanzar la última y definitiva interpretación. Posición teórica que le convierte en crítico de la que enarbolará Wilhelm Dilthey, para quien sería posible llegar a una interpretación correcta una vez que se desentrañara la intención original del autor. Gadamer, en cambio, cree que acercarse a un texto implica entablar un diálogo entre un “yo” y un “tú”, por lo

¹¹⁷ Rivero Weber, P., *op. cit.*

¹¹⁸ González Valerio, María Antonia, “Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer. La lectura como enfrentamiento con la alteridad”, en *Entre hermenéuticas*, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (Coords.), México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 2004, pp. 93-94.

que de parte del intérprete no puede concebirse neutralidad, sino todo lo contrario: un encuentro a partir de opiniones y de prejuicios previos propios.

Al respecto, comparto plenamente la visión de Gadamer, desde el momento en que se advierte que el proceso interpretativo es además de dialéctico siempre distinto, aún llevado a cargo por una misma persona ¹¹⁹. Así, parafraseando a Nietzsche ¹²⁰, quien en un fragmento póstumo señaló: “contra el positivismo que se detiene ante el fenómeno sólo hay hechos”, yo diría: no, hay interpretaciones, pues me atrevería a anticipar: en la música, como en el arte todo, no hay ejecuciones musicales, hay interpretaciones, ya que toda ejecución es una interpretación y en tanto sea de factura humana, no puede ser humanamente de otra forma.

Más adelante Gadamer también referirá que “comprender e interpretar son la misma cosa”, pero si bien la interpretación parece una creación nueva frente al texto dado, ella no posee existencia propia al lado de la comprensión, cuya forma de realización es justamente, a decir del filósofo, la interpretación desplegada mediante un lenguaje que pretende dejar hablar a la cosa de que se trata y que es, al mismo tiempo, el lenguaje propio de su intérprete:

lo cual vale de toda interpretación incluyendo desde luego a la interpretación musical, escénica o artística en general; esto implica que la interpretación tiene que dar con el lenguaje adecuado si es que quiere hacer hablar realmente al texto en cada nueva situación. Puesto que el intérprete le presta su lenguaje al texto para que éste pueda hablarle a la respectiva situación, el texto accede cada nueva vez al habla no en calidad de propiedad del intérprete o del autor sino como algo en común ¹²¹. No

¹¹⁹ Al respecto, resulta ilustrativo evocar a Valéry, para quien un texto puede suscitar infinitas interpretaciones, dado que *il n'y a pas de vrais sens d'un texte*, aunque según Eco no termina por decidirse si dicha infinidad interpretativa depende de la *intentio auctoris*, de la *intentio operis* o de la *intentio lectoris*. Eco, Umberto, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992, p. 31.

¹²⁰ Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Berlin, 1980, p. 315.

¹²¹ Gadamer, H. G., cit. en Gutiérrez, Carlos B., “La ardua liberación de la interpretación”, en *Hermenéutica: interpretaciones desde Nietzsche, Gadamer y Ricoeur*, Mauricio Navia A. y Agustín Rodríguez V. (Comps.), Venezuela, 2008 (Col. Ciencias Humanísticas, Serie Filosofía), pp. 79-80.

puede haber por lo tanto una interpretación correcta en sí porque se trata en cada caso del texto mismo que hable en el lenguaje de una nueva apropiación. El hecho de que toda interpretación deba plegarse a la situación hermenéutica a la que pertenece no relativiza en lo más mínimo su pretensión de verdad toda ve que el lenguaje que ella presta no genera un segundo sentido además del interpretado; los conceptos interpretativos desaparecen más bien tras la cosa de que se trata a la que ellos ponen "en la balanza de las palabras".

Reflexión con la que de alguna forma también coincido, ya que el hecho de que diversas interpretaciones empleen un lenguaje común, no implica que cada una de ellas carezca de existencia propia. ¿Dónde quedaría entonces el reconocimiento de que cada intérprete realiza una interpretación única, esto es, una aportación propia? Visto así, sería nugatorio entonces el aporte que ofrece cada interpretación no sólo de un intérprete distinto, sino aún del mismo intérprete.

Por su parte, Ricoeur comprenderá a la hermenéutica operando principalmente a nivel de los textos, y así dirá que con ella designa "un cierto efecto de sentido, según el cual una expresión, de dimensiones variables, al significar una cosa, significa al mismo tiempo *otra cosa*, sin dejar de significar la primera. En el sentido propio de la palabra, es la función alegórica del lenguaje (ale-goría: al decir una cosa, decir otra)" ¹²². Derivado de ello, habrá de desarrollar, a diferencia de Gadamer, una "hermenéutica de la subjetividad", en el sentido de que sólo es posible reconocerse a partir de las obras de otro, a partir del mundo, al grado de creer que "el más corto camino de sí mismo a sí mismo es el otro" ¹²³.

¹²² Corona, Pablo Edgardo, *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*, Buenos Aires, Biblos, 2005, p. 49.

¹²³ Masiá Clavel, Juan, Tomás Domingo Moratalla y Alberto Ochaíta Velilla, *Lecturas de Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1998, p. 239.

2. Interpretación literaria e interpretación histórica

La interpretación literaria permite, a partir del análisis de un texto tratar de averiguar su sentido o significado. Así comprendida, se manifiesta en uno o más enunciados de naturaleza descriptiva y valorables en términos de verdad o falsedad, de modo que para averiguar el sentido total del enunciado interpretado, resulta necesario atender al de las palabras que lo componen y a la forma en que dichas palabras se interrelacionan, considerando al mismo tiempo el contexto lingüístico y no lingüístico en que éste se presenta ¹²⁴. Por otra parte, toda interpretación literaria termina siendo distinta de persona a persona. Es personal, individual, como lo son el propio Jorge Luis Borges, Susan Sontag o Umberto Eco, cuyos respectivos sentimientos, vivencia y conocimientos se ponen en juego con cada interpretación, en la medida que además de decodificar un mensaje, el intérprete le otorga un sentido, sentido que es distinto en cada ocasión.

Sontag, por ejemplo, entiende por interpretación una traducción en la medida que es “un acto consciente de la mente que ilustra un cierto código, unas ciertas reglas de interpretación” ¹²⁵, pero también destaca que toda interpretación empobrece el mundo ante la enorme cantidad de significados dables. Eco, en cambio, afirma que la interpretación textual evidencia cómo las palabras pueden hacer aparecer cosas diversas a partir del modo en que son interpretadas. Cada palabra es una alegoría, de modo que puede decir una cosa distinta a la que parece

¹²⁴ Hernández Marín, R., *Teoría general del Derecho y de la ciencia jurídica*, Barcelona, 1989, pp. 245-247, cit. en Scholz, Johannes-Michael, *El tercer poder*, p. 395.

¹²⁵ Cfr. Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana, 1996.

estar diciendo. Así, cada vocablo “contiene un mensaje que ninguno será capaz de revelar solo”, y éste variará de acuerdo al sentido que cada lector le dé, de sus propios deseos internos o de acuerdo con su propio estado de ánimo, según refiere el escritor y poeta George Duhamel, quien no en balde fue autor de la frase: “El mundo ha sido creado para ser recreado”. De ahí que para Eco cada texto tiene más de una interpretación y por tanto un texto puede presentar infinitas interconexiones, es decir, coexisten en todo momento una *intentio auctoris*, una *intentio lectoris* y una *intentio operis*¹²⁶. En tal medida, es válida y coincide con la posición del constructivista Gregory Bateson, para quien “la realidad es una construcción propia” y “hay tantas realidades como seres humanos, porque vivimos cercados de *percepciones de percepciones de percepciones*, y así *ad infinitum*”, de tal forma que puede decirse “hay tantas interpretaciones como seres humanos. Y ... tantas interpretaciones por cada ser humano como la cantidad de lecturas realice”¹²⁷.

Infinitud que impacta también en las interpretaciones correspondientes a cada una de las disciplinas, donde son evidentes sus respectivas particularidades y naturalezas. Por ejemplo, entre la lingüística y la jurídica, destaca que mientras la primera busca describir la realidad y razonar de acuerdo con la lógica ordinaria, en el ámbito de la ciencia jurídica la interpretación es más una actividad valorativa o

¹²⁶ Eco, Umberto, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University, 1995. Muestra palpable de esta interpretación indefinida que se da en la literatura fantástica sería el cuento “El Sur” del propio Borges.

¹²⁷ Vila, Eva Jimena, “Acerca de la interpretación literaria”, Universidad de Buenos Aires, disponible en

http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior13/nivel2/articulos/ensayos/vila_1_ensayos_13verano06.htm

normativa que meramente descriptiva, por lo que tiende a emplear una lógica propia, distinta de la que rige los modos de razonar de otros científicos ¹²⁸.

La historiografía, prácticamente hasta el siglo XIX estuvo a cargo de filósofos y teólogos que, en el mejor de los casos, comenzaron a emplear el método científico a partir de la influencia que ejercieron tanto el iluminismo como la ilustración. De tal forma, durante el siglo XIX la historia adquiere el carácter de ciencia y se convierte en testigo del desarrollo y sucesión de varias escuelas de interpretación histórica, entre las que destacan el liberalismo, el romanticismo, el positivismo y el materialismo histórico, así como durante el siglo XX lo hacen el historicismo, la teoría cíclica de Oswald Spengler, la teoría de Toynbee, el neopositivismo y estructuralismo, la Escuela de los Annales, la renovación marxista, la Nueva Historia Económica y los Area Studies ¹²⁹, recientemente.

¹²⁸ *Ibidem*, p. 396.

¹²⁹ Representada por Ratzel, Duroselle, Iggers, Fontana y Lewis Stone, entre otros.

2. Interpretación jurídica: su paralelismo con el arte y la música

No hay gran diferencia entre el intérprete de la música y el intérprete de la ley, quiero decir que para ser jurista hay que ser primero artista del Derecho

FRANCESCO CARNELUTTI

Citado por Raúl Carrancá y Rivas, "Discurso con motivo de 55 años de profesor en la Facultad de Derecho, UNAM", México, Mayo 18 de 2011

En la actualidad, los problemas relativos a la interpretación y aplicación del Derecho son uno de los principales objetos de análisis del pensamiento jurídico, particularmente desde el momento en que permiten mostrar el conjunto de interferencias entre los principales capítulos de la filosofía jurídica: la teoría del Derecho y la crítica de la Dogmática ¹³⁰. En consecuencia:

uno de los aspectos que más confunde a quienes aplican un determinado texto normativo, es la gran variedad de corrientes, escuelas, métodos y técnicas de interpretación que existen. Su diferencia estriba, como desde mediados del siglo XX sostuvo García Máynez, en la '... concepción que sus defensores tienen acerca de lo que debe entenderse por sentido de los textos, así como de las doctrinas que profesan sobre el derecho en general' ¹³¹.

Siendo así las concepciones sobre el orden jurídico y el sentido de la labor interpretativa tan distintas entre sí, sus métodos igualmente son distintos, por lo que cada escuela propone su propio método y técnicas de investigación. En términos generales, con base en el trabajo de Hallivis Pelayo, podría resumirse que existen tres principales corrientes interpretativas, las subjetivistas versus

¹³⁰ Prieto Sanchís, Luis, *Interpretación jurídica y creación judicial del Derecho*, 1ª reimp., Perú, Palestra editores, 2007, p. 23

¹³¹ Hallivis Pelayo, Manuel, *Teoría General de la Interpretación*, Pról. de Mario I. Álvarez Ledesma, México, Porrúa, 2007, p. 67.

objetivistas, las cognitivas versus mixtas y escépticas y, finalmente, las formalistas versus antiformalistas, escépticas o realistas ¹³².

Mientras los **subjetivistas** ¹³³ aplican una interpretación filológico-histórica en su búsqueda por desentrañar lo que el legislador “quiso decir”, su intención y voluntad o *voluntas legislatoris*, los **objetivistas** ¹³⁴ emplean una lógica sistemática, por la cual se cree que el sentido de la ley no reside en la voluntad del legislador, sino en la propia voluntad objetiva de la ley o *voluntas legis non legislatori*, voluntad normativa independiente que ordena la vida humana y ordena la conducta de los ciudadanos ¹³⁵. Por su parte, mientras los **cognitivos**, a decir de Guastini, creen que los sistemas pueden ser completos, sin lagunas y coherentes al carecer de antinomias, los **escépticos** consideran la interpretación como una actividad de valoración y de decisión, no de conocimiento, de tal forma que la interpretación es concebida como dependiente de la postura valorativa del intérprete, coincidiendo con los objetivistas en el sentido de que al interpretar el intérprete no descubre sino que crea al decidir, así, la norma no preexiste a su interpretación sino que es el resultado de ella. En cambio quienes se ubican en una posición **intermedia** reconocen que la interpretación puede ser actividad tanto de conocimiento como de decisión discrecional ¹³⁶.

Finalmente, mientras los **formalistas** igualmente son cognoscitivos y pretenden conocer o develar una verdad, sean en un sentido legal (Escuela de la

¹³² Hallivis Pelayo, M., *op. cit.*, pp. 67-69

¹³³ Como Windscheid, Bierling y Heid.

¹³⁴ Como Kohler, Binding, Wach, Radbruch, Sauer y Binder.

¹³⁵ Hallivis Pelayo, M., *op. cit.*, pp. 69-73.

¹³⁶ *Ibidem*, pp. 74-76.

exégesis), conceptual (Escuela Alemana de los Conceptos, dividida en Escuela Histórica del Derecho o Alemana del Nuevo Derecho ¹³⁷ y Pandectística alemana ¹³⁸) o jurisprudencial (Escuela de la Jurisprudencia Analítica ¹³⁹) ya que consideran que el intérprete no crea sino que explicita de la ley lo que en ella ya estaba contenido en sus premisas, los **escépticos** nuevamente la interpretación no es cognoscitiva sino valorativa y decisoria. Así, comprenden que los enunciados interpretativos no son ni verdaderos ni falsos. Sólo indican el sentido que se decidió conferirles en lugar de otro. De igual manera se subdividen en tres vertientes: la legal (Escuela Científica francesa ¹⁴⁰, Escuela Sociológica ¹⁴¹ y Escuela del Derecho Institucional), la conceptual ¹⁴² (Escuela de la Jurisprudencia de Intereses y Escuela de la Libre Jurisprudencia ¹⁴³) y jurisprudencial (Escuela de la Jurisprudencia Sociológica ¹⁴⁴) y existe, entre ambas posiciones una tercera postura, igualmente intermedia, la denominada **dialéctica** ¹⁴⁵, que aborda la complejidad del fenómeno jurídico y concibe que el significado del texto se constituye en una comunicación intersubjetiva a partir de la interrelación entre el intérprete y lo interpretado ¹⁴⁶.

¹³⁷ Como Gustavo Hugo, Federico Carlos von Savigny, Friedrich Puchta y Otto von Gierke.

¹³⁸ Como Friederich Puchta y Bernardo Windscheid. De esta escuela se desarrolló también la teoría objetiva de la interpretación a cargo de K. Binding, Wach y Josef Kohler.

¹³⁹ Como John Austin y Ludwig Wittgenstein.

¹⁴⁰ Con François Geny.

¹⁴¹ Representada por Émile Durkheim y León Duguit, seguidos por Gastón Jèze, Maurice Hauriou y Georges Renard

¹⁴² En Alemania el antiformalismo conceptual estuvo representado por von Ihering y Heck.

¹⁴³ Como Kantorowicz, Fuchs y Erlich

¹⁴⁴ Como Wendell Holmes, Cardozo y Pound

¹⁴⁵ Representada por Wittgenstein.

¹⁴⁶ Hallivis Pelayo, M., *op. cit.*, pp. 76-81.

Además de dichas vertientes interpretativas, se han desarrollado muchas otras como: la utilitarista de Bentham, la teoría sobre la interpretación de la ley representada por Hans Kelsen -a su vez principal exponente de la Escuela de Viena-, el realismo jurídico sociológico o positivismo fáctico, el realismo jurídico norteamericano ¹⁴⁷, el realismo jurídico escandinavo ¹⁴⁸, el funcionalismo jurídico ¹⁴⁹, el marxismo y el socialismo científico ¹⁵⁰, la escuela tópico-retórica ¹⁵¹, la escuela del logos de lo razonable ¹⁵², la teoría egológica ¹⁵³, el tridimensionalismo jurídico ¹⁵⁴, la nueva escuela de la libre investigación científica ¹⁵⁵, así como el neofuncionalismo ¹⁵⁶ y las demás corrientes contemporáneas encabezadas por distintos juristas ¹⁵⁷.

Sin embargo, en términos generales, es posible afirmar que en el mundo del Derecho la interpretación jurídica busca explicar el sentido de la ley frente a un caso determinado a fin de averiguar el espíritu del precepto. Esto es, busca encontrar, “a través de la letra de la ley e incluso más allá a la letra de la ley el espíritu que anima a la ley” ¹⁵⁸. Por su parte, desde una de estas nuevas posiciones teóricas, Ronald Dworkin afirma que el Derecho es una “práctica social

¹⁴⁷ Como por Cohen, Moore, Oliphant, Cook, Clark, Llewellyn y Frank.

¹⁴⁸ Como Hageström, Lundstedt, Olivecrona y Ross.

¹⁴⁹ Representada por Luhmann, Horváth, Parsons y Evan.

¹⁵⁰ Representados por Carlos Marx y Federico Engels y seguidos por Stucks, Pasukanis y Cerroni.

¹⁵¹ Encabezada por Viehweg

¹⁵² Representada por Luis Recaséns.

¹⁵³ Representada por Carlos Cossio.

¹⁵⁴ Representada por Miguel Reale.

¹⁵⁵ Representada por Miguel Villoro.

¹⁵⁶ Representado por Ferrajoli y Zagrebelsky

¹⁵⁷ Entre otros: Harta, Raz, Dworkin, Perelman, Toulmin, MacCormick, von Wright, Habermas, Aley, Alchourrón y Bulygin, Nino, Bobbio, Wróblewski, Warat, tarello, Atienza, Mandonca, Cippitani, López y Guastini.

¹⁵⁸ Díez Picazo, Luis, “La interpretación de la Ley”, en *Anuario de Derecho Civil*, 1970, p. 724, cit. en Scholz, Johannes-Michael, *El tercer poder*, p. 395.

interpretativa”¹⁵⁹, en la medida en que sostiene que el Derecho, como la literatura, parten de la interpretación en diferentes contextos para llegar a una interpretación general. Derivado de ello, afirma que tanto la interpretación artística como la jurídica, relativa a las prácticas sociales, constituyen sólo diferentes ocasiones de interpretación, fenómeno al que Dworkin denomina “enfoque constructivo de la interpretación creativa”, en el que los participantes interpretan sus instituciones, asignándoles un significado o sentido, pretendiendo de este modo mostrarla en su mejor perspectiva, para lo que resultan esenciales sus creencias respecto de la identidad, función y valor de sus instituciones.

Y aquí un punto relevante por el objetivo de este trabajo, justo ese paralelismo que se da entre el Arte y el Derecho y que el doctor Raúl Carrancá y Rivas ha destacado invariablemente, al grado de afirmar que un verdadero abogado es aquél que posee y desarrolla como sus atributos más relevantes: “cultura, sensibilidad, sentido de lo humano, sabiduría jurídica”¹⁶⁰, puesto que total y absolutamente está convencido de que el Derecho es un arte, un arte que extrae grandes riquezas “a la belleza de la Justicia”¹⁶¹. Arte que requiere del pensamiento y del sentimiento. Arte que requiere de la palabra, por ende, del hombre y de que éste hable, así: el arte del derecho no se explica sin la humanización propiamente del Derecho. “Lo que en música se llama ‘hacer

¹⁵⁹ Cfr. Dworkin, Ronald, *El imperio de la justicia: de la teoría general del derecho, de las decisiones e interpretaciones de los jueces y de la integridad política y legal como clase de la teoría y práctica*, Barcelona, Gedisa, 1992.

¹⁶⁰ Carrancá y Rivas, Raúl, *Derecho y Libertad*, México, Porrúa, 2003, p. 159.

¹⁶¹ Carrancá y Rivas, Raúl, *El Arte del Derecho (Magister Iuris)* (ensayo de filosofía jurídica y de enseñanza del Derecho), [Primera edición, 1987], actualmente en su 4ª ed., 2001, México, Porrúa, p. 1.

música', en Derecho es 'hablarlo' " ¹⁶², de ahí que el fundamento para quien juzga debiera permanentemente el de ser un jurista auténtico: *Vir Semper Loquitur* ¹⁶³, pues en el Arte como en el Derecho se compromete el corazón, la sensibilidad. El Derecho es pasión cargada de romanticismo, "de idealidad tal vez más que de idealismo" y "si el jurista y el abogado no son artistas tampoco alcanzarán su meta" ¹⁶⁴. El Derecho es desde su concepción búsqueda, inspiración para dilucidar y elaborar pensamientos, y como el arte es también incansable, no se conforma, ya que es un "querer y un deber ser, una constante y perpetua voluntad de ser" ¹⁶⁵. ¿Hasta cuándo? Mientras exista el Derecho, mientras subsista el hombre, pues el compromiso del abogado es servir al Derecho, y para expresar con mayor claridad este aserto, plantea el siguiente ejemplo musical, mismo que me permito citar textualmente:

El compromiso [del abogado] es servir al Derecho sin servidumbre a la ley. Con qué razón dice el gran Carnelutti que: "...no hay gran diferencia entre el intérprete de la música y el intérprete de una ley; quiero decir -añade-, que para ser científico hay que ser primero artista del Derecho". Es verdad. Fíjense ustedes en una partitura, en un pentagrama. Si el músico los toma al pie de la letra no hará música; será como una pianola, algo mecánico. Y si el jurista hace lo mismo con la letra de la ley, con el código, no hará Derecho. Hay que interpretar el alma de la ley y relacionarla con el Derecho. ¹⁶⁶

Efectivamente, el artista, el músico, dejarían de ser humanos si sólo reprodujeran mecánicamente una obra, lo cual sólo puede realizar desde mi perspectiva un aparato propiamente mecánico. Sólo un aparato así "ejecuta",

¹⁶² Carrancá y Rivas, Raúl, *El derecho y la palabra (Ius Semper loquitur)*, México, Porrúa, 1998, p. 23

¹⁶³ *Ibidem*, p. 7.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 5.

¹⁶⁶ Carrancá y Rivas, Raúl, "Razón y sentido del Derecho", Conferencia dictada en el Primer Ciclo de Jornadas Jurídicas, Universidad Motolinía, Campus Pedregal, sept. De 2004, disponible en: <http://www.derecho.unam.mx/papime/TemasSelectosdeDerechoPenalVol.III/tema2-3.htm>

realiza, reproduce. Sólo un hombre, un artista, “interpreta” y al interpretar “crea recreando”.

3. Los límites de la interpretación y la traducción

El culpable de haber castellanizado estos versos, soy yo.

JORGE LUIS BORGES

(“Acerca del expresionismo”, *Inicial*, núm.3, dic. 1923)

Uno de las actividades más próximas a la interpretación es la traducción, pues en realidad no sólo un intérprete artístico alterará siempre la obra que reproduce: todo traductor hará lo propio. No en balde es célebre el adagio italiano “traduttore traditore” o resulta vigente la sentencia cervantina: “... y lo mismo harán todos aquellos que los libros de verso quisieren volver en otra lengua: que, por mucho cuidado que pongan y habilidad que muestren, jamás llegarán al punto que ellos tienen en su primer nacimiento”¹⁶⁷. Y lo será aún más, o cuando menos en la misma proporción, ya que en el intérprete cada palabra encierra una carga cultural específica, acorde con el entorno social de la que es producto y a la que responde, de forma tal que en otro idioma, por cercano que éste sea, podrá no tener un perfecto equivalente, amén de que al momento de realizar la traducción el traductor estará orientado por sus propias vivencias y concepciones.

Subjetivismo del que nunca nos podremos librar, tal vez ni siquiera aún si la traducción quedara a cargo de medios informáticos, pues también los

¹⁶⁷ Cervantes y Saavedra, Don Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, Capítulo VI “Del donoso escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo”, disponible en <http://www.spanisharts.com/books/quijote/capitulo6.htm>

programadores conllevan una propia carga cultural específica y la ciencia física ha elucubrado que las mismas máquinas no están exentas de una propia y poderosa subjetividad, aunque ello parezca tema de ciencia ficción. En consecuencia, el propio Goethe acierta cuando nos dice: “Digan lo que digan de lo inadecuado de una traducción, esta tarea es y siempre será uno de los emprendimientos más complejos y valiosos de los intereses generales del mundo”. A este punto, no podríamos concluir sin evocar a Jorge Luis Borges, fervoroso creyente de que la traducción puede superar al original, pudiendo ser ella igualmente válida a éste y aún no necesariamente fiel a él, al grado de referir: “Suele presuponerse que cualquier texto original es incorregible de puro bueno y que los traductores son unos chapuceros irreparables, padres del frangollo y la mentira”¹⁶⁸. Nada más alejado de su visión, pero también nada más próximo a la complejidad de la traducción, pues como lo señaló en su célebre sentencia: “Ningún problema tan consustancial con las letras y con su modesto misterio como el que propone una traducción”¹⁶⁹. Muestra de ello, la opinión de Avilés Fabila:

*En literatura queda un problema: el de la traducción. Hay ocasiones en que el gran poema queda en otra lengua perfecto o casi, pero por regla general los aciertos no son los mejores. Hay quien afirma que la traducción es un arte, no hay duda, pero nunca superará al original, al poema escrito en español o en inglés. Queda como un homenaje al poeta hecho por un buen traductor, pero la responsabilidad entera está en la versión original. El éxito depende en alto grado en quien logró el soneto perfecto o las décimas insuperables.*¹⁷⁰

¹⁶⁸ Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, p. 256, disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/602/60249206.pdf>

¹⁶⁹ Borges, Jorge Luis, “Las versiones homéricas”, *Discusión* (1932), en *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1996, p. 239, cit. en Olea Franco, Rafael, “Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, julio-diciembre, año/vol. XLIX, núm. 002, pp. 439-473, disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/602/60249206.pdf>

¹⁷⁰ “¿Qué es el arte o cuál es su significado?”, entrevista a René Avilés Fabila, México, 2011.

¿Cuál es entonces o debería ser el límite para un traductor, ergo para un intérprete?

Los límites de su propia creatividad, diría yo. Y en tal sentido, no existe la obra perfecta. Siempre puede decirse algo más acerca de ésta y siempre podrá realizarse algo más sobre ella. ¿Por qué? Porque como el propio Platón ya lo advirtió a través de su mito de la caverna: el arte es imperfecto. Recordemos que para el filósofo griego, su idealismo lo lleva a sostener que el arte es una doble imitación del arte ideal, es decir, el arte humano imita la idea que nos formamos a partir de una realidad que existe ante nuestros ojos, pero que no es sino, a su vez, una idea que imita a la verdadera idea, aquélla que sólo puede encontrarse en el *topos uranos*, el lugar de la verdad, el lugar donde radica el verdadero Arte. Así, el arte que apreciamos no es sino un reflejo del reflejo de la idea del Arte. En consecuencia, lo mismo ocurre entre el creador y su público: la obra que el público aprecia no es sino la interpretación que hace de la correspondiente obra de arte el intérprete al momento de representarla. Es decir, la diferencia entre estas dos interpretaciones radica en que mientras el público interpreta la recreación (interpretación) de la creación, el intérprete artístico recrea, en calidad de recreador creante, cuando interpreta la obra de arte producto de la inspiración creadora de un autor.

De seguir por esta línea de pensamiento llevada a la práctica artística en el caso de la reproducción de una obra musical, literaria, dancística o cinematográfica, podría pensarse que la visión platónica implicaría una triple interpretación: por un

lado, la del autor, por otro la del intérprete, finalmente, la del espectador. La diferencia es que la reproducción a cargo del intérprete artístico es en verdad una interpretación propia, de carácter recreador, porque da vida justamente a una obra que recrea a partir de la creación que ha hecho de ella su autor, en tanto que la interpretación que lleve a cabo cada espectador será de índole receptivo, íntimo, y aún cuando la comparta con otros, ello no implicará que se trate verdaderamente de un acto artísticamente recreador sino meramente referencial.

Pero volvamos a la “traducción”. En torno a ella Umberto Eco se pregunta: “¿qué quiere decir traducir?”¹⁷¹, y responde en primera instancia: “decir lo mismo”. En su caso específico el problema –como él mismo lo reconoce– no estriba en la idea de lo *mismo*, ni en la de *lo mismo*, sino en la de decir *casi* lo mismo, pues bien se pregunta: “¿cuánta elasticidad debe tener ese *casi*?... Decir casi lo mismo es un procedimiento que se inscribe... bajo el epígrafe de la *negociación*”¹⁷². Para explicarlo, destaca que la idea relativa a que la interpretación es una traducción deriva de la propia tradición hermenéutica en la medida que el proceso interpretativo es un intento por comprender la palabra ajena. Asimismo, recuerda que mientras para Heidegger existe una identidad entre la traducción y la interpretación, para Gadamer toda traducción es en sí ya una interpretación, es decir, la traducción es consumación de la interpretación que el traductor ha dado de la palabra que se le ofrece. De ahí que el propio Eco afirme que “para traducir hay que haber interpretado el texto previamente”, estableciéndose así un

¹⁷¹ Eco, Umberto, *Decir casi lo mismo*, México, Lumen, 2008, p. 13

¹⁷² Eco, U., *Decir ...*, op. cit., pp. 14-15.

compromiso, una profunda identidad estructural entre interpretación y traducción, es decir, de negociación ¹⁷³.

En literatura queda un problema: el de la traducción. Hay ocasiones en que el gran poema queda en otra lengua perfecto o casi, pero por regla general los aciertos no son los mejores. Hay quien afirma que la traducción es un arte, no hay duda, pero nunca superará al original, al poema escrito en español o en inglés. Queda como un homenaje al poeta hecho por un buen traductor, pero la responsabilidad entera está en la versión original. El éxito depende en alto grado en quien logró el soneto perfecto o las décimas insuperables.

B) La interpretación del arte y el artista _____

Las legislaciones nacionales en materia de autor, principalmente a partir de la ratificación de la Convención de Roma de 1961, reflejan una generalizada coincidencia en reconocer hasta cierto punto como categorías equivalentes las de “artista intérprete” y “artista ejecutante”, tal y como en las páginas anteriores se evidenció. En ese sentido, es oportuno transcribir la siguiente opinión de Rangel Medina:

Se considera intérprete a quien valiéndose de su propia voz, de su cuerpo o de alguna parte de su cuerpo, expresa, da a conocer y transmite al público una obra literaria o artística. Y ejecutante a quien manejando personalmente un instrumento transmite e interpreta una obra musical. La interpretación consiste en la comunicación de obras orales como las creaciones vocales, dramáticas y poéticas y las de danza. La ejecución comprende toda comunicación de obras musicales a través del empleo de instrumentos.

Se dice también que ejecución es el acto y efecto de actuar estéticamente una creación del espíritu, y que interpretación es la especie de ejecución especialmente tutelada por el derecho, que es la ejecución calificada por la concepción estética del ejecutante ¹⁷⁴.

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 298-99. Para tratar de explicar mejor lo que es la interpretación, Eco elabora una tipología sobre ésta, y así distingue tres clases de interpretación: la interpretación por transcripción, la interpretación intersistémica y la interpretación intrasistémica. A la intersistémica la subdivide en dos grupos, el que atiende sensibles variaciones en la sustancia, a su vez dividido en interpretación intersemiótica, interlingüística y refundición, y el que atiende el cambio de materia, dividido en parasinonimia y transmutación, en tanto que a la intrasistémica la subdivide a su vez en intrasemiótica, intralingüística y ejecución ¹⁷³, destacando cómo la intersistémica se refiere a las transformaciones de la sustancia expresiva. Así por ejemplo, la interlingüística aborda la trasposición de una lengua a otra.

Y aún más:

*Con muy pocas excepciones, las leyes reservan para las obras musicales el término “ejecución” y para las literarias y las dramáticas el de “representación”. Se habla del binomio interpretación-ejecución*¹⁷⁵.

Constatar el extendido empleo que en la actualidad se tiene de esta concepción dicotómica intérprete-ejecutante en la mayor parte de los documentos jurídicos en materia de propiedad intelectual, me impele a abordar este aspecto, pues considero que debería desaparecer tal distinción desde una perspectiva jurídica y a partir de diversos fundamentos artísticos, prevaleciendo en cambio como categoría única para los artistas denominados “intérpretes o ejecutantes”, la de “intérprete artístico”.

1. Origen etimológico

a) Interpretación, interpretar e intérprete

La palabra interpretación, de acuerdo con Agustín Blánquez Fraile¹⁷⁶, proviene del vocablo *interpretātio, ōnis*, comprendida como explicación, traducción, acción de distinguir y determinar. A su vez, *interpretātio* proviene del verbo *interpretor, āris, āri, ātus sum*, servir de intermediario, venir en ayuda, interpretar, explicar, mientras que *interpretor*, deriva de *interpres, ětis*, vocablo formado por *inter*

¹⁷⁴ Rangel Medina, D., *Derecho intelectual, op. cit.*, p. 124.

¹⁷⁵ *Ibidem*.

¹⁷⁶ Blánquez Fraile, Agustín, *Diccionario Latino-Español*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1954.

(entre) y probablemente *pars* (parte, pedazo), dando por resultado entre partes, intermediario y negociador, es decir, el intérprete, el que explica, el traductor.

Ahora bien, de acuerdo con la máxima autoridad lingüística en el mundo de habla hispana, el *Diccionario de la Real Academia Española*, el vocablo **interpretar** proviene del latín *interpretāri*, al que otorga siete posibles acepciones:

1. tr. Explicar o declarar el sentido de algo, y principalmente el de un texto.
2. tr. Traducir de una lengua a otra, sobre todo cuando se hace oralmente.
3. tr. Explicar acciones, dichos o sucesos que pueden ser entendidos de diferentes modos.
4. tr. Concebir, ordenar o expresar de un modo personal la realidad.
5. tr. Representar una obra teatral, cinematográfica, etc.
6. tr. Ejecutar una pieza musical mediante canto o instrumentos.
7. tr. Ejecutar un baile con propósito artístico y siguiendo pautas coreográficas.

Por lo que respecta a **intérprete**, sujeto que lleva a cabo la acción de interpretar, el *Diccionario* coincide en señalar que proviene del latín *interpres, ětis*, y establece como sus acepciones:

1. com. Persona que interpreta.
2. com. Persona que explica a otras, en lengua que entienden, lo dicho en otra que les es desconocida.
3. com. Cosa que sirve para dar a conocer los afectos y movimientos del alma.

b) Ejecución, ejecutar, ejecutante

Según Bránquez Fraile, **ejecución** proviene del vocablo *exsĕcūtĭo, ōnis*, acción de poner por obra, de ejecutar, ejecución. A su vez, *exsĕcūtĭo* proviene de *exsĕquor, ěris, sĕqui, sĕcūtus sum*, que deriva de *ex* y *sequor*: seguir hasta el fin, sin tregua, proseguir, y que es raíz igualmente de *exsĕcūtor, ōris*, el que persigue, que venga, juez o magistrado encargado de perseguir judicialmente.

Al respecto, el *Diccionario de la Real Academia* indica que **ejecutar** proviene del latín *exsecūtus*, indicando que es participio pasado de *exsēqui*, consumir, cumplir -no obstante que según la anterior fuente *exsēqui* significa acompañar en la huída¹⁷⁷- del que reconoce a su vez las siguientes acepciones:

1. tr. Poner por obra algo.
2. tr. Ajusticiar (dar muerte al reo).
3. tr. Desempeñar con arte y facilidad algo.
4. tr. Tocar una pieza musical.
5. tr. *Der.* Reclamar una deuda por vía o procedimiento ejecutivo.
6. tr. *Inform.* Realizar las operaciones especificadas por un programa de un ordenador.
7. tr. p. Us. Ir a los alcances de alguien a quien se persigue.

En tanto que hace derivar **ejecutante** del antiguo participio activo de *ejecutar*, cuyas acepciones indica son:

1. adj. Que ejecuta. U. t. c. s.
2. adj. *Der.* Que ejecuta judicialmente a otro por la paga de un débito. U. t. c. s.
3. com. Persona que ejecuta una obra musical.

c) Artista

¿Qué es el arte? Esta pregunta es tal vez una de las más difíciles que el hombre se ha formulado y sobre la que hasta ahora no ha podido llegar a una definición único y completamente satisfactoria. Cada época, cada cultura, cada sociedad, cada artista, posee su propio concepto de lo que es el arte, esté o no consciente de ello, de la misma manera en que un tema de infinita controversia es el relativo a definir lo que se entiende por *obra de arte*, pues materialmente es imposible establecer una norma para definir lo que es artístico de lo que no lo es.

¹⁷⁷ Blázquez Fraile, Agustín, *Diccionario Latino-Español, redactado a base d elos mejores diccionarios españoles y extranjeros*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1954, p. 449.

Ahora bien, el desarrollo del concepto de arte ha alcanzado en la actualidad tal magnitud que prácticamente permite considerar que toda manifestación humana puede llegar a ser objeto de un juicio estético, derivado éste a su vez del concepto que de belleza pueda tener en un momento dado la sociedad o grupo humano en cuestión. En suma, puede considerarse que todo lo que el hombre realice, sea producir objetos o conseguir un fin, puede ser susceptible de alcanzar la denominación de arte. En este sentido, su conceptualización posee una total subjetividad. Todo individuo como toda colectividad humana, pueden poseer un muy personal concepto de arte, por lo que en la valoración artística las coincidencias existen, pero también las diferencias notables, de manera que junto a un arte que podría llamarse universal, existe de igual forma el arte local o particular sólo reconocido por un determinado sector, pero no es todo. El problema que ha implicado la definición del arte a partir de su propia esencia y diversificación, ha involucrado la participación multidisciplinaria de todos aquellos que tienen con el arte algún vínculo en común.

¿Habrá tantos artes como hombres existan? Lo que para unos es arte, para otros puede eso mismo consistir en su propia negación. Y aún así, postulamos que el arte puede ser universal, en tiempo y en espacio, y yo creo en ello, como muchos otros. ¿Será cuestión de fe? Probablemente, pero algo es también cierto: la inmortalidad del arte, que sin duda trascenderá su propia esencia, no es otra si no su propia humanidad.

Sin embargo, la conceptualización de lo que implica ser artista corre con mejor suerte de alguna forma. Con Aristóteles el concepto de arte fue entendido como la producción de algo que no existe, una creación (*poiesis*), de modo tal que más allá de la propia realidad está lo relativo a la actividad productora del artista, el cual más que mostrar lo real refleja lo posible, de ahí que un músico al hacer su menester imite los movimientos del alma a través de los sonidos. En consecuencia, alcanzar la perfección en el arte no está vedada para el hombre desde la perspectiva aristotélica.

No obstante, el término **artista** proviene del vocablo latino *ars, artis*, que de acuerdo con la misma fuente etimológica consultada significa arte, talento, habilidad; disposición e industria para hacer alguna cosa¹⁷⁸ y del sufijo *ista*, a su vez del latín *ista*, que en su forma sustantivada implica ocupación o profesión, es decir, lo que nos conduciría a concluir que etimológicamente hablando artista es aquél que hace del arte su profesión.

Por lo que respecta al *Diccionario de la Real Academia Española*, el vocablo **artista** comprende las siguientes seis acepciones:

1. com. Se dice de quien estudiaba el curso de artes.
2. com. Persona que ejercita alguna arte bella.
3. com. Persona dotada de la virtud y disposición necesarias para alguna de las bellas artes.
4. com. Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etc., interpretando ante el público.
5. com. Artesano (persona que ejerce un oficio).
6. com. Persona que hace algo con suma perfección.

Acepciones todas ellas en las que, como se observa, ninguna contiene la expresión “ejecutar”, a diferencia de la cuarta acepción que contempla como

¹⁷⁸ Blázquez Fraile, A., *op. cit.*, p. 119.

definición de artista la relativa a la acción por realizar a cargo del artista en tanto actividad de **interpretar** ante el público. Por otra parte, tomando en consideración el significado etimológico y las acepciones de la autoridad en la lengua española, el vocablo **artista** como tal, implica una dualidad prácticamente de carácter profesional, pues cuando se entiende que se aplica a aquél que hace del arte su profesión, la dualidad queda manifiesta tanto en el que es profesional del arte como creador, como en aquél que es del arte su intérprete. De ahí que el término se aplique tanto a unos como a otros, referido a todos los campos del arte, como la pintura, la escultura y la arquitectura, en las que no siempre la interpretación artística se produce en los mismos términos en que sí se verifica en la música, la literatura, la danza y el cine.

Artista es así un pintor, un escultor, un arquitecto, de la misma manera como lo es un compositor, un autor literario y un coreógrafo, pero lo es también todo músico, todo actor, todo bailarín, entre tantos otros. Interrogado sobre este tema el escritor René Avilés Fabila sobre qué es o significa un artista, me permito transcribir su correspondiente opinión:

¿Qué es o significa ser artista? En nuestros tiempos la mayoría de la gente suele identificar al artista con una celebridad cinematográfica, es, en consecuencia, un término complicado, confuso. Podríamos llamar a las personas que trabajan exitosamente en teatro, cine o televisión, estrellas, de hecho así les dicen y ellas lo creen. Sin embargo, la palabra estrella también la utilizan para denominar a una diva, a una cantante de ópera, por ejemplo. Alguna vez, Maria Callas repuso irritada a una observación de Toscanini, que ella era una estrella. El director se limitó a explicarle: Señora, las estrellas que yo conozco están en el cielo. Pero artista es antes que otra cosa un creador de arte, escritor, pintor o músico. Es un inventor. Sus productos son obras que le pertenecen por entero, no importan las influencias que haya recibido. Las moldeó o asimiló y las hizo suyas. Nada es totalmente propio.

En la literatura el concepto es claro. No así en la música. Allí, el artista puede ser indistintamente un creador o un intérprete. El problema entre uno y otro puede ser que mientras el primero inventa, crea, el segundo interpreta o ejecuta lo que el compositor hizo. Lo más extraño es que los críticos y los especialistas tienen opiniones encontradas. Para unos, la ejecución de Mozart, Vivaldi o Wagner, debe ser dirigida con estricto apego a las intenciones del creador. Otros suponen que debe darse una cierta participación, hacer un movimiento lento, todavía más o acelerar otra

*parte. Yo pienso que por más licencias que el intérprete tenga o se dé, habrá que respetar las instrucciones de la partitura original. Los arreglos son otra cosa y los veo distantes de la obra de arte. Son como juegos de menores. En ambos casos, hay criterios que justifican la fidelidad o la modificación. Dudo que Beethoven aprobara una sinfonía dirigida de manera contraria a sus indicaciones. Ahora tocar como Paganini o como Chopin su propia obra es difícil. No tenemos registro más que en versiones exaltadas de quienes los escucharon y escribieron sus emociones personales*¹⁷⁹.

He ahí la complejidad de mantener por su parte como categoría jurídica la de “artista intérprete o ejecutante”.

Por tal motivo, más allá del planteamiento central relativo a la interpretación y la ejecución que me permito desarrollar en este trabajo, debo agregar otro, sustentado en la transmutación de la función gramatical del concepto “artista intérprete” por la de **intérprete artístico**, de tal suerte que el sustantivo que prive sea el de intérprete y su adjetivación el de estar enfocada su actividad al arte. De esta manera, no sólo se resolvería el problema que muchos autores plantean sobre la generalidad del término “intérprete”, también se dirimiría el relativo a la similar problemática vinculada con el vocablo “artista”, que en el mundo del arte lo mismo hace referencia a un creador que a un intérprete.

d) Connotación semántica en el marco de otras realidades lingüísticas

Haciendo un comparativo sobre cómo algunos de los principales países de Occidente denominan a la acción de interpretar música o roles escénicos, es notorio el gran consenso que existe en torno a esta palabra, principalmente desde una perspectiva etimológica de origen latino, aún en el ámbito de las lenguas sajona y

¹⁷⁹ “¿Qué es el arte o cuál es su significado?”, entrevista a René Avilés Fabila, México, 2011.

germánica. Ello, no obstante que en el ámbito francés, inglés y alemán se use el verbo jugar como auxiliar para la interpretación musical o escénica.

En italiano los equivalentes de los vocablos en español *interpretación*, *interpretar* e *intérprete* son *interpretazione*, *interpretare* e *interprete*, en tanto que se emplea *essecutare* de modo similar al criterio hispano en cuanto a la acción de ejecutar, pero también *suonare*, *cantare* y *toccare*, según la modalidad sea la voz, un instrumento de cuerda o bien de aliento o percusión. En francés corresponden respectivamente *interprétation*, *interpréter* e *interprète*¹⁸⁰, aunque también se utiliza *jouer* (jugar), que se aplica tanto a la representación de un papel actoral (*jouer un rôle*) como a la interpretación de un instrumento musical, como correspondería, por ejemplo, en el caso del piano (*jouer du piano*). En portugués sus equivalentes son *interpretação*, *interpretar* e *intérprete*. Ahora bien, en inglés sus equivalentes son *interpretation*, *interpret* e *interpreter*. No obstante, en la lengua inglesa también resultan de empleo por demás frecuente el verbo *play*, que como en el francés su principal connotación es jugar, aunque refiere también al hecho de interpretar un instrumento o bien un papel escénico en tanto sinónimo de actuar, y principalmente el de *perform*, que aplica tanto para la música como para el teatro y que equivaldría tanto a interpretar como a cantar, tocar, representar y aún bailar. Finalmente, en alemán se emplean *interpretación*, *interpretieren* e *interpret*, pero es

¹⁸⁰ De acuerdo con el *Dictionnaire Alphabétique & Analogique de la langue française* de Paul Robert, *interprétation* es la acción de explicar, de dar un significado claro a una cosa oscura, la interpretación de sonidos; *interprète* es la persona que explica y aclara el sentido de un texto. Persona encargada de hacer conocer los sentimientos y la voluntad de un autor, en tanto que *interpréter* implica interpretar una obra de piano. Cit. en Valera Cases, Augusto, *El músico "in situ"*, Madrid, Alpuerto, 1988, p. 13.

frecuente también el uso de *spielen*, que al igual que en el francés e inglés significa jugar, además de *darsteller*, en el caso de referir al intérprete o actor.

2. ¿Es el artista un intérprete o un ejecutante?

La lectura de la información previa, sobre todo a partir de la remisión al origen latino de los términos aludidos, me permite afirmar primeramente que el origen etimológico de los vocablos “interpretación”, “interpretar” e “intérprete” comprende directamente la labor que realiza un artista al momento de presentar la obra de arte de un autor. En cambio, es evidente que aún cuando ha sido práctica común el empleo de las palabras “ejecución”, “ejecutar” y “ejecutante” de modo usual y hasta equivalente en el mundo artístico, ello no significa que su alcance etimológico, jurídico y, en general, cultural sea el más correcto. Y podría decir que aún en el ámbito artístico no tendría una repercusión especial, caso contrario a lo que ocurre en el ámbito jurídico, donde considero puede afectar el uso de uno u otro de los términos por la función que el artista realiza y que propiamente el Derecho debe valorar. Esto es, más bien diría que su uso extendido en el ámbito artístico ha sido circunstancial, a diferencia de lo que ocurre en otros campos del pensamiento donde la diversidad de sus variadas connotaciones tienen una aplicación precisa, como en el caso de las ciencias informáticas o en el propio mundo jurídico-procesal.

Consecuentemente, hay ambigüedad en la descripción que aporta el *Diccionario de la Real Academia* en torno a los términos “interpretar” y “ejecutar”. Esto es, resulta evidente que para el *Diccionario* la interpretación designa en el arte tanto a la representación (teatral, cinematográfica, etc. [sic]) como a la propia ejecución coreográfica y musical, que no sería esta última sino, de acuerdo con la definición correspondiente a “ejecutar”, la acción de “tocar” en los términos que ella misma comprende. Pero ¿qué es “tocar”? Según lo define el mismo *Diccionario*, “tocar” proviene de la onomatopeya *toc*, y es en sus acepciones tercera y cuarta cuando alude a las acciones de “hacer sonar según arte cualquier instrumento” e “interpretar una pieza musical”, de lo cual se advierte un hecho: “tocar” se encuentra vinculado en términos del propio *Diccionario* con las acciones de “sonar” e “interpretar”, no así con la de “ejecutar”.

A este respecto, como mera referencia en cuanto al origen de los términos acuñados para determinadas formas musicales con base en las técnicas de interpretación, resulta importante señalar que “sonar” proviene del latín *sonāre* y su respectiva novena acepción comprende el acto de “tocar o tañer algo para que suene con arte y armonía”. Esto es, sonar también se encuentra específicamente vinculado con la interpretación de un instrumento y no con el canto. Y es así, porque en la propia historia del término comenzó a acuñarse en Italia el vocablo *sonare* hacia el siglo XV al hacer referencia a la acción de interpretar instrumentos de cuerda frotada, como la antigua viola y más tarde el violín, al grado que muy probablemente fueron los Gabrielli, Andrea y Giovanni, quienes en Venecia

emplearon por primera vez de modo categórico dicho vocablo para denominar a una naciente y nueva forma musical: la *sonata*, “sonada” propiamente dicha en español, de la misma manera como ocurrió con el vocablo “*toccare*”, que a cargo a su vez de los Scarlatti, Alessandro y Domenico, se acostumbró emplear en Nápoles para nombrar a la también novedosa forma musical *toccata* o “tocada”, dedicada al clavicordio, instrumento cordófono que desde la perspectiva italiana no podía ser “sonado”, sino “tocado” ante la naturaleza específica de su propio sistema percusivo.

En tal sentido, no debería haber sorpresa, porque si uno observa las diferentes acepciones de este último verbo, evidentemente “ejecutar” presenta una aplicación por demás variada y disímbola, a diferencia del verbo “interpretar”, cuyas acepciones están mucho más vinculadas con las diferentes prácticas de reproducción artística, según la disciplina. “Ejecutar” no. Tanto que puede ser aplicado lo mismo en el ámbito del arte como en otros espacios del quehacer humano.

Por su parte, de acuerdo nuevamente con el *Diccionario de la Real Academia Española*, la definición de “interpretar” indistintamente señala en su sexta acepción que la interpretación involucra tanto la ejecución de piezas musicales a cargo de cantantes como de instrumentistas, a diferencia de la cuarta acepción del vocablo “ejecutar” que sólo habla de “tocar una pieza musical”. ¿Por quién o quiénes? No lo especifica.

De ahí mi insistencia en advertir la evidente falta de precisión por parte del *Diccionario de la Real Academia* a este respecto. Imprecisión que de igual y aún más grave forma encontramos reflejada en la propia ley autoral, no sólo de México sino aún de las extranjeras correspondientes, al convalidar lo establecido por la Convención de Roma de 1961 que adopta la dicotomía cuando se refiere a los artistas. ¿Por qué unas y otra establecen una dicotomía entre artistas intérpretes y ejecutantes carente de un fundamento teórico y jurídico claro ni consistente?

El hecho de que con el transcurso del tiempo el vocablo “ejecutar” se haya vuelto de uso recurrente en el ámbito legal y particularmente musical no implica que sea el mejor concepto para considerarlo un equivalente idóneo del arte interpretativo que llevan a cabo los artistas, ni significa tampoco que dicho vocablo ostente mayor precisión para denominar al acto de hacer música a partir de la voz o de un instrumento. Todo lo contrario. Mientras la significación del concepto “interpretar” permite comprender hasta qué punto el artista se compenetra y da de sí a la obra que reproduce recreándola, el concepto “ejecución” exclusivamente alude a un acto de mera realización práctica, en el que no estaría necesariamente implicada una carga de participación específica por quien lleva a cabo dicha reproducción, a diferencia de lo que ocurre con la esencia del concepto “interpretación”.

Sobre este punto, Benito Pérez agrega además un tercer sujeto, el “repetidor”, y coincidiendo con Mouchet y Radaelli -desde cuya óptica jurídica es válida la sinonimia entre “artista intérprete” y “artista ejecutante”- afirma que

tanto el intérprete como el ejecutante son creadores porque otorgan “mediante su interpretación un sentido distinto, enalteciendo, muchas veces, la obra sobre límites insospechados por su propio autor”¹⁸¹. Como aval de ello, evoca la jurisprudencia argentina pronunciada por el juez de la Cámara Civil de la capital bonaerense Santiago Foutel, quien sostuvo que debía ser reconocido “el derecho de los intérpretes porque entendemos que la ecuación personal del artista crea una modalidad en la interpretación de la obra de arte”¹⁸². Sin embargo, le acomete una duda: “¿el acto de interpretación puede prescindir de su ejecución, o se trata de un acto inescindible y su diferencia consiste tan sólo en una cuestión de grado?”¹⁸³. El problema es que si bien destaca la posibilidad de una diferencia entre ambas actividades, no ahonda más y, como ocurre con el resto de los autores, termina refiriéndose de manera indiferenciada a uno y a otro. Cuando más, destaca también la opinión de Lancelotti, para quien la finalidad de una ejecución correcta es la interpretación auténtica, dado que “interpretar es algo más que ejecutar”¹⁸⁴, pero él tampoco argumenta más en torno a una diferenciación clara, sobre todo desde una perspectiva jurídica, sobre la aportación de un intérprete a la obra de arte en sí.

Esto es, la cuestión que nos hace abordar la diferencia entre uno y otro conceptos es más bien de enfoque y depende del objetivo artístico que se persiga al momento de reproducir una obra. Podría llegar a decirse que si sólo la intención es

¹⁸¹ Pérez, Benito, *La propiedad intelectual y el derecho de quiebra*, Buenos Aires, Astrea, 1975, p. 92.

¹⁸² Pérez, B., *op. cit.*, p. 93.

¹⁸³ *Ibidem*, p. 94.

¹⁸⁴ Lancelotti, *Una disidencia importante*, JA, 1965-V, p. 267, cit. en Pérez, B., *op. cit.* p. 95.

realizar “algo”, “ejecución” podría ser el verbo adecuado, pero ¿qué pasa verdaderamente con el arte? Aún “haciéndose por hacer” un arte, quien lo hace está dando de sí aún si no lo deseara y está, en ese preciso instante, quiéralo o no, interpretando, porque el propio “ejecutante” al ejecutar, está interpretando, pues de otro modo ninguna ejecución podría existir sin que implicara una interpretación *per se*. Y si esto es así, es evidente que al emplear el vocablo “ejecución”, aún cuando éste lleve implícito la acción interpretativa, estamos dejando de lado esa carga subjetiva, esa carga de arte, esa carga propia, buena o mala, que sólo cada artista puede dar y que sólo la da, cada vez, en cada interpretación.

El papel de un artista no es sólo “hacer cosas”, es decir, no es “ejecutar cosas”. El artista cumple con una función: dar vida a una obra que lo requiere de modo imprescindible para poder “ser” y “existir”. De ahí que el artista recree a la obra que preexiste, y para hacerlo, ha de interpretarla a ésta. Su misión es servir de medio para expresar un mensaje dado, materializado, en la obra del autor a un público que, de lo contrario, no podría tener acceso a la obra. El intérprete es aquél que “encarna el pensamiento y el alma de los autores”¹⁸⁵, es el medio que da forma a la inspiración del creador, y al serlo, prácticamente se convierte en su fondo, es decir, en parte propiamente de su esencia, tal y como ocurre en el Derecho con el principio de que la forma es fondo y viceversa¹⁸⁶.

¹⁸⁵ Bañuelas, Roberto, Foro de aforismos y reflexiones, México, Tinta Nueva Ediciones, 2010, p. 136.

¹⁸⁶ Carrancá y Rivas, Raúl, “El informe palaciego en spots y celulares”, *El sol de México*, El Agua del Molino, México, 3 de septiembre de 2009.

3. Interpretación *versus* ejecución

¿Por qué la insistencia en que se prefiera denominar “ejecución” a la labor de reproducción que realiza un artista en vez de calificarla como “interpretación”?

Tal vez ello derive de creer que así se desliga al artista del creador y que así se visualiza mejor su participación como meramente mecánica y ajena a la obra de arte en sí. El punto es que nunca podrá una “ejecución artística” ser “meramente mecánica” o circunstancial. Toda “ejecución” en la que participe un ser humano será siempre una interpretación, pues no podría ejecutarse musicalmente ninguna obra a cargo de un ser humano si éste no la interpreta. Toda reproducción de una obra que requiere de un tercero para “vivir”, implica una suma de aportes: el inicial a cargo del autor y el subsecuente, a cargo del intérprete artístico. Aporte este último sin el cual la obra quedaría simplemente conservada en el espacio de la atemporalidad. De ahí a mi vez la insistencia en señalar que “interpretar” es el concepto que me permito señalar debería ser siempre usado al momento en que nos referimos, artística y jurídicamente, a la labor que realiza un artista con relación a la obra que reproduce.

Habrá quien diga que no es lo mismo una obra musical interpretada por un Giuseppe Di Stefano o un Toscanini, que por un aficionado¹⁸⁷. Sí, efectivamente, pero ello no implica que el aficionado “ejecute” y que Di Stefano y Toscanini “interpreten”. Desde una perspectiva jurídica, uno y otro interpretan ¿qué tan bien uno o qué tan malo el otro? Esto es ya cuestión de un enfoque de valoración

¹⁸⁷ Pérez, B., *op. cit.*, p. 92.

eminentemente artística. Por ejemplo, tal es el caso de la valoración artística que a nivel interpretativo desarrolla Julio Viguera, para quien pueden identificarse cuatro niveles de interpretación musical: el del individuo que *toca* un instrumento; el correspondiente a quien lo *ejecuta*; el del *intérprete* profesional que lee y da sentido a la partitura y el del *artista virtuoso* que va más allá de la lectura y produce una creación ¹⁸⁸.

Sin embargo, desde una perspectiva jurídica ¿qué ocurre? Si se hace la distinción en un caso y en el otro, es decir, si se califica a un artista como ejecutante y a otro como intérprete se estaría prejuzgando cualitativamente la aportación que cada uno da a la obra, y para el mundo jurídico, esto conllevaría a adoptar una posición absolutamente subjetiva, de índole personal, no objetiva, es decir, al margen del Derecho e invadiendo la esfera artística. De ahí lo totalmente absurdo de aquel compositor contemporáneo al director Edwin Fischer, que llegó a ser famoso por haberse atrevido a exigir que se elaborara una ley para proteger las obras contra las interpretaciones arbitrarias ¹⁸⁹. De nueva cuenta ¿y quién podría calificarlas como tales?

El término “ejecutante” es limitado, poco preciso, y su connotación es predominantemente mecánica. “Intérprete”, en cambio, posee una doble naturaleza: por un lado da por supuesto la preexistencia de algo concreto: en el

¹⁸⁸ “Niveles de la interpretación musical”, Entrevista a Julio Viguera Álvarez, México, UNAM, 2011.

¹⁸⁹ Jordá, Enrique, *El director de orquesta ante la partitura (Bosquejo de interpretación de la música occidental)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969, p. 136 (Colección Austral).

arte, la de una obra y de su respectivo creador; por el otro, la participación activa de un sujeto que desde su propia percepción habrá de presentar una obra.

Recuerdo sobre este punto cómo mi padre, Uberto Zanolli, músico de profesión, evocó siempre la concepción que del arte sustentaba Benedetto Croce: “el arte es la intuición de una percepción”. De acuerdo con tal idea, la propia interpretación es la manifestación objetiva de la intuición del artista al interpretar la obra de un autor, obra que en sí es a su vez la intuición de una percepción personal sobre algo. De ahí que siguiendo el pensamiento crociano, si el arte es la intuición resultante a partir de una percepción, la interpretación es indiscutiblemente la recreación que lleva a cabo el intérprete artístico a partir de la obra de un autor.

Recreación nacida de la interpretación y por tanto, producto de una doble subjetividad artística, tal y como lo valoraría también la perspectiva platónica.

Lo anterior desemboca en que toda obra que requiera para existir de la participación de otro u otros sujetos, será nueva cada vez que se interprete ante la diversa conjunción de subjetividades volitivas y sensitivas entre el creador y cada uno de sus respectivos intérpretes. Y aquí el punto crucial: del intérprete, no del ejecutante, porque en el concepto de intérprete se tiene la certeza de que el artista añade “algo de sí”. De ocurrir lo contrario, es decir, si no hubiera interpretación, nos ubicaríamos fuera del campo del arte, pues en caso de que llegáramos a pensar que alguien sólo “ejecuta” una obra, estaríamos en el entendido de que se realizaría un acto meramente mecánico, no humano, y toda ejecución en el arte

desde el momento mismo en que es humana, es una interpretación. Así, cada acto interpretativo es un acto de recreación y cada interpretación recreadora no es sino un acto de creación a cargo del intérprete a partir de la creación de un autor.

Derisi así lo comprende: “La intuición o el conocimiento artístico, alma generadora de la obra bella, necesita franquear la subjetividad obscura del creador y tomar forma objetiva y precisa en ideas e imágenes prácticas con toda la resonancia afectiva consiguiente de sentimientos y emociones –constituyendo el estado vulgar e impropriadamente llamado de inspiración- para su realización práctico-concreta final en la realidad exterior”¹⁹⁰.

Por su parte, Moraes al respecto expresa:

*El director de orquesta que no es autor, no es creador de la obra, realiza sin embargo en su espíritu un ente inmaterial nuevo, algo que viene de él. El instrumentista integrante de la orquesta, mientras tanto, absolutamente unido a la voluntad del director, se limita a aplicar la técnica de ejecución musical*¹⁹¹.

Sí, yo también coincido con este autor en el hecho de que el director de orquesta no es un creador en estricto sentido, pero desde el instante en que actúa y conduce a los músicos a través de los compases de una obra musical está creando algo nuevo a partir de dicha creación previa, y ese algo que crea sin él no existiría como tal, por eso mismo afirmo que el director de orquesta al dirigir está recreando, lo que lo convierte en un recreador. Y diría algo más, retomando su propio ejemplo: el director crea algo nuevo a partir de su recreación, es “su interpretación” la que está dando vida a la obra, pero además, no por ello deja a su

¹⁹⁰ Derisi, Octavio Nicolás, *Lo eterno y lo temporal en el arte*, Buenos Aires, CEPA, 1942, p. 135.

¹⁹¹ Moraes, W., *op. cit.*, pp. 150-151.

vez de existir todo un conglomerado simultáneo de interpretaciones propias, provenientes de cada uno de los músicos que toman parte de ese acto recreador. Ahora bien, cada una de estas interpretaciones individuales no prevalece dado que se subsumen con la del director de la orquesta, pero no por ello dejan de ser interpretaciones legítimamente personales y subjetivas. Sólo que están ahora sujetas a dos voluntades, la el creador original y la del intérprete principal, el director de orquesta. Con esto, sólo deseo afinar, desde mi perspectiva, lo dicho por Moraes, en el sentido de que no son ejecuciones ninguna de ellas, ni la del director de orquesta ni la de cada uno de los miembros de ésta. Desde mi perspectiva son interpretaciones, todas ellas, que pasan por un doble proceso: el de interpretar una obra dotándola de vida y luego enfrentar el reto de interpretar la idea que de la misma ha concebido el director de orquesta.

En otro momento Moraes destaca que en la ley mexicana de 1963 se estableció que el intérprete sería aquél que exteriorizara sus manifestaciones intelectuales y artísticas de forma individual, a diferencia del ejecutante, concebido como el sujeto colectivo (orquesta, coro, ballet) participante en la recreación de una obra grupal, y del acompañante, excluido de la protección. Criterio que aplicó al ley brasileña 4944 de 1966 y que mantiene la ley autoral 5988 de 1973, en la que se reconoce como intérprete al cantante, director de orquesta y componentes del conjunto que sean artistas de primer plano que figuran en un fonograma y acreedores a los dos tercios de las ganancias recaudadas, a diferencia de los

acompañantes o miembros de los grupos que sólo recibirían el tercio restante ¹⁹². Al respecto disiento nuevamente. Interpretación y ejecución no dimanar de una diferencia cuantitativa o jerárquica como algunos autores hemos visto así consideran. Ni siquiera la propia ley lo estipula, pero si lo hiciera ¿quién o qué autoridad sería la que podría determinar quién es intérprete y quién ejecutante de acuerdo a su calidad y nivel artísticos o bien con base en la cantidad? Reitero sobre este punto: tal sería un criterio de la mayor subjetividad y discrecionalidad.

Podrá argumentarse buscando la preeminencia del término “ejecutante” que aún en los planes de estudio de instituciones de educación musical profesional como el propio Conservatorio Nacional de Música de México fue introducida la tendencia de emplearlo entre las certificaciones de estudios así otorgadas, tal y como tuvo lugar con la Ley de Enseñanza para el Conservatorio Nacional de Música y Declamación de 1900¹⁹³, cuyo artículo 1º dispuso:

Se establecen en el Conservatorio Nacional de Música y Declamación los estudios de Profesor de Violín, Viola, Violoncello, Contrabajo, Arpa, Flauta, Trompa, Oboe, Clarinete, Fagot, Trompeta, Cornetín, Trombón de Cañas, Piano, Órgano y Canto, así como las de Compositor, Ejecutante, Cantante y Actor Dramático.

Tendencia que se mantuvo a lo largo del siglo hasta la llegada del plan de estudios de 1979, cuya formulación “reflejó con mayor precisión la variedad disciplinaria inherente a los distintos curricula conservatorianos, veintinueve en total”, al tiempo que quedaron “orientadas las carreras hacia cuatro áreas en

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La profesionalización de la enseñanza musical. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. II, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis de doctorado (Doctorada en Historia), 1997, p. 263.

particular: interpretación, docencia, investigación y creación”¹⁹⁴. Sin embargo, aún cuando su empleo ha tenido lugar en áreas especializadas de la enseñanza musical, por las connotaciones que en materia de derecho de autor implica el uso del término ejecutante y el del término intérprete, evidentemente este último es el que responde con toda su trascendencia y amplitud a la obra que realiza un artista al momento de reproducir la obra de un creador (compositor en el ámbito musical).

La interpretación es algo que sólo puede realizar en el arte un hombre. La ejecución en cambio, a mi modo de ver, es una actividad impersonal que por más fiel, imparcial, objetivo que un artista pretenda ser, nunca podrá alcanzar, pues siempre interpretará al momento de recrear, aún intentando lo contrario. La ejecución es factible de realizar para una máquina, sea ésta un reproductor fonográfico, audiovisual, o bien un equipo de cómputo. De ahí que para mí sea intérprete todo artista que busca dar vida –perdóneseme lo metafórico de este concepto- a una obra, en tanto que ejecutante es una categoría de connotación impersonal, y de ahí vinculada con una práctica mecánica. La ejecución es en todo caso una forma, una técnica, una manera de hacer, pero también cualquier reproductor de cassettes, de discos LP, CD’s o DVD’s –sin importar su tipo- es en sí ejecutante de una obra. En cambio, sólo es el hombre el que al “ejecutar” –en todo caso- interpreta. De ahí que no podría haber una ejecución artística humana sin interpretación, pero ello no significa que la primera categoría sea equivalente de la segunda. El hombre es un ser de emociones, sentimientos y pasiones, y los logre reflejar bien o no, están allí, en él. En cambio, cuando un aparato ejecuta la

¹⁹⁴ Zanolli Fabila, B., *La profesionalización ...*, op. cit., vol. I, p. 534.

interpretación de un artista o grupo de artistas, está reproduciendo-ejecutando dicha interpretación, la cual no altera, a diferencia de la siempre distinta interpretación que realiza un hombre cada vez que lleva a cabo una de ellas.

De igual forma, es incorrecto considerar que el acompañante no es un intérprete. Claro que lo es, pero una cosa es que no tenga la parte protagónica y otra muy distinta que deje por ese hecho mismo de ser un intérprete aduciendo que el acompañante no aporta un mínimo de elaboración estética. Nada más falso, pues allí donde existe un hombre, un músico, un actor, un bailarín y éste interprete la obra de otro o aún su propia obra, estará realizando siempre un acto de recreación producto de su propia inspiración. El propio Alfredo Casella decía “el compositor interpretando su propia música no es más que un intérprete entre otros”¹⁹⁵.

Ahora bien, aunque he discrepado de criterio en varios momentos con la posición de Moraes, debo reconocer que ha sido un autor determinante para el desarrollo del tema de esta tesis y de quien debo subrayar hace varias décadas señaló algo fundamental:

Posiblemente estemos delante de una de esas situaciones donde la elección de la terminología adecuada para un texto normativo, la perfecta definición del alcance de las palabras, puede venir a ser muy significativa, o lo mismo, decisivo para la cuestión. La mayoría de los tratadistas de la materia no se preocuparon con esa parte. Los autores franceses, en general, han empleado los términos “interpretación” y “ejecución”, indiferentemente. Y por consiguiente, confundieron el contenido ideativo y la repercusión jurídica de ellos de los italianos casi se puede decir lo mismo.

Y afirma cómo la Convención de Roma se inclinó por “ejecución” en tanto actividad genérica de todo “artista intérprete o ejecutante”. Justo es en este punto

¹⁹⁵ Jordá, E., *op. cit.*, p. 105.

en el cual creo está el epicentro del problema. Problema que no sólo nos lleva a una confusión en cuanto al tipo de actividad que realiza un artista, sino principalmente a considera que si pensamos que el artista no sólo ejecuta sino que realmente lo que hace es interpretar (aunque para ello ejecute, aunque podría decirse toque, cante, baile, declame, etc.), es aquí donde debemos centrarnos para reconocer que un artista al interpretar crea y recrea una obra. Y me aventuro a decir que tal vez no se ha optado por el término “intérprete”, en la medida que se ha temido darle más importancia “de la debida” a la participación artística que aporta un artista. En cambio, cuando se hable de “ejecutante”, el compromiso para con el artista es subconsciente y objetivamente menor.

Si trascendiéramos estas discusiones hasta cierto punto bizantinas, podríamos lograr alcanzar una mayor equidad jurídico-artística en cuanto a los derechos de los artistas, una vez que reconociéramos que el artista debe gozar de sus propios derechos, derechos relativos a la interpretación de la que él es su autor y que denominaría derechos del recreador.

C) El intérprete musical: un caso revelador _____

La fluidez inaferrable de la vida, en la obra de arte halla un instante de eternidad. Esta antítesis "instante" y "eternidad", más formal que de hecho, quiere representar el relámpago de intuición que, al ánimo vibrante del poeta y músico esclarece un punto eterno en el flujo de la existencia.

UBERTO ZANOLLI

("Inmortalidad de la Opera", *Diario de la Nación*, México, 9 de agosto de 1959)

Indudablemente desde el momento mismo en que un creador requirió de otro sujeto para reproducir su obra, nació el artista, nació el intérprete, es decir, el intérprete artístico. Y si bien a través de la historia de la humanidad los intérpretes artísticos existieron desde que hubo un autor que requirió de otro para recrear y perpetuar su obra, es durante el Renacimiento que el concepto de artista en tanto creador adquiere presencia y se convierte en una realidad, siendo sólo hasta el siglo pasado que realmente comenzó a dársele al artista como intérprete un mayor reconocimiento en distintos órdenes, no sólo artístico o social sino especialmente jurídico.

Evocando nuevamente a Benedetto Croce, al abordar la función que desarrolla un intérprete artístico frente a la obra a la que va a dar vida, hacia los años treinta del siglo XX el filósofo italiano ya declaraba que la interpretación, como la traducción y la variación, eran en sí "una nueva obra de arte"¹⁹⁶, al grado de afirmar que: "autori non sono già Guglielmo Shakespeare, ma Garrik e Salvini; non l'Alfieri, ma Gustavo Modena; non il Dumas figlio o il Sardou, ma Eleonora

¹⁹⁶ Croce, Benedetto, *Terze pagine sparse*, Bari, 1955, pp. 267-268.

Duse”¹⁹⁷. Ello, puesto que no importando si fuera bella o fea, dicha representación (interpretación) no nos daría nunca “el conocimiento verdadero y propio de las obras en su individual fisonomía”. Así, creía que la interpretación artística incluso podría llegar a ser verdadera “piedra de toque”, considerando que el actor (intérprete) debe ser “el instrumento sobre el que el autor suena, una esponja que absorbe todos los colores y los devuelve sin alterarlos”¹⁹⁸.

Por todo ello, prefiero y propongo el empleo del vocablo “interpretar” en sus distintas formas, precisamente a partir de la carga subjetiva, íntima, personal que, a través del término interpretar, un artista aporta a la obra que reproduce. Carga de la que ni el propio intérprete artístico puede quedar sustraído. En cambio, ejecutar no es un vocablo rico ni fiel con la práctica del artista como lo es interpretar. Alude, insisto, sobre todo a una acción mecánica, ausente de entrada de todo sentimiento. Y el hecho de que se suponga que cuando un artista “ejecuta” una obra artística está dando de sí, claro que lo está dando, pero no porque se encuentre “ejecutando” una obra: está dando de sí porque la está “interpretando”. Así pues, considero que no hay jurídicamente hablando mejor categoría para referir la connotación de la labor que realiza un artista al reproducir una obra ajena que la de intérprete. Sólo un artista al interpretar recrea. Si sólo ejecutara, dejaría de ser un artista porque dejaría de ser un ser humano.

Ejecuta una máquina, interpreta un hombre.

¹⁹⁷ Croce, Benedetto, *La Poesía*, Bari, 1936, pp. 103-104, cit. en *Enciclopedia dello Spettacolo*, fundada por Silvio D'Amico, vol. VI, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1959, p. 583.

¹⁹⁸ Voz “Interpretazione”, en *Enciclopedia dello Spettacolo*, op. cit., p. 584.

Resulta además ocioso que nuestra propia ley autoral nacional, como ocurre a partir de la Convención de Roma, incorpore la figura de “artista intérprete o ejecutante”. ¿Con qué objeto si nunca define en ella qué entender por uno y otro como tampoco lo hace la Convención referida? Si ahondamos, hemos visto que existe un acendrado criterio en torno a que intérpretes sólo son cantantes y directores de orquesta y de cine. ¿Y un instrumentista de cualquier instrumento musical? ¿No es un intérprete? ¿Es meramente un ejecutante? ¿Por qué la diferencia? Es lo mismo que sucede a la inversa en el artículo 116 de la ley autoral, cuando al enlistar a los artistas señala: “... cantante, músico...”? Entonces ¿el cantante no es músico? En todo caso hubiera dicho el legislador: “el instrumentista”, pues también el cantante es un músico. ¿O no?

A mi ver, son categorías utilizadas en la ley nuevamente sin plena fundamentación ni claridad en el manejo de los conceptos. Es por ello que aún más que el propio artista, por la trascendencia y repercusión que posee para el Derecho la elección de cada término, corresponde al jurista puntualizar cuáles deberían ser las categorías idóneas ha emplear en los diferentes ordenamientos tutelares del derecho en materia de autor.

Umberto Eco, al analizar el problema de lo que es la traducción literaria, en su obra *Decir casi lo mismo* aborda el tema de la ejecución musical. Y en ese sentido, él mismo señala que “una forma especial de interpretación es la ejecución”, y agrega: “la ejecución de una partitura musical, la realización de un proyecto coreográfico en ballet, la puesta en escena de una obra teatral, representan uno de

los casos más habituales de interpretación, hasta el punto de que se habla corrientemente de interpretación musical, e 'intérprete' es llamado un buen ejecutor" ¹⁹⁹.

Sí, sólo que, desde mi punto de vista, es con el término "interpretación" como el Derecho puede reconocer correctamente esa aportación extra, derivada de la esencia propia del artista que interpreta, a la obra de arte que reproduce. Así, "intérprete" es el concepto que con mayor claridad permite considerar el papel fundamental que juega dentro del proceso creador un artista al momento de reproducir la obra, porque al hacerlo y estar dando de sí a ésta, en realidad no la está meramente "ejecutando", la está interpretando, y por tal motivo, la está recreando en ese mismo momento, pues corresponde al intérprete artístico la tarea de desentrañar el mensaje contenido de una obra para poder transmitirlo luego a un público determinado.

Desde la visión de Eco, con relación a la "ejecución" como forma interpretativa, se reconoce que ésta une a la interpretación intrasistémica con la interpretación intersistémica, pero agrega que "la ejecución hace ciertamente reconocible el texto tipo, o permite identificar dos ejecuciones como interpretaciones de la *misma* 'partitura' y, si se usa una particular ejecución a mero título informativo (para identificar la sonata tal, o para saber qué dice Hamlet en el monólogo), las variaciones interpretativas no son pertinentes, una ejecución equivale a otra" ²⁰⁰. Al respecto, considero que el autor no termina de identificar

¹⁹⁹ Eco, U., *Decir ...*, op. cit., p. 327.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 329

plenamente esta diferencia, en cambio, incide en la idea recurrente de creer que en la música una cosa es ejecutar y otra interpretar, a pesar de que al inicio él mismo reconoce que la ejecución es una forma de interpretar ²⁰¹.

Si analizamos el último pensamiento suyo, vemos cómo de pronto termina por creer que una ejecución puede ser equivalente de otra cuando “las variaciones interpretativas no son pertinentes”. El punto es que, más allá de lo que “es o no pertinente”, toda ejecución es una interpretación, buena o mala. Por tal motivo, ¿para qué o por qué insistir en distinguirlas? Hacerlo sólo complica su análisis y distrae del punto fundamental: atender cuál es el aporte que puede o no realizar un intérprete artístico al momento de enfrentarse a la tarea de reproducir la obra de un autor, lo que queda expuesto con claridad cuando vemos cómo continúa Eco: “Ahora bien, cuando nos ponemos ante dos ejecuciones haciendo valer criterios de gusto, entonces nos encontramos ante dos manifestaciones textuales distintas en muchos aspectos, tanto que pronunciamos un juicio de valor privilegiando la una o la otra. De hecho, entre dos ejecuciones hay variaciones de

²⁰¹ Esta confusión que advierto, a mi modo de ver, en Eco al momento de ejemplificar y categorizar diversas situaciones en el arte musical, la encuentro también cuando distingue la interpretación intrasistémica de la intrasemiótica. A la primera la reconoce como aquella relativa a la transformación de un texto, de cualquier sustancia expresiva, por medio de signos del mismo sistema expresivo, caso en el que si el texto es verbal, implicará la reformulación verbal en la misma lengua y se llamará intralingüística; en cambio, cuando el texto corresponde a otra sustancia expresiva (visiva, arquitectónica, fílmica, teatral, etc.) la reformulación con la misma materia de la expresión, sonora, visiva o de otro tipo se llamará intrasemiótica. Sin embargo, es entonces cuando ejemplifica a esta última con un caso musical: cuando se “transcribe” una pieza musical a una tonalidad distinta o pasando de un modo mayor a uno menor. Proceso al que yo no denominaría como “interpretación”, dado que simplemente se trata, como la propia teoría musical lo define, de una transportación. Y transportación no es lo mismo que transcripción. Esto es, una transportación no implica interpretación alguna, en cambio una transcripción sí implica determinada dosis interpretativa. Cfr. Eco, U., *Decir ...*, op. cit., p. 308

sustancia. Y precisamente en la complejidad de la noción de sustancia deberemos detenernos, para ver qué peso puede tener en la noción de traducción”²⁰².

Efectivamente, hay “variaciones de *sustancia*”, pero ¿de dónde proviene esa sustancia? Eco no volverá a vincularlo con la música, ya que su interés se centra en buscar comprender mejor a la traducción, pero justo allí, en el campo musical, sería en donde queda asentado en su propio discurso de modo implícito que la variación sustancial no es sino producto de la diferencia interpretativa.

En otro momento, Eco refiere que Pareyson sugería encontrar la ejecución en todas las artes, tanto en las alográficas como en las autográficas, como las artes plásticas. Pero él mismo lo explica en los siguientes términos: “la nueva iluminación de un cuadro en una exposición o en un museo puede cambiar la manera de interpretarlo por parte de los visitantes, y lo hace sobre la base de una interpretación del director del montaje”²⁰³. Nada más obvio. No es que se trate de una “ejecución” distinta. Es propiamente una “interpretación” diferente, tal y como él expresamente lo indica.

¡Claro que una ejecución es distinta de otra! Siempre que no sea exactamente la misma por estar fijada ya en un soporte material que la reproduzca hasta el infinito. Sólo ella podrá ser igual a sí misma, en dado caso. El hecho es que toda nueva ejecución implica una distinta interpretación. De ahí mi pregunta: ¿para qué complicarnos la existencia y entrar a discusiones eternas cuando desde mi óptica todo queda expuesto con absoluta claridad? Es decir: “interpretar” es el

²⁰² *Ibidem*, p. 329.

²⁰³ *Ibid.*, p. 328.

concepto correcto, el género propiamente dicho. Representar, cantar, tocar, bailar, actuar, etcétera, son manifestaciones específicas de la interpretación artística de acuerdo con la disciplina artística en cuestión y nunca “ejecutar” podrá ser un concepto que, como el de “interpretar”, incorpore toda la trascendencia del aporte artístico –valga la redundancia– que da el intérprete artístico a la obra que recrea al momento de reproducirla.

A decir del teórico Giorgio Graziosi, la interpretación musical es “la actividad que a través de signos gráficos convencionales, simbólicos y abreviados de la notación musical es capaz de tomar la totalidad expresiva tanto explícita como implícita, convirtiéndola completamente en sonidos, mediante una acción ya directa (el instrumentista, el cantante, etc.), ya indirecta, es decir mediante el concertar y guiar a intérpretes intermediarios (el director de orquesta, el director de coro, etc.)²⁰⁴. El arte musical surge a partir de los sonidos que producen las voces humanas y de los instrumentos musicales que son utilizados por los propios hombres. En consecuencia, mientras la partitura de una obra musical quede meramente en el papel y no sea hecha sonar por alguien de forma propia o mediante un instrumento *ad hoc*, será exclusivamente eso, un papel más que contiene una serie de símbolos gráficos: fenómeno que la música comparte con su arte hermana, el teatro, además de con la danza y el cine, de forma tal que, mientras un libreto, una coreografía o un guión no cobren vida a cargo de un ser

²⁰⁴ Graziosi, Giorgio, “L'interpretazione”, en *Enciclopedia della Musica*, t. II, Milán, Ricordi, 1964, p. 473.

humano, serán igualmente sólo un conjunto de símbolos gráficos impresos en otro pedazo de papel.

Esto es porque la partitura contiene simplemente información musical, en parte exacta, como notas, valores, alteraciones, etc., y en parte aproximada, como son las indicaciones de dinámica ²⁰⁵ y de agógica o *tempo* ²⁰⁶, que aún si están apoyadas en cifras metronómicas, todo resulta relativo cuando su interpretación corre a cargo del hombre. El hombre no es una máquina, y por lo tanto es permanentemente flexible y sufre en todo momento alteraciones, a tal grado que me viene a la mente una frase *ad hoc* de mi padre sobre este punto: “el valor metronómico indicado rige para el primer compás”. Sí, el *tempo* durante el resto de la obra queda bajo el criterio subjetivo y las posibilidades del intérprete.

¿Qué requiere entonces la interpretación musical? Indudablemente una serie de habilidades físicas y mentales, el desarrollo de un determinado rigor analítico, un destacado sentido de fidelidad histórica, así como un relevante nivel de exactitud técnica, entre otros factores. Stefan Reid en torno a ello ha descrito:

Las interpretaciones musicales se transmiten mediante los parámetros expresivos como el tempo, la dinámica, la articulación y el timbre, entre otros. Las partituras pueden contener una variedad de indicaciones expresivas para ayudar en las decisiones interpretativas del intérprete, pero ... la notación expresiva carece de precisión. El intérprete tendrá que decidir cuán fuerte va a tocar los forte, cuánto tiempo mantendrá un calderón o cuán agudo será su staccato.

²⁰⁵ La dinámica hace referencia a los distintos cambios que pueden afectar la intensidad de la interpretación, sean o no graduales (como *diminuendo*, *crescendo*, *piano*, *mezzoforte*, *forte*, etc.).

²⁰⁶ “Agógica (al. *agogik*, fr. *agogique*; ingl. *agogic*; it. *agogica*) Modificación temporal del ritmo que un instrumentista realiza durante una ejecución”. Zanolli, Uberto, *Terminología musical básica*, México, Escuela Nacional Preparatoria, 1987, p. 8 (Serie Artes, 1) Pueden ser o no graduales (como *accelerando*, *rallentando*, *smorzando*, *adagio*, *andante*, *allegro*, *presto*, etc.).

*Los intérpretes han de recorrer el difícil camino entre la necesidad de respetar la partitura, que representa las intenciones del compositor, y el deseo de poner en práctica su propia perspicacia creativa. Además, los ideales estéticos varían según la persona y las modas de la época. Por lo tanto, interpretar música es un proceso muy subjetivo y resistente a las recomendaciones normativas....*²⁰⁷

En suma, todo dependerá del tipo de interpretación que se desee y del intérprete en cuestión. Por citar un caso, pensemos en el *Concierto para piano y orquesta en la menor opus 54* de Robert Schumann o en el *Concierto número 3 en re menor opus 30* de Sergei Rachmaninof. Cada vez que los escuchemos reproducidos en un disco o en un video será la misma versión en tanto no cambiemos de intérprete, pero si lo hacemos, nunca más será la misma, pues jamás podrá escucharse igual si el pianista intérprete es Martha Argerich, Vladimir Horowitz, Arthur Rubinstein, Ivo Pogorelich o el propio Sergei Rachmaninof, por citar a algunos de los más afamados pianistas de todos los tiempos O, aún más, si lo hubiéramos podido escuchar en la interpretación de la esposa de Schumann, Clara Wieck, o del propio Schumann, por cuanto al concierto de su autoría que él mismo estrenó.

En todos los casos, cada pianista aportará sus propios sentimientos, reflejará su propia concepción de la obra, la reproducirá de acuerdo con sus propias posibilidades virtuosísticas, en suma, de acuerdo con su propia interpretación, y cada vez que interprete, su interpretación será siempre una obra nueva, porque es una nueva interpretación. Y será entonces aquí donde radique el propio y muy personal aporte del intérprete artístico. Cada interpretación será por tanto distinta

²⁰⁷ Reid, Stefan, "Preparándose para interpretar", en *La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008, p. 130 (Alianza Música).

por cuanto al músico intérprete y por cuanto a la ocasión en que lo haga y cada una tendrá su propio valor, de tal modo que cada intérprete artístico deberá ser titular, jurídicamente hablando, de su propia recreación y de cada una de las recreaciones que realice de la obra. Recreación que si bien no puede ser concebida como creación en tanto que para existir debió previamente partir de una obra anterior, sí -en cambio- puede ser concebida como una nueva versión de la misma, de ahí que sean una recreación. Ello, porque el intérprete realiza una labor creativa, al revestir a la obra original de una forma nueva, forma que trasciende al exterior con un significado propio, aún cuando sea complementaria al del autor de la obra ²⁰⁸. Uno entonces podría preguntarse, ¿es la obra que cambia? Y surge la pregunta porque el propio Jordá destaca que “la obra sobrepasa a su autor y posee vida propia” ²⁰⁹. Sí, es así, pero yo lo veo de esta forma, es una vida que nace a partir de ese nuevo intérprete que surge en cada y con cada interpretación, haciendo renacer propiamente en cada evento a la obra de arte en sí. De esta forma, la obra, como la interpretación misma, nunca serán las mismas, salvo que asistamos a la repetición de una interpretación previamente registrada, de modo que siempre que una obra sea interpretada en vivo, prácticamente será en sí misma una nueva obra. De ahí la importancia para el derecho autoral en reconocer el aporte intelectual que en cada interpretación el artista da.

Lo anterior ocurre porque en la música tiene lugar lo que en las demás artes, ante una misma obra de arte se suscitan infinidad de ideas y actitudes diversas.

²⁰⁸ Pérez, B., *op. cit.*, p. 97

²⁰⁹ Jordá, E., *op. cit.*, p. 106

Unamuno, Ortega, Madariaga, han emitido diferentes interpretaciones sobre el *Quijote* de Cervantes, de la misma manera que cada director de escena presenta de forma distinta *Fuenteovejuna*, ya que no sólo hay “diferentes conceptos interpretativos de la misma obra, sino que varían las opiniones sobre la naturaleza y finalidad de la música”²¹⁰. Al respecto, Benito Pérez evoca por ejemplo cómo Olganier, analizando la labor de los artistas buscó determinar lo que era propio al derecho del artista, a fin de establecer la naturaleza de los derechos que la interpretación genera. Así, reconociendo que la obra a interpretar es base del trabajo del artista, éste debía emplear toda su inteligencia para comprender su espíritu y posteriormente su sensibilidad. Proceso que a su vez Olganier indicaba había sido analizado por el propio Diderot con relación al papel de los comediantes frente al autor en su obra *Observations sur Garick ou les auteurs anglais*²¹¹.

Y en tanto versión, nótese que empleo una categoría empleada para aquellas obras que son producto de arreglos, variaciones o transcripciones. Una interpretación artística no puede ser menos. Es, en la misma medida, una obra a mi juicio de carácter derivado, ya que cada intérprete otorgará su propia identidad y su propio ser a la interpretación que realice de la recreación de la obra. Generando con ello un producto siempre distinto y único a la vez, salvo cuando se trata de una interpretación previamente registrada que una y otra vez se repita. Sólo en este caso no habrá más aportación que la inicial. En cambio cada vez que una obra

²¹⁰ *Ibidem*, p. 103.

²¹¹ Olganier, p. 24 y ss., cit. en Pérez B., *op. cit.*, pp. 96-97.

se reproduzca en vivo, será un nuevo acto de creación, pues la música, como el ballet, como la literatura particularmente el teatro-, nacen y renacen, recreándose con cada nueva presentación. De ahí la verdad contenida en el consejo que según Josef Hofmann –quien llegaría a ser el primer director del Instituto Curtis de Filadelfia- daba su maestro Anton Rubinstein a sus alumnos cuando les decía: “toca primero exactamente lo que está escrito. Si le has hecho plena justicia y aún así le quieres añadir o cambiar algo, hazlo” ²¹². Consejo equivalente a lo que Schnabel reconocía de las enseñanzas de Leschetizky, que activaban o liberaban la vitalidad latente de la naturaleza del alumno a partir de impulsar su imaginación, gusto y responsabilidad personales, es decir, como decía Baillot, empleando con confianza “las inspiraciones del corazón y los estallidos de la imaginación” ²¹³. Concepto en el que encuentro la plenitud de la esencia interpretativa, es decir: una vez que el intérprete ha logrado dominar técnica y estilísticamente una obra, está facultado para permitirse dejar fluir su propia concepción sobre la obra, y en ello radicaría justamente el gran valor añadido que toda interpretación aporta al momento de recrear una obra.

²¹² Ritterman, Janet, “Sobre la enseñanza de la interpretación”, en *La interpretación musical...*, op. cit., p. 105.

²¹³ *Ibidem*, p. 107

1. Formas y alcances de la interpretación musical

De acuerdo con el área o disciplina en la que se realice la interpretación, pueden existir o ser reconocidos diversas formas de interpretación. Por ejemplo, en el mundo jurídico se reconocen distintos tipos o formas de llevar a cabo la interpretación, como es el caso específico del derecho penal en el que la interpretación ocupa un lugar por demás relevante. Al respecto, Carrancá y Trujillo ha establecido que “interpretar no es otra cosa que desentrañar el sentido de una cosa, y si la ley es confusa, interpretarla será aclarar su sentido y si es clara será entender su contenido para adecuarla al caso específico en cuestión”²¹⁴. Así distingue tres clases de interpretación según el sujeto: doctrinal, auténtica y judicial. De igual forma, con base en sus resultados, la interpretación de la ley puede ser declarativa, restrictiva, extensiva o progresiva, en tanto que por el método empleado puede ser histórica, gramatical, lógica, sistemática y analógica²¹⁵.

Por su parte, Dworkin señala que interpretar un poema “es mostrarlo como el mejor poema que puede llegar a ser”, en tanto que interpretar una ley “es mostrarla como la mejor ley que la misma puede ser”. En consecuencia, “toda interpretación debe ser puesta a prueba en dos dimensiones: la dimensión del ajuste y la dimensión del valor”²¹⁶. Efectivamente, pero sin importar la naturaleza del ámbito, toda interpretación es –desde mi punto de vista– subjetiva, como

²¹⁴ Carrancá y Trujillo, Raúl y Raúl Carrancá y Rivas, *Derecho Penal Mexicano. Parte General*, 23ª ed., México, Porrúa, 2007, p. 190.

²¹⁵ Carrancá y Trujillo, R. y R. Carrancá y Rivas, *op. cit.*, pp. 190-195.

²¹⁶ Dworkin, Ronald, cit. en Bonorino, Pablo, *El imperio de la interpretación*. Los fundamentos hermenéuticos de la teoría de Dworkin, Madrid, Instituto de Derechos Humanos “Bartolomé de las Casas”, Universidad Carlos III de Madrid, Dykinson, 2003, p. 12.

subjetivo el posible ajuste y valor que a la misma le pueden ser dados, según los términos Dworkin. Por ello mismo, todo lo que puede ser mejor en un momento resulta en sí sólo una mera categoría relativa.

Ejemplo de ello es la respectiva tipología que para la interpretación musical propone José Carlos Carmona, consistente en el reconocimiento de distintas formas de interpretación, todas ellas condicionadas por múltiples y diversos elementos, tales como los que afectan a los intérpretes (edad, configuración física, capacidad técnico-musical, temperamento, origen cultural, formación intelectual, ideología, estado anímico y físico, remuneración, conocimiento teórico y estilístico de la obra y de su contexto histórico, preparación previa, público, entre otros), al timbre (material, tipo de construcción, tamaño, sistema de afinación, técnica del intérprete, canal de transmisión, etcétera), a la dinámica, a la textura, al ritmo, a la melodía, al sentido expreso de la obra y/o a la forma de ésta.²¹⁷

Sin embargo, dejando a un lado el tipo específico de interpretación artístico-musical de que se trate, por lo que corresponde a la materia legislada por el derecho de autor, toda interpretación que lleve a cabo un artista, más allá de cualquier valoración propia realizada en el ámbito de su disciplina artística, un intérprete artístico siempre realizará un aporte propio a la obra que -valga la redundancia- interpreta. Específicamente, entre los músicos existen diversas posiciones y gradaciones interpretativas, desde la que busca ser lo más fiel al autor hasta el que busca todo lo contrario, pues todo intérprete no es sino un traductor y,

²¹⁷ Carmona, José Carlos, *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica*, Málaga, España, Ediciones Maestro, 2006.

por tanto, aún a su pesar: una especie de “traidor”, lo quiera o no. Ello, porque en uno y otro caso el producto final será siempre el mismo: el intérprete (cada intérprete) aportará algo o mucho de sí, consciente o inconscientemente, voluntaria o involuntariamente, a la obra que interpreta. Y tan es así y tan visible es que, lo quiera o no, un intérprete modifica de alguna forma la obra que interpreta, que existe el consenso entre los compositores de que todo intérprete de una u otra forma terminará alterando la obra primigenia, fenómeno del cual la historia nos da mucho ejemplos de ello.

Ravel mismo reclamaba de los pianistas “sólo tocar” más que “interpretar” su música ²¹⁸. Afirmación que a su vez llevó a Stravinsky a señalar: “La música debe ser transmitida y no interpretada, ya que la interpretación revela la personalidad del intérprete en lugar de la del autor; y ¿quién puede garantizar que el ejecutante reflejará la visión del autor sin distorsionarla?” ²¹⁹. Evidentemente esto sería lo ideal para un compositor, que el intérprete prácticamente fuera invisible. El problema, como se ha dicho en diversos momentos, es que esto es imposible. Todo intérprete pondrá de sí y, lo desee o no, terminará presentando la obra a partir de su propia subjetividad. La pregunta sería entonces ¿podemos actualmente “interpretar” la música sin “distorsionarla”? Evidentemente no.

Aún cuando hoy en día sea cada vez más precisa, en la medida de lo posible, tanto la forma en que un compositor se comunica con su futuro intérprete a través

²¹⁸ Long, cit. en Howat, Roy, “Wht do we perform?”, en *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, UK, Cambridge University Press, 2005, p. 3.

²¹⁹ Walls, Peter, “La interpretación histórica y el intérprete moderno”, en *La interpretación musical*, op. cit. p. 34.

de la notación musical como mediante los diversos elementos relativos a la agógica y dinámica que desea sean impresos en los diversos pasajes de su obra, ya que a través de la propia evolución de la notación musical ésta ha tenido diversos significados dependiendo del lugar y del momento en que fue escrita, es decir, el proceso interpretativo parte de una permanente contextualización de su la obra. Así, conforme más atrás nos dirigimos para interpretar obras de compositores antiguos, mayor incertidumbre hay respecto de la manera en como ellos deseaban fueran interpretadas sus obras, al grado tal de que todavía en el siglo XVIII los compositores del estilo barroco (preclásico) dejaban a sus intérpretes la responsabilidad de “completar” sus propias obras. Los anglosajones Matthay y Dolmetsch han investigado justamente los problemas que la interpretación de la música barroca conlleva, en tanto que el norteamericano Seashore ha declarado que “la partitura es únicamente un punto de referencia esquemática” ²²⁰, mientras que la realidad de la obra está en su interpretación temporal, dado que de acuerdo a su tesis de la “desviación”, el intérprete en un orden concreto y vivo cada vez se desvía más de la partitura.

Un caso específico y por demás ilustrativo es el relativo al “bajo continuo” extensamente empleado durante el estilo barroco: serie de cifras que el autor escribía como sostén de sus obras musicales y que debían ser desarrolladas armónicamente a cargo de aquél que decidiera ser su intérprete. Tal sería el caso por ejemplo de los *Pensieri Adriarmonici* de Giacomo Facco, doce conciertos para violín solista hallados en 1961 en el Archivo de las Vizcaínas en México y cuyo

²²⁰ Valera Cases, A., *op. cit.*, pp. 71-72.

descubrimiento permitió a la historia de la música conocer a uno de los más importantes compositores de su tiempo al ser prácticamente el iniciador de la forma musical del *concerto a solo*. La realización del bajo continuo de estos doce conciertos fue elaborada precisamente con la interpretación de Uberto Zanolli y presentada orquestalmente bajo su conducción en estreno mundial en el Alcázar del Castillo de Chapultepec en julio de 1962. He ahí un ejemplo de cómo si bien la obra concertística es autoría de un compositor, como lo fue Facco, dicha obra requería y requerirá siempre del intérprete que haga suyo el espíritu creador del autor para completar esa parte que quedaba, siguiendo la tradición musical de su tiempo, a su cargo.

Aún antes los ejemplos son por demás ilustrativos. En el siglo XVII Frescobaldi informaba al intérprete de su *Toccatà* que dicha obra había sido concebida de forma tal que sus partes podrían ser interpretadas independientemente, de modo que podría detenerse donde quisiera y que no sería imprescindible interpretar toda la obra completa. Más tarde, Marc-Antoine Charpentier indicaba en un motete que éste podría ejecutarse como se quisiera, mientras Rameau recomendaba en sus *Piezas de clavecín* que cuando la mano no pudiera abarcar fácilmente dos teclas al mismo tiempo, podría relegarse al canto la que no fuera absolutamente necesaria, advirtiéndole que el intérprete no estaba obligado a o imposible. A su vez, J. J. Quantz recomendaba al intérprete observar al público, de forma tal que cuando una obra debiera repetirse, la segunda vez

fuera más rápido para no aburrir a los oyentes. Johan Sebastian Bach, por su parte, exigía del intérprete grandes conocimientos armónicos y técnica.

Pero no vayamos más lejos, tanto Mozart como el propio Beethoven, llegaron a proponer diversas “cadencias” a la elección de los intérpretes de sus conciertos, según la costumbre aún empleada durante el periodo clásico, al grado de llegar a dejar en total libertad al intérprete la resolución y/o improvisación de la cadencia del concierto de su autoría durante el momento de su interpretación. No olvidemos que Mozart como intérprete era en sí mismo un genio de la improvisación.

Sin embargo, un siglo después, las partituras estarían llenas de información para el intérprete, no sólo con los impresionistas, sino principalmente con los miembros de la Segunda Escuela Vienesa, pero no por ello la subjetividad interpretativa quedaría suprimida. Por mucho que una partitura indique, nunca podrá lograr el mismo resultado ni siquiera a cargo de dos intérpretes. Schmalfeldt ha declarado al respecto: “no existe una sola y única decisión interpretativa que pueda ser dictada por una observación analítica” ²²¹, en tanto que Edward Cone ha dicho: “toda interpretación válida ... representa, no una aproximación a un ideal, sino una decisión: ¿cuáles son las relaciones implícitas en la pieza que han de ser destacadas o explicitadas?” ²²².

Por último, cabe recordar cómo durante la década los años treinta del siglo pasado, Italia vivió una gran polémica entre dos posiciones teniendo como

²²¹ Rink, John, “Análisis y (¿o?) interpretación”, en *La interpretación musical...*, op. cit., p. 56.

²²² *Ibidem*.

escenario la *Rassegna Musicale*, detonada por su propio director, G. M. Gatti y más tarde defendida sostenida por Parente y Pugliatti, el primero considerando al intérprete como un agente sumiso y obediente a la voz del autor; el segundo atribuyéndole una misión creativa. Debate al que se sumarían también Bastianelli, Pizzetti, Mila y Casella, entre otros grandes compositores.

¿Qué nos dice esto? Que hay dos cuestiones a evaluar. Por un lado, el resolver hasta dónde el intérprete debe y quiere ser fiel a la voluntad del autor, es decir, hasta dónde debe y puede ser libre en ajustarse a la tradición histórico-musical desde un punto de vista artístico, propiamente estilístico, o bien en realizar su propia y muy personal interpretación aún en contra de la misma tradición. Por otro, darnos cuenta de que hoy en día hemos perdido paulatinamente el sentido de la importancia que ha tenido y tiene aún el intérprete dentro de la recreación de una obra, pues en ambos casos, no importa si nos apegamos o no a la tradición, si somos fieles a ella o bien si nos damos la licencia de abordar con toda libertad la obra de un autor, el hecho es que el intérprete siempre habrá de “dar de sí”, y al hacerlo, sumisa o innovadoramente, estará sumando su propia personalidad a la del autor original generando un binomio artístico único e irrepetible en tanto un registro tecnológico no lo perpetúe y posibilite su irrestricta y fiel reproducción.

2. Sintética comparación interpretativa

En las siguientes páginas, me permitiré presentar gráficamente la interpretación correspondiente a los primeros compases de dos obras musicales del repertorio musical pianístico, una para piano solo y otra para piano solista y orquesta. En el primer caso, la *Balada en sol menor, opus 23*, núm. 1 de Federico Chopin, en el segundo el primer movimiento del *Concierto para piano y orquesta en la menor, opus 54*, de Robert Schumann.

El objetivo que se pretende es mostrar cómo, tan sólo a través de la visualización gráfica de las ondas sonoras producidas por la reproducción de dichas obras mediante un software especializado de audio, es posible advertir las grandes diferencias que plantean las distintas interpretaciones a cargo de los artistas. En el ejemplo de la *Balada* se presentan las interpretaciones correspondientes a seis de los más notables pianistas de todos los tiempos: Claudio Arrau (1903-1991), Alexander Brailowsky (1896-1976), Alfred Cortot (1877-1972), Vladimir Horowitz (1903-1989), Sviatoslav Richter (1915-1997) y Arthur Rubinstein (1887-1982). Todos ellos, obviamente representantes de diversas escuelas pianísticas, pero formados dentro de la más pura tradición interpretativa del arte chopiniano, particularmente Cortot. Factor que haría suponer les conduciría a buscar ser lo más fieles al compositor. Sin embargo, el resultado final es que cada interpretación artística es totalmente distinta, sin contar que el fragmento estudiado y graficado abarca menos de un minuto de música. Cambios de velocidad, de matiz, de ritmo, y aún notas de paso que se agregan o bien alguna

nota falsa, son parte de esas diferencias inherentes a cada una de las interpretaciones.

Por lo que respecta al *Concierto* de Schumann, la interpretación analizada corresponde a una sola artista, Martha Argerich, probablemente la más grande pianista que ha existido. Lo interesante de este ejemplo, es que aborda el análisis de tres versiones interpretativas a cargo de la misma Argerich en momentos distintos de su vida: el primero durante su adolescencia, con tan sólo 11 años de edad, el segundo y el tercero, ya durante su plena madurez. El resultado respectivo evidencia que las gráficas en este caso son mucho más parecidas entre sí que en el ejemplo anterior, no obstante que también se trate de la misma obra musical. La cuestión es que no obstante siendo la misma obra y la misma intérprete, más allá de las diferencias que puedan existir con la participación de las respectivas orquestas que le acompañaron respectivamente, su interpretación sufre importantes variaciones.

A continuación primero podrán observarse las seis imágenes relativas a la visualización gráfica de las ondas sonoras resultantes de la interpretación a cargo de los seis pianistas citados. Gráficas que posteriormente se presentan acompañadas de su correspondiente visualización del espectro frecuencial. En seguida se presentan gráficas similares por lo que respecta al ejemplo sobre las variaciones que sufre la interpretación realizada en distintos momentos a cargo de una misma intérprete.

Así, no sólo auditivamente, sino también gráficamente, es posible demostrar cómo las interpretaciones artísticas sufren y sufrirán siempre variaciones cada vez que se realicen, y sólo permanecerán siendo iguales cuando se trate de una interpretación registrada en algún medio audiovisual y ésta sea entonces así reproducida a partir de aquél.

Procurando realizar un breve comentario musical sobre las seis interpretaciones analizados, es posible afirmar lo siguiente: Arrau²²³ desarrolla la introducción con una especie de emotividad contenida que termina desbordando al llegar a los cuatro motivos temáticos. Brailowsky²²⁴ enfatiza las primeras notas y luego, de forma totalmente libre en tiempo e intensidad, termina la introducción. Su interpretación a los siguientes cuatro motivos temáticos contiene un gran rubato, mayor que Arrau, y evidentemente más velocidad que aquél.

La interpretación a cargo de Cortot²²⁵ inicia poderosa y va decreciendo en velocidad e intensidad. Sus *ritardandi* siguientes son muy evidentes. Los cuatro motivos temáticos dan la sensación de que hubiera dos niveles de ritmo, uno principal y uno accesorio. Horowitz²²⁶ emplea gran vigor, fuerza y decisión interpretativas que poco a poco dan paso a una atmósfera etérea hasta concluir en un gran calderón. Los tres motivos temáticos están interpretados con enorme fluidez, en tanto que el cuarto de ellos se presenta con un poderoso ritardando que

²²³ Versión de Claudio Arrau disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=5Q9cBsEytI0>

²²⁴ Versión de Alexander Brailowsky disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=sJbmQmz4D1w&feature=related>

²²⁵ Versión de Alfred Cortot disponible en http://www.youtube.com/watch?v=_9GBjQyvAM&feature=related

²²⁶ Versión de Vladimir Horowitz disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=XhnRluGZ_dc

preludia lo que vendrá. Richter²²⁷, por su parte, es el más contundente de todos, el que emplea menos *rubato* al inicio y el intérprete con mayor control técnico. No obstante, exagera en el énfasis que otorga a las notas agudas que sobresalen en cada motivo temático, al grado de llegar a dar un acento en la nota que da inicio al cuarto motivo. Fenómeno que en la propia gráfica se advierte aún sin necesidad de escuchar sonoramente el fragmento. Por último, Rubinstein²²⁸ es quien mayor *rubato* y libertad de pausas emplea en la entrada. Es también quien enfatiza de modo especial las notas melódicas de los motivos temáticos, pero llegar a la exageración.

Finalmente, un breve comentario musical sobre las tres interpretaciones de Argerich sería el siguiente: en la primera versión (1952)²²⁹, los acordes iniciales son interpretados de modo rápido y entrecortado. La velocidad es lenta y las notas dobles de la parte central del fragmento analizado no están totalmente ligadas como tampoco la subsecuente secuencia de acordes, los cuales a su vez son interpretados poco enfáticamente. La última melodía, a cargo del piano solo, es excesivamente lenta. En la segunda versión (2005)²³⁰, la entrada de acordes es mucho más directa pero la orquesta no remata su final junto con la pianista. La velocidad es menos lenta que en la versión anterior. La pianista realiza pequeños cambios no señalados en la partitura en el ritmo de la melodía inicial. Las notas

²²⁷ Versión de Sviatoslav Richter disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=mF39XK6EVEk&feature=related>

²²⁸ Versión de Arthur Rubinstein disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=b6VxVmt6UOA>

²²⁹ Martha Argerich y la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, 1952, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=KNr0cC5PhDg>

²³⁰ Martha Argerich y la Sinfonietta Argerich, 2005, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=8JhWIRkBZHo>

dobles subsecuentes se presentan con gran contundencia al igual que los acordes siguientes, incorporando *rubati*²³¹ más notorios. El ritmo no es tan marcado y la velocidad que toma es más congruente con la evocación melódica que en este pasaje final se desarrolla.

En la última de las versiones (2006)²³² la entrada es absolutamente firme y clara. La orquesta acompaña correctamente a la pianista, la cual ya no altera ahora el ritmo durante la presentación de la melodía principal, salvo por un pequeño *ritardando* no considerado en partitura que realiza en la última nota y que en las versiones anteriores no contempló. Ofrece esta versión mayor musicalidad y sentido del fraseo en las notas dobles y acordes que continúan. El *rubato* siguiente es muy claro y equilibrado, lo que otorga a la obra una mayor musicalidad interpretativa.

²³¹ *Rubato*. "(it.) Literalmente 'robado'. Simboliza cierta libertad, flexibilidad, una ejecución que se aleja del rígido criterio metronómico, en Zanolli, U., *Terminología ...*, op. cit., p. 96.

²³² Martha Argerich y Riccardo Chailly con la Gewandhaus Orchestra, 2006, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=QxGFP52NiAo>

[NOTA: Se presentan las gráficas a partir de la siguiente página para efectos de que el lector pueda realizar visualmente un mejor cotejo entre los ejemplos]

*Balada en sol menor,
opus 23, núm. 1
de Federico Chopin*

Claudio Arrau



Alexander Brailowsky



Alfred Cortot

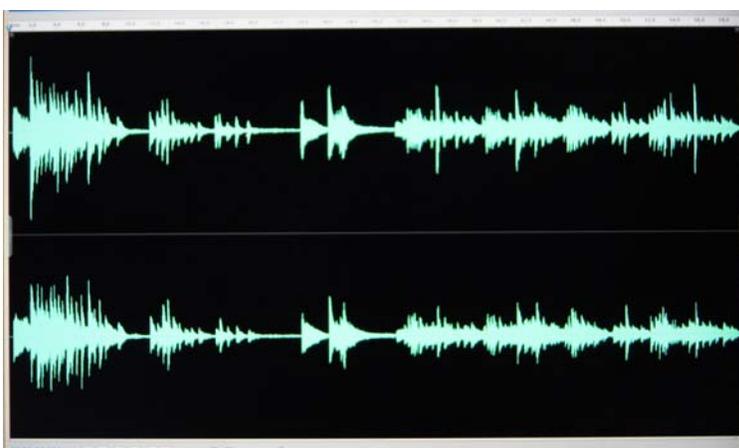




Vladimir Horowitz

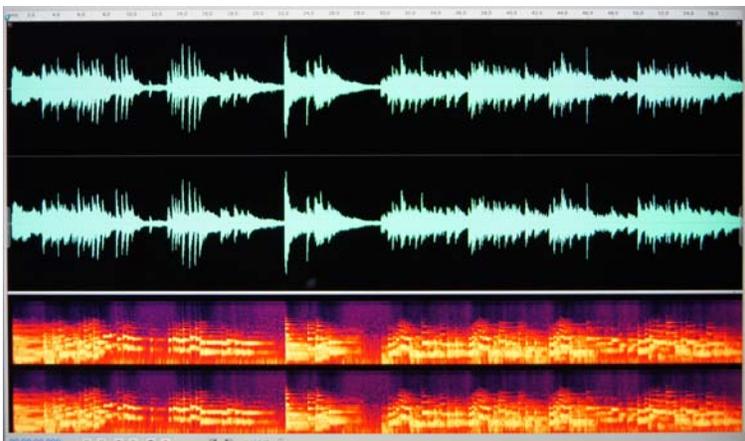


Sviatoslav Richter

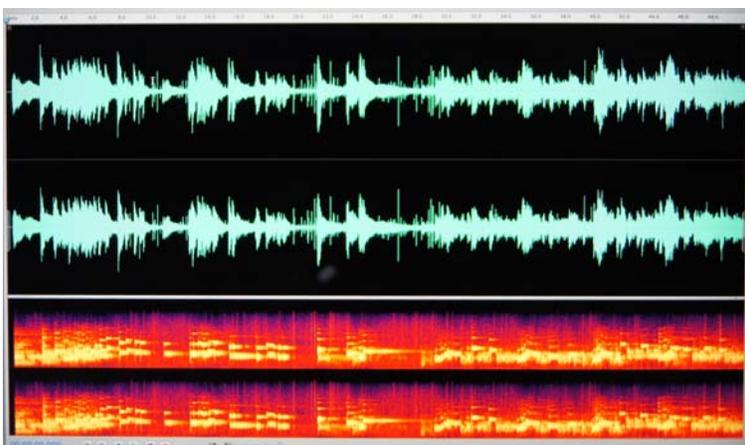


Arthur Rubinstein

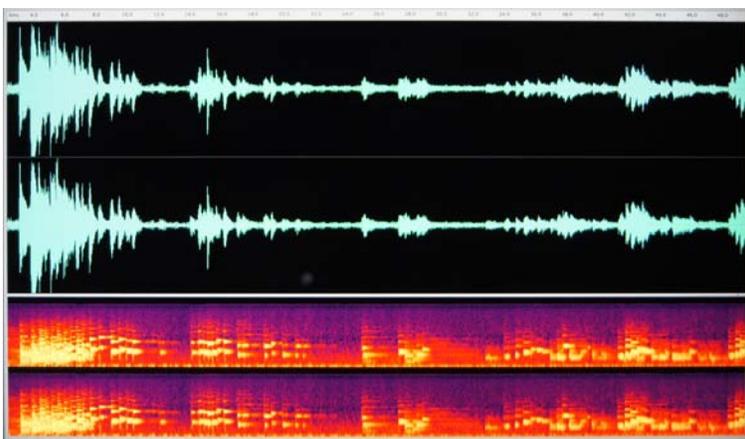
Claudio Arrau

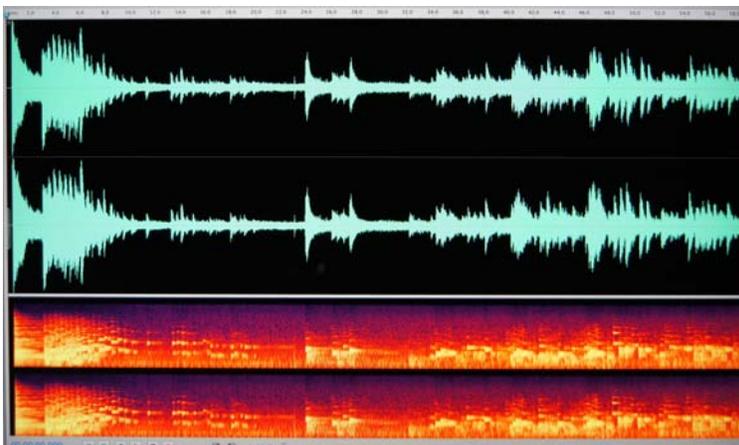


Alexander Brailowsky

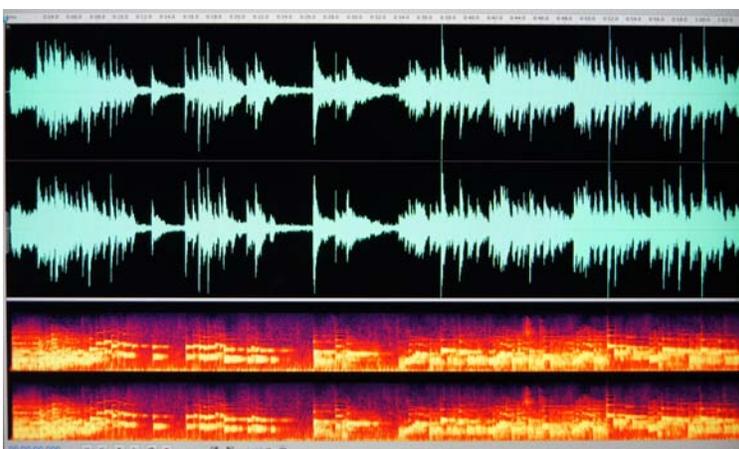


Alfred Cortot

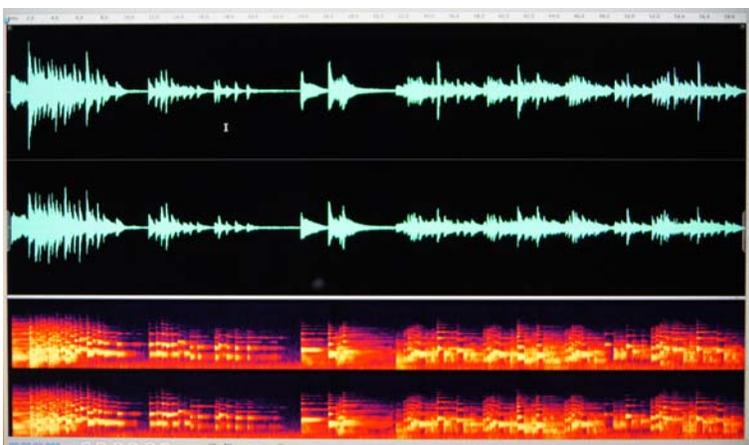




Vladimir Horowitz



Sviatoslav Richter



Arthur Rubinstein

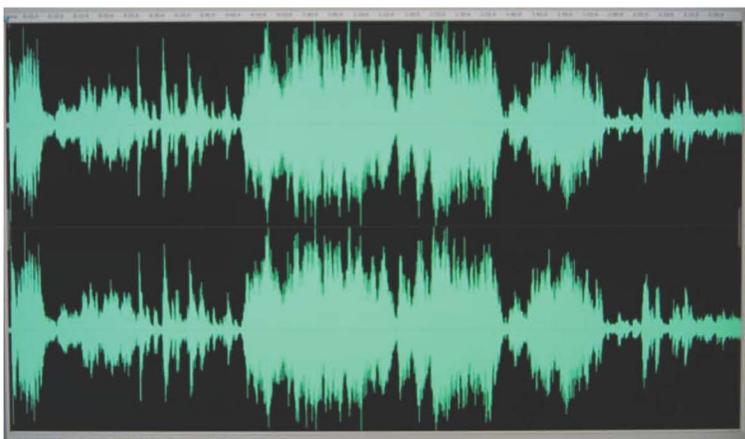
Concierto en la menor,
opus 54 de Robert Schumann

Martha Argerich,
pianista

1952

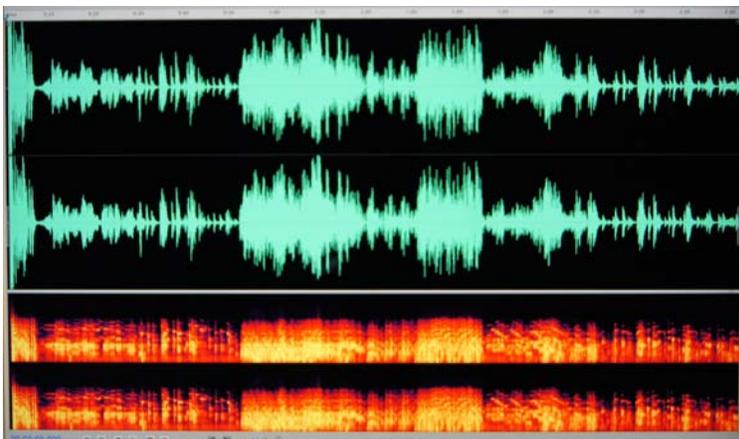


2005

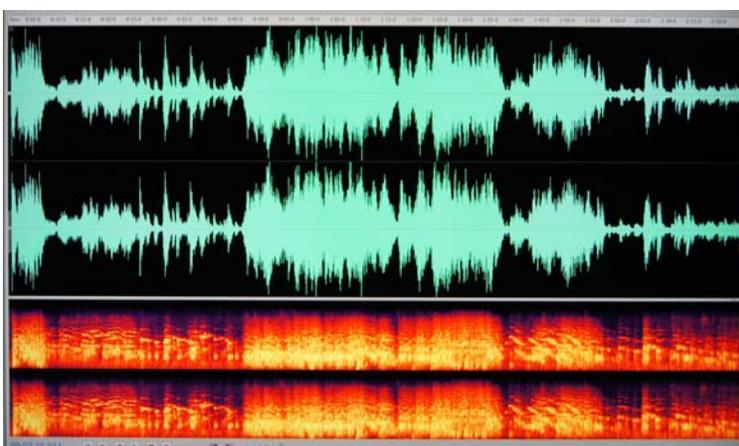


2006

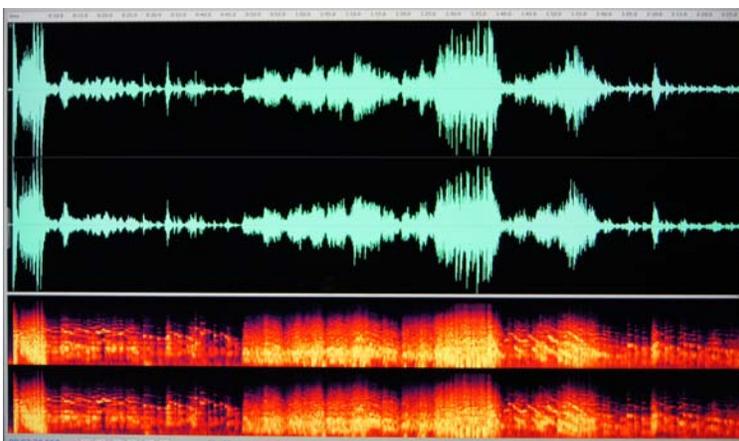




1952



2005



2006

D) La interpretación artística, perpetuo acto recreador _____

Samuel Ramos dice en su obra *Filosofía de la vida artística* que existen “varios géneros de arte que se distinguen de los demás, porque las obras a ellos pertenecientes, una vez creadas, deben pasar por una interpretación a fin de adquirir plena actualidad. Es el caso del teatro y de la música cuyas obras sólo atraviesan por una realización pasajera cuando son representadas o ejecutadas por intérpretes idóneos”²³³. Yo coincido categóricamente con él, sólo agrego también a la danza y al cine.

De nada serviría que un autor se limitara a producir una obra en cualquiera de las artes antes referidas y que la obra quedara exclusivamente fijada en un soporte material. ¿A qué me refiero? Al hecho de que si un compositor, para escribir una obra musical, elabora una partitura -valiéndose como es la costumbre de papel pautado y pluma o bien de un programa de cómputo que le permita escribir sus notas directamente en el pentagrama-, mientras los sonidos y silencios contenidos en ella -independientemente de las anotaciones de agógica y dinámica que pueda contener- no sean reproducidos por las voces y/o instrumentos para los que fue concebida, sea a cargo del propio autor o por alguien más, la obra musical así elaborada permanecerá simplemente como un conjunto gráfico inerte de símbolos y convenciones, similar al resto de los que el hombre ha desarrollado en el transcurso de los siglos y milenios. Pensemos en lo siguiente:

Las relaciones musicales incorporadas a una partitura o transmitidas de forma oral no fijan con precisión rígida e inflexible cuál ha de ser la realización parte del intérprete de la partitura o de la

²³³ Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950, p. 76.

tradición oral. Son indicaciones más o menos específicas, de lo que el compositor quiso decir y de lo que ha establecido la tradición el intérprete no es un autómata musical o un tipo de médium músico-mecánico a través del cual se materializan en forma sonora una partitura o la tradición: es un creador que revive, a través de su propia sensibilidad e imaginación, las relaciones que están presentes en la partitura musical o que son transmitidas por la tradición oral que ha aprendido.

La cantidad de libertad que les es permitida al intérprete en su realización creativa de una partitura o de la tradición oral varía de cultura a cultura y dentro de las diferentes épocas de una misma cultura. ²³⁴

Fenómeno que de igual forma ocurriría si la obra así elaborada fuera de literatura, de danza o de cine. Por ejemplo, si un escritor desarrolla un texto y éste se queda sólo plasmado en el papel, o bien si un coreógrafo diseña una coreografía y ésta permanece exclusivamente registrada en un soporte material, o bien un productor realiza una película cinematográfica y guarda la cinta ¿qué pasa con estas obras, todas ellas correspondientes a diversas ramas artísticas? Simplemente que el arte del que son representantes se conservaría en dichos soportes de forma estática, fija, congelada. Existiendo, sí, metafóricamente, pero sin el soplo vital. Y sería así porque la música en primer lugar -como la literatura-, y la danza y el cine en segundo, requieren del tiempo y de alguien que les aporte el hálito vital. Y por vida me refiero a la artística, es decir, a que sean reproducidos, interpretados, en una palabra: recreados.

Una partitura, un libro, un esquema coreográfico, un rollo fílmico, actualmente todo tipo de sustratos digitales (CD's, DVD's, USB's, etc.) son arte congelado, arte en potencia, arte que realmente sólo existirá una vez que empiece a reproducirse el mensaje contenido en ellos, esto es, cuando comience a sonar la música, a escucharse o leerse las palabras de un texto, a desarrollarse los

²³⁴ Meyer, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, versión española y prólogo de José Luis Turina, 2ª reimp., Madrid, Alianza, 2009, p. 209.

movimientos corporales del bailarín con o sin acompañamiento musical, o bien, a proyectarse la película grabada. Sólo entonces y mientras dure la obra en cuestión, durante el lapso que tarde su reproducción y, por tanto, su recreación, el arte en ella contenido existirá, “tendrá vida” y “será”. Es decir, cada acto por el que la obra vuelve a reproducirse, es “un acto de vida”. Por ello, el tiempo es básico, porque sin él ninguna de estas artes temporales, también llamadas efímeras, tendría vida plena. En ese sentido, una sinfonía no es una partitura, una novela no es un libro, un ballet no es un diseño coreográfico, una película no es exclusivamente un rollo fílmico. Lo son en tanto los materiales que contienen sus elementos simbólicos logran ser manifestados, cada uno de ellos, de acuerdo con la naturaleza propia de su arte.

Pero hay un problema mayor, en el caso de que alguna de las obras antes referidas no fuera fijada ¿cómo podría dicha obra adquirir presencia? ¿Cómo podría realmente existir de nueva cuenta dicha obra? Para que realmente una obra musical o teatral, dancística o cinematográfica existan y aún existan independientemente de su creador, requieren estar fijadas en un soporte material y necesitan también del tiempo indispensable que dura cada una de ellas para que realmente la obra sea conocida y por tanto exista o haya existido. Si sólo se aprecia por algunos segundos una obra musical, literaria, dancística o cinematográfica (obras que duran a veces varias horas), jamás podrá haber sido aprehendida aquélla ni tampoco realmente conocida. Sólo se habrá accedido a un fragmento de ésta, es decir, a una parcialidad limitada de la misma, como en el caso de la foto

que en un momento dado puede ser tomada de un pasaje de arte de la danza. En suma, una obra sólo es conocida en su plenitud cuando se ha conocido total e integralmente. Y decirlo suena fácil, pero es profunda esta sentencia. Pero todavía hay algo más importante aún: la necesidad de contar con quien pueda hacer efectivamente revivir a la obra: el intérprete artístico.

Existen innumerables ejemplos de autores, sobre todo en el arte musical, que al mismo tiempo que son creadores, también son ellos mismos sus propios intérpretes-recreadores. Pero ¿qué pasa con las obras musicales que el autor escribe para un instrumento que no domina o bien que demandan un alto grado de virtuosismo que no tienen, o bien que requieren ser interpretados pero sus creadores han ya muerto, por ejemplo? ¿Qué ocurre con las obras que necesitan de una participación artística colectiva, como las composiciones de la música de cámara, sinfónica corales, ballets, óperas, entre otras? De aquí un punto fundamental del que desprendo dos aspectos. En primer lugar, para que estas artes adquieran presencia, no sólo necesitan imprescindiblemente del tiempo, es necesaria también la participación de un sujeto o sujetos que las reproduzcan, sea el propio autor o alguien distinto a él, sea un individuo solo o un grupo de intérpretes. En segundo lugar, esta dependencia entre autor-sujeto reproductor de su obra, al involucrar a alguien distinto del propio autor, hace evidente que una creación de esta naturaleza artística (sea musical, teatral, dancística o cinematográfica) posee una dualidad existencial, esto es, implica dos momentos: el de su creación -a cargo del autor-, y el de su recreación -a cargo del sujeto

reproductor que generalmente termina siendo distinto al propio autor-, para poder aspirar a una existencia plena.

En resumen, una obra dramática, una partitura musical, un guión cinematográfico, una coreografía, son prácticamente “arte muerto”, “letra muerta”, “tinta vaciada en el papel”, en tanto alguien no les “otorgue vida”, al compartirles la propia.

1. El intérprete artístico como recreador

Al momento de determinar si el derecho de un intérprete artístico se encuentra supeditado al derecho del autor, o bien posee un valor propio, se mencionó lo relevante que sería poder analizar qué tanto aporta un artista a la obra, es decir, qué tanto o hasta dónde es un creador de algo nuevo o simplemente un reproductor, en otras palabras un mero “ejecutante reproductor”.

Debemos tenerlo en consideración, pues una vez reconocido que el intérprete artístico es parte sustancial e imprescindible para la recreación de una obra; justo en ello radicará la dependencia de la obra de arte primigenia para con su intérprete. Si la interpretación es buena o mala, grandiosa o deficiente, ése no es el tema a debatir. Jurídicamente la valoración de la calidad artística de una interpretación no debería formar parte del análisis jurídico. El juicio sobre la calidad artística debe recaer en manos de la subjetividad de los demás intérpretes, del propio autor, de los críticos, del público, en su caso del productor. En cambio,

el juicio objetivo sobre la valoración de la función y sobre todo del aporte específico que un intérprete otorga a la obra que recrea, ése sí constituye materia de valoración a cargo del Derecho y de los juristas.

Reconocer entonces que una obra de arte requiere imprescindiblemente de un intérprete artístico para adquirir vida plena, es reconocer que el artista a su vez, al momento de darle vida la está recreando. Y algo aún más trascendente: cada vez que *el* intérprete o *un* intérprete artístico la reproduzca la estará recreando, dotándola de su propia personalidad, la que tenga en el momento preciso de la interpretación, infundiéndole siempre nueva vida en cada nueva interpretación.

Las creaciones del arte que produce la música, el teatro, la danza y el cine dependen de una dualidad. Requieren del binomio creador-intérprete para poder existir. De ahí que su propia naturaleza artística imponga considerar dos aspectos más: por un lado, la obligada supeditación del intérprete al creador. Por otro, la inevitable subjetividad de cada intérprete en el momento de recrear.

Y algo más, no siempre el hecho de que un autor sea su propio intérprete significa que tal pueda ser la mejor interpretación de su obra. ¿Será la más apegada a la esencia de su creación? Es verdaderamente un problema dar respuesta, ya que de entrada uno diría que sí. No hay intérprete más fiel del autor que él mismo, pero en ocasiones, comparando el mensaje artístico de una partitura con el resultado de la interpretación a cargo de un artista distinto a su propio creador, uno prefiere a la interpretación alterna. Podría ser una herejía decir que Rachmaninof, uno de los más grandes pianistas en la historia de la música, no es

siempre el mejor intérprete artístico de Rachmaninof, pero no deja de ser cierto. Permítaseme ejemplificarlo con la siguiente narración.

Un día quise darle una sorpresa a mi padre y coloqué un disco LP en el fonógrafo, era la presentación que hacía de la ópera *Cavalleria Rusticana* su propio autor, Pietro Mascagni, maestro de composición y armonía de mi padre en el Conservatorio de Milán. Al estarse reproduciendo le pregunté: “¿Reconoces esta voz?” (Claro, era ya la de un Mascagni en los últimos años de su vida, no en su plenitud como cuando fuera mentor de mi padre en los años treinta del siglo XX.) “No, pero la siento muy familiar”, me dijo. “Es la voz de tu maestro Pietro Mascagni”. Nunca olvidaré ese emotivo momento, pues de pronto se rodó una lágrima por el rostro de mi padre, quien había admirado y querido muchísimo al compositor. Comenzó entonces a escucharse la obertura bajo la dirección del propio Mascagni y mi padre, al fin su alumno y por tanto alumno de uno de los más grandes compositores del siglo XX, formado en la más pura de las tradiciones operísticas del bel canto, me dijo: “No, comenzó demasiado lento”. ¡Y tenía toda la razón! Hablaba un músico, un director de orquesta intérprete del arte mascagniano del que era un profundo conocedor. El resultado, ese día aprendí algo que con el paso del tiempo he confirmado una y otra vez, no siempre el propio compositor, en el caso de la música, es su mejor intérprete. ¿A juicio de quién? De la subjetividad valorativa que nos es propia a cada uno de los seres humanos ante el mundo del arte, en especial de la subjetividad interpretativa que asiste a todo artista.

2. Subjetividad interpretativa

El director de orquesta Sir Georg Solti advertía que el único límite para la libertad de un director o de un intérprete era el límite de su propia imaginación. Libertad consistente en el equilibrio entre la libertad de su imaginación y la disciplina para atenerse a las intenciones del autor.

Sí, pero a mi modo de ver, por más disciplina que se imponga un intérprete artístico para supeditar su voluntad plenamente a la del creador, como impondría ser el deber de todo intérprete frente a la obra de un autor, esto es imposible. Ningún intérprete, por más que se esfuerce en ello, por más que sea “siervo del Genio Creador”, como señala Adriana Lecouvreur en el aria transcrita como epígrafe de este trabajo, podrá reproducir exactamente la voluntad artística del creador. Tal grado de fidelidad en el arte no existe aún a pesar del deseo del propio intérprete. Siempre habrá un margen de diferencia, pequeño o grande, consciente o inconsciente, que le distinguirá. Todo individuo es un cúmulo particular de emociones, sentimientos, experiencias, cultura, y el conjunto de todo ello conforma una personalidad propia, poseedora de una incomparable y única subjetividad. Subjetividad en permanente cambio, subjetividad exclusiva a partir de la cual el intérprete artístico tiene como misión la de procurar transmitir con la mayor fidelidad el mensaje del creador, como bien lo advirtió Ramos al señalar que el intérprete “no es autónomo, puesto que debe someterse a los designios del autor expresados en su obra”²³⁵. Sin embargo, debe reconocerse que al momento de ser

²³⁵ Ramos, S., *op. cit.*, p. 76.

recreada una obra imperará sobre de la misión así asumida por el intérprete, para con la obra y para con el autor, la manifestación ineludible de la propia personalidad de aquél.

Enrique Jordá, abordando el papel del director de orquesta frente a la orquesta, indica cómo el director “debe buscar, detrás de las notas, la idea germinadora de la obra, para llegar a lo que se ha llamado el alma, el mensaje, el fondo o el contenido de la composición”²³⁶, y aludiendo a Mahler, refería cómo para éste lo más importante no está en las notas, ya que lo esencial, lo humano, se oculta tras ellas, dado que desde su óptica la música no es la simple traducción sonora de una grafía sino una experiencia metafísica. “Un auténtico intérprete, un artista completo, ahondará en el aspecto espiritual de la obra”, por lo que se sumaba a la sentencia de Bruno Walter: “quien ‘es sólo músico, es *músico* a medias”²³⁷. Nace así con ello, toda una suma de subjetividades (autor-intérprete) pero también la obligación moral, a cargo del intérprete, de que prevalezca el mensaje del autor por sobre de cualquier lectura que pretenda darle el intérprete. Un intérprete, lo reitero, debe ser fiel al creador, pero aún siéndolo, cada persona, cada individuo, como ente único e irrepetible, procurará serle fiel al autor “a su manera”, es decir, como él crea que lo es o deba serlo. Cada quien intentará ser “fiel”, pero cada quien lo logrará ser, a su pesar, “a su manera”, que no podrá ser nunca “la del autor”, por más que se quiera o se esfuerce en serlo. Cada quien será fiel, en consecuencia, de acuerdo con “su interpretación”. Y esto es muy importante de

²³⁶ Jordá, E., *op. cit.*, p. 101.

²³⁷ *Ibidem*, p. 102.

considerar, pues equivale a afirmar que las obras de arte así referidas serán siempre distintas, a pesar de que procedan de un mismo fermento originario, y que dependiendo del binomio creador-intérprete, nacerá una nueva obra de arte cada vez, en cada interpretación, aún en el caso de que el mismo creador sea a su vez su propio intérprete, permaneciendo sólo constante e invariable la interpretación que esté fijada en algún soporte material: única será la primera vez, es decir, cuando se fijó en el soporte, el resto seguirán siendo siempre copia de la misma.

Para un musicólogo como Meyer, es evidente que el papel del intérprete sea el de un creador activo, “que da forma y moldea el esquema abstracto suministrado por el compositor o por la tradición”²³⁸. Sin embargo, desde un ángulo jurídico, yo considero al intérprete artístico como un artista recreador, ya que a la obra y a la subjetividad del creador, aporta su propia obra de interpretación y su propia subjetividad, posibilitándonos así el encuentro con una doble subjetividad. Fenómeno que se verifica también cuando el mismo creador se recrea a sí mismo, puesto que no podemos dejar de considerar que cada uno de nosotros siempre es distinto y que lo somos aún cada día, en cada momento, dependemos de múltiples factores. Por ello, el propio creador-recreador de sí, es cada día un intérprete nuevo de sí mismo, en la medida que es un creador que día a día se recrea nuevamente. En consecuencia, cada acto de interpretación, independientemente de quién sea su realizador (el propio creador o un tercero), es y será siempre un nuevo acto creador.

²³⁸ Meyer, L., *op. cit.*, p. 209.

Capítulo V

PROPUESTA DE REFORMA, ADICIÓN Y DEROGACIÓN A LA LEY FEDERAL DEL DERECHO DE AUTOR

Como espero haber podido evidenciar, desde un punto de vista etimológico el término **ejecutante** proviene de un origen totalmente alejado al espíritu del arte y del quehacer artístico. Si bien en la propia práctica musical su empleo es indistinto, la trascendencia ante la ley de lo que implica ejecutar o interpretar respecto de una obra a cargo de un intérprete artístico, es distinta. La interpretación implica *per se* una participación subjetiva y personal del artista. La ejecución es simplemente una acción que no lleva implícito carga subjetiva alguna. Al contrario, está más vinculada con un hacer objetivo, práctico y mecánico, lo que hace indiscutiblemente más próximo del espíritu humano la tarea interpretativa que la ejecutante. De ahí que el hecho mismo de plantear si la ley mexicana en materia autoral debe modificar o no la conjunción que emplea al referirse a los “artistas intérpretes o ejecutantes”, resulte de menor trascendencia -no obstante que en la redacción de los diversos artículos de la ley autoral referentes a ellos el uso es sin orden ni lógica²³⁹- porque si en vez de “o” sólo se propusiera que se substituyera la disyunción por una copulación como “y”, tampoco se resolvería el problema principal: a mi modo de ver, la falta de pleno sentido jurídico y artístico del término “ejecutante” en contraposición con el de “intérprete” para referirnos a

²³⁹ Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, *La equiparación de las figuras de intérprete y ejecutante en la Ley Federal Mexicana del Derecho de Autor. Estudio comparativo de ambas figuras en distintas legislaciones en materia de derechos conexos*, México, Humanitas. Escuela Superior de Leyes y Negocios, Tesis de licenciatura (Licenciada en Derecho), 2007, p. 55.

los intérpretes artísticos por cuya intervención una obra de arte sólo puede ser recreada.

Pero además, hay otro elemento a considerar. La propuesta de reforma, adición y derogación a la Ley Federal del Derecho de Autor, se fundamenta no sólo en el objetivo principal de esta tesina: pretender evidenciar que en el concepto intérprete se encuentra contenida la verdadera naturaleza jurídica de lo que implica interpretar para un artista que recrea frente a una obra de arte. Es necesaria también porque la redacción a cargo del legislador adolece de una serie de imprecisiones y contradicciones, aún contemplando los dos términos: intérprete y ejecutante, como cuando equipara a la ejecución con la representación pública o bien cuando incorpora sin advertir el por qué de ello el término de “actuación”, categoría que de igual forma está contenida en el de intérprete.

Pero lo es también en el ánimo por contribuir a que los derechos de los intérpretes artísticos puedan cobrar su justa y equitativa dimensión en materia de derechos intelectuales de considerarse la incorporación del derecho del recreador, así como en el deseo por remontar tendencias culturales que considero podrían ser actualizadas, por lo relativo a que bajo el rubro de propiedad artística u obra artística, el aspecto literario quede plenamente contenido.

Entre los descuidos que destacan en la redacción de la ley autoral figuran:

- En la fracción IV del artículo 16 y en el artículo 99 exclusivamente se habla de ejecución y representación pública ¿dónde quedan o quedarían entonces la interpretación y la actuación, en dado caso?

- En la fracción II del artículo 27, al abordar las modalidades de la comunicación pública de una obra, el legislador omite precisamente a la interpretación. En cambio, añade dos modalidades que aún cuando tienen sus propias características de acuerdo a su disciplina artística (representación y recitación), prácticamente se encuentran comprendidas dentro de la amplia significación artístico-conceptual de lo que implica la “interpretación”.
- En el artículo 61, nuevamente al referirse a los contratos de representación escénica, el legislador omite el término de interpretación, pero éste es la única categoría que reúne tanto a la representación como, si se desea, a la propia ejecución. Enunciada ella, no requiere de más para dar sentido al objetivo contractual que se persigue.
- En el artículo 116, destacan varios aspectos, además del que nos ha ocupado sobre intérprete o ejecutante, el hecho de que el legislador mexicano, como la Convención de Roma y otras legislaciones, distingan entre cantante y músico. Evidentemente una cosa es interpretar música mediante el canto a partir de la propia voz y otra hacerlo mediante el empleo de instrumentos musicales. Sin embargo, tal pareciera que el cantante no es un músico, tal y como ocurre cuando pareciera ser que un pianista o un violinista no son intérpretes musicales sino sólo (y me permito remarcarlo), sólo ejecutantes. Desde mi punto de vista, un cantante es un músico, tanto como cualquier músico es un intérprete y no sólo un cantante o un solista o un director de orquesta. Pero si la idea es distinguir entre las especialidades de la música, mejor dígase: cantante, instrumentista y director de orquesta, coro o banda, ... con el riesgo de que podríamos continuar hasta el infinito.

- En el artículo 117 otro caso de incongruencia: si se está refiriendo a las interpretaciones “o ejecuciones” de los artistas ¿por qué al final habla de atentado contra sus “actuaciones”? Evidentemente una actuación es una interpretación, pero por qué rematar con este concepto que no ha formado parte de la esencia justamente del Capítulo correspondiente a los “artistas intérpretes o ejecutantes”?
- En el artículo 117 bis, se advierte la falta de claridad conceptual en el legislador. Al referir: “Tanto el artista intérprete o ejecutante, tiene...”, se observa no sólo una falta de sintaxis, sino que además, tal parecería que una cosa es el artista intérprete y otra el ejecutante. Sí, evidentemente es una falta más de claridad conceptual.
- Pero ahora ocurre al revés en el artículo 118, donde queda omitido el concepto de ejecución y, en cambio, lo substituye el de “actuación” que nada tendría que ver nuevamente: “Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación”.
- Problema que continúa en el 119, en el que por un lado ahora sólo se habla de “artistas”, sin calificativo, pero al aludir a sus interpretaciones, aún cuando son músicos y bailarines, además de actores, la actividad que se enuncia es la de “actuación”. Tal y como sucede con los artículos 121, 151, 201 y 205, en los que nuevamente a la interpretación (o “ejecución”, debería decir el legislador) vuelve a ser denominada “actuación”.

En resumen, la siguiente propuesta de reforma contiene como principales novedades las siguientes:

- **Substituye el término “artista intérprete o ejecutante” por el de “intérprete artístico”.**
- **Incorpora la figura del “derecho del recreador” para definir la naturaleza jurídica del “intérprete artístico” y sus correspondientes derechos morales y patrimoniales.**
- **Introduce un nuevo título, relativo a los “Derechos del Recreador”, previo al correspondiente a los “Derechos Conexos”, donde se propone ubicar a los derechos de los intérpretes artísticos en un rubro aparte.**
- **Engloba bajo el rubro de “interpretación artística” todo acto equivalente, según la rama artística, sea una interpretación musical, una actuación, una representación o recitación, entre otros.**

A) Propuesta de reforma a la Ley Federal del Derecho de Autor para substituir la categoría de "artista intérprete o ejecutante" por la de "artista intérprete" y la de "obras literarias y artísticas" por la de "obra artística"

Para reformar el Capítulo II del Título V "De los Derechos Conexos", así como los artículos 1º, 8º, 16 frac. IV, 27 frac. II inciso a), 61, 83, 99, 113, 117, 117 bis, 118, 119 120, 121, 122 frac. III, 129, 150 frac. I, 151, 163 frac. IX, 201, 205 frac. XII y el Transitorio tercero.

DICE:	PROPUESTA:
<p><i>Artículo 1o.- La presente Ley, reglamentaria del artículo 28 constitucional, tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación; protección de los derechos de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.</i></p>	<p><i>Artículo 1o.- La presente Ley, reglamentaria del artículo 28 constitucional, tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación; protección de los derechos de los autores, de los intérpretes artísticos, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones artísticas, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.</i></p>
* * *	
<p><i>Artículo 8o.- Los artistas intérpretes o ejecutantes, los editores, los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión que hayan realizado fuera del territorio nacional, respectivamente, la primera fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, la primera fijación de los sonidos de estas ejecuciones o de las imágenes de sus videogramas o la comunicación de sus emisiones, gozarán de la protección que otorgan la presente Ley y los tratados internacionales en materia de derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.</i></p>	<p><i>Artículo 8o.- Los intérpretes artísticos, los editores, los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión que hayan realizado fuera del territorio nacional, respectivamente, la primera fijación de sus interpretaciones artísticas, sus ediciones, la primera fijación de los sonidos de estas ejecuciones o de las imágenes de sus videogramas o la comunicación de sus emisiones, gozarán de la protección que otorgan la presente Ley y los tratados internacionales en materia de derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.</i></p>

* * *	
<p>Artículo 16.- La obra podrá hacerse del conocimiento público mediante los actos que se describen a continuación:</p> <p>I. ...;</p> <p>...;</p> <p>IV. Ejecución o representación pública: Presentación de una obra, por cualquier medio, a oyentes o espectadores sin restringirla a un grupo privado o círculo familiar. No se considera pública la ejecución o representación que se hace de la obra dentro del círculo de una escuela o una institución de asistencia pública o privada, siempre y cuando no se realice con fines de lucro;</p> <p>V. ...</p> <p>VI. ...</p>	<p>Artículo 16.- La obra podrá hacerse del conocimiento público mediante los actos que se describen a continuación:</p> <p>I. ...;</p> <p>...;</p> <p>IV. Interpretación pública: Presentación de una obra, por cualquier medio, a oyentes o espectadores sin restringirla a un grupo privado o círculo familiar. No se considera pública la interpretación que se hace de la obra dentro del círculo de una escuela o una institución de asistencia pública o privada, siempre y cuando no se realice con fines de lucro;</p> <p>V. ...</p> <p>VI. ...</p>
* * *	
<p>Artículo 27.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:</p> <p>I.</p> <p>II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:</p> <p>a) La representación, recitación y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;</p> <p>...</p> <p>III. ...</p> <p>...</p> <p>y</p> <p>VII. ...</p>	<p>Artículo 27.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:</p> <p>I.</p> <p>II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:</p> <p>a) La interpretación en el caso de las obras literarias y artísticas;</p> <p>...</p> <p>III. ...</p> <p>...</p> <p>y</p> <p>VII. ...</p>

* * *	
<p>Artículo 61.- Por medio del contrato de representación escénica el autor o el titular del derecho patrimonial, en su caso, concede a una persona física o moral, llamada empresario, el derecho de representar o ejecutar públicamente una obra literaria, musical, literario musical, dramática, dramático musical, de danza, pantomímica o coreográfica, por una contraprestación pecuniaria; y el empresario se obliga a llevar a efecto esa representación en las condiciones convenidas y con arreglo a lo dispuesto en esta Ley.</p> <p>El contrato deberá especificar si el derecho se concede en exclusiva o sin ella y, en su caso, las condiciones y características de las puestas en escena o ejecuciones.</p>	<p>Artículo 61.- Por medio del contrato de representación escénica el autor o el titular del derecho patrimonial, en su caso, concede a una persona física o moral, llamada empresario, el derecho de interpretar públicamente una obra literaria, musical, literario musical, dramática, dramático musical, de danza, pantomímica o coreográfica, por una contraprestación pecuniaria; y el empresario se obliga a llevar a efecto esa representación en las condiciones convenidas y con arreglo a lo dispuesto en esta Ley.</p> <p>El contrato deberá especificar si el derecho se concede en exclusiva o sin ella y, en su caso, las condiciones y características de las puestas en escena o interpretaciones.</p>
* * *	
<p>Artículo 83.- ...</p> <p>La persona que participe en la realización de la obra, en forma remunerada, tendrá el derecho a que se le mencione expresamente su calidad de autor, artista, intérprete o ejecutante sobre la parte o partes en cuya creación haya participado.</p>	<p>Artículo 83.- ...</p> <p>La persona que participe en la realización de la obra, en forma remunerada, tendrá el derecho a que se le mencione expresamente su calidad de autor o intérprete artístico sobre la parte o partes en cuya creación haya participado.</p>
* * *	
<p>Artículo 99.- ...</p> <p>Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, representación y ejecución pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.</p>	<p>Artículo 99.- ...</p> <p>Una vez que los autores o los titulares de derechos patrimoniales se hayan comprometido a aportar sus contribuciones para la realización de la obra audiovisual, no podrán oponerse a la reproducción, distribución, interpretación pública, transmisión por cable, radiodifusión, comunicación al público, subtítulo y doblaje de los textos de dicha obra.</p>

* * *	
<p>Artículo 113.- Las obras e interpretaciones o ejecuciones transmitidas por medios electrónicos a través del espectro electromagnético y de redes de telecomunicaciones y el resultado que se obtenga de esta transmisión estarán protegidas por esta Ley.</p>	<p>Artículo 113.- Las obras e interpretaciones transmitidas por medios electrónicos a través del espectro electromagnético y de redes de telecomunicaciones y el resultado que se obtenga de esta transmisión estarán protegidas por esta Ley.</p>
* * *	
<p>TITULO V (sin modificación) De los Derechos Conexos</p> <p>Capítulo I (sin modificación) Disposiciones Generales</p> <p><i>Artículo 115.- La protección prevista en este título dejará intacta y no afectará en modo alguno la protección de los derechos de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones del presente título podrá interpretarse en menoscabo de esa protección. (Sin modificación)</i></p>	

DICE:	PROPUESTA:
<p>Capítulo II De los Artistas Intérpretes o Ejecutantes</p>	<p>Capítulo II De los Intérpretes Artísticos</p>
* * *	
<p>Artículo 116.- Los términos <i>artista intérprete o ejecutante</i> designan al actor, narrador, declamador, <i>cantante, músico, bailarín</i>, o a cualquiera otra persona que <i>interprete o ejecute</i> una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.</p>	<p>Artículo 116.- El término <i>intérprete artístico</i> designa al actor, narrador, declamador, <i>músico, bailarín</i>, o a cualquiera otra persona que <i>interprete</i> una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.</p>

* * *	
<p>Artículo 117.- El artista intérprete o ejecutante goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones así como el de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.</p>	<p>Artículo 117.- El intérprete artístico goza del derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones así como el de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su interpretación que lesione su prestigio o reputación.</p>
* * *	
<p>Artículo 117 bis.- Tanto el artista intérprete o el ejecutante, tiene [sic] el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición.</p>	<p>Artículo 117 bis.- El intérprete artístico tiene el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición.</p>
* * *	
<p>Artículo 118.- Los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de oponerse a:</p> <p>I. La comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones;</p> <p>II. La fijación de sus interpretaciones o ejecuciones sobre una base material, y</p> <p>III. La reproducción de la fijación de sus interpretaciones o ejecuciones.</p> <p>Estos derechos se consideran agotados una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales, efectúen el pago correspondiente.</p>	<p>Artículo 118.- Los intérpretes artísticos tienen el derecho de oponerse a:</p> <p>I. La comunicación pública de sus interpretaciones;</p> <p>II. La fijación de sus interpretaciones sobre una base material, y</p> <p>III. La reproducción de la fijación de sus interpretaciones.</p> <p>Estos derechos se consideran agotados una vez que el intérprete artístico haya autorizado la incorporación de su interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales, efectúen el pago correspondiente.</p>

* * *	
<p>Artículo 119.- Los artistas que participen colectivamente en una misma actuación, tales como grupos musicales, coros, orquestas, de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.</p> <p>...</p>	<p>Artículo 119.- Los intérpretes artísticos que participen colectivamente en una misma interpretación, tales como grupos musicales, coros, orquestas, de ballet o compañías de teatro, deberán designar entre ellos a un representante para el ejercicio del derecho de oposición a que se refiere el artículo anterior.</p> <p>...</p>
* * *	
<p>Artículo 120.- Los contratos de interpretación o ejecución deberán precisar los tiempos, períodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.</p>	<p>Artículo 120.- Los contratos de interpretación artística deberán precisar los tiempos, períodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación.</p>
* * *	
<p>Artículo 121.- Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un artista intérprete o ejecutante y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.</p>	<p>Artículo 121.- Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un intérprete artístico y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las interpretaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.</p>
* * *	
<p>Artículo 122.- La Duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes será de setenta y cinco años contados a partir de:</p> <p>I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma;</p>	<p>Artículo 122.- La Duración de la protección concedida a los intérpretes artísticos será de setenta y cinco años contados a partir de:</p> <p>I. La primera fijación de la interpretación en un fonograma;</p>

<p>II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas,o</p> <p>III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.</p>	<p>II. La primera interpretación de obras no grabadas en fonogramas,o</p> <p>III. La transmisión de la interpretación por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.</p>
* * *	
<p>Artículo 129.- Fonograma es toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.</p>	<p>Artículo 129.- Fonograma es toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.</p>
* * *	
<p>Artículo 133.- Una vez que un fonograma haya sido introducido legalmente a cualquier circuito comercial, 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 aquéllos. A falta de acuerdo entre las partes, el pago de sus derechos se efectuará por partes iguales.</p>	<p>Artículo 133.- Una vez que un fonograma haya sido introducido legalmente a cualquier circuito comercial, ni los intérpretes artísticos, 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 aquéllos. A falta de acuerdo entre las partes, el pago de sus derechos se efectuará por partes iguales.</p>
* * *	
<p>Artículo 150.- No se causarán regalías por ejecución pública cuando concurren de manera conjunta las siguientes circunstancias:</p> <p>I. Que la ejecución sea mediante la comunicación de una transmisión recibida directamente en un aparato monorreceptor de radio o televisión del tipo comúnmente utilizado en domicilios privados;</p> <p>...</p> <p>IV. ...</p>	<p>Artículo 150.- No se causarán regalías por ejecución pública cuando concurren de manera conjunta las siguientes circunstancias:</p> <p>I. Que la interpretación sea mediante la comunicación de una transmisión recibida directamente en un aparato monorreceptor de radio o televisión del tipo comúnmente utilizado en domicilios privados;</p> <p>...</p> <p>IV. ...</p>
* * *	

<p>Artículo 151.- No constituyen violaciones a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando:</p> <p>I. ...</p> <p>...</p> <p>IV. ...</p>	<p>Artículo 151.- No constituyen violaciones a los derechos de los intérpretes artísticos, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus interpretaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando:</p> <p>I. ...</p> <p>...</p> <p>IV. ...</p>
* * *	
<p>Artículo 163.- En el Registro Público del Derecho de Autor se podrán inscribir:</p> <p>I. ...;</p> <p>IX. Los convenios o contratos de interpretación o ejecución que celebren los artistas intérpretes o ejecutantes, y</p> <p>X.</p>	<p>Artículo 163.- En el Registro Público del Derecho de Autor se podrán inscribir:</p> <p>I. ...;</p> <p>IX. Los convenios o contratos de interpretación que celebren los intérpretes artísticos, y</p> <p>X.</p>
* * *	
<p>Artículo 201.- Se deberán celebrar por escrito todos los actos, convenios y contratos entre las sociedades de gestión colectiva y los autores, los titulares de derechos patrimoniales o los titulares de derechos conexos, en su caso, así como entre dichas sociedades y los usuarios de las obras, actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones de sus socios, según corresponda.</p>	<p>Artículo 201.- Se deberán celebrar por escrito todos los actos, convenios y contratos entre las sociedades de gestión colectiva y los autores, los titulares de derechos patrimoniales o los titulares de derechos conexos, en su caso, así como entre dichas sociedades y los usuarios de las obras, interpretaciones, fonogramas, videogramas o emisiones de sus socios, según corresponda.</p>
* * *	
<p>Artículo 205.- En los estatutos de las sociedades de gestión colectiva se hará constar, por lo menos, lo siguiente:</p> <p>I. ...</p>	<p>Artículo 205.- En los estatutos de las sociedades de gestión colectiva se hará constar, por lo menos, lo siguiente:</p> <p>I. ...</p>

<p>XII. Las reglas a que han de someterse los sistemas de reparto de la recaudación. Tales reglas se basarán en el principio de otorgar a los titulares de los derechos patrimoniales o conexos que representen, una participación en las regalías recaudadas que sea estrictamente proporcional a la utilización actual, efectiva y comprobada de sus obras, actuaciones, fonogramas o emisiones.</p>	<p>XII. Las reglas a que han de someterse los sistemas de reparto de la recaudación. Tales reglas se basarán en el principio de otorgar a los titulares de los derechos patrimoniales o conexos que representen, una participación en las regalías recaudadas que sea estrictamente proporcional a la utilización actual, efectiva y comprobada de sus obras, interpretaciones, fonogramas o emisiones.</p>
<p>***</p>	
<p style="text-align: center;">TRANSITORIOS</p> <p>TERCERO.- Las personas morales actualmente inscritas en el Registro Público del Derecho de Autor, que tienen el carácter de sociedades de autores o de artistas intérpretes o ejecutantes, podrán ajustar sus estatutos a lo previsto por la presente Ley en un término de sesenta días hábiles siguientes a su entrada en vigor.</p>	<p style="text-align: center;">TRANSITORIOS</p> <p>TERCERO.- Las personas morales actualmente inscritas en el Registro Público del Derecho de Autor, que tienen el carácter de sociedades de autores o de intérpretes artísticos, podrán ajustar sus estatutos a lo previsto por la presente Ley en un término de sesenta días hábiles siguientes a su entrada en vigor.</p>

B) Propuesta de reforma a la Ley Federal del Derecho de Autor para incorporar la figura del recreador como respuesta a la revaloración de la naturaleza jurídica del intérprete artístico _____

Para reformar el artículo 4º, apartado C, fracción II, artículo 5º párrafo segundo y artículo 8º de la Ley Federal del Derecho de Autor.

Lo anterior, a fin de incorporar la figura del recreador. Incorporación que a su vez requiere del:

1. Reconocimiento a las obras producto de la interpretación de un artista

Diversos autores, como la propia Delia Lipszyc cuestionan que las interpretaciones artísticas no pueden ser objeto de protección autoral en la medida que es cuestionable su originalidad dado que dependen de una obra previa. Al respecto, señalo dos aspectos:

Primero. El propio artículo 4º en su apartado C. de la LFDA declara que las obras, según su origen, pueden ser primigenias o derivadas, y que las primigenias son aquellas que, basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad.

Requisito que la ley no pide a las derivadas, al establecer que son:

II. Derivadas: Aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia;

Luego entonces ¿por qué en dado caso debería pedírsele a una interpretación artística lo que no se le solicita a una adaptación o traducción, o más aún, a otra “transformación de una obra primigenia”?

Más aún, en el primer párrafo del artículo 5º, se habla de que no obsta el mérito de una obra para que ésta pueda ser protegida por la Ley. ¿La originalidad no forma parte del mérito? Y si el mérito es una valoración que no influye para la protección de una obra, una vez más ¿no es cuestionable la originalidad que tanto se invoca para negar un derecho que legítimamente debe asistir a un intérprete artístico?

Segundo. Si consideramos que una adaptación o traducción no son esencialmente necesarias para la existencia y reproducción de una obra, y sí en cambio lo son de obras que sin haber sido interpretadas jamás podrían ser ni haber sido conocidas ¿acaso una interpretación artística no estaría entonces por arriba de una adaptación o traducción? Tan sólo, si se quiere ¿no podría estar incluida una interpretación artística dentro del rubro “transformación de una obra primigenia”?

Por último, piénsese, como hemos referido anteriormente, que el concepto de intérprete está totalmente vinculado con la función que realiza el traductor. Interpretar es traducir, y viceversa.

DICE:	PROPUESTA:
<p style="text-align: center;">TÍTULO I Disposiciones Generales</p> <p style="text-align: center;">Capítulo Único</p> <p>...</p> <p><i>Artículo 4o.- Las obras objeto de protección pueden ser:</i></p> <p>A. <i>Según su autor:</i></p> <p>I. ...</p> <p>II. ...</p> <p>III. ...</p> <p>B. Según su comunicación:</p> <p>I. ...</p> <p>II. ...</p> <p>III. ...</p> <p>a) ...</p> <p>b) ...</p> <p>C. Según su origen:</p> <p>I. <i>Primigenias: Las que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, o que estando basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad, y</i></p> <p>II. <i>Derivadas: Aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia;</i></p> <p>D. Según los creadores que intervienen:</p> <p>I. ...</p>	<p style="text-align: center;">TÍTULO I Disposiciones Generales</p> <p style="text-align: center;">Capítulo Único</p> <p>...</p> <p><i>Artículo 4o.- Las obras objeto de protección pueden ser:</i></p> <p>A. <i>Según su autor:</i></p> <p>I. ...</p> <p>II. ...</p> <p>III. ...</p> <p>B. Según su comunicación:</p> <p>I. ...</p> <p>II. ...</p> <p>III. ...</p> <p>a) ...</p> <p>b) ...</p> <p>C. Según su origen:</p> <p>I. <i>Primigenias: Las que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, o que estando basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad, y</i></p> <p>II. <i>Derivadas: Aquellas que resulten de la adaptación, interpretación artística, traducción u otra transformación de una obra primigenia;</i></p> <p>D. Según los creadores que intervienen:</p> <p>I. ...</p>

<i>II.</i> ...	<i>II.</i> ...
<i>III.</i> ...	<i>III.</i> ...

2. Reconocimiento que no requiere subordinación al cumplimiento de formalidad alguna.

Si esto reconoce la propia Ley, ¿por qué se le pide o limita al intérprete artístico a que sólo a partir del momento en que su interpretación quede fijada en un soporte será titular de sus derechos, máxime si en el segundo párrafo del artículo 5º queda abierta la posibilidad, de todas formas, para los derechos conexos?

3. Reconocimiento de los derechos de creador.

DICE:	PROPUESTA:
<p><i>Artículo 5o.- La protección que otorga esta Ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión.</i></p> <p><i>El reconocimiento de los derechos de autor y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna.</i></p>	<p><i>Artículo 5o.- La protección que otorga esta Ley se concede a las obras desde el momento en que hayan sido fijadas en un soporte material, independientemente del mérito, destino o modo de expresión.</i></p> <p><i>El reconocimiento de los derechos de autor, derechos de creador y de los derechos conexos no requiere registro ni documento de ninguna especie ni quedará subordinado al cumplimiento de formalidad alguna.</i></p>

* * *	
<p><i>Artículo 8o.- Los artistas intérpretes o ejecutantes, los editores, los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión que hayan realizado fuera del territorio nacional, respectivamente, la primera fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, la primera fijación de los sonidos de estas ejecuciones o de las imágenes de sus videogramas o la comunicación de sus emisiones, gozarán de la protección que otorgan la presente Ley y los tratados internacionales en materia de derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.</i></p>	<p><i>Artículo 8o.- Los intérpretes artísticos, los editores, los productores de fonogramas o videogramas y los organismos de radiodifusión que hayan realizado fuera del territorio nacional, respectivamente, la primera fijación de sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, la primera fijación de los sonidos de estas ejecuciones o de las imágenes de sus videogramas o la comunicación de sus emisiones, gozarán de la protección que otorgan la presente Ley y los tratados internacionales en materia de derechos de autor, derechos de recreador y derechos conexos suscritos y aprobados por México.</i></p>

C) Propuesta de adición y derogación a la Ley Federal del Derecho de Autor para reconocer los derechos de recreador que detenta todo intérprete artístico _____

Para adicionar el Título IV Bis “De los Derechos de recreador”, el Capítulo I “Disposiciones Generales”, el Capítulo II “De los intérpretes artísticos”, el Capítulo III “De los Derechos Morales del recreador”, el Capítulo IV “de los Derechos Patrimoniales del recreador” y los artículos 114 Bis, 114 Bis 1, 114 Bis 2, 114 Bis 3, 114 Ter, 114 Quáter, 114 Quáter 1, 114 Quáter 2, 114 Quáter 3, 114 Quáter 4, 114 Quinquies, 114 Quinquies 1, 114 Quinquies 2, 114 Quinquies 3, 114 Quinquies 4, 114 Quinquies 5, 114 Quinquies 6, 114 Quinquies 7 y 114 Quinquies 8 a la Ley Federal del Derecho de Autor.

TITULO IV BIS De los Derechos de recreador

Capítulo I Disposiciones Generales

Artículo 114 Bis.- La protección prevista en este título dejará intacta y no afectará en modo alguno la protección de los derechos de autor sobre las obras literarias y artísticas. Por lo tanto, ninguna de las disposiciones del presente título podrá interpretarse en menoscabo de esa protección.

Artículo 114 Bis 1.- El **derecho de recreador** es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo **intérprete artístico** de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 114 Bis 3 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el artista intérprete goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

Artículo 114 Bis 2.- **Recreador** es el artista que ha interpretado una obra literaria y/o artística.

Artículo 114 Bis 3.- Los **derechos de creador** a que se refiere esta Ley se reconocen respecto de las obras que ha interpretado de las siguientes ramas:

- I. Literaria;
- II. Musical, con o sin letra;
- III. Dramática;
- IV. Danza;
- V. De carácter plástico;
- VII. Cinematográfica y demás obras audiovisuales;
- X. **Audio, visual y audiovisual**

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

Capítulo II De los intérpretes artísticos

Artículo 114 Ter.- El término **intérprete artístico** designa al actor, narrador, declamador, **músico**, bailarín, o a cualquiera otra persona que interprete una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.

Capítulo III De los Derechos Morales del creador

Artículo 114 Quáter.- El **creador** es el único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre la **interpretación** que realice a partir de una obra literaria y artística protegida por el derecho de autor.

Artículo 114 Quáter 1.- El derecho moral se considera unido al **creador** y es inalienable, imprescriptible, irrenunciable e inembargable.

Artículo 114 Quáter 2.- Corresponde el ejercicio del derecho moral, al propio **creador** de la obra y a sus herederos. En ausencia de éstos, o bien en caso de obras del dominio público, anónimas o de las protegidas por el Título VII de la presente Ley, el Estado los ejercerá conforme al artículo siguiente, siempre y cuando se trate de obras de interés para el patrimonio cultural nacional.

Artículo 114 Quáter 3.- Los titulares de los **derechos morales de creador** podrán en todo tiempo:

- I. Determinar si su **interpretación** ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;
- II. Exigir el reconocimiento de su calidad de **creador** respecto de la **interpretación** de la obra por él **interpretada** y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;
- III. Exigir respeto a su **interpretación**, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;
- IV. Modificar su **interpretación**;
- V. Retirar su **interpretación** del comercio, y
- VI. Oponerse a:
 - a) que se le atribuya al **creador** una **interpretación** que no es de su **creación**. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una **interpretación** que no sea de su **creación** podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.
 - b) La fijación de su interpretación sobre una base material, y
 - c) La reproducción de la fijación de su interpretación.

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

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

Artículo 114 Quáter 4.- Salvo pacto en contrario, se entiende que los **creadores** que aporten obras para su utilización en anuncios publicitarios o de propaganda, han autorizado la omisión del crédito autoral durante la utilización o explotación de las mismas, sin que esto implique renuncia a los derechos morales.

Capítulo III De los Derechos Patrimoniales del recreador

Artículo 114 Quinquies.- En virtud del derecho patrimonial, corresponde al **recreador** el derecho de explotar de manera exclusiva sus **interpretaciones**, o de autorizar a otros su explotación, en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente Ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo XX de la misma.

Artículo 114 Quinquies 1.- Es titular del derecho patrimonial el **recreador**, heredero o el adquirente por cualquier título.

Artículo 114 Quinquies 2.- El **recreador** es el titular originario del derecho patrimonial y sus herederos o causahabientes por cualquier título serán considerados titulares derivados.

Artículo 114 Quinquies 3.- El **recreador** y su causahabiente gozarán del derecho a percibir una regalía por la comunicación o transmisión pública de su **interpretación** por cualquier medio. El derecho del **recreador** es irrenunciable. Esta regalía será pagada directamente por quien realice la comunicación o transmisión pública de las interpretaciones directamente al **recreador**, o a la sociedad de gestión colectiva que lo represente, con sujeción a lo previsto por los Artículos 200 y 202 Fracciones V y VI de la Ley.

El importe de las regalías deberá convenirse directamente entre el **recreador**, o en su caso, la Sociedad de Gestión Colectiva que corresponda y las personas que realicen la comunicación o transmisión pública de las obras en términos del Artículo 27 Fracciones II y III de esta Ley. A falta de convenio el Instituto deberá establecer una tarifa conforme al procedimiento previsto en el Artículo 212 de esta Ley.

Artículo 114 Quinquies 4.- Los titulares de los derechos patrimoniales podrán autorizar o prohibir:

- I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una **interpretación** en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico, fotográfico u otro similar.
- II. La comunicación pública de su **interpretación** a través de cualquiera de las siguientes maneras:
 - a) La **interpretación** pública de obras literarias y artísticas;
 - b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento de obras literarias y artísticas, y
 - c) El acceso público por medio de la telecomunicación;
- III. La transmisión pública o radiodifusión de sus **interpretaciones**, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:
 - a) Cable;
 - b) Fibra óptica;

- c) Microondas;
 - d) Vía satélite, o
 - e) Cualquier otro medio conocido o por conocerse.
- IV. La distribución de la **interpretación**, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta, este derecho de oposición se entenderá agotado efectuada la primera venta, salvo en el caso expresamente contemplado en el artículo 104 de esta Ley;
- V. La importación al territorio nacional de copias de la **interpretación** hechas sin su autorización;
- VI. La divulgación de obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones, y
- VII. Cualquier utilización pública de la obra salvo en los casos expresamente establecidos en esta Ley.

Artículo 114 Quinquies 5.- Las facultades a las que se refiere el artículo anterior, son independientes entre sí y cada una de las modalidades de explotación también lo son.

Artículo 114 Quinquies 6.- Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante setenta y cinco años a partir de:

- I. La primera fijación de la **interpretación** en un fonograma;
- II. La primera **interpretación** de obras no grabadas en fonogramas, o
- III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio.

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

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

Artículo 114 Quinquies 7.- Los contratos de **interpretación** deberán precisar los tiempos, períodos, contraprestaciones y demás términos y modalidades bajo los cuales se podrá fijar, reproducir y comunicar al público dicha interpretación o ejecución.

Artículo 114 Quinquies 8.- Salvo pacto en contrario, la celebración de un contrato entre un **artista intérprete** y un productor de obras audiovisuales para la producción de una obra audiovisual conlleva el derecho de fijar, reproducir y comunicar al público las actuaciones del artista. Lo anterior no incluye el derecho de utilizar en forma separada el sonido y las imágenes fijadas en la obra audiovisual, a menos que se acuerde expresamente.

Para derogar del Título V “De los Derechos Conexos” el Capítulo II “De los Artistas Intérpretes o Ejecutantes” y los artículos 116, 117, 117 bis, 118, 119, 120, 121 y 122 de la Ley Federal del Derecho de Autor.

**TITULO V
De los Derechos Conexos**

...

**Capítulo II
De los Artistas Intérpretes o Ejecutantes
(derogado)**

Artículo 116.- (Derogado).

Artículo 117.- (Derogado).

Artículo 117 bis.- (Derogado).

Artículo 118.- (Derogado).

Artículo 119.- (Derogado).

Artículo 120.- (Derogado).

Artículo 121.- (Derogado).

Artículo 122.- (Derogado).

Conclusiones

Derivado del análisis realizado en torno al tratamiento jurídico que se ha dado a la figura de los artistas en el contexto nacional e internacional (particularmente americano y europeo), resulta evidente la necesidad por impulsar nuevas reflexiones en torno a los alcances y reconocimiento jurídicos sobre la aportación que brinda un artista al momento de reproducir una obra que requiere de su participación para poder ser aprehendida. Lo anterior, porque si bien es cierto que nunca podrá equipararse el valor de lo que aporta un intérprete al que detenta la obra de un creador, por más grande que sea la genialidad de aquél, también lo es que cada una de las interpretaciones de un artista contiene un determinado y único aporte intelectual, el cual carece de un pleno reconocimiento jurídico. Ello, porque hasta ahora se ha considerado al artista como un mero instrumento reproductor, cuya actividad e intervención artísticas no ameritan un reconocimiento jurídico-autoral especialmente distinto al de un productor.

De ahí la necesidad por reconsiderar la participación del intérprete artístico frente a la obra creadora de la que es portavoz, ya que bajo ningún concepto puede ni debe ser menor, por ejemplo, del que asiste y es reconocido a un arreglista, cuyo trabajo la ley reconoce como obra derivada. La subjetividad, el talento, la inspiración, el “estro divino” que asisten en cada interpretación al intérprete artístico, marcan la diferencia de los aportes intelectuales entre un evento y otro, entre un artista y otro. Y son ellos los que imponen proclamar que la labor de un

artista que recrea, no es correspondiente al concepto de lo que se entiende como “ejecución”. Una ejecución, como he intentado describir a lo largo del presente trabajo, es un acto mecánico, propio de un objeto inanimado, pero una interpretación va más allá. El artista no es un agente pasivo, es un alma que interviene de forma directa aportando de su propia y exclusiva subjetividad y talento a la obra que recrea, haciendo de la obra primigenia una nueva obra, en consecuencia: una obra derivada. En ese sentido, considero que el intérprete artístico es un recreador que crea una obra derivada a partir de la creación de una obra primigenia. De ahí la importancia y la necesidad por replantear con mayor precisión y justicia la regulación de la actividad recreadora que realiza un músico, un actor, un bailarín,

Actualmente, bajo el rubro de derechos conexos estén considerados en la mayoría de las legislaciones internacionales y nacionales en el mundo – comprendida la nuestra- sujetos de naturaleza jurídica y artística disímbola. Los criterios jurídicos empleados para tal efecto no han sido hasta la fecha los más precisos al momento de analizar el aporte y participación que cada uno de ellos puede tener en la producción intelectual, principalmente en el ámbito artístico, pues evidentemente una cosa es interpretar una obra, otra fijarla en un soporte fonográfico, por ejemplo, y otra muy distinta transmitirla a través de algún medio, como podría serlo la radio, la televisión, el cine o el *Internet*, al grado de que ni siquiera se cuenta con definiciones precisas en torno a dichas figuras.

Así pues, resulta de vital importancia poder profundizar su correspondiente análisis jurídico, ya que sólo ello permitirá ponderar que los “artistas intérpretes o ejecutantes” –como la ley mexicana les denomina- en realidad son sujetos tutelados por el derecho de autor cuyos derechos específicos deberían integrar una categoría independiente de la relativa a los derechos conexos, la de los *intérpretes artísticos* y obra, tutelada respectivamente bajo una nueva categoría, la del derecho del *recreador*.

En suma, el panorama jurídico-autoral se antoja enormemente amplio y al mismo tiempo necesitado de incorporar reflexiones más orientadas desde la perspectiva de la filosofía y la teoría del arte a fin de garantizar un mejor y más cabal entendimiento sobre lo que el derecho de autor, principalmente en materia artística, representa, así como de lo que el artista contribuye al momento de recrear una obra. En tal sentido resulta también evidente la necesidad por contar con un glosario mucho más específico y completo del que hasta hoy ha elaborado la OMPI y al que México está suscrito: un glosario artístico-jurídico, ya que del concepto artístico que se tenga de los fenómenos y aportes sustantivos a una obra artística, dependerá la más correcta, amplia y adecuada protección jurídica. ¿Qué se entiende por arte, por artista, por obra de arte, por intérprete artístico, por partitura, por obra científica, entre tantos otros aspectos? ¿Realmente es necesario hablar de obra de arte y obra literaria o más bien la segunda está inscrita en la primera? Replantarse pues qué implica en el mundo del arte y del Derecho una interpretación a diferencia de una ejecución, a fin de revalorar el aporte que realiza

el intérprete a la obra de arte es tarea impostergable. Tan sólo en este punto, no es posible que uno imagine, como en nuestra propia legislación en 1963 estipuló, que la diferencia esté cifrada en el hecho de que mientras el solista interpreta, el conjunto ejecuta o, más aún, el absurdo tan difundido de considerar que el cantante, el director de orquesta, el actor son intérpretes en tanto que el instrumentista es un ejecutante.

Finalmente, una reflexión final. Desde mi personal punto de vista, todo artista que actúa, baila, canta, dirige o toca algún instrumento es un intérprete, un intérprete de arte, un intérprete artístico, sea de su propia obra o de la obra de un tercero, lo que lo convierte en un recreador del fenómeno artístico y por tanto sujeto a una tutela jurídica propia y especial.

¿Por qué? Porque en la interpretación de un artista, como dijera Uberto

Zanolli:

no existe lo gris, lo uniforme, lo impreciso, lo vago. Existe el arte y su negación a los antípodas. Cada representación esconde vicisitudes, años, siglos, períodos, escuelas, generaciones de artistas...

Vivir cerca de la muerte y sufrir las ofensas del tiempo y de los brutos es también una nota fatal del teatro musical. Los Sansones que trataron derrocar el templo del arte sacudiendo sus columnas se ilusionaron con demolerlo, olvidando que su materia está hecha de substancia inmortal...²⁴⁰.

²⁴⁰ Zanolli, Uberto, "Inmortalidad de la Ópera", *Diario de la Nación*, México, 9 de agosto de 1959.

Bibliografía

A. FUENTES PRIMARIAS

a) Nacionales

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, disponible en <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/1.pdf>

Código Civil de 1870, exposición de motivos, México, 1875.

Código Civil, México, 1884.

Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia federal, México, 1928.

Ley Federal del Derecho de Autor, en *Legislación de Derechos de Autor*, disponible en: <http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/122.pdf>

Ley Federal sobre el Derecho de Autor, *Diario Oficial de la Federación*, México, 14 de enero de 1948.

Ley Federal sobre el Derecho de Autor, *Diario Oficial de la Federación*, México, 31 de diciembre de 1956.

Reformas y adiciones a la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, *Diario Oficial de la Federación*, México, 21 de diciembre de 1963.

Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, *Diario Oficial de la Federación*, México, 15 de mayo de 1998.

Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, *Traductor y Editor*, *Diario Oficial de la Federación*, México, 17 de octubre de 1939.

Decreto de promulgación del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, *Diario Oficial de la Federación*, México, 20 de diciembre de 1993.

Decreto publicado en el *DOF* el 17 de noviembre de 2006, disponible en: http://dof.gob.mx/nota_to_imagen_fs.php?codnota=4937867&fecha=17/11/2006&cod_diario=210236

Decretos publicados en el *DOF*, respectivamente, el 21 de diciembre de 1963, el 11 de enero de 1982, el 17 de julio de 1991 y el 23 de diciembre de 1993.

Diario de los Debates de la Cámara de Diputados, jueves 18 de octubre de 1962.

Legislación mexicana. Colección completa de las disposiciones legislativas expedidas desde la independencia de la república, ordenada por Manuel Dublán y José María Lozano, México, 1876 (tomo V).

b) Internacionales

Código de la Propiedad Intelectual de 1994 con modificaciones según la *Ley 706 de 2003*, Francia.

Ley 11723, Argentina, 1937.

Ley 1322, Bolivia, 1992.

Ley 17.336 sobre Propiedad Intelectual, Chile, 1970.

Ley 23, Colombia, 1982.

Ley 28131 o Ley del Artista Intérprete y Ejecutante, Perú, 2003.

Ley 5351 sobre Derecho de Autor y Derechos Conexos de julio de 1993 con modificaciones en 1995, Moscú, Federación Rusa.

Ley de Propiedad Intelectual, España, 1996.

Ley no. 633 del 22 de abril de 1941 con modificaciones según la *Ley no. 248 del 18 de agosto de 2000*, Italia.

Ley sobre el Derecho de Autor o Ley no. 14, Cuba, 1977.

Ley sobre el Derecho de Autor, Venezuela, 1993.

B. FUENTES SECUNDARIAS

a) Obras

Antequera Parilli, Ricardo, *Derecho de Autor*, Venezuela, Servicio Autónomo de la Propiedad Intelectual, Dirección Nacional del Derecho de Autor, 1998.

Bañuelas, Roberto, *Foro de aforismos y reflexiones*, México, Tinta Nueva Ediciones, 2010, p. 136.

Beauchot, Mauricio, *Hermenéutica analógica y del umbral*, Salamanca, San Sebastián, España, 2003.

Blánquez Fraile, Agustín, *Diccionario Latino-Español, redactado a base de los mejores diccionarios españoles y extranjeros*, Barcelona, Editorial Ramón Sopena, 1954.

Bonorino, Pablo, *El imperio de la interpretación. Los fundamentos hermenéuticos de la teoría de Dworkin*, Madrid, Instituto de Derechos Humanos "Bartolomé de las Casas", Universidad Carlos III de Madrid, Dykinson, 2003.

Carmona, José Carlos, *Criterios de interpretación musical. El debate sobre la reconstrucción histórica*, Málaga, España, Ediciones Maestro, 2006.

- Castillo Velasco, José María, *Apuntamientos para el estudio del Derecho Constitucional mexicano*, México, Gobierno en Palacio, 1871, 194 p.
- Carrancá y Rivas, Raúl, *Derecho y Libertad*, México, Porrúa, 2003.
- _____, *El Arte del Derecho (Magister luris)* (ensayo de filosofía jurídica y de enseñanza del Derecho), [Primera edición, 1987], actualmente en su 4ª ed., 2001, México, Porrúa.
- _____, *El derecho y la palabra (Ius Samper loquitur)*, México, Porrúa, 19982.
- Carrancá y Trujillo, Raúl y Raúl Carrancá y Rivas, *Derecho Penal Mexicano. Parte General*, 23ª ed., México, Porrúa, 2007.
- Corona, Pablo Edgardo, *Paul Ricoeur: lenguaje, texto y realidad*, Buenos Aires, Biblos, 2005.
- Croce, Benedetto, *La Poesia*, Bari, 1936, pp. 103-104, cit. en *Enciclopedia dello Spettacolo*, fundada por Silvio D'Amico, vol. VI, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1959.
- _____, *Terze pagine sparse*, Bari, 1955.
- De Sanctis, Gaetano, *Contratto di edizione*, Milán, 1965.
- Derisi, Octavio Nicolás, *Lo eterno y lo temporal en el arte*, Buenos Aires, CEPA, 1942.
- Desbois, Henri, *Le droit d'auteur en France*, p. 213, párrafo 177, cit. en Colombet, Claude, *Grandes principios del derecho de autor y los derechos conexos en el mundo. Estudio de derecho comparado*, 3ª ed., UNESCO/CINDOC, 1997.
- Dworkin, Ronald, *El imperio de la justicia: de la teoría general del derecho, de las decisiones e interpretaciones de los jueces y de la integridad política y legal como clase de la teoría y practica*, Barcelona, Gedisa, 1992.
- Eco, Umberto, *Decir casi lo mismo*, México, Lumen, 2008.
- _____, *Interpretación y sobreinterpretación*, Cambridge, Cambridge University, 1995. Muestra palpable de esta interpretación indefinida que se da en la literatura fantástica sería el cuento "El Sur" del propio Borges.
- _____, *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Lumen, 1992.
- Farell Cubillas, Arsenio, *El sistema mexicano de derechos de autor*, México, Ignacio Vado, 1966, 144 p.
- García Noblejas, José Antonio, *La propiedad intelectual. Revista de Archivos, bibliotecas y museos*, t. LXIV, Madrid, 1958.
- Garza Barbosa, Roberto, *Derechos de autor y derechos conexos. Marco jurídico internacional. Aspectos filosóficos, sustantivos y de litigio internacional*, México, Porrúa, Tecnológico de Monterrey, 2009.
- Glosario del Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Ginebra, OMPI, 1980.
- Gutiérrez y González, Ernesto, *El patrimonio*, México, ediciones Cajiga, 1980.

- Hallivis Pelayo, Manuel, *Teoría General de la Interpretación*, Pról. de Mario I. Álvarez Ledesma, México, Porrúa, 2007.
- Jordá, Enrique, *El director de orquesta ante la partitura (Bosquejo de interpretación de la música occidental)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1969. (Colección Austral).
- La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008 (Alianza Música).
- Lancelotti, *Una disidencia importante*, JA, 1965-V, p. 267, cit. en Pérez, B., *op. cit.* p. 95.
- Lehman, Liana, *Le droit de l'artiste sur son interprétation*, París, RPR Durand-Auzias, 1935.
- Lipszyc, Delia, *Derecho de autor y derechos conexos*, Paris, UNESCO, Bogota, Centro regional para el fomento del libro en América Latina y el Caribe, 1993.
- Lipszyc, Delia, Carlos Alberto Villalba y Ulrich Uchtenhagen, *La protección del derecho de autor en el sistema interamericano*, Bogota, Universidad Externado de Colombia, Dirección Nacional de Derecho de Autor, 1998 y Lipszyc, Delia, Carlos Alberto Villalba y Ulrich Uchtenhagen, *La protección del derecho de autor en el sistema interamericano*, París, UNESCO, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe, 1993.
- Loredo Hill, Adolfo, *Aspectos Generales sobre el Derecho de Autor y Derechos Conexos*, México, Universidad Iberoamericana, 1980.
- Martínez Domínguez, Jorge Alfredo, *Derecho Civil. Parte general. Personas, cosas, negocio jurídico e invalidez*, pról. de Manuel Borja Martínez, México, Porrúa, 2000.
- Masiá Clavel, Juan, Tomás Domingo Moratalla y Alberto Ochaita Velilla, *Lecturas de Paul Ricoeur*, Madrid, Universidad Pontificia Comillas, 1998.
- Meyer, Leonard B., *La emoción y el significado en la música*, versión española y prólogo de José Luis Turina, 2ª reimp., Madrid, Alianza, 2009.
- Mouchet, Carlos y Sigfrido Radaelli, *Derechos intelectuales sobre las obras literarias y artísticas*, Buenos Aires, G. Kraft, 1948.
- Nietzsche, Friedrich, *Sämtliche Werke*, Kritische Studienausgabe, Berlin, 1980.
- Obón León, Ramón, *Derecho de los artistas intérpretes. Actores, cantantes y músicos ejecutantes*, 3ª ed., México, Trillas, 1996, 400 p.
- Pérez, Benito, *La propiedad intelectual y el derecho de quiebra*, Buenos Aires, Astrea, 1975.
- Prieto Sanchís, Luis, *Interpretación jurídica y creación judicial del Derecho*, 1ª reimp., Perú, Palestra editores, 2007.
- Ramos, Samuel, *Filosofía de la vida artística*, Buenos Aires, Espasa Calpe, 1950, 114 p.
- Rangel, David, *Tratado de derecho marcario, las marcas industriales y comerciales en México*, México, Porrúa, 1960.

Derecho intelectual, México, Mc Graw Hill, 1998, 220 p.

Reid, Stefan, "Preparándose para interpretar", en *La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008 (Alianza Música).

Rico y León, Jorge, *La industria musical y los derechos de autor*, México, Porrúa, 2009.

Satanowsky, Isidro, *Derecho intelectual*, (2 tomos), Buenos Aires, Edición Tipográfica Argentina, Buenos Aires, 1954.

Savatier, René, *Le droit de l'art et des lettres*, Paris, 1953.

Scholz, Johannes-Michael, *El tercer poder: hacia una comprensión histórica de la justicia contemporánea en España*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1992.

Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana, 1996.

The practice of performance. Studies in musical interpretation, UK, Cambridge University Press, 2005.

Valera Cases, Augusto, *El músico "in situ"*, Madrid, Alpuerto, 1988.

Viramontes Bernal, *Los derechos de autor*, México, UNAM, 1963, p. 25

Zanolli, Uberto, *Terminología musical básica*, México, Escuela Nacional Preparatoria, 1987 (Serie Artes, 1)

b) Artículos

Carrancá y Rivas, Raúl, "El informe palaciego en spots y celulares", *El sol de México*, El Agua del Molino, México, 3 de septiembre de 2009.

Da Silva, Justino Adriano, "Antecedentes históricos de la nueva ley de los derechos de los artistas", *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, Dir. David Rangel, México.

Diez Picazo, Luis, "La interpretación de la Ley", en *Anuario de Derecho Civil*, 1970, p. 724, cit. en Scholz, Johannes-Michael, *El tercer poder: hacia una comprensión histórica de la justicia contemporánea en España*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1992.

Gadamer, H. G., cit. en Gutiérrez, Carlos B., "La ardua liberación de la interpretación", en *Hermenéutica: interpretaciones desde Nietzsche, Gadamer y Ricoeur*, Mauricio Navia A. y Agustín Rodríguez V. (Comps.), Venezuela, 2008 (Col. Ciencias Humanísticas, Serie Filosofía).

González Alcántara y Carrancá, Juan Luis, "La música, arte inseparable del hombre", en *Conservatorianos*, México, año 1, núm. 2, marzo-abril de 2000.

González Valerio, María Antonia, "Consideraciones estéticas sobre la hermenéutica de Gadamer. La lectura como enfrentamiento con la alteridad", en *Entre hermenéuticas*, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y

- Paulina Rivero Weber (Coords.), México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 2004.
- Graziosi, Giorgio, "L'interpretazione", en *Enciclopedia della Musica*, t. II, Milán, Ricordi, 1964.
- Hernández Marín, R., *Teoría general del Derecho y de la ciencia jurídica*, Barcelona, 1989, cit. en Scholz, Johannes-Michael, *El tercer poder: hacia una comprensión histórica de la justicia contemporánea en España*, Frankfurt am Main, Klostermann, 1992.
- "Interpretazione", en *Enciclopedia dello Spettacolo*, fundada por Silvio D'Amico, vol. VI, Roma, Casa Editrice Le Maschere, 1959.
- Long, cit. en Howat, Roy, "What do we perform?", en *The practice of performance. Studies in musical interpretation*, UK, Cambridge University Press, 2005.
- Moraes, Walter, "El derecho del artista intérprete o ejecutante en el continente americano. Análisis y perspectivas". *Revista Mexicana de la Propiedad Industrial y Artística*, Dir. David Rangel, México, Tomo XIV, enero-diciembre, 1976
- Musatti, Alberto, "Il diritto d'autore dell'interprete, *Revista del diritto commerciale e del diritto generale delle obbligación*, v. XII, parte I, Milán, 1914.
- Plaisant, Robert, "Los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes", en *Boletín de derecho de autor, Revista trimestral de información*, UNESCO, vol. XVIII, núm. 4, 1984.
- Rink, John, "Análisis y (¿o?) interpretación", en *La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008 (Alianza Música).
- Ritterman, Janet, "Sobre la enseñanza de la interpretación", en *La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008 (Alianza Música).
- Rivero Weber, Paulina, "La hermenéutica ontológica de Martín Heidegger", en *Entre hermenéuticas*, María Antonia González Valerio, Greta Rivara Kamaji y Paulina Rivero Weber (Coords.), México, Facultad de Filosofía y Letras, Dirección General de Asuntos del Personal Académico, UNAM, 2004.
- Walls, Peter, "La interpretación histórica y el intérprete moderno", en *La interpretación musical*, John Rink (ed.), Trad. de Bárbara Zitman, Madrid, Alianza editorial, 2008 (Alianza Música).
- Zanolli, Uberto, "Inmortalidad de la Ópera", *Diario de la Nación*, México, 9 de agosto de 1959.
- Zanolli Fabila, Betty Luisa, "El artista intérprete musical mexicano. Sobre su protección jurídica", en *Universo de El Búho*, México, año 6, número 67, septiembre de 2005, pp. 75-77.
- _____, "La interpretación artística, perpetuo acto creador", México, en *Universo de El Búho*, año 5, no. 52, mayo 2004, pp. 77-80.

c) Tesis

Aguilar Ruz, Luisa del Rosario, *La equiparación de las figuras de intérprete y ejecutante en la Ley Federal Mexicana del Derecho de Autor. Estudio comparativo de ambas figuras en distintas legislaciones en materia de derechos conexos*, México, Humanitas. Escuela Superior de Leyes y Negocios, Tesis de licenciatura (Licenciada en Derecho), 2007.

Ortega Serralde, Eulalio, *Proyecto de legislación sobre propiedad artística musical y su fundamentación*, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis Licenciatura (Licenciado en Derecho), 1933.

Rangel Medina, David, *Los derechos de autor : Naturaleza jurídica y comentarios acerca de su protección legal en México*, México, Tesis Licenciatura (Licenciado en Derecho)-UNAM, Facultad de Derecho, 1944.

Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis de Licenciatura (Licenciada en Derecho), p. 36.

_____, *La profesionalización de la enseñanza musical. El Conservatorio Nacional de Música (1866-1996)*, vol. II, México, UNAM, Facultad de Derecho, Tesis de doctorado (Doctorada en Historia), 1997.

d) Entrevistas

“Niveles de la interpretación musical”, entrevista a Julio Vigueras Álvarez, México, UNAM, 2011.

“¿Qué es el arte o cuál es su significado?”, entrevista a René Avilés Fabila, México, 2011.

C. FUENTES ELECTRÓNICAS

a) Institucionales

<http://www.cerlalc.org>

http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/convenios_regionales_tratados_libre_comercio/16_CostaRica_Mexico.pdf

http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/convenios_regionales_tratados_libre_comercio/1_Bolivia_Mexico.pdf

http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/Convenios_y_tratados_multilaterales/28_tratado_de_Libre_Comercio_entre_los_Estados_Unidos_Mexicanos.pdf

http://www.cerlalc.org/derechoenlinea/dar/convenios/Convenios_y_tratados_multilaterales/29_tratado_de_Libre_Comercio_Estados_Unidos_Mexicanos-Nicaragua.pdf

<http://www.indautor.sep.gob.mx/>

http://portal.unesco.org/culture/en/ev.php-URL_ID=14076&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

http://portal.unesco.org/culture/es/files/30289/11419173013it_copyright_2003_en.pdf/it_copyright_2003_en.pdf

http://www.sacom.org.ar/2001_reunion1/actas/Shifres/Shifres.htm#Figura_3

http://www.unesco.org/culture/laws/copyright/html_sp/state1952.htm

<http://www.wipo.int/>

<http://www.wipo.int/treaties>

http://www.wto.org/spanish/thewto_s/glossary_s/ompi_s.htm

b) Generales

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Claudio Arrau disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=5Q9cBsEytI0>

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Alexander Brailowsky disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=sJbmQmz4D1w&feature=related>

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Alfred Cortot disponible en http://www.youtube.com/watch?v=_9GBjQyvtAM&feature=related

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Vladimir Horowitz disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=XhnRIuGZ_dc

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Sviatoslav Richter disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=mF39XK6EVEk&feature=related>

Balada en sol menor, op. 23 de Frederic Chopin, versión de Arthur Rubinstein disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=b6VxVmt6UOA>

Borges, Jorge Luis, "Las versiones homéricas", *Discusión* (1932), en *Obras completas*, t. I, Buenos Aires, Emecé, 1996, cit. en Olea Franco, Rafael, "Borges y el civilizado arte de la traducción: una infidelidad creadora y feliz", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, El Colegio de México, julio-

- diciembre, año/vol. XLIX, núm. 002, pp. 439-473, disponible en: <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/602/60249206.pdf>
- Borges, Jorge Luis, *Textos recobrados, 1919-1929*, Buenos Aires, Emecé, 1997, disponible en <http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/602/60249206.pdf>
- Carrancá y Rivas, Raúl, "Razón y sentido del Derecho", Conferencia dictada en el Primer Ciclo de Jornadas Jurídicas, Universidad Motolinía, Campus Pedregal, sept. De 2004, disponible en:
<http://www.derecho.unam.mx/papime/TemasSelectosdeDerechoPenalVol.III/tema2-3.htm>
- Cervantes y Saavedra, Don Miguel de, *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, Primera parte, Capítulo VI "Del donoso escrutinio que el cura y el barbero hicieron en la librería de nuestro ingenioso hidalgo", disponible en <http://www.spanisharts.com/books/quijote/capitulo6.htm>
- Díaz Noci, Javier, "El periodista como profesional liberal. La propiedad intelectual del periodista", disponible en: <http://www.ehu.es/diaz-noci/Libros/L2.pdf>
- Lipszyc, Delia, "Los 'Tratados Internet' de la OMPI(Ginebra, 20 de diciembre de 1996)", II Jornada de Derecho de Autor en el Mundo Editorial, Buenos Aires, 2004, disponible en www.cadra.org.ar/upload/Lipszyc_Tratados_Internet_OMPI.pdf
- Obón León, Juan Ramón, "Reunión oficiosa *ad hoc* sobre la protección de las interpretaciones y ejecuciones audiovisuales", Información proporcionada por México relativa al cuestionario para expertos nacionales contenido en el apéndice del estudio sobre la cesión de los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes a los productores de fijaciones audiovisuales (Documento A VP/IM(03/4), Ginebra, noviembre de 2003, p. 2 disponible en:http://www.wipo.int/mdocsarchives/AVP_IM_03/AVP_IM_03_4_A_REV_S.pdf
- Primer movimiento del *Concierto en la menor, op. 54*, de Robert Schumann, versión de Martha Argerich y la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, 1952, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=KNr0cC5PhDg>
- Primer movimiento del *Concierto en la menor, op. 54*, de Robert Schumann, versión de Martha Argerich y la Sinfonietta Argerich, 2005, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=8JhWIRkBZHo>
- Primer movimiento del *Concierto en la menor, op. 54*, de Robert Schumann, versión de Martha Argerich y Riccardo Chailly con la Gewandhaus Orchestra, 2006, disponible en <http://www.youtube.com/watch?v=QxGFP52NiAo>
- Vila, Eva Jimena, "Acerca de la interpretación literaria", Universidad de Buenos Aires, disponible en:
http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_anteriores/numero_anterior_13/nivel2/articulos/ensayos/vila_1_ensayos_13verano06.htm