



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE DERECHO

**SEMINARIO DE DERECHO
DEL TRABAJO**

**TRABAJADORES DE LA MÚSICA
EN MÉXICO. CASO CANTANTE
DE ÓPERA.**

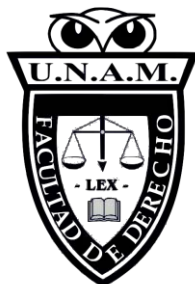
T E S I S

QUE PARA OBTENER
EL TÍTULO DE LICENCIADO EN DERECHO
PRESENTA:

CLAUDIA GONZÁLEZ MONDRAGÓN

ASESOR:
DR. GERARDO VALENTE PÉREZ LÓPEZ

México, Distrito Federal, 2015.





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.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTÓNOMA DE
MÉXICO

FACULTAD DE DERECHO
SEMINARIO DE DERECHO DEL TRABAJO

DR. ISIDRO ÁVILA MARTÍNEZ
DIRECTOR GENERAL DE ADMINISTRACIÓN
ESCOLAR DE LA U.N.A.M.
P R E S E N T E.

Muy distinguido Señor Director:

La alumna **CLAUDIA GONZÁLEZ MONDRAGON**, con número de cuenta **303189923**, inscrita en el Seminario de Derecho del Trabajo a mi cargo, ha elaborado su tesis profesional intitulada **TRABAJADORES DE LA MÚSICA EN MÉXICO, CASO CANTANTE DE ÓPERA**, bajo la dirección del **DR. GERARDO VALENTE PÉREZ LÓPEZ** para obtener el título de Licenciada en Derecho.

El **LIC. HUGO SEGOVIA MÉNDEZ**, en el oficio con fecha 13 de Marzo de 2015, me manifiesta haber revisado y aprobado la referida tesis; considerando que reúne los requisitos correspondientes, por lo que, con apoyo a los artículos 18, 19, 20 y 28 del vigente Reglamento General de Exámenes suplico a usted ordenar la realización de los trámites tendientes a la celebración del Examen Profesional del alumno (a) referido.

Atentamente
"POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU"
Ciudad Universitaria, D. F., 24 de Marzo de 2015.


DR. PORFIRIO MARQUET GUERRER
Director del Seminario



NOTA DE LA SECRETARIA GENERAL: La alumna deberá iniciar el trámite para su titulación dentro de los seis meses siguientes (contados de día a día) a aquél que le sea entregado el presente oficio, en el entendido de que transcurrido dicho lapso, caducará la autorización que ahora se le concede para someterse nuevamente sino en el caso de que el trabajo recepcional conserva su actualidad y siempre que la oportuna iniciación del trámite para la celebración del examen haya sido impedido por circunstancia grave, todo lo cual calificará la Secretaria General de la Facultad.

C.c.p.-Seminario.
c.c.p. - Alumno.

*A mis padres Berta Mondragón Reynosa
y Luis L. González Guzmán*

A mi hermana M. Berenice González Mondragón.

A mi Alma Mater.

Al Doctor Gerardo Valente Pérez López.

*A mis amigos Alejandra Clarita Arenas Mendoza,
Miguel Franco Flores y Enrique García Durán.*

A Francisco Javier Lira Rangel.

A todos ellos por SER y ESTAR en mi vida.

Gracias.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

I

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL

1.1. Sujetos del Derecho del Trabajo.	1
1.1.1. Trabajador	1
1.1.2. Patrón	6
1.2. Artista	8
1.3. Relación de trabajo	13
1.4 Centro de trabajo	15
1.4.1. Acústica	16
1.4.2. Instrumentos de trabajo	17
1.4.2.1. Piano	18
1.4.2.2. Afinación	19
1.4.2.3. Partituras y/o libreto	20
1.4.2.4. Atriles	20
1.4.2.5. Vestuario y maquillaje	20
1.4.2.6. Equipo de sonido	21
1.5. Música	21
1.5.1. Ópera	22
1.5.2. Interpretación	24
1.5.3. Acompañamiento	25
1.5.4. Ensayo	26
1.6. Trabajador de la música y/o trabajador cultural	29
1.6.1. Cantante de ópera	30

CAPÍTULO II

ANTECEDENTES

2.1. Época pre revolucionaria	35
2.2. Artículo 123 Constitucional	47
2.3 La ópera en México en el siglo XX	51
2.4. Ley Federal del Trabajo de 1931	56
2.5 Diversas reglamentaciones del siglo XX	58

CAPÍTULO III

MARCO JURÍDICO INTERNACIONAL

A. DERECHO INTERNACIONAL

3.1. Organización de las Naciones Unidas	63
3.1.1. Pacto internacional de derechos económicos, sociales y culturales	65
3.1.2. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura	68
3.1.2.1. Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales 2005	69
3.1.2.2. Recomendación relativa a la condición de artista de 1980	73
3.1.2.3. Convención internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes, o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.1961	77
3.2. Organización de los Estados Americanos	79
3.2.1. Carta de la Organización de los Estados Americanos	79
3.2.2. Protocolo adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en materia de derechos económicos, sociales y culturales "Protocolo de San Salvador"	81
3.3. Organización Internacional del Trabajo	84
3.3.1. Convenios	85
3.3.2. Recomendaciones	94

B. DERECHO COMPARADO

3.4. Perú	99
3.5. Argentina	102
3.6. España	104
3.7. Italia	113

CAPÍTULO IV

MARCO JURÍDICO NACIONAL

4.1. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos	118
4.2. Leyes Federales	125
4.2.1. Ley Federal del Trabajo	125
4.2.2. Ley Federal de Derechos de Autor	128

CAPÍTULO V

EL CANTANTE DE ÓPERA Y SU RELACION LABORAL

5.1. La contratación del cantante de ópera	134
5.1.1. Becario	134
5.1.2. Servicios Profesionales	138
5.1.3. El papel del sindicato	139
5.1.4. El cantante de ópera como “trabajador”	141
5.2. Relación de trabajo	144
5.2.1. Contrato de trabajo	147
5.2.1.1. Presupuestos de validez	147
5.2.1.1.1. Capacidad	147
5.2.1.2 Requisitos de eficacia	150
5.2.1.2.1. Prestación de servicios fuera de la República o de la residencia del trabajador	150
5.2.2. Duración, rescisión y terminación de las relaciones de trabajo	152
5.2.3. Jornada	154
5.2.4. Salario	156
5.2.5. Derechos de preferencia	156
5.3. Riesgos de trabajo	157
5.3.1. Enfermedades de trabajo	159
5.3.2. Accidentes de trabajo	165

CONCLUSIONES	174
ANEXO 1	179
BIBLIOGRAFÍA	184
LEGISLACIÓN CONSULTADA	190

INTRODUCCIÓN

La música es un lenguaje universal.
Carl Von Weber

La ópera y el derecho tienen una entrañable relación, la presencia de éste ha sido casi una constante, el *leitmotiv* de obras como *Gianni Schichi* de Giacomo Puccini en la que trata una problemática relativa al derecho sucesorio, *Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo y *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni en la que se adecua la conducta ilícita del personaje al tipo penal, *Die Meistersinger* de Richard Wagner en materia laboral a través de los gremios u óperas contemporáneas como *Scalia v. Ginsburg* de Derrick Wang en argumentación e interpretación constitucional.

También la Suprema Corte de Justicia de la Nación a través de su Boletín Raíz y Conciencia, Órgano Informativo del Instituto de Investigaciones Jurisprudenciales y de Promoción y Difusión de la Ética Judicial dedican algunas de sus páginas al análisis de la ópera así como otras expresiones artísticas como el cine y a la creatividad “como elemento ético en el desempeño jurisdiccional”.

México se ha caracterizado por ser pionero en la defensa de los derechos de la clase obrera, y el derecho del trabajo, con su naturaleza eminentemente social, pugna y ha pugnado por otorgar mejores condiciones de trabajo, certidumbre en el empleo, un salario remunerador, vacaciones y jornadas adecuadas que permitan el desarrollo del ser humano en sus necesidades físicas, psicológicas y de esparcimiento; sin embargo, en cierta medida, ha “olvidado” uno de los tantos tesoros que alberga nuestro país: las personas que laboran en el ámbito musical.

La situación del artista en México poco dista del primer acto de *La Bohème* de Giacomo Puccini, esta lamentable realidad se debe a la falta de una

implementación de una política cultural, incentivos, difusión y promoción de sus obras, creación de empleos, y en el caso de nuestra materia de una adecuada regulación en las relaciones de trabajo.

El artista no vive de aplausos y desgraciadamente esto se recrudece en el ámbito del cantante de ópera, campo en el que los bajos salarios, difícil acceso a la seguridad social, preferencia por los extranjeros y malos tratos son algunos de los problemas a los que se enfrentan en su propio país, por lo cual, es imprescindible salvaguardar la condición laboral del artista, para que esta profesión sea no sólo viable sino una fuente de riqueza espiritual y material para las personas que viven de ello y por ende un bienestar social para nuestro país.

En la actualidad los músicos trabajadores no cuentan con disposiciones suficientes y adecuadas que atiendan las particularidades que entraña su profesión, por lo que a través del presente trabajo se pretende aportar los elementos teóricos, técnicos y jurídicos que permitan una adecuada regulación de sus relaciones de trabajo, con especial atención al caso de los profesionales del canto dedicados a la ópera, para lo cual, se propondrá una iniciativa de reforma a la Ley Federal del Trabajo a fin de garantizar la protección jurídica de estos trabajadores.

CAPÍTULO I

MARCO CONCEPTUAL

Muchas definiciones se han dado acerca del objeto de estudio y de la ciencia del Derecho, problemática que aún es materia de dilucidación en diversos coloquios; sin embargo, es innegable que el derecho entendido como orden jurídico, conjunto de normas jurídicas, instituciones, principios, etc., que regula las relaciones entre los individuos (y la de éstos con cosas en nuestro planeta y fuera de él), está inmerso en cada actividad y área de conocimiento humano, y precisamente, por esta interrelación existen diversos conceptos que le son ajenos, remitiéndonos necesariamente a la actividad objeto de la norma jurídica.

1.1. Sujetos del Derecho del Trabajo

1.1.1. Trabajador

La persona como centro de imputación normativa es la columna vertebral, el cimiento en que se erigen las instituciones del derecho; y en particular, el derecho del trabajo con su función eminentemente social, pugna y ha pugnado por otorgar mejores condiciones de trabajo que permitan el desarrollo del ser humano en sus necesidades físicas, psicológicas y de esparcimiento, a través de las garantías que otorga la Constitución, los tratados internacionales, las leyes secundarias y sus respectivos reglamentos.

El artículo 123 de nuestra Carta Magna señala:

Toda persona tiene derecho al trabajo digno y socialmente útil, y como consecuencia de este los salarios mínimos generales deberán ser suficientes para satisfacer las necesidades normales de un jefe de familia, en el orden material, social y cultural, y para proveer a la educación obligatoria de los hijos.

Ahora bien, aunque se hable de un sector de la población como económicamente activa, sólo un porcentaje de la actividad denominada “trabajo” y por ende la persona que lo desempeña, son contemplados en la ley.

La Ley Federal del Trabajo, en su artículo 8, define al trabajo como:

Toda actividad humana, intelectual o material, independientemente del grado de preparación técnica requerido por cada profesión u oficio.

Al respecto, cabe acotar que ninguna actividad puede considerarse exclusivamente como intelectual o física, pues existe una unidad inseparable entre la conexión mente y cuerpo, por ende la diferencia no radicará en el grado de preparación técnica o profesional sino en el salario.

Sostener lo contrario equivaldría no solamente a violar el espíritu de la ley, sino, en palabras de Mario de la Cueva, “*se quebrantaría la unidad del estatuto y se rompería el principio de igualdad pues el derecho del trabajo es derecho de la clase trabajadora*”¹ que no permite distinción alguna entre sus miembros. Este principio está consagrado en el artículo 123 apartado “A”, fracción VII de la Constitución, que establece:

VII. Para trabajo igual debe corresponder salario, igual sin tener en cuenta sexo ni nacionalidad.

La ley reglamentaria del artículo 123 apartado “A” de la Constitución, define al trabajador como la persona física que presta otra física o moral un trabajo personal subordinado (artículo 8). Sin embargo, no todas las personas físicas son consideradas como tales, por lo que sólo se encontrarán en esa hipótesis aquellos que presten su servicio de manera subordinada.

¹ CUEVA, Mario de la, *El Nuevo Derecho Mexicano del Trabajo*, Tomo I, 21ª edición, Editorial Porrúa, México, 2007, pp. 162-163.

La subordinación es el elemento distintivo de la relación de trabajo, consiste en el poder jurídico de mando y en el derecho a ser obedecido que tiene el patrón por parte de quien presta el servicio; sin embargo dicha facultad se encuentra limitada por el trabajo y la jornada estipulada. Lo cual encuentra sustento en el artículo 134, fracción III, el cual dispone que:

**Artículo 134. Son obligaciones de los trabajadores:
III Desempeñar el servicio bajo la dirección del patrón o de su representante, a cuya autoridad estarán subordinados en todo lo concerniente al trabajo.**

Existen diversas actividades o áreas en las cuales el patrón no posee el conocimiento o la pericia en el trabajo estipulado, y por ende la dirección a la que hace referencia el citado artículo sea nula, sin embargo, ese no es elemento *sine qua non* para que se constituya o no la relación de trabajo.

Sirve de apoyo la siguiente tesis:

SUBORDINACION. EXISTE AUNQUE EL PATRON CAREZCA DE LOS CONOCIMIENTOS ESPECIALIZADOS DE SUS TRABAJADORES. La circunstancia de que el patrón carezca de conocimientos técnicos, científicos o de cualquiera índole -relacionados con la actividad de sus trabajadores- no implica que su facultad de mando desaparezca, o que el deber de obediencia del trabajador se destruya; la subordinación subsiste, no obstante las facultades o aptitudes del trabajador, quien -en tales hipótesis- tiene doble responsabilidad; esto es, servir a su patrón que le cubre su salario, y aplicar sus conocimientos con la responsabilidad que deriva de su preparación académica, científica, etcétera; en otros términos, la subordinación es consubstancial a toda relación de trabajo.

CUARTO TRIBUNAL COLEGIADO EN MATERIA DE TRABAJO DEL PRIMER CIRCUITO.
Amparo directo 455/94. Ricardo Luis Lara Hernández y otros. 8 de junio de 1995. Unanimidad de votos. Ponente: Fortino Valencia Sandoval. Secretario: Leonardo A. López Taboada.
Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito. Fuente: Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta. Tomo: II, Noviembre de 1995. Página: 607. Novena época. Tesis aislada.

Aunado a la nota distintiva de la subordinación, existen otros elementos indispensables para que la prestación de servicios sea regulada en la ley,

- el trabajador siempre será una persona física
- la prestación del servicio será a otra persona física o moral,
- y deberá realizarse de forma personal, *intuitu personae*.

Existen otras hipótesis en las cuales se puede considerar el carácter personal del servicio; las cuales se desprenden de la libertad que otorga el legislador en el artículo 20, respecto al acto mediante el cual se origina la relación de trabajo; que en lo conducente señala:

Artículo 20. Se entiende por relación de trabajo, cualquiera que sea el acto que le de origen, la prestación de un trabajo personal subordinado a una persona, mediante el pago de un salario.

En consecuencia:

- “Cuando se contratan los servicios de una persona para realizar un trabajo por una cantidad determinada, y aquella persona a su vez, en base a esa misma cantidad, contrata a un determinado número de auxiliares para que colaboren con ella en la realización del trabajo pactado,
- Cuando se contrata a un equipo de trabajo y se establece el costo del mismo con el jefe, incluyéndose en él la remuneración de todos los integrantes, y
- Cuando se contratan los servicios de un profesional, quien tiene a su mando un conjunto de colaboradores o asesores”², se entenderá el carácter personal del servicio realizado por el trabajador.

A lo antes expuesto, le es aplicable el párrafo segundo del artículo 10 de la ley que a la letra establece:

Si el trabajador, conforme a lo pactado o a la costumbre utiliza los servicios de otros trabajadores, el patrón de aquél, lo será también de éstos.

La figura de la subordinación es el elemento que diferencia la prestación de un servicio profesional reglamentado por el Derecho Civil y la relación de trabajo materia del Derecho del Trabajo.

² DAVALOS, José, *Derecho Individual del Trabajo*, 19ª edición, Editorial Porrúa, México, 2011, p.87.

Para efectos de estudio, a la figura del trabajador se puede clasificar:

- En atención a la duración de la relación de trabajo; *v.gr.* trabajador temporal, de temporada, eventual, de planta.
- Desde el punto de vista de la pertenencia a un gremio o grupo: trabajador sindicalizado o miembro de alguna asociación profesional de trabajadores, coalición.
- Trabajador de confianza y/o representantes del patrón.

En este capítulo sólo se hará un breve estudio de los trabajadores de confianza, respecto del trabajador temporal éste se analizará en el Capítulo V, en cuanto a la clasificación de pertenencia a un grupo, no se abordará por ser materia de Derecho Colectivo del Trabajo, por lo que sólo se hará una mención sobre el papel que juega el sindicato en la contratación del cantante de ópera.

Bajo el rubro de trabajos especiales, la Ley en el Título Sexto, Capítulo II, contempla a los trabajadores de confianza, sin embargo no provee una definición, limitándose a señalar en los artículos 9 y 11 de una manera general, cuando se está en presencia de una función de confianza.

Artículo 9. La categoría de trabajador de confianza depende de la naturaleza de las funciones desempeñadas y no de la designación que se dé al puesto.

Son funciones de confianza las de dirección, inspección, vigilancia y fiscalización, cuando tengan carácter general, y las que se relaciones con trabajos personales del patrón dentro de la empresa o establecimiento

Artículo 11. Los directores, administradores, gerentes y demás personas que ejerzan funciones de dirección o administración en la empresa o establecimiento serán considerados representantes del patrón y en tal concepto lo obligan en sus relaciones con los trabajadores.

De lo anterior se desprende que:

- La función es la que determina la categoría de confianza no así la denominación que se sirva señalar en el contrato de trabajo.

- Respecto al carácter general, el maestro Baltasar Cavazos considera que consiste en *“la responsabilidad sobre la producción; así los encargados de áreas específicas, de producción parcial también tienen labores generales”*³ lo anterior en atención a que dicha actividad se circunscriba a toda la empresa o establecimiento o, en su defecto, a una parte de ella.
- En relación al concepto “trabajos personales del patrón”, De Buen considera que son *“trabajos que realizan sus inmediatos colaboradores, que por la proximidad en que se encuentran tienen, además, acceso a los secretos empresariales”*⁴

Como se colige del artículo 11, los directores, administradores, gerentes y demás personas que ejerzan funciones de dirección o administración, son trabajadores frente a la empresa y representantes del patrón frente a sus subordinados, en consecuencia obligan al patrón en sus relaciones con los demás trabajadores.

Dávalos indica que *“para el ejercicio de sus funciones es presupuesto indispensable que el patrón les delegue cierta autoridad, a fin de que sean obedecidos dentro de la empresa o establecimiento”*⁵. Lo cual encuentra sustento en el artículo 134 fracción III:

Artículo 134. Son obligaciones de los trabajadores:

III. Desempeñar el servicio bajo la dirección del patrón o de su representante, a cuya autoridad estarán subordinados en todo lo conducente al trabajo.

1.1.2. Patrón

El otro sujeto de la relación de trabajo es el patrón o empresario -denominación aceptada por la doctrina y legislación- quien de acuerdo con el primer párrafo del artículo 10 de la Ley Federal del Trabajo, se define como:

³ CAVAZOS FLORES, Baltasar, *40 Lecciones de Derecho Laboral*, 9ª edición, Editorial Trillas, México, 1998, p. 92.

⁴ DE BUEN L., Néstor, *Derecho del Trabajo I*, 17ª edición, Editorial Porrúa, México, 2006, p.449.

⁵ DÁVALOS, José, *Op. cit.* p. 92.

Artículo 10. Patrón es la persona física o moral que utiliza los servicios de uno o varios trabajadores.

Por su parte, Néstor de Buen en su obra Derecho del Trabajo señala lo siguiente “*patrón es quien puede dirigir la actividad laboral de un tercero, que trabaja en su beneficio, mediante retribución*”⁶. Y atendiendo a diferentes criterios propone la siguiente clasificación:

1. Por su naturaleza jurídica.
 - a) Personas individuales
 - b) Personas jurídicas
 - c) Patrimonios afectos a un fin (con o sin titular determinado).
2. Por el tipo de actividad que desarrollan.
 - a) Industriales
 - b) Comerciales
 - c) Agrícolas
 - d) Mineras
 - e) De servicios
3. Por su extensión
 - a) Empresa
 - b) Establecimiento
4. Por el distinto tratamiento jurisdiccional que reciben
 - a) De jurisdicción local
 - b) De jurisdicción federal
5. Por su ubicación
 - a) Dentro de las poblaciones
 - b) Fuera de las poblaciones
6. Por el número de trabajadores que empleen
 - a) Pequeñas empresas (hasta 100 trabajadores)
 - b) Empresas regulares (más de 100 y menos de 1,000)
 - c) Grandes empresas (de 1,000 trabajadores en adelante)
7. Por la finalidad que persiguen
 - a) Con fines de lucro
 - b) Sin fines de lucro.⁷

La ley establece en el artículo 13, que también serán considerados como patrones las empresas establecidas que contraten trabajos para ejecutarlos con elementos propios suficientes para cumplir las obligaciones que deriven de las relaciones con sus trabajadores y en el supuesto que no dispongan de elementos propios suficientes serán solidariamente responsables con los beneficiarios directos de las obras o servicios, por las obligaciones contraídas con los trabajadores, quienes

⁶ DE BUEN, Néstor, *Op. cit.* p. 507.

⁷ *Idem.*

tendrán derecho a disfrutar de condiciones de trabajo proporcionadas a las que disfrutaban los trabajadores que ejecuten trabajos similares en la empresa beneficiaria.

1.2. Artista

Ars una, species mille.

Antes de esbozar un concepto del sujeto se considera oportuno el análisis del sustantivo como arte.

El arte ha experimentado una larga evolución desde las primeras manifestaciones artísticas que datan del Paleolítico, hasta la actualidad, y su concepto ha variado en relación a la sociedad, la cultura o a las corrientes imperantes en determinada época, por lo que aún es materia de diversas discusiones sobre lo que se considera arte.

Según el Diccionario de la Real Academia Española, arte procede del latín “*ars, artis*”, y este calco del griego τέχνη (*techne*), y se define como: *Virtud, disposición y habilidad para hacer algo; o como manifestación de la actividad humana mediante la cual se expresa una visión personal y desinteresada que interpreta lo real o imaginado con recursos plásticos, lingüísticos o sonoros*⁸.

Sin embargo, la ambigüedad del término, permite que se consideren diferentes actividades o labores, independientemente de las denominadas “bellas artes”, tales como la medicina, la cocina, la guerra e inclusive el derecho, definido por el jurista Celso en el siglo I a.C. como “*Ars boni et aequi*”. En este contexto, el término hace alusión a la técnica, a la habilidad de hacer algo, sin embargo, el arte va más allá de una simple capacidad, pericia, destreza, de algún movimiento repetitivo o mecánico, el arte expresa sentimientos, emociones, expone al ser en su máxima expresión, todo ello, con una finalidad estética.

⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la Lengua Española*, [en línea] 22ª edición, 2001, [fecha de consulta: 15 diciembre de 2012]. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>

Al respecto se coincide con Shöenberg en el sentido de que las reglas estéticas, de la armonía o las formas musicales en sí, están sujetas a un determinado estilo, pero nada es permanente lo único que es inmutable es el cambio, la energía y la búsqueda imperante de nuevas formas generaran otras con mayor riqueza en la expresión y conectividad.

Parafraseando a Seneca, *Omnis ars naturae imitatio est*, Shöenberg señala que “*el arte, es en su grado ínfimo, una simple imitación de la naturaleza*”, pero esta imitación debe ser entendida en el más amplio sentido pues “*no expone simplemente los objetos o circunstancias que producen la sensación, sino, sobre todo, la sensación misma... en su nivel más alto, el arte se ocupa únicamente de reproducir la naturaleza interior.*”⁹

Todo arte tiene como génesis la creación, una transformación de las formas tangibles o intangibles que conforman la unidad, el todo; el cual se manifiesta en la producción de una obra, un lenguaje codificado a través de un mensaje; en consecuencia, el arte es interacción, su portavoz es el artista, representante y creador de los más altos valores del ser humano.

El artista y su obra son el vínculo mediante el cual podemos conocer, explorar, transportarnos a mundos desconocidos, vibrar en otras esferas y tocar las fibras más sensibles de nuestro ser, es una gran y noble tarea que requiere entregar la vida misma con una pasión inconmensurable, el valor y coraje para luchar por lo que se ama a pesar de las adversidades que existan, una vocación y servicio a la humanidad. ¡Loable y férrea tarea es la que recae en los hombros del artista!

El diccionario de la Real Academia Española proporciona el siguiente concepto:

⁹ SHÖENBERG, Arnold, *Tratado de Armonía*, Trad. Ramón, Editorial Real Musical, España, 1992, p. 13.

*Persona que actúa profesionalmente en un espectáculo teatral, cinematográfico, circense, etcétera, interpretando ante el público.*¹⁰

No se esta de acuerdo con esa definición pues delimita el campo de las artes reduciéndolo a las escénicas u aquellas que se interpreten ante un público; lo cual es inexacto pues en la creación de obras de arte como la pintura o escultura, rara vez está presente el público y en otros casos ni siquiera llegan a exhibirse; es decir, la calidad de artista va mas allá de la simple exposición o interpretación de la obra, es una forma de vida, es un ser que expresa un sentimiento, ideas, una realidad, su concepción de la vida y el universo; tener como cierta esa aseveración sería tanto como decir que aquella persona que trabaja en solitario en su estudio durante determinado tiempo, no es artista porque no ha exhibido su trabajo ante una persona o público.

Las nociones de arte o artista no forman parte de la terminología jurídica, sin embargo podemos encontrarlos dispersos en algunas leyes v. gr. la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, Ley Federal de Derechos de Autor, Ley Federal del Trabajo, Ley del Impuesto sobre la Renta, etc., sin embargo no se proporciona ninguna definición de estos vocablos, por lo que para efectos jurídicos nos remitimos a la definición contenida en la Recomendación de la Condición del artista adoptada por la UNESCO, en su vigésima primera reunión de su Conferencia General, celebrada en Belgrado con fecha 27 de octubre de 1980 :

I. Definiciones.

A los efectos de la presente Recomendación:

1. Se entiende por "artista" toda persona que crea o que participa por su interpretación o creación de obras de arte, que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida, que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la

¹⁰ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Op. cit.* [en línea], fecha de consulta: 18 diciembre 2012. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>

reconozca como artista, haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación.

Al respecto cabe señalar lo siguiente:

En el léxico jurídico el término persona tiene dos vertientes, las personas físicas o jurídicas, en esas tesituras, el término “persona” a que hace alusión la convención se circunscribe única y exclusivamente a la persona física, al ser humano que tiene capacidad creativa, pues como, más adelante señala, la calidad de artista es “independientemente de que exista o no una relación de trabajo u otra forma de asociación” como una agrupación, compañía, colectivo, sindicato, etc.

La capacidad, como atributo de la personalidad, comprende dos aspectos, la capacidad de goce, entendida como la aptitud legal para ser sujeto de derechos y obligaciones, y la capacidad de ejercicio, que es la facultad de ejercer sus derechos y obligaciones por sí mismos. En esas tesituras y al no haber limitación de ninguna índole en la definición de la Convención, la calidad de artista es extensiva a aquellas personas que no tengan capacidad de ejercicio.

En este sentido, el Código Civil para el Distrito Federal señala:

Artículo 450. Tienen incapacidad natural y legal:

I. Los menores de edad;

II. Los mayores de edad que por causa de enfermedad reversible o irreversible, o que por su estado particular de discapacidad, ya sea de carácter físico, sensorial, intelectual, emocional, mental o varias de ellas a la vez, no puedan gobernarse, obligarse o manifestar su voluntad, por sí mismos o por algún medio que la supla.

De los elementos de la definición contenida en la Recomendación se desprende lo siguiente:

I. *“Toda persona que crea o que participa por su interpretación o creación de obras de arte”* Dependiendo de la actividad que el artista practique, se puede denominar o clasificar en autor, creador, compositor, productor, ejecutante,

interprete, arreglista, etc., teniendo diferentes alcances en la obra de arte total, que en el caso específico de nuestro tema se entrará a su estudio en el siguiente apartado.

II. *“Que considera su creación artística como un elemento esencial de su vida”*

Como hemos señalado en líneas anteriores, el artista es más que un adjetivo o cualidad mediante el cual se pueda describir a una persona, es el ser en sí mismo, es más que un *“lifestyle”*, el verdadero artista en primer lugar es, valga la redundancia, artista de la vida, un ser iluminado que proyecta la belleza o la naturaleza humana en su obra, sintetizándose en la locución latina *“Homo sum, humani nihil a me alienum puto”*.

III. *“...que contribuye así a desarrollar el arte y la cultura, y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista”*

Es importante diferenciar el arte de la cultura, ésta última engloba al “conjunto de modos de vida y costumbres, conocimientos y grado de desarrollo artístico, científico, industrial, en una época, grupo social, etc.”¹¹, la cultura es el continente y el arte es una parte de ella, por lo que no toda expresión de cultura es arte, pero todo arte si es manifestación de la cultura.

Parte de la misión del artista consiste en comunicar, crear y representar los más altos valores al servicio de la sociedad; partiendo del principio que nada es inmutable excepto el cambio, en la evolución del arte, del artista (que por su naturaleza no es ni puede ser un ser involucionado) y de la humanidad existe una interrelación, una simbiosis, en la cual todos se ven beneficiados, la acción del artista por mínima que pueda parecer produce el denominado “efecto mariposa” en la sociedad.

¹¹ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Op. cit.* [en línea], fecha de consulta: 30 diciembre 2012. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>

Este efecto se produce en la interpretación de un artista, donde la música y el canto son una forma de expresión y conectividad del ser; a través de un concierto se da un mensaje en un espacio-tiempo, en el que el flujo de energía recorre un sin fin de caminos; representa un crecimiento, la materialización de un esfuerzo y la satisfacción espiritual que el hermoso arte de la música nos brinda.

IV. “...y que es reconocida o pide que se la reconozca como artista”

Comúnmente se habla del “reconocimiento del público” para con el artista y que él “vive del aplauso del público”, sin embargo aunque éstas sean formas de reconocimiento, consideramos que el término hace alusión a la acción ejercida por personas especializadas en la materia o bien a la adecuación de los cánones estéticos del arte, con la anotación que se hizo anteriormente.

V. “...haya entrado o no en una relación de trabajo u otra forma de asociación.”

Por el “divismo”, la facultad creadora que posee y la personalidad *sui generis* del artista, se ha considerado en diversas ocasiones que el artista no está sujeto a órdenes, sin embargo como se señaló en el numeral anterior la subordinación consiste única y exclusivamente en el poder jurídico de mando y en el derecho a ser obedecido que tiene el patrón por parte de quien presta el servicio aunque el patrón carezca de los conocimientos especializados de sus trabajadores, por lo que no se merma la libertad creadora e interpretación del cantante.

1.3. Relación de trabajo

Mario de la Cueva señala que *“la relación de trabajo es una situación jurídica objetiva que se crea entre un trabajador y un patrono por la prestación de un trabajo subordinado, cualquiera que sea el acto o la causa que le dio origen, en virtud de la cual se aplica al trabajador un estatuto objetivo, integrado por los principios, instituciones y normas de la Declaración de derechos sociales, de la*

*Ley del trabajo, de los convenios internacionales, de los contratos colectivos y contratos-ley y de sus normas supletorias.*¹²

Por su parte, la ley en el artículo 20 señala que, se entiende por relación de trabajo, cualquiera que sea el acto que le dé origen, la prestación de un trabajo personal subordinado a una persona, mediante el pago de un salario.

De dicho precepto se dependen los elementos de la relación de trabajo:

- Elementos subjetivos: trabajador y patrón
- Elementos objetivos: prestación de un trabajo personal subordinado y pago de un salario.

Dichos elementos han quedado descritos en los incisos anteriores; sin embargo, cabe la precisión personal por lo que hace al elemento del pago del salario, que se coincide con Dávalos Morales, en que es una consecuencia y no un elemento de existencia de la relación de trabajo, pues su ausencia no conlleva la inexistencia del vínculo laboral sino da como resultado la aplicación de sanciones de diversa índole y alcance en contra del patrón.

Así mismo el artículo 21 señala en lo conducente que se presume la existencia de la relación de trabajo entre el que presta un trabajo personal y el que lo recibe, sin embargo, como se mencionó anteriormente no basta la prestación de un servicio personal y directo de una persona a otra para que se dé la relación laboral, sino que esa prestación debe reunir como requisito principal la subordinación, que implica que el patrón se encuentra en todo momento en posibilidad de disponer del esfuerzo físico y mental del trabajador según la relación convenida durante la jornada de trabajo.

Por lo que respecta al contrato de trabajo, sólo se expreso, a manera de introducción, que la ley reputa como tal, aquél por virtud del cual una persona se

¹² CUEVA, Mario de la. *Op. cit.* p. 187.

obliga a prestar a otra un trabajo personal subordinado, mediante el pago de un salario, cualquiera que sea su forma o denominación (art. 20). Mismo que será analizado con mayor detenimiento en el capítulo V.

1.4. Centro de trabajo

El Diccionario Jurídico Mexicano del Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM brinda la siguiente definición: *“lugar en el que se realizan un conjunto de actividades industriales, comerciales, administrativas o de servicios, que ocupa por regla general un espacio urbano y constituye un complejo profesional integrado por edificios, maquinas, equipo, instalaciones de diversa índoles, redes de comunicación y fuentes de energía. En el laboran un grupo de personas a quienes se denominan trabajadores, obreros o empleados.”*¹³

La Ley Federal del Trabajo en el artículo 16 considera como centro de trabajo a la empresa y establecimiento, definiendo a la primera como la unidad económica de producción o distribución de bienes o servicios y a la segunda, unidad técnica que como sucursal, agencia u otra forma semejante, sea parte integrante y contribuya a la realización de los fines de la empresa.

Dado el carácter peculiar que revisten los contratos especiales de trabajo como el de los músicos, en el artículo 304 de la Ley se enuncian los centros de trabajo como:

Artículo 304. Las disposiciones de este Capítulo se aplican a los trabajadores actores y a los músicos que actúen en teatros, cines, centros nocturnos o de variedades, circos, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local donde se transmita o fotografié la imagen del actor o del músico o se transmita o quede grabada la voz o la música, cualquiera que sea el procedimiento que se use.

¹³ INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURÍDICAS-UNAM, *Enciclopedia Jurídica Mexicana*, Tomo II, Editorial Porrúa, México, 2004. p. 118.

De los lugares de trabajo enunciados por la ley, a manera de introducción puede afirmarse, que para el caso concreto del cantante de ópera, solo serán aplicables los teatros, cines, radio y televisión, salas de doblaje y grabación, o en cualquier otro local donde se transmita o fotografié la imagen del actor o del músico o se transmita o quede grabada la voz o la música, quedando excluidos los centros nocturnos o de variedades y circos.

En el caso específico del trabajador de la música, el centro de trabajo debe reunir ciertas características para que la actividad laboral sea viable y se ejecute con calidad, siendo éstos los siguientes:

1.4.1. Acústica

(Del gr. ἀκουστικός, de ἀκούειν, oír). *Es la ciencia teórica y experimental que comprende el estudio de todos los fenómenos relativos al origen, propagación y recepción de las ondas sonoras en medios sólidos, líquidos y gaseosos. Establece las leyes de las vibraciones de los cuerpos y explica las sensaciones estimuladas por los sonidos musicales y de los ruidos.*¹⁴

Es conocido el hecho de que en ciertos recintos, la voz o el sonido independientemente de la fuente en que fue emitido, se apague rápidamente o no “corra” adecuadamente, esto se debe a que los mecanismos y características de la producción del sonido no son los únicos que determinan el sonido que escucha el oyente, ya que debe considerarse dos aspectos, cómo se transmite de la fuente al oyente y cómo resulta modificado en ese proceso;¹⁵ al estudio de este fenómeno se le conoce indistintamente como acústica de salas, arquitectónica o ambiental.

¹⁴ BAÑUELOS, Roberto, *Diccionario del Cantante. Terminología clásica, vocal, musical y cultural*, 1ª edición, Editorial Trillas, México, 2009, pp. 11-12.

¹⁵ RANDEL, Don Michael editor. *Diccionario Harvard de Música*, versión española de Luis Carlos Gago, 1ª edición, Editorial Alianza, Madrid, 1997, p.16.

Grosso modo puede anotarse que los factores que influyen en la acústica de la sala son la reverberación o reflexión del sonido, “*fenómeno producido por la reflexión y consiste en una ligera permanencia del sonido una vez que la fuente original ha dejado de emitirlo*”¹⁶, la velocidad finita de propagación del mismo y la forma del recinto, tema que abundaremos en el capítulo respectivo.

1.4.2. Instrumentos de trabajo

A diferencia de un pianista, un violinista o de cualquier otro músico, el instrumento del cantante no puede ser reemplazado, la voz es única e irrepetible, jamás habrá un timbre igual, sin embargo, contrario a lo que se cree, no es la voz sino el instrumento vocal en sí, el que realmente se puede considerar como instrumento de trabajo.

El instrumento vocal se divide en tres partes:

1. El aparato respiratorio, integrado por la nariz, la tráquea, los pulmones y el diafragma.
2. El aparato de la fonación, constituido por la laringe y las cuerdas vocales, y
3. El aparato resonador, comúnmente asociado a los huesos de la cabeza (paladar óseo, senos maxilares, esfenoidales, etc.) y la expresión “*in mascara*”, sin embargo en estricto sentido está constituido por todo el cuerpo humano.

Los dos primeros cobran relevancia jurídica en materia de enfermedades profesionales de trabajo, contenida en el numeral 157 del artículo 513 de la Ley en la que se prevén como afecciones derivadas de la fatiga en el trabajo la laringitis crónica con nudosidades en las cuerdas vocales.

¹⁶ Colaboradores de Wikipedia. *Reverberación* [en línea] Wikipedia, La enciclopedia libre, 2010 [fecha de consulta: 6 enero 2013] Disponible en: <http://es.wikipedia.org/wiki/Reverberación>

Con excepción del canto *a capella*, el cantante trabaja con otros músicos, y el número de instrumentos dependerá de esa variable.

1.4.2.1. Piano

El piano juega un papel importantísimo en la ejecución del cantante, entre las funciones más importantes se encuentra el acompañamiento y el apoyo en la vocalización.

Existen diferentes tipos de pianos, como los de cola de diversas medidas (1/4, 1/2, 3/4 y de cola completa), verticales o de pared y pianos eléctricos o electrónicos, todos ellos con un registro aproximado de siete octavas, ésta extensión en el registro tiene una gran trascendencia para la ejecución de la obra musical, pues las partituras de piano para el acompañamiento de una ópera o aria son adaptaciones o reducciones de orquesta de la partitura original, lo que significa que el pianista en su ejecución habrá de tocar la síntesis de una vasta gama de sonidos que van desde un registro grave hasta registros agudos o sobre agudos.

Ahora bien, existen algunos teclados que cuentan con un registro similar al del piano, sin embargo estos presentan algunos inconvenientes; entre los factores que constituyen la expresión musical se encuentra la dinámica, estudio del matiz o volumen, los cuales son representados por medio de palabras o signos gráficos en las partituras v. gr. *ff*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, *cresc*, *dim*, etc. (*fortissimo*, *forte*, *mezzo forte*, *piano*, *pianissimo*, *crescendo*, *diminuendo*, respectivamente) que como se verá más adelante son de gran importancia en la interpretación de la obra.

El piano a diferencia del teclado cuenta con un mecanismo interno que permite, dependiendo de la presión del dedo ejercida en la tecla y del movimiento del pie sobre el pedal, producir desde un *fortissimo* hasta un *pianissimo* y generar mayor cantidad de armónicos, enriqueciendo la pieza a estudiar, lo que hace posible el dialogo entre el piano y el canto, ya que en determinados compases puede existir

una predominancia de uno sobre otro como en el contrapunto, una pregunta o respuesta u otra indicación que señale la partitura, logrando que la interpretación sea lo más aproximada a lo que desea el compositor; lo cual sería imposible de representar si se cuenta con un teclado en el que es materialmente imposible imprimir matices en la ejecución pianística.

1.4.2.2. Afinación

Se define como el “*acto de ajustar la frecuencia o frecuencias sonoras fundamentales de un instrumento, generalmente con la intención de ponerla o ponerlas de acuerdo con alguna altura predeterminada*”¹⁷. Si bien es cierto la afinación no puede ser considerado como instrumento de trabajo, es un requisito *sine qua non* para la debida ejecución de la partitura, esto incluye desde los cantantes hasta los instrumentos que participen en la ejecución de la obra.

Existen diferentes factores que provocan la desafinación de un instrumento musical, a manera de ejemplo señalaremos los siguientes, falta de uso o mantenimiento del instrumento, cambio de cuerdas, si se trata de un instrumento de reciente adquisición, las condiciones en el que se almacenen, tales como el calor, la humedad o el frío, etc. En este sentido el patrón debe proveer un lugar que cuente con las condiciones idóneas o los medios adecuados para el resguardo de los instrumentos durante las giras y representaciones artísticas.

En relación al inciso anterior, y a diferencia de los demás instrumentos que pueden ser afinados por sus propios ejecutantes, el piano, como instrumento de trabajo y elemento indispensable que debe figurar en el lugar de trabajo, requiere de una persona especializada en su afinación y de un mantenimiento constante, pues el pianista no necesariamente posee los conocimientos o instrumentos para hacerlo.

¹⁷ RANDEL, Michael. *Op. cit.* p. 20.

1.4.2.3. Partituras y/o libreto

Como la gran mayoría de los términos musicales, la palabra partitura y libreto, provienen del italiano “*partitura*” y “*libretto*”, la primera es un texto de una composición musical para uno o varios instrumentos, escrita mediante un lenguaje propio formado por signos y notas y el libreto es “*Obra dramática escrita para ser puesta en música, ya toda ella, como sucede en la ópera, ya solo una parte, como en la zarzuela española y ópera cómica extranjera*”¹⁸

En la música existen adaptaciones y variaciones de las obras originales, y dependiendo del gusto o de las necesidades del empresario o patrón, en la producción de una ópera, recital o concierto se deberá elegir la partitura y/o libreto a estudiar, por lo que el trabajador músico, que en principio conoce la obra, deberá adecuarse a las indicaciones de la partitura, libreto y todas aquellas observaciones que hagan el director de orquesta, de escenografía y el patrón.

1.4.2.4. Atriles

Estos instrumentos sirven para sostener las partituras y deben ser suficientes en número para los integrantes de la orquesta y en general para todos los músicos ejecutantes y cantantes solistas; así mismo, un pequeño pódium en el que estará el director de orquesta de tal forma que sea visible para cada uno de los músicos.

1.4.2.5. Vestuario y maquillaje

Dependiendo del tipo de representación -concierto, recital, puesta en escena, etc.- y de la ópera o repertorio, tanto el vestuario como el maquillaje deberán ser *ad hoc* a la obra a representa, los cuales deberán ser proporcionados por el patrón y adecuarse a las necesidades del cantante en lo individual (talla, personaje, época,

¹⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Op. cit.* [en línea], fecha de consulta: 10 febrero 2013. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drael/>

etc.), y en lo general (concordancia con la obra y argumento así como en la relación con los demás artistas).

1.4.2.6. Equipo de sonido

No son necesarios si es un recinto con buena acústica pues el cantante mediante un manejo adecuado del timbre, una técnica adecuada del canto consistente en el apoyo del diafragma, una columna de aire, bajar la laringe y una adecuada disposición de la boca y por ende una dicción, lograra que su voz corra en el lugar en el que se celebre el concierto o presentación. Sin embargo, si el lugar del concierto es en un área al aire libre o una sala en la que por su magnitud o mala acústica el sonido sea absorbido o se disperse, deberá disponerse de un equipo de sonido para los músicos participantes.

La obligación del patrón en ese sentido versará en proveer un equipo de sonido de buena calidad y disponer de un ingeniero de sonido o personal del *staff* para realizar la respectiva “prueba de audio” previo a la presentación.

Y otros que por la naturaleza de la representación así lo requiera, *v.gr.* iluminación, utilería, escenografía, etc.

1.5. Música

"La música es el corazón de la vida. Por ella habla el amor; sin ella no hay bien posible y con ella todo es hermoso"

Franz Liszt

Dentro de las artes, los griegos las clasificaron en mayores y menores, en atención, al tipo de sentido que se ocupe, correspondiendo a la música la clasificación de arte mayor, pues en ella se involucran el sentido del oído y la vista.

Para el científico mexicano José Luis Díaz, la música es *"un proceso pautado y complejo que ocurren entre objetos y sujetos unificados en el espacio-tiempo por*

*la actividad de una secuencia energética e informacional que los entrelaza: materia, forma, conciencia, conducta, cinética y energía en su unidad y su diversidad”*¹⁹

Ahora bien a la disposición de la construcción y desarrollo de las ideas musicales en una composición musical se le conoce como formas musicales; la forma, al igual que la armonía y el contrapunto, forman el complejo de la técnica compositiva. El conocimiento de ésta no es privativa para el compositor pues es de gran importancia para el intérprete y en general para cualquier estudioso de la música.

Zamacois señala que *“casi todos los tipos formales están vinculados a un género musical determinado, aun cuando haya algunos que lo estén a más de uno”*. La clasificación de los géneros tiende a establecerse en base a términos antagónicos, v.gr. *música pura y música dramática; religiosa y profana; vocal e instrumental; de cámara y de concierto, etc.*²⁰

El dramático da cabida a todos aquellos géneros inspirados en la palabra, y es precisamente, bajo el rubro de música dramática profana, en el que encontramos a la canción, el *lied*, la canción polifónica, el madrigal, el poema coral, la cantata, el oratorio y la **ópera**.

1.5.1. Ópera

“Una ópera comienza mucho antes de que se levante el telón, y termina mucho después de que ha caído. Comienza en mi imaginación, se convierte en mi vida y sigue siendo parte de mi vida después de que yo salgo del teatro. El auditorio sólo presencia un pasaje”

María Callas²¹

¹⁹ DÍAZ, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa*, 2ª edición, La Ciencia para Todos, Fondo de Cultura Económica, México, 2002, p.145.

²⁰ ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de formas musicales*, Idea Books, S.A, España, 2004, p.5.

²¹ STASSINOPOULOS, Arianna. *María Callas. La mujer detrás de la leyenda*, 2ª edición, Lasser Press Mexicana, México, 1983. p.148.

El diccionario de Harvard define a la ópera como “*drama que es fundamentalmente cantando, acompañado por instrumentos y presentado teatralmente*”. Richard Wagner uno de los máximos expositores de la ópera en Alemania e innovador de esta forma en el siglo XIX la concibió como “obra de arte total” (*gesamtkunstwerk*) en la que concurren todas las artes (poesía, drama, artes plásticas, música y el canto) a fin de lograr una síntesis, la unidad del arte a través de la música, concebida como centro creativo²²; en sus obras resalta el *leitmotiv* o motivo conductor, que consiste en la representación de un personaje, una pasión, un objeto o una acción, pero estos motivos aparecen modificados según las circunstancias de la acción.

La ópera es, sin duda, la más compleja de todas las artes, en ella concurren la música, la poesía, el drama, la escenografía, vestuario, iluminación, interpretación, la danza, el teatro y un gran número de personas tras bambalinas que, en su conjunto, hacen posible su representación; desde un punto de vista neurológico, esta complejidad:

*“dimana entre otros aspectos de la percepción visual, la percepción auditiva, la integración sensorial, el procesamiento central de la información visual y auditiva, la percepción del tiempo, el papel del lenguaje en la ópera, la atención y sus factores, la memoria, la emoción, las diferencias entre los hemisferios cerebrales derecho e izquierdo, etc.”*²³

A lo largo de la historia de la ópera, ha sido presentada en numerosas formas y estilos, pudiendo ser acompañada por una orquesta o un pequeño grupo de instrumentos, con o sin puesta en escena (todos los elementos escénicos y musicales), puede cantarse de principio a fin o selecciones de arias, recitativos, dúos, etc. En cuanto a su clasificación, en un inicio se tomó en cuenta el carácter del argumento y estilo, dándole el calificativo de seria, semiseria, lírica, romántica,

²² BAÑUELAS, Roberto. *Op. cit.* p.93.

²³ TRUJILLO RODRIGUEZ, Francisco, Coord. *Farmacopea, enfermedad y muerte en la ópera*, 1ª edición, Universidad de Huelva, España, 1998, p.53.

etc., quedando en desuso y en la actualidad se establecieron las denominaciones siguientes, Gran Ópera, Ópera cómica, Ópera buffa y Drama lírico.²⁴

Prosiguiendo con el estudio de las formas, en las obras dramático-musicales como la ópera, encontramos una subdivisión de elementos formales, que en su conjunto constituyen el “*Stile rappresentativo*”, aunque es un concepto dinámico y en proceso de evolución, podemos señalar los siguientes, el recitativo, *ritornelli*, aria, gran aria, arieta y arioso, romanza, dúo, terceto y concertante.

El compositor, el tipo de ópera y de las formas en ella no sólo tienen una gran trascendencia para la interpretación sino, como se verá más adelante, cobran una gran importancia en el objeto de la relación laboral.

1.5.2. Interpretación

“Cuando quieres hallar un gesto, cuando quieres descubrir cómo actuar en el escenario, lo único que tienes que hacer es escuchar la música. El compositor ya se ha ocupado de eso. Si te tomas la molestia de escuchar realmente con tu alma y tus oídos, y digo alma y oídos porque la mente también debe trabajar, pero no demasiado, encontrarás ahí todos los gestos”
María Callas²⁵

El desconocimiento de la música hace que se considere la interpretación como algo subjetivo, como el sentir, el *feeling* que una persona pueda imprimir a su canto o a la ejecución de determinada pieza, ¡nada más lejano de la realidad! La música es un lenguaje y como tal es susceptible de interpretación, a través de sus signos escritos yace un manantial de riqueza espiritual y belleza sin igual que espera ser descubierto, dicha misión corresponde al intérprete.

²⁴ ZAMACOIS, Joaquín. *Op. cit.* p. 244.

²⁵ The Callas Conversations, filmed at the ORTF, Paris, may 1965, a Co-production between Pierre-Oliver Bardet, Idéale Audience International, and Stephen Wright, IMG Artists. (DVD)

El intérprete es el vínculo, el intermediario que nos acerca al compositor mediante la ejecución de las partituras, dándole vida a los signos estampados en la hoja pautada, para lograrlo requiere de ciertos conocimientos especializados:

- El conocimiento del compositor: no es lo mismo interpretar las obras consideradas de la primera época de Beethoven (1793 a 1801) que las sublimes obras correspondientes a la tercera época que va del año 1816 a 1815 en la que regaló al mundo su Novena Sinfonía.
- El estilo, constituido por la personalidad del compositor aquello que trasluce de ella, de su particular visión del mundo y de la manera en que lo plasma.
- La ubicación de la obra en determinada época.
- Análisis integral de la partitura: tonalidad, fraseo, puntos culminantes, afinación, formas, armonía, etc.
- Involucramiento emocional
- Otras

Como señala Monique Deschaussées:

“INTERPRETAR no consiste en tocar perfectamente notas de memoria. Todo empieza ANTES Y DESPUES.

-ANTES: por el encuentro entre el compositor y el intérprete

-DESPUES: por la lectura exhaustiva de un texto, hasta que nos permita captar la expresión, mas allá de las notas (...) penetrar en el universo de sonidos, de aliento, de ritmo, de imaginación, en una palabra: de VIDA.”²⁶

1.5.3. Acompañamiento

Para el maestro Roberto Bañuelas *“Es, en el conjunto de los elementos que forman una composición musical, la acción subordinada a la parte principal para apoyarla en expresividad, conferirle relieve, vitalidad rítmica, colaboración significativa y la debida ambientación armónica”.*²⁷

²⁶ DESCHAUSSEES, Monique. *El intérprete y la música*, 2a edición, Rialp, S.A, España, 1991, p.42.

²⁷ BAÑUELAS Roberto. *Op. cit.* p.10.

En una interpretación extensiva del término y dejando de lado las consideraciones en torno a la música monódica o de la contrapuntista excluidas del elemento subordinación, para efectos del presente trabajo, por acompañamiento se entiende la presencia constante y comunión musical entre uno o varios músicos instrumentistas (pianista acompañante, orquesta, cuarteto, etc.) y uno o más cantantes de ópera, dependiendo del repertorio y el tipo de presentación.

1.5.4. Ensayo

*“Cuanto más se unen voces diversas y contrarias
más maravilloso resulta el concierto”
Angelus Silesius*

La puesta de una ópera es muy compleja y multifacética, sólo puede ser posible mediante la realización de un trabajo en equipo en el que concurren un gran número de personas (staff, tramoyistas, etc.) las cuales en su mayoría pasan desapercibidas para el espectador. Dependiendo de la selección del compositor, la ópera, la interpretación y proyección que desee el empresario en conjunto con el director de escena, el número de músicos y técnicos aumentará o disminuirá y por ende el costo de la producción correrá la misma suerte.

La ópera es creada en segmentos y cada elemento, el músico-vocal, orquestal, principales o solistas, coro, cuerpo de baile, luces y escenografía, tienen ensayos por separado; posteriormente se combinan en diferentes maneras durante las series o tipos de ensayos, para ser finalmente reunidos en el ensayo final, pocos días antes de la noche del estreno.

El peso de la producción artística recae en los hombros de los directores de orquesta y escénico, quienes deben trabajar en conjunto de tal forma que el resultado final sea armónico e interpretado de conformidad a la intención del compositor.

Entre las funciones del director de orquesta se encuentran la organización de los músicos en su ejecución e interpretación; en los ensayos de los solistas y el

pianista acompañante hace diversas indicaciones que van desde consejos prácticos para una mejor ejecución y expresividad en el canto, hasta la dinámica que considere deba imprimir el cantante en su voz, ensayar con los dúos, coros, apegarse al carácter de la ópera, buscar la armonía de todos los elementos de tal suerte que el coro, la orquesta y los solistas formen una unidad y una de las más importantes: la interpretación; en sus manos esta que una partitura pueda volver a la vida o sumergirla en la mediocridad.

Entre las obligaciones que todo director de orquesta tiene es, en primer lugar, poseer un excelente oído para saber cuando uno de los instrumentos o cantantes han desafinado, la clara conciencia del estilo del compositor, la selección de la partitura (respecto de las variaciones), la búsqueda y logro de una interpretación que conformen la unidad de la ópera, *“un gran director hace que una noche en la ópera sea interesante, un revelación sobre la partitura, y sobre la ópera que se representa; en una palabra, hace que se transforme en un acontecimiento musical y teatral”*²⁸

En la complejidad cognitiva de la ópera, el sentido de la vista es puesto a prueba por el espectador, el responsable de lo que vemos es el director de escena, quien debe ensayar los aspectos teatrales del drama con el coro y los solistas, trabajar en conjunto con los responsables de iluminación, utilería y vestuario así como con el director de orquesta para que cada gesto, cada movimiento vaya en concordancia con la música, exista coherencia entre lo que se ve y lo que se escucha, la ópera debe ser creíble.

Además de los cantantes, de la orquesta y de los directores, hay tres trabajadores que tienen una gran importancia en los ensayos y de quienes su existencia es desconocida por el público:

²⁸ DIGAETANI, John Louis. *Invitación a la ópera*, 1ª edición, Javier Vergara Editor, Argentina, 1989, p.153.

- El apuntador, aunque en algunas producciones se prescindiera de él, trabaja en un espacio muy reducido, como una caja en la que sólo cabe una o dos personas que sobresale por unos cuantos centímetros sobre el suelo del escenario, y tiene la función de apoyar a los cantantes señalándoles la frase siguiente, el texto o tono por la transitoria pérdida de memoria del cantante, o el tiempo en que deben de entrar pues difícilmente un cantante puede ver al director de orquesta que se encuentra en el foso.
- El pianista acompañante, quien en los ensayos hace a su vez de orquesta, tocando al tiempo exacto que desee el director, es un trabajo que “*requires stamina, musical talent, and a healthy ability to read minds. The last is important because singers react as soon as they hear a note, so the pianist can keep up a brisk pace in rehearsals by sensing exactly where the director wants to start up after each interruption.*”²⁹
- Dependiendo del presupuesto, el tercer personaje importante es el *coach* de idioma, la ópera es como una Torre de Babel, el cantante de ópera debe tener una correcta pronunciación y conocimiento de la fonética de diversos idiomas como el italiano, francés, alemán, inglés, ruso, etc.; existen diversas anécdotas específicamente de óperas en italiano en las que por no pronunciar la *doppia consonante* el significado de la palabra se ve terriblemente afectado, de ahí la importancia del *coach*.

A pesar de que la ópera es eminentemente una obra en la que concurren la actuación y la música, diferentes circunstancias han dado lugar a versiones de concierto o “semi-espectacularización” por lo que los ensayos deberán adaptarse a estas representaciones y su número será menor que el de la ópera con puesta en escena.

²⁹ CHATFIELD-Taylor, Joan. *Backstage at the Opera*, 1a edición, Chronicle Books, San Francisco, 1982. p. 52.

1.6. Trabajador de la música y/o trabajador cultural

Entre los caracteres que distinguen al derecho, es su constante expansión, que se hace patente en la Ley Federal del Trabajo, la cual contempla el trabajo de actores y músicos bajo el rubro de Trabajos especiales. Aunque la Ley es omisa en dar una definición sobre trabajador de la música, en base a los artículos 8 y 304 podemos señalar que el trabajador de la música:

- Es una persona física.
- Presta un servicio personal subordinado a otra persona física o moral.
- El servicio prestado puede ser de dos modalidades:
 - a. Actuación en vivo frente a un auditorio con o sin transmisión en medios de comunicación masiva,
 - b. Actuación en estudio o en algún lugar determinado para su grabación y posterior transmisión.

La segunda denominación es adoptada por la Recomendación relativa a la condición del artista, que *“afirma el derecho del artista a ser considerado, si así lo desea, como un trabajador cultural y a gozar en consecuencia de todas las ventajas jurídicas, sociales y económicas correspondientes a esa condición de trabajador, teniendo en cuenta las particularidades que entrañe su condición de artista”*.

El músico puede recibir diferentes calificativos dependiendo de la actividad que desempeñe, tales como investigador, intérprete, compositor, ejecutante, instrumentista, cantante, arreglista, acompañante, docente, etc.; de éstas denominaciones tres son trascendentes para el derecho y que se estudian en los Capítulos III y IV:

- a) Intérprete
- b) Ejecutante
- c) Compositor y/o arreglista

1.6.1. Cantante de ópera

*DAVID: setzt sich in Positur
Mein Herr, der Singer Meister-Schlag
gewinnt sich nicht an einem Tag (..)*

(...)

*WALTHER: Hilf Gott! Will ich denn Schuster sein?
In die Singkunst lieber führ mich ein.
DAVID: Ja, hätt' ich's nur selbst schon zum »Singer«
gebracht!
Wer glaubt wohl, was das für Mühe macht?
Der Meister Tön' und Weisen, gar viel an Nam' und Zahl,
die starken und die leisen, wer die wüsste allzumal!³⁰*

¡El canto es un arte! Medio por excelencia para la expresión de la amplia gama de sentimientos y emociones que es capaz de albergar el ser humano; requiere de una técnica adecuada así como de un conocimiento y cuidado del instrumento que se posee, ya que a diferencia de otros músicos, su instrumento no se puede tocar, ver y oír.

El cantante de ópera y de concierto es el artista capaz de analizar, interpretar y ejecutar cualquier obra, desde el *lied* hasta la ópera, como concertista, solista, miembro de un grupo vocal o coros, puede desenvolverse como intérprete en grabaciones, filmaciones, teatro lírico, espectáculos músico-vocales, etc. El cantante de ópera es un intérprete que contiene una dualidad: es músico y actor.

³⁰ Primer acto, segunda escena de la Ópera *DIE MEINSTERSINGER VON NÜRNBERG* de RICHARD WAGNER.

DAVID: Señor, el toque que os convierte en Maestro Cantor no se adquiere en un día (...)

WALTHER ¡Qué el Cielo me asista!
¿Acaso quiero ser zapatero?

Prefiero que me introduzcas en el arte del canto.

DAVID ¡Lo haría, si ya hubiera llegado a la categoría de "Cantor"
¿Quién podría creerse todo el trabajo que ellos supone?
Los tonos y melodías de los Maestros tan numerosos en nombre y número, las fuertes y las suaves
¿quién podría aprenderse todo esto en un momento?...

En el campo del derecho su actividad se encuentra regulada por la Ley Federal del Trabajo y la Ley del Seguro Social en su carácter de trabajador de la música, y por la Ley Federal de Derechos de Autor por su calidad de artista intérprete o ejecutante.

Es de capital importancia conocer la clasificación de la voz del cantante en el momento de la selección del repertorio; si se le obliga a interpretar obras que no correspondan a su extensión vocal traerá como consecuencia grandes repercusiones en la calidad de su voz y salud del instrumento vocal.

La voz se clasifica en masculina y femenina y éstas a su vez, se subdividen en aguda, media y grave.

Voz	Femeninas	Masculinas
Aguda	Soprano	Tenor
Media	Mezzosoprano	Barítono
Grave	Contralto	Bajo

Dicha clasificación admite otras subdivisiones tales como soprano dramática, coloratura, lirico (*spinto*), ligero; Mezzosoprano dramática, ligera; Tenor dramático, lirico, lírico *spinto*, ligero; Barítono dramático, ligero; Bajo profundo, buffo, etc. En la siguiente pauta se puede apreciar la extensión de las voces:³¹



³¹ La extensión dependerá de la subdivisión en la que se ubique al cantante en cuestión y de las características propias de su voz.

En resumen, la clasificación de la voz de un cantante debe hacerse en función de su tesitura, según ésta se podrá interpretar y asumir los papeles en el teatro lírico u obras afines a ella *v. gr.* no es lo mismo interpretar el papel de la reina de la noche en la ópera *Die Zauberflöte* de Mozart que cantar el aria de *O del mio dolce ardor* de la ópera *Paride ed Elena* de Gluck, pues aunque ambas piezas son para sopranos, en la primera se exige que una soprano ligera coloratura cante un ¡fa sobreagudo! mientras que en la segunda la nota más aguda es un sol⁶.

CAPÍTULO II

ANTECEDENTES

La música ha estado presente en el devenir histórico de la humanidad, en oficios religiosos, festivos, funerarios y hasta bélicos; se adapta, evoluciona y en ocasiones es reflejo del movimiento social en un determinado espacio-tiempo; hablar de la música es hablar de la historia de la humanidad y su percepción de la realidad y del universo.

Antes de la conquista de nuestras tierras, la forma de gobierno imperante en las antiguas civilizaciones era la teocrático militar, existía una sociedad estructurada y jerarquizada en clases sociales y grupos profesionales; en todos los actos religiosos y profanos la música tenía un papel de suma importancia, las artes como la danza, la música y la poesía eran impartidas en escuelas *ex profeso* como la llamada *Cuicacalco o cuicalli* en los aztecas y en la vida profesional los músicos contaban con una organización jerárquica al servicio de los miembros de la nobleza y en honor de las deidades:

Entre los aztecas se les denominaba de la siguiente forma: al director de músicos instrumentistas u *Ometeochtli*, Compositor de cantos o *Kuikapike*, Director de canto o *Tlapizkatzin*, Tañedor de caracol y flauta o *Tlamakazke*. En los mayas al director de actividades musicales se le denominaba *Ah holpo'op*, a los cantantes *K'ayom*, a los compositores *Az tz kay* y al tañedor de instrumentos *Pax*.

La ópera como forma-estilo musical data de los últimos años del siglo XVI como creación de un grupo de intelectuales bajo el nombre de “*La Camerata*”, no obstante como referencia musical en nuestro país, los mayas a través del ballet-

drama *Rabinal-Achi*³² conjuntaron la música, canto, danza y poesía, en la cual se narra la captura, interrogatorio y muerte de un guerrero, misma que era representada en los templos de Kukulcán en Chichén Itzá, declarada Obra Maestra de la Tradición Oral e Intangible de la Humanidad por la UNESCO en 2005 y tres años más tarde se inscribió en la Lista representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad.

A diferencia de lo ocurrido a partir de la colonia y hasta 1825 con la creación del primer conservatorio, la Academia Filarmónica de México, nuestras culturas madres contaban con escuelas especializadas en la enseñanza de la música, impulso de las artes y creación de concursos³³, una estructura jerarquizada, profesionalizada y proteccionista para los músicos, pintores, cantores y tañedores quienes estaban exentos de cualquier tipo de contribución o servicio personal, pues se les consideraba libres de “pecho y tributo” *“porque entre ellos son estimados, porque componen y cantan todo lo pasado y lo que pasa y lo que creen, y por estas dos maneras de pintar y cantar saben sus historias y todo lo de su creencia, y estos oficiales son sabios en esto muy tenidos, y por esto libres de todo pecho y tributo”*(sic)³⁴

Como es sabido, por desgracia, la música indígena fue prohibida por la iglesia, agudizándose en la Inquisición, quedando sólo algunas reminiscencias dispersas en lugares aislados; ello en razón de que una vez sometidos los pueblos

³²Francisco Monterde señala que a pesar de que el teatro prehispánico, en su mayoría, fue vetado por la autoridad eclesiástica, pues lo consideraban como obsceno e idolátrico (siendo sustituido por representaciones religiosas), algunas obras fueron permitidas e inclusive formaban parte de las diversiones públicas y eran interpretadas en ocasión del día del santo patrono o festividad, entre ellas figura precisamente la obra *Rabinal Achí*, única sobreviviente del teatro prehispánico que ha llegado hasta nuestros días, la cual se representó a lo largo de los tres siglos que duró el dominio de España y hasta *“los días en que Iturbide incorporó a su corona, para crear el Imperio mexicano, tierras de América Central que habían visto el esplendor de los mayas”*(p. IX). *Teatro Indígena Prehispánico, Rabinal Achí*. Biblioteca de estudiante Universitario No, 71, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, 3ª edición, México, 1995.

³³ El rey Nezahualcóyotl, uno de los gobernantes más cultos de los aztecas, versado en las artes y ciencias, poeta y literato, fue un gran impulsor de las manifestaciones artísticas; fomentó y organizó concursos de poesía y canto en su palacio.

³⁴ LEÓN PORTILLA, Miguel, Ramírez de Fuenleal y las antigüedades mexicanas, *Estudios de Cultura Náhuatl*, [en línea] Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 8, 1969, p.34. [fecha de consulta: 8 marzo 2013] Disponible en: <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/101.pdf>

autóctonos, uno de los vehículos para la evangelización utilizados por los misioneros españoles fue la música religiosa, a través de la “enseñanza de la escritura musical, la salmodia cristiana, el canto llano y la construcción de instrumentos musicales”.³⁵

2.1. Época pre revolucionaria

El arte musical eclesiástico fue prolífico durante la época colonial y durante el virreinato los alcances de este género se vieron cristalizados por los compositores, organistas y maestros de capilla, uno de ellos fue Manuel Zumaya, considerado como el primer compositor de una ópera en México y el primer maestro de capilla nacido en este territorio; este autor escribió, en honor al virrey Linares, la música de *La parténope* sobre un libreto en italiano de Silvio Stempiglia, ópera representada el 1º de mayo de 1711 en el Palacio Virreinal, así mismo compuso otras dos óperas *El Rodrigo*³⁶ y *Penélope*.³⁷

El panorama de la situación musical estaba afectado por factores propios de la incorporación de la cultura europea a la Nueva España; en primer lugar se debe tener en cuenta que entre los colonizadores no figuraban los mejores músicos, por lo que su calidad interpretativa y educación repercutían en la ejecución y enseñanza musical en nuestro país; los instrumentos representaban otro problema pues aunque pudiera contarse con el número y variedad necesaria para el estilo a interpretar, el problema recaía en la escasez de músicos, lo cual generaba que alternaran entre un instrumento y otro, mermando la calidad en la ejecución.

A todo ello se sumaba la escasez de teatros o centros de espectáculos, reduciéndose al Coliseo y la Catedral en la metrópoli; el campo laboral lo constituía la actividad desarrollada en el teatro, la iglesia (institución que tenía el monopolio de las actividades teatrales, otorgado por el noveno virrey Gaspar de

³⁵ MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, 1ª edición, El Colegio de México, México, 1941, p.25.

³⁶ Según Octavio Sosa la primera ópera de Manuel de Sumaya fue *El Rodrigo* estrenada en 1708 en el Palacio Virreinal para la celebración del infante Luis Fernando y *La Parténope* se representó, por primera vez, el 26 de mayo de 1711 para conmemorar el onomástico del Rey Felipe V.

³⁷ DE ZANDERS, Emilia, *Breve historia de la ópera*, Monte Ávila Editores, 1ª edición, Venezuela, 1992, p. 212.

Zúñiga y Acevedo) y la enseñanza; derivado de todos estos factores, por mucho tiempo, la práctica musical estuvo supeditada a los aficionados y a las personas de buen gusto.

Como resultado de la emancipación de España, la oferta teatral empezó a diversificarse y con ello la creación de otros teatros secundarios (el Coliseo también denominado Teatro Principal para diferenciarlo de los otros) como el Teatro Provisional o de los “Gallos”. Aunque inicialmente la ópera o la zarzuela eran divertimentos para todas las clases sociales, se fue produciendo una bifurcación en el pensamiento: las autoridades borbónicas consideraban al teatro como un instrumento de educación para el pueblo, en contraposición a la clase alta que en el afán de disfrutar de espectáculos de mayor calidad poco le importaba que el pueblo tuviera acceso ante el inevitable aumento de los precios en las entradas.

Tales líneas de pensamientos se enfrentaron en vísperas de la visita de nuestro país del tenor sevillano Manuel García, durante la estadía de este gran cantante en la ciudad entre 1827 y 1828, Octavio Sosa señala que *“la sociedad mexicana se vio obligada a plantearse una serie de preguntas cuyas respuestas determinarían la forma de hacer ópera en México: ¿el precio de las entradas debía ser fijado libremente por la compañía o establecido por el ayuntamiento?, ¿las óperas debían ser cantadas en su idioma original o traducidas al castellano?, ¿los empresarios y cantantes debían ser sujetos al Decreto de Expulsión de los súbditos españoles o no?”*³⁸

La postura que adoptó el gobierno, ante la licencia solicitada por el coronel y empresario Luis Castrejón, para la realización del concierto en el Teatro Principal, fue de cero tolerancia y so pretexto de los altos costos de la entrada impugnó la solicitud del empresario, el dictamen de la Comisión de Teatros así como la petición de los síndicos favorables a aquél, argumentado que *“ni al Ayuntamiento le importaban un ardite las pérdidas o ganancias de un empresario, ni a sus*

³⁸ SOSA, José Octavio. *La Ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución (1821-1910)*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1ª edición, México, 2010, p. 20.

*miembros los constaba si el mérito del artista era real o exagerado, ni podía permitir la Corporación Municipal, como representante del pueblo, que a las clases ínfimas se les impidiese civilizarse e instruirse, estorbándole con lo exagerado de los precios, la asistencia a la ópera*³⁹ así mismo consideró necesario hacer todo lo posible para impedir que los extranjeros se llevaran el dinero, tan escaso y necesario en México.

De esta contienda el Ayuntamiento salió vencedor logrando reducir los costos de las entradas, no obstante el problema no terminó, pues derivado de la interpretación del tenor de las óperas en italiano, cronistas y críticos se dividieron en dos posturas, aquellos que estaban a favor de la interpretación de la ópera en su idioma original (que propiciaba una excelente amalgama y textura en los sonidos al entrelazar las palabras y el lamentable desajuste en el fraseo que produciría la traducción al español), y aquellos quienes en un afán reivindicatorio de los derechos que tiene el pueblo para acercarse a la cultura exigían la traducción al castellano ante la imposibilidad manifiesta de éste para entender la ópera por el desconocimiento del idioma.

Las críticas no se hicieron esperar para el tenor sevillano quién no pudo con el contentillo de la prensa y una vez emitido el Decreto de expulsión de los españoles del territorio mexicano de fecha 20 de noviembre de 1827, abandonó el país, no sin antes ser despojado de sus pertenencias camino a Veracruz.

A lo largo de la historia del teatro lírico en nuestro país, el periódico ha fungido como medio de difusión, crítica, replica, publicación de compañías, óperas y elenco. En un inicio quien se adjudicó la crítica periodista fue el melómano, el aficionado, quien posteriormente fue sustituido por el periodista aficionado “*con la difusión acrecentada del periodismo en México y la introducción de la ópera italiana perfectamente comercializada*”.⁴⁰ Al ser el medio por excelencia para conocer el acontecer que tuvo la ópera en los dos siglos pasados, Octavio Sosa en su obra *La Ópera en México de la Independencia al Inicio de la Revolución*

³⁹ SOSA, José Octavio, *Op. cit.* p. 26.

⁴⁰ MAYER-SERRA, Otto, *Op. cit.* p. 44.

hace acopio de una serie de publicaciones de periodistas y cronistas quienes plasmaron con tinta negra el acontecer de este maravilloso arte, esta invaluable recopilación es la que se plasmara en las subsecuentes líneas.

Gracias a los cronistas de la época se tiene conocimiento del estado que guardaban los centros o lugares de trabajo de los músicos; en cuanto a los teatros, salvo algunas excepciones, las condiciones en que se encontraba su infraestructura y mobiliario eran deplorables, v. gr. el espacio destinado para los actores y el servicio de escena era reducido, la inadecuada o nula ventilación para evitar que el humo producido por las velas densara la atmosfera; el calor de los candiles, goteras, la falta de limpieza del recinto en general y en especial de los baños, aunado a los problemas de drenaje propios de la ciudad, llegándose a encontrar caños abiertos cerca de algunos teatros.

Otros testimonios de gran valía para la tesis que se sustenta y que constituyen uno de los puntos más importantes en que ha de versar la protección del cantante, es el cuidado de la salud; a manera de ejemplo se acota el hecho ocurrido en el 27 de septiembre de 1848 en ocasión de la puesta en escena de la ópera de Norma en el Teatro Nacional, en que la soprano María de Jesús Zepeda y Cosío quien interpretaba el papel protagónico, se enfermó repentinamente al terminar el primer acto y no pudo concluir con su interpretación siendo *“atendida por los doctores Matías Béistegui y Francisco Breakenridge quienes certificaron que padecía una congestión cerebral, causada por un trastorno digestivo”*⁴¹ Aunque generalmente como lo constata las anécdotas de los grandes cantantes de ópera a lo largo de casi tres siglos de existencia del teatro lírico, las imposibilidades para continuar en escena son generalmente debido a enfermedades o molestias en el aparato de la fonación.

Otra peripecia que conforma parte del anecdotario de los músicos, que afortunadamente, ya fue recogida en la legislación, es la referente a los gastos de repatriación; los cantantes y músicos de la orquesta, víctimas de algunas

⁴¹ SOSA, José Octavio, *Op. cit.* p. 52.

compañías extranjeras que arribaban a nuestro país (que en el transcurso de la gira se declaraban en quiebra), eran abandonados a su suerte sin haberles cubierto siquiera sus honorarios respectivos, por lo que se veían en la necesidad de organizar su propias funciones a fin de recaudar fondos y retornar a su país de origen; en otros casos los artistas arremetían contra los empresarios por la vía penal por la falta de pago de las funciones dadas.

El predominio del cantante extranjero sobre el nacional, y del aficionado de la música sobre el profesional, era perfectamente explicable si tomamos en cuenta que hasta el año de 1877 no existía una escuela oficial de enseñanza de la música, aunque se crearon diversos institutos como la Academia de Elízaga en 1825, la Escuela de Música de Beristain y Caballero en 1838, la Academia de J. A. Gómez en 1839 y el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1866 todas ellas procedentes de las tres sociedades filarmónicas creadas hasta entonces, su duración fue efímera. Sin embargo, éste último, años más tarde y en virtud de un decreto emitido por Porfirio Díaz, se convertiría en el Conservatorio Nacional de México.

Aunque la mayoría de las representaciones de ópera eran ejecutadas por compañías y cantantes extranjeros, y la actividad profesional del cantante de ópera nacional era fuertemente criticada y prácticamente inexistente, entre 1860 y 1862 fue formada la primera compañía mexicana de ópera y poco a poco el talento mexicano se iba haciendo presente en el escenario internacional.

Hacia 1865 en pleno embellecimiento de los espacios públicos en la Ciudad de México por el emperador Maximiliano de Habsburgo, retorno a su patria la célebre soprano Ángela Peralta "*el ruiseñor mexicano*" después de una exitosa gira por los escenarios más importantes de Europa, quien protagonizó el papel principal en el estreno mundial de la ópera *Ildegonda* de Melesio Morales, compositor que no gozo de la misma suerte, ya que las obras producidas por mexicanos no sólo eran criticadas por ser una imitación de las italianas, sino carecían del respaldo y credibilidad de los inversionistas extranjeros para llevar sus obras a la puesta en escena, como apunta Otto Mayer "*los empresarios extranjeros estaban,*

*naturalmente, menos dispuestos aún a gastar su dinero y las energías de sus cantantes en experimentos de orden localista, y pusieron todas las trabas que estuvieron a su alcance para evitar tal desgaste, absolutamente inútil para la prosperidad de su negocio”.*⁴²

Justamente esta segunda ópera de Morales ilustra tal situación, pues realizó gestiones con el empresario Biacchi, de la Compañía de Ópera italiana, quien se negó ante el posible fracaso de la obra, la misma respuesta obtuvo de los músicos y cantantes de dicha compañía; el problema del financiamiento se vio solucionado hasta que el archiduque Maximiliano otorgó un apoyo económico para el estreno.

Aunque propiamente no se pueda hablar de una reglamentación laboral de los músicos, ciertas condiciones eran plasmadas en instrumentos jurídicos, v. gr. El Reglamento de Teatros aprobado el 18 de febrero de 1831 que en su artículo 33 disponía:

Los ensayos se verificarán a puerta cerrada, permitiéndose la entrada únicamente a los individuos que pertenezcan al teatro para evitar el inconveniente que resulta que lo presenciaren personas extrañas, pues embarazan que los directores corrijan los defectos que noten para no abochornar a los que necesitan ser corregidos; y el autor cuidará de que esto se observe con escrupulosidad, dando cuenta al contador de cualquier novedad que ocurriera para el preciso conocimiento de la empresa. (sic).⁴³

La Constitución mexicana de 1857 en sus artículos 3º, 4º y 5º circunscribió algunas disposiciones de carácter laboral y educativo; la libertad de enseñanza y la competencia de la ley reglamentaria para la determinación de las profesiones que necesiten título para su ejercicio; la libertad de profesión, industria o trabajo útil y honesto; así como la garantía de que nadie puede ser obligado a prestar trabajos personales, sin la justa retribución y sin su pleno consentimiento, respectivamente.

⁴² MAYER-SERRA, Otto, *Op. cit.* p. 47.

⁴³ SOSA, José Octavio, *Op. cit.* p.95.

En la Exposición de motivos del Código Civil para el Distrito Federal y Territorios de Tepic y de Baja California de 1870 en un intento por reivindicar y humanizar el concepto de la prestación de servicios, estableció que *“sea cual fuere la esfera social en que el hombre se halle colocado, no puede ser comparado con los seres irracionales y menos aún con las cosas inanimadas, pues parecer un atentado contra la dignidad humana llamar alquiler a la prestación de servicios profesionales”*⁴⁴ equiparándolo al contrato de mandato, sin embargo solo dispuso en el Título Décimo Tercero de su Libro Tercero el servicio doméstico, el del servicio por jornal y el del contrato de obras a destajo a precio alzado.

Sin embargo, no fue sino hasta el Código Civil de 1884, bajo el Título Duodécimo del Libro Cuarto, en el que se reconoció expresamente la prestación de servicios profesionales reglamentado en los artículos del 2406 al 2415 y a diferencia de su predecesor, de ser asemejado al contrato de mandato paso a ser considerado como una especie de éste, estableciendo además la supletoriedad de las disposiciones del mandato al contrato de servicios profesionales; hipótesis en la que estuvo supeditada la actividad profesional del músico.

También, existieron esfuerzos para organizar, proteger y proveer de un sustento a los músicos, tal fue el caso de la Sociedad Filarmónica de 1824 encabezada por José Mariano Elizaga quien en compañía del entonces Ministro de relaciones Lucas Alamán presentaron al Ejecutivo las proposiciones consistentes en:

- a) La organización de un coro y orquesta sinfónica, los cuales ofrecerían sus servicios en los conventos, catedrales e iglesias a cambio de una contribución significativa misma que se destinaria al pago del sueldo de los músicos y el remanente al sostenimiento de la Sociedad Filarmónica.
- b) La realización de conciertos mensuales ejecutados por la orquesta y el coro, cuyo producto sería destinado una vez cubiertos los gastos a la sociedad filarmónica.

⁴⁴ MAGALLON IBARRA, Jorge Mario. *Instituciones de Derecho Civil. Tomo VII Vol. II El régimen de los Contratos*, 1ª edición, Editorial Porrúa, México, 1998. pp. 727-728.

- c) La fundación de una imprenta de música misma que carecía nuestro país, destinando las utilidades al sostenimiento de la sociedad.⁴⁵

Sin embargo dichos proyectos solo se quedaron como buenas intenciones, ya que no contó con el apoyo del gobierno.

De igual forma, en el reglamento de la Sociedad Filarmónica Mexicana de 1866 se establecieron los objetivos consistentes en “*fomentar el cultivo de las ciencias y de la práctica musicales; procurar el progreso y adelantos de la música en México y atender al bienestar de los profesores de música proporcionándoles recursos a los que los necesiten y se hayan hecho dignos de ellos por su habilidad y buena conducta.*”⁴⁶ Sin embargo debido a la escasez de recursos y a la insuficiente subvención que acordó el Congreso a petición del Ministro de Instrucción Pública, las gratificaciones que se les otorgaban a los profesores fueron realmente significativas y la mayor parte de ellos daban una clase gratuita cuando menos, pues dicha subvención no alcanzaba a cubrir los gastos más elementales.

La importancia de la Sociedad Filarmónica no sólo impulsó la difusión y educación de la música en nuestro país, sino como se verá más adelante, fungió durante un lapso considerable como archivo y registro de las obras musicales. Precisamente uno de los campos de actividad del músico, era la composición, materia prima del músico ejecutante; sin embargo pocas óperas escritas en México han llegado hasta nuestros días y pocas sobrevivieron en su contexto histórico por ser, en su mayoría, imitaciones del estilo italiano, el público acostumbrado a las óperas de Rossini, Bellini, Donizetti y Verdi no acogía con el mismo entusiasmo la ópera del compositor nacional.

⁴⁵ Citado por ESTRADA, Julio. *La Música de México Tomo I, Historia 3. Período de la independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984, pp.19-20.

⁴⁶ ZANOLLI FABILA, Betty Luisa, *La Sociedad Filarmónica Mexicana y su vigencia secular, Universo de El Búho*, [en línea] año 5, no. 58, noviembre 2004, pp. 51-52. [fecha de consulta: 20 abril 2013] Disponible en: <http://www.reneavilesfabila.com.mx/universodeelbuho/58/58zanolli.pdf>

Por lo que al derecho autoral se refiere, el primer antecedente inmediato en el otorgamiento de los derechos exclusivos a los autores lo encontramos en la Constitución de 1824 artículo 50 fracción I al disponer que se podía promover la ilustración asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras. Veintidós años más tarde se promulgó el Reglamento de la Libertad de Imprenta que en su artículo primero consideraba el derecho de propiedad literaria como la facultad que tiene el autor de cualquier obra de publicar e impedir a otro que lo hiciera sin su autorización; así mismo tipifico en los artículos 17 y 18 la violación de éste derecho considerándolo como falsificación, la cual consistía “*en la publicación de una obra o la mayor parte sus artículos, un número completo o un periódico o una pieza de música*”⁴⁷.

Con la particularidad, de que en el caso de los autores dramáticos, entre los cuales posiblemente figuraran los libretistas de ópera, la protección del derecho de propiedad literaria, solo se extendía durante toda la vida del autor y 10 años posteriores al deceso del autor, a diferencia de otros autores en la que la vigencia de dicho derecho era de 30 años posteriores a su muerte. A decir de Fernando Serrano Migallón, es posible que tal diferenciación se debiera a la intención del legislador en estimular la circulación de las obras dramáticas y acelerar su ingreso al dominio público en razón de la importancia del teatro como forma de expresión artística, espectáculo y divertimento de la época.⁴⁸

La novedad del Código Civil de 1870 en esta materia, radicó en que, aunado al derecho exclusivo de la publicación de la obra por parte del autor dramático, se le otorgaba el derecho a la representación extendiendo su vigencia durante toda su vida y treinta años posteriores a su muerte. Entre las personas sujetas a la protección de la propiedad artística el artículo 1306 consideraba expresamente a los músicos, quienes para el registro (de carácter obligatorio) de su composición conforme al procedimiento establecido en los artículos 1350 al 1358 para la

⁴⁷ SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*, 2ª edición, Editorial Porrúa, México, 2008, p. 33.

⁴⁸ *Ibidem* p.34.

vigencia de sus derechos, entregaban un ejemplar de la partitura al Ministro de Instrucción Pública y depositaban otro más en la Sociedad Filarmónica. A partir de la creación del Conservatorio de Música, el registro y archivo de las composiciones quedó a su cargo, conforme lo establecía el Código Civil de 1884.

La ópera no fue ajena a los problemas derivados de los derechos de autor, mientras nuestros compositores y compañías de ópera luchaban por conquistar un lugar digno en la actividad artística del país, en noviembre de 1887 a través de la casa Tito di Gio. Ricordi editor de música en Milán hicieron llegar a México una misiva con una Declaración Inhibitoria pidiendo su publicación y circulación a través del periódico Siglo XIX:

DECLARATORIA INHIBITORIA

*La casa Tito di Gio. Ricordi, editor de música en Milán (Italia), propietaria en todos los países de la ópera del maestro Verdi **Otello**, teniendo noticia que contraviniendo a sus derechos de propiedad, se ha organizado una Compañía artística de canto para representar en México, dicha ópera –Otello–, protesta contra esa reproducción no consentida por ella y declara que la obra que dicha Compañía representada es apócrifa por no estar las partes instrumentales conformes con el original del Maestro Verdi, cuya posesión es exclusiva de la casa Ricordi.*

No se trataría, pues, de dar a conocer al público mexicano la gran creación original del Maestro Verdi, sino un simple arreglo, puesto en conjunto arbitrariamente con las partes instrumentales apócrifas, lo que constituirá una contravención a los derechos de la casa Ricordi propietaria de la obra en todos los países, un verdadero oprobio para el arte y un engaño al pueblo mexicano, Al mismo tiempo, la casa Ricordi declara reservarse toda libertad de acción para proceder de acuerdo a los artículos 412 y 432 del Código Penal Mexicano contra cualquiera persona que pudiera tener participación en esa contravención.

Tito di Gio. Ricordi

Editor de Música en Milán.⁴⁹

Idea y realidad constante desde esa época hasta la actualidad es el dudoso porvenir del profesionista de la música, para darnos una idea de la situación del artista en México hacia 1870, citaremos las palabras de Ignacio Altamirano de su obra intitulada Biografía de Melesio Morales:

*“En México, triste es decirlo, pero es cierto, los artistas son parias; **no tenemos ni bastante población, ni bastante cultura para poder ofrecer a un artista***

⁴⁹ SOSA, José Octavio. *Op. cit.* pp. 222-223.

un porvenir capaz de hacerle grata la vida. *Un gran pintor aquí no tiene más recurso que hacer retratos para vivir o que ponerse a iluminar fotografías. Un escultor, aunque tenga el genio de Praxiteles, tiene que resignarse a hacer bustos de diputados o de mercaderes ricos, o imágenes de santos según la idea de una vieja devota o del cura de un pueblo de indígenas.*

*Un músico eminente, por más grandes que sean sus conocimientos en armonía, se verá forzado a dar lecciones de piano en las casas o en las escuelas de amigas, y recibirá **una onza de oro cada mes, cuando más.***

*Se venderán sus walses, sus polkas, sus danzas; pero **sus óperas le producirán poco porque no tenemos, no podemos tener un teatro lírico constantemente en trabajo... Para hacerse no sólo una gran reputación artística, sino también una fortuna, es necesario volver a Europa y seguir luchando... Y todavía en Europa es preciso tener mucha fortuna para conquistar la vida independiente***".⁵⁰

Al llegar el General Porfirio Díaz al poder, México tuvo un crecimiento en industria, comunicaciones, infraestructura, etc., con lo cual también se vieron beneficiadas las artes, en especial la ópera que era la *"preferida de esa oligarquía que se preciaba de culta, de refinada y de europea. Nunca, ni antes y después, vinieron a México tantas compañías extranjeras, tantos directores, tantos ni tan buenos cantantes. Y es que, para los artistas, visitar el país había dejado de ser una aventura peligrosa, como lo era en tiempos de Manuel García y de Henriette Sontag; ahora era un negocio lucrativo y seguro; una parada obligada entre Nueva York y Buenos Aires. Los mexicanos tenían pesos y estaban dispuestos a gastarlos."*(sic)⁵¹

Como consecuencia del auge operístico se generó la proliferación de teatros y centros de espectáculos, como el Teatro Arbeau (mandado a construir por el empresario teatral Porfirio Macedo), el del Conservatorio; el Hidalgo, el Renacimiento, el Colón y la construcción de uno de las casas de ópera más representativas de México, sin embargo no sería inaugurada hasta 1934 con el nombre de Palacio de Bellas Artes.

Reflejo de una realidad que se vería plasmada más tarde en la Ley Federal del Trabajo, es la relacionada con las nominas de producciones de antaño respecto a

⁵⁰ Citado por MAYER-SERRA, Otto *Op. cit.* pp.36-37.

⁵¹ SOSA, José Octavio, *Op. cit.* p.168.

los niveles de actores o músicos, pues se distribuía en razón de la jerarquía en los roles y papeles escénicos de los artistas; entre primeros, segundos y terceros tenores, bajos, barítonos, sopranos y mezzosopranos; directores de orquesta y escena así como los músicos de la orquesta de la Compañía o teatro .

La nómina del personal técnico se distribuía entre el maquinista, el encargado de subir y bajar telones, así como de arreglar la escena, el administrador del teatro, acomodadores, servicios de imprenta, utilería y muebles, quienes cobraban diferentes tarifas dependiendo del tipo de función, también figuraban los repartidores de programas, pegadores de carteles y mozos, comparsas y peluqueros.

Además del pago por el servicio del personal se sumaba a los gastos de la compañía el pago por la expedición del permiso municipal, impuestos y timbres, por el alumbrado de gas o de luz eléctrica y el alquiler de vestuario, música y textos, velas para los camerinos de cada artista, más un porcentaje sobre las entradas para el propietario del teatro.

En cuanto a los teatros y centros de espectáculos, de 1833 a 1910 se crearon el Coliseo de México, Coliseo Nuevo de México, Palacio Virreinal, Sagrario Metropolitano, Sala Wagner, Salón del Colegio de Minería, Salón del Edificio de la Antigua Inquisición, Teatro Arbeau, Teatro Circo Orrin, Teatro Colón, Teatro de Iturbide, Teatro de la Ópera, Teatro de los Gallos, Teatro de nuevo México, Teatro de Oriente, Teatro de Vergara, Teatro del Conservatorio, Teatro Hidalgo, Teatro Imperial, Teatro Nacional, Teatro Novedades, Teatro Principal, Teatro Provisional, Teatro Renacimiento, Teatro Santa Anna, Teatro Virginia Fábregas.

Se puede concluir que la situación del profesional de la música y en especial del cantante de ópera durante el período comprendido entre los siglos XVIII y XIX se caracterizó por la carencia de una regulación jurídica *ad hoc* a la condición especial de los músicos, la falta de apoyo e impulso institucional para la música, en especial para los cantantes y compositores, la escasez de fuentes de trabajo y paupérrimos honorarios, la preferencia de las compañías extranjeras sobre el

músico nacional así como la insuficiente y deficiente educación musical; aunque la figura del mecenazgo en Europa fungió un papel determinante en la creación de excelsas composiciones e inclusive amparó a grandes exponentes del *bel canto*, en México no tuvo el impacto y proyección que sus similares en el viejo continente.

2.2. Artículo 123 Constitucional

Paradójicamente al desarrollo económico, de las comunicaciones con la construcción de vías ferroviarias, carreteras e instalación de teléfonos y telégrafos, servicio postal, obras portuarias y, en nuestro caso, del impulso y mayor interés que se suscito por la ópera (en cuanto a espectáculo y difusión se refiere), el régimen de Porfirio Díaz dejó tras de sí a un pueblo sumergido en la pobreza, explotado y vejado por aquellos que detentaban el poder; las condiciones en las que se contrataban los trabajadores eran leoninas, las jornadas de sol a sol inhumanas e insalubres, el índice de mortalidad de los niños trabajadores era deplorable.

Ante la injusticia social, los despojos y todas las condiciones inhumanas en las que se fincaba el porfiriato era lógico que se gestara una revolución social. Tales reclamos se hicieron oír en la Asamblea Constituyente de 1916-1917. Jorge Carpizo señala que las fuentes de la Constitución mexicana de 1917 son dos, la de carácter mediato representada por el movimiento revolucionario de 1910 y la inmediata personificada por el congreso constituyente convocado por Carranza para su redacción y aprobación.⁵²

No obstante que la constitución predecesora señalaba un procedimiento para su reforma contenido en el artículo 127, dicho precepto, como se argumento en la exposición de motivos, “*no podía ser obstáculo para que el pueblo, titular esencial y originario de la soberanía, según expresa el artículo 39 de la Constitución, ejerciera el inalienable derecho de alterar o modificar la forma de gobierno*”⁵³

⁵² CARPIZO, Jorge, *Estudios Constitucionales*, 4ª edición, Editorial Porrúa, México, 200, p. 436.

⁵³ DAVALOS, José, *Un nuevo Artículo 123 sin apartados*, 3ª edición, Editorial Porrúa, México, 1998, p.21.

Mediante decreto de fecha 19 de septiembre de 1916 se convocó a elecciones para el Congreso Constituyente, las cuales se celebraron en 218 de los 246 distritos electorales, quedando integrado por 214 diputados. El primero de diciembre de 1916 en la ciudad de Querétaro fueron oficialmente inauguradas las sesiones del congreso y concluyeron el 31 de enero de 1917. En la Asamblea Constituyente se discutió el Proyecto de Reformas a la Constitución de 1857 presentado por Venustiano Carranza, que en materia de trabajo solo se circunscribían en la facultad del Poder Legislativo Federal para expedir leyes sobre el trabajo y una adición al artículo 5º derivados de las reformas del 10 de junio de 1898.

De los debates que se desarrollaron en torno al artículo 5º del Proyecto nació el artículo 123 que en sesión de fecha 23 de enero de 1917 se discutió y aprobó por 163 diputados constituyentes, bajo el rubro “Del trabajo y la Previsión Social”. Al respecto Trueba Urbina señala que el artículo 123 *“fue el primer estatuto fundamental de este tipo en el mundo, por su contenido, esencia y fines: originó el nacimiento del derecho social en la Constitución y como partes de éste el propio derecho del trabajo y la previsión social.”*⁵⁴

El texto original del artículo 123 constitucional otorgó plena libertad a los Estados para expedir leyes en materia de trabajo con la restricción de no contravenir con las disposiciones contenidas en las treinta fracciones de dicho artículo. Los sujetos amparados, señalados en el introito del artículo, eran los obreros, jornaleros, empleados, domésticos y artesanos, y de una manera general todo contrato de trabajo.

Se disminuyó la duración de la jornada a ocho horas como tiempo máximo, siete horas para el trabajo nocturno, seis horas para los menores de dieciséis y mayores de doce años; se estableció el límite de las diez de la noche para la prestación de servicios de las mujeres y jóvenes menores de dieciséis en los establecimientos comerciales y se les exceptuó de labores insalubres o peligrosas

⁵⁴ TRUEBA URBINA, Alberto, *Nuevo Derecho del Trabajo. Teoría integral*, 6ª edición, Editorial Porrúa, México, 1981, p.123.

así como del trabajo nocturno industrial. En la fracción VI se estableció el descanso obligatorio, cuando menos un día por cada seis de trabajo.

Respecto al salario, se consagró en la fracción VII el principio “para trabajo igual salario igual” y en las fracciones comprendidas de la VI a la XI se estableció el concepto del salario mínimo, se le exceptuó de embargo, compensación o descuento, se señaló la forma de pago y modalidades a las que se sujetaría el tiempo laborado de carácter extraordinario y la participación de las utilidades de la empresa, también se estableció la preferencia de los créditos a favor de los trabajadores por salarios o sueldos devengados así como de las indemnizaciones en el último año sobre otros, en los casos de concurso o quiebra. (Fracción XXIII)

En la fracción V se consignó el derecho de las mujeres embarazadas, señalando que durante los tres meses anteriores al parto, no desempeñarían trabajos físicos que exigieran algún esfuerzo material considerable y al disfrute de un mes de descanso posterior al parto con goce integro de sueldo, la conservación de su empleo así como de los derechos que hubieren adquirido por su contrato.

Entre las obligaciones del patrón se enumeraron las siguientes: proporcionar habitaciones cómodas e higiénicas a los trabajadores (fracción XII), la responsabilidad por accidentes de trabajo así como las enfermedades profesionales de sus trabajadores y el pago de la indemnización correspondiente (fracción XIV), observar los preceptos legales sobre higiene y salubridad en el establecimiento así como la adopción de las medidas pertinentes para la prevención de accidentes.

En materia colectiva se consagró la libertad sindical, el derecho de huelga y paro, reconociendo el derecho de los obreros y empresarios para coaligarse en defensa de sus respectivos intereses, formando sindicatos, asociaciones profesionales, etc. (fracciones XVI a la XXII) y la competencia de las autoridades del trabajo para someter las diferencias o conflictos entre el capital y el trabajo (fracciones XX y XXI).

Como reminiscencia de las vejaciones y atrocidades cometidas en el pasado contra los trabajadores y en especial durante la dictadura de Porfirio Díaz, v. gr. deudas contraídas por los trabajadores que se les exigían a sus familiares (la fracción XXIV estableció que por ningún motivo se podrá exigir a los miembros de su familia dichas deudas), jornadas de sol a sol, las tiendas de raya, etc., el Constituyente estableció, en la fracción XXVII, la nulidad de las condiciones expresadas en el contrato cuando éstas sean:

- a) **Las que estipulen una jornada inhumana por lo notoriamente excesiva, dada la índole del trabajo.**
- b) **Las que fijen un salario que no sea remunerador, a juicio de las Juntas de Conciliación y Arbitraje.**
- c) **Las que estipulen un plazo mayor de una semana para la percepción del jornal.**
- d) **Las que señalen un lugar de recreo, fonda, café, taberna, cantina o tienda para efectuar el pago de salario, cuando no se trate de empleados en esos establecimientos.**
- e) **Las que entrañen obligación directa o indirecta de adquirir los artículos de consumo en tiendas o lugares determinados.**
- f) **Las que permitan retener el salario en concepto de multa**
- g) **Las que constituyan renuncia hecha por el obrero de las indemnizaciones a que tenga derecho por accidente del trabajo y enfermedades profesionales, perjuicios ocasionados por el incumplimiento del contrato o despedírsele de la obra.**
- h) **Todas las demás estipulaciones que impliquen renuncia de algún derecho consagrado a favor del obrero de las leyes de protección y auxilio a los trabajadores;**

Los derechos sociales plasmados en los artículos 3º, 27, 28, 123 y 130 de la Constitución de 1917 no sólo sentaron las bases de un constitucionalismo político-social sino la transformación del Estado mexicano a un Estado social de derecho. La trascendencia y legado del Constituyente de 1916-1917, a través del texto del artículo 123, erigió los cimientos para una nueva legislación laboral inspirada en la justicia social; paradigma para las constituciones de otros países; creador de una nueva rama, el derecho social, caracterizado *“por su función dignificadora, protectora y reivindicadora de todos los débiles y específicamente de la persona humana que trabaja”*⁵⁵; el constitucionalismo político-social y el

⁵⁵ *Ibidem* p.116.

término de la escisión en la característica parte dogmática y orgánica, para dar cabida a las normas de carácter social.

Para Barajas Montes de Oca el germen del trabajo especial se encuentra en la libertad que otorgó el Constituyente al Congreso de la Unión y a las Legislaturas de los Estados para reglamentar, de acuerdo a las necesidades de cada región, la relación de trabajo,⁵⁶ dando como resultado que en la proliferación de las legislaciones expedidas por los estados se otorgara un tratamiento especial del trabajo en materia agrícola, minera, aprendizaje, trabajo doméstico, de los menores y mujeres.

El reconocimiento expreso del músico como trabajador tendría que esperar hasta la Ley Federal del trabajo de 1970, sin embargo, la lucha social y los derechos plasmados en la Constitución y en su posterior ley reglamentaria del artículo 123 nutrirían y darían forma a la protección del derecho del trabajo y prerrogativas de carácter de seguridad social que le asisten.

2.3. La ópera en México en el siglo XX

El siglo XX en México se abrió con funciones de compañías italianas, francesas y mexicanas, en tanto se lloraba en el mundo la muerte del grande Giuseppe Verdi y montaban en su honor su Aida, su Baile de máscaras, su Rigoletto o su Otelo, para el que se buscaban con desesperación intérpretes tan grandes como los del período anterior.
Eduardo Lizalde⁵⁷

En los albores del siglo XX la producción operística estuvo a cargo de varios empresarios teatrales, entre los más importantes figuraban Napoleón Sieni, Mario Lambardi, Carlo Pizzorni, Aldo Barilli, Luis Quintanilla, Francisco González Mena; Alberto Amaya, Moisés Cubas Rojas, Manuel Sedano, Alfredo Martínez Vieyra, José Pierson, José del Rivero, Antonio Pacetti, Honorato Carrasco, Carlos Campos, Andrea Parelló de Seguroola, David Silva⁵⁸ y Miguel Sigaldi, quien años

⁵⁶ BARAJAS MONTES DE OCA, Santiago. *Contratos especiales de trabajo*, 1ª edición, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992. p. 51.

⁵⁷ CEBALLOS, Edgar, *La Ópera 1901-1925*, 1ª edición CONACULTA, Escenología, México, 2002, p. 14.

⁵⁸ *Ibidem* p. 25.

más tarde fungiría como una de las máximas autoridades del Instituto Nacional de Bellas Artes.

Una de las prácticas usuales de los empresarios y con objeto de abaratar los costos en las producciones, era la contratación de cantantes extranjeros no profesionales, improvisados o en el ocaso de su carrera, para tal efecto recurrían a uno de los países cuna de la ópera, Italia, en cuyas agencias se mostraban una lista de cantantes con excelentes referencias periodísticas, *réclames*, pagadas por las compañías.

Una vez celebrado el contrato entre el artista y la empresa, se hacía del conocimiento de la prensa los altos honorarios de los servicios del cantante justificando así la supuesta gran fama, sin embargo, pese a lo publicado y en agravio del artista, era el empresario quien se quedaba con una parte considerable del pago de sus servicios prestados.

Los cantantes nacionales eran fuertemente criticados y en ocasiones discriminados, congregados en algunas compañías mexicanas realizaban giras en el interior de la república, sin embargo pocas veces podían incursionar en los grandes teatros de la capital ya que generalmente éstos eran ocupados por las compañías extranjeras en turno, quedando relegados al teatro Arbeu, Orrin y el del Conservatorio.

Al igual que en la centuria pasada, durante el porfiriato, las condiciones de salubridad e higiene en los centros de espectáculos eran lamentables, en varias ocasiones las comisiones de Salubridad y Diversiones Públicas clausuraron los teatros por no ajustarse a los lineamientos establecidos por las autoridades; la misma suerte corrieron los inmuebles respecto a la infraestructura ya que eran edificados con materiales no aptos o diseñados sin apego a las normas expedidas por el consejo de Construcción, generando el riesgo latente de accidentes tanto para el público concurrente como para los artistas.

Como parte de la política educativa delineada para México y con el objetivo de llevar la cultura al pueblo, apartándolo “de los feos vicios propios de la clase

amante del trabajo”⁵⁹ haciendo alusión a la clase obrera, Justo Sierra tuvo a bien expedir una convocatoria a través de la Subsecretaría de Instrucción Pública a su cargo, en la cual se consentía el uso del Teatro Arbeu a empresas particulares con el objetivo de que se presentaran espectáculos cultos durante una o varias temporadas a precios muy accesibles para el pueblo.

Así mismo, el gobierno otorgó subvenciones a algunas compañías de ópera que, no obstante, sumados a los activos de las mismas, eran inferiores a los costos reales de las producciones lo que en diversas ocasiones hacía prácticamente imposible el pago de la nómina del elenco así como del reembolso de los abonados por las funciones no dadas. En el negocio operístico, justamente, los intereses de los artistas no tenían cabida, siendo en el peor de los casos, abandonados a su suerte sin el pago de su salario y los gastos de transporte o repatriación.

Con el exilio de Porfirio Díaz varias compañías extranjeras y artistas abandonaron el país, dejando tras de sí escenarios y lugares que pronto fueron aprovechados por los cantantes nacionales, el rumbo de la ópera les prometía un mejor futuro. El gobierno provisional emprendió la tarea de “mexicanizar” la ópera, para ello Miguel Sigaldi propuso una temporada con cantantes extranjeros que sirvieran de modelo a los cantantes mexicanos, con el objetivo de que éstos pudieran perfeccionar su técnica y adquirir experiencia, “tablas”.

Dicha propuesta, con el transcurso del tiempo, resultó contraproducente para el cantante nacional quien nuevamente se vio desplazado de los escenarios y sumamente reducidas sus oportunidades de trabajo. Siendo la ópera no sólo una de las más excelsas manifestaciones artísticas, la experiencia más sublime y enriquecedora del espíritu, sino medio de subsistencia para quien la interpreta, ante la falta de empresarios los cantantes optaron por una nueva fórmula para trabajar denominada “bolo”.

⁵⁹ *Ibidem*, p.73.

Esta forma de trabajo fue adoptada por muchos años la cual consistía en que al término de la función y una vez cubiertos los pagos correspondientes a los músicos, técnicos, renta del teatro o centro de espectáculo, el remanente era distribuido entre los cantantes y en caso que se llenara el recinto se les daba una participación de las ganancias obtenidas por el dueño del lugar.

Con las coaliciones y el naciente movimiento sindical, en diversas ocasiones se vieron afectados los cantantes pues al declararse en huelga los sindicatos de artistas y autores del género chico, ante la negativa del reconocimiento por parte de las empresas teatrales, permanecían cerrados sus lugares de trabajo; sin embargo algunos artistas simpatizaban con dichas agrupaciones y ofrecieron funciones a su beneficio, como Fanny Anitúa quien fue inscrita en el libro de registro de la Unión de Artistas Teatrales como “obrera del canto”.

No así otro sector de cantantes de ópera quienes consideraban “*deprimente pertenecer a una organización gremial como otros artistas. Estimaban que la sindicalización era propia de obreros, no de verdaderos artistas*”⁶⁰ optando constituirse bajo una sociedad civil con el objeto de impulsar la carrera operística. Entre ésta y otras razones por mucho tiempo no se les considero como “trabajadores” sino como profesionistas liberales.

Se constituyeron diversos sindicatos en torno a la actividad teatral y musical como la Unión Sindical de Cantantes de Ópera, Unión de Artistas de Variedades y Similares constituida en 1934, la Unión de Cronistas de Teatro y Música de 1943, la Unión de Empleados de Teatro y Espectáculos Públicos de 1922, la Unión de Tramoyistas, Escenógrafos, Electricistas, Utileros y Similares de Teatro de 1920, la Unión Mexicana de Apuntadores de 1922.

En aras de impulsar el crecimiento económico del país se gravaron los alimentos, medicinas y diversiones. El incremento considerable de los impuestos, el pago de los servicios de energía eléctrica, anuncios publicitarios, honorarios de los artistas, la cancelación de la concesión de los ferrocarriles para la transportación de los

⁶⁰ *Ibidem*, p. 530.

artistas en las giras dentro del territorio mexicano y la entrante crisis monetaria hicieron prácticamente incosteable las producciones de ópera obligando a varios empresarios a cerrar los teatros y fuentes de trabajo ante las inminentes pérdidas económicas. Aunque existieron lapsos en que las representaciones no eran gravadas o se exceptuaban las producciones nacionales, el control que ejercía el Estado a través de las cargas tributarias afectaron seriamente al teatro lírico.

Transcurrida lo que se conoce como la “Época de Oro” en el cual grandes cantantes de talla internacional desfilaron por nuestro suelo patrio; Gerardo Kleinburg, ex director de la Compañía Nacional de Bellas Artes, considera que posterior a ésta etapa:

(...) el creciente sindicalismo mexicano (en una de sus más abyectas y perversas facetas, la del "sindicalismo artístico") y la demagogia populista y corporativista del entonces partido oficial sumió la actividad operística mexicana en el más penoso y olvidable de sus periodos. Carente del dinero y la actitud para traer a figuras destacadas (quienes entonces ya tenían trabajo en todo el mundo y cobraban cada vez más), una pequeña mafia de cantantes, entre menores y mediocres, coparon y captaron las actividades operísticas en México, auto-contratándose ad nauseam, conformándose siempre con el mismo repertorio tradicional, y terminando de ahuyentar a una "clientela" que comienza a refugiarse en las cada vez más baratas y disponibles versiones discográficas⁶¹.

En la ópera como espectáculo teatral convergían los intereses del capital privado, de empresarios con o sin subsidio del gobierno, así como los del Instituto de Bellas Artes; los problemas que se suscitaron entre ellos, entre éstos y los artistas ha sido una constante a lo largo del siglo, a guisa de ejemplo y como antecedente de la sindicalización de los músicos y cantantes de ópera Carlos Díaz Du-Pond señala que:

“otra vez la política intervino en el arte, el maestro Carlos Chávez fue nombrado director general de música en México; no recuerdo si este fue exactamente el título, pero de inmediato se disolvió el consejo de ópera (...) la orquesta sinfónica nacional se negó a tocar bajo la batuta del maestro Chávez, a ella se unieron la orquesta y el coro de la ópera, el coro de madrigalistas y la Asociación de Cantantes Mexicanos,

⁶¹ KLEINBURG, Gerardo, Una instantánea de la ópera en México, *Nouvelles du Mexique, Revue Culturelle*, [en línea] núm. 2, septiembre- noviembre 2001, Paysages sonores, [fecha de consulta: 15 junio 2013] Disponible en: <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles2-kleinburg-es.htm>

*A.C., y se formó la UNAME (Unión Nacional de Artistas Mexicanos Especializados), y fue ésta quien habría de regir los destinos de la ópera en 1973*⁶²

A partir de la creación de los diversos grupos artísticos del Instituto Nacional de Bellas Artes en el gobierno del Lic. Luis Echeverría, la lucha por la sindicalización y la mejora en la condición de los artistas obtuvo su reconocimiento como Unión de Cantantes de Ópera (UNCO) y afiliación en 1983 en la Delegación 22 de la Sección XI del S.N.T.E, sin embargo no fue sino hasta 1986 cuando crearon su propia Delegación la D-III-188 Sección XI perteneciente al S.N.T.E. en la que quedaron amparados todos los grupos artísticos del Instituto.

La vida operística en nuestro país se ha mantenido vigente gracias a las compañías, asociaciones civiles y subvenciones que el gobierno ha aportado así como los contratos celebrados con otras compañías de ópera internacionales para las representaciones y conciertos celebrados en nuestro país. Mención aparte merecen las asociaciones e instituciones que año con año celebran diversos concursos de los que han emergido grandes cantantes mexicanos que enaltecen a nuestro país con sus maravillosas voces.

No obstante, queda un porcentaje considerable de los cantantes de ópera que laboran en diversas dependencias, asociaciones y prácticas similares a los bolos que so pretexto de consideraciones de antaño, no son considerados como trabajadores a pesar de encuadrarse en la hipótesis normativa, a ellos, a esas voces que no se escuchan en el monopolio de Bellas Artes, se dirigirá nuestra atención.

2.4. Ley Federal del Trabajo 1931

A partir de su promulgación, la Constitución de 1917, ha sido objeto de diversas reformas, en relación a la materia de derecho del trabajo, la primera modificación data de 1929, la cual tuvo por objeto federalizar la legislación del trabajo así como declarar la utilidad pública de la expedición de la Ley del Seguro Social (artículo 73 fracción X, preámbulo y fracción XXIX del artículo 123). A partir de su entrada en

⁶² DÍAZ DU-POND, Carlos y CEBALLOS Edgar, *100 años de ópera en México*, 1ª edición, CONACULTA-INBA, México, 2003, p. 430.

vigor y aunado a las diversas legislaciones de los estados, al cúmulo de normas derivadas de las costumbres del medio industrial, la jurisprudencia emitida por nuestro máximo tribunal así como de las Juntas de Conciliación y Arbitraje que en su conjunto regulaban de una forma imprecisa y en ocasiones contradictoria las relaciones obrero-patronales, se generó la imperante necesidad de expedir una Ley en materia de trabajo. (Exposición de motivos)⁶³

Un par de años más tarde, el 18 de agosto de 1931 se promulgó la Ley Federal del Trabajo, publicándose en el Diario Oficial el día 28 del mismo mes y año, en la cual se regularon una serie de trabajos, en capítulos especiales, en razón de las características peculiares que poseen, siendo estos, el trabajo domestico (artículos 135 a 137), el que se presta a bordo de las embarcaciones (artículos 138 al 177), el trabajo ferrocarrilero (artículos 178 al 193), el trabajo del campo (artículos 194 al 209), de las pequeñas industrias, de la industria familiar y del trabajo a domicilio (artículos 210 al 221) y el contrato de aprendizaje (artículos 222 al 234), en los cuales a falta de estipulación expresa se regiría por los principios ordinarios del contrato de trabajo.

De estas formas de trabajo, que en su mayoría, se conservarán en la posterior legislación, llama la atención el contrato de aprendizaje contemplado en el Título Tercero de la Ley, definido como:

Artículo 218. Contrato de aprendizaje es aquel en virtud del cual una de las partes se compromete a prestar sus servicios personales a otra, recibiendo en cambio enseñanza en un arte u oficio y la retribución convenida.

El contrato debía contener la escala y tiempo de la enseñanza del arte, oficio o profesión objeto de la relación laboral y la retribución que corresponda al aprendiz por sus servicios en cada uno de los periodos de aprendizaje. (art. 220), las obligaciones a las que estaban sujetos tanto el aprendiz como el patrón o maestro y las modalidades a las que sujetaría en cuanto a la duración de la jornada de los menores de edad.

⁶³ Proyecto de la Ley Federal del Trabajo de 1931, [en línea] Fecha de consulta: 20 julio 2013. Disponible en: http://transparencia.senado.gob.mx/historico_respuestas/content/2006/91-October/F1042A.pdf

La Ley hacía una diferenciación entre oficios calificados y no calificados, en el caso de los primeros el aprendiz debía ser examinado, cada año o en cualquier tiempo que lo solicitasen, frente a un jurado mixto compuesto de representantes obreros y patronales presidido por un inspector de trabajo, por cuanto hace a los oficios no calificados solo existía la obligación patronal de proporcionar al aprendiz, un testimonio por escrito en donde constaran las aptitudes y conocimientos obtenidos durante el aprendizaje.

Entre las causales de despido, sin responsabilidad para el maestro o patrón, se contemplaban las faltas graves de consideración y respeto a él o a su familia en que incurriese el aprendiz, la inobservancia de buena conducta y por incapacidad manifiesta para aprender el arte u oficio de que se trate. En caso de que el patrón violara las obligaciones consignadas el aprendiz podía justificadamente separarse del trabajo.

Esta forma de contratación en primer lugar remite nuestra memoria a la ópera *Die Meistersinger de Richard Wagner*, en cuya trama bien podría ubicarse este tipo de contrato; así mismo es posible que el contrato de aprendizaje haya sido utilizado para la enseñanza del bel canto, pues el propio artículo 220 señala los vocablos arte y oficio, en el primero de los cuales se engloba la enseñanza musical diferenciándose de las artesanías en que la producción manual tiene cabida bajo el rubro de oficios.

2.5. Diversas reglamentaciones del siglo XX

En el Código Civil de 1928 se protegió a los artistas intérpretes en su calidad de trabajadores intelectuales, se extendió a treinta años la vigencia del derecho exclusivo para la reproducción o publicación de las obras de músicos, compositores o ejecutantes y 20 años sobre la reproducción de las mismas; se estableció el derecho sobre las producciones fonéticas de las obras literarias o

musicales por los ejecutantes y declamadores, sin embargo la ley fue omisa en relación a los cantantes y actores en su calidad de intérpretes.⁶⁴

En 1947 se expidió la primera Ley Federal de Derechos de Autor basada en el Código Civil de 1928 y en el Reglamento para el reconocimiento de derechos exclusivos de autor, traductor o editor de 1939, ajustándose a la recién suscrita Convención Interamericana sobre el Derecho de Autor celebrada en Washington D.C. en junio de 1946. A diferencia de su predecesora, ésta señalaba en su artículo 6º de una forma más precisa los derechos de los cantantes:

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

Tratándose de versiones o variaciones sobre una obra de dominio público serían protegidas en cuanto a la originalidad que revistiesen, sin embargo dicha protección no se extendería al uso exclusivo de la obra primigenia, ni a las posteriores versiones que se hicieran de la misma. Posteriormente se expidió una nueva Ley en 1956 la cual comprendía nuevos derechos y una mayor protección a los cantantes, disponiendo en el artículo 68 el derecho a recibir una retribución económica sobre la explotación de sus interpretaciones difundidas mediante la radio, la televisión, el cinematógrafo, el disco fonográfico o cualquier otro medio apto a la reproducción sonora o visual.

Como se expresó en líneas anteriores existieron diversos ordenamientos que directa o indirectamente regularon la actividad del músico y por ende del cantante de ópera, sin embargo, en cuanto a la relación laboral se refiere, fue hasta la Ley Federal de 1970 en la que se reconoce formalmente, bajo el rubro de Trabajos Especiales en sendos siete artículos del Capítulo XI, el Trabajo de actores y músicos. La protección de los nuevos sujetos tutelados por la Ley se hizo

⁶⁴ SERRANO MIGALLON, Fernando, *Op. cit.* p. 40.

extensiva en materia de seguridad social en base al artículo 472 que señala que las disposiciones sobre riesgos de trabajo se aplican a todas las formas de trabajo, incluidos los trabajos especiales con la salvedad de los talleres familiares.

Ante los nuevos requerimientos y retos de la sociedad, se hizo indispensable la promulgación de una nueva Ley de Seguridad Social que correspondiera a las necesidades y principios plasmados en la legislación correlativa laboral, la cual se publicó en el Diario Oficial de la Federación el 3 de diciembre de 1973 bajo el mandato del entonces presidente constitucional Luis Echeverría Álvarez. A partir de su entrada en vigor, el trabajador músico gozaría de los derechos y prerrogativas consignadas en la ley bajo la modalidad del régimen obligatorio el cual comprendía los seguros de riesgos de trabajo; enfermedades y maternidad; invalidez, cesantía en edad avanzada y muerte; guarderías para hijos de aseguradas y retiro.

Lo anterior con fundamento en el artículo 12 que disponía:

Son sujetos de aseguramiento del régimen obligatorio:

I.- Las personas que se encuentran vinculadas a otras por una relación de trabajo, cualquier que sea el acto que le dé origen y cualquiera que sea la personalidad jurídica o la naturaleza económica del patrón y aun cuando éste, en virtud de alguna ley especial, esté exento del pago de impuestos o derechos;⁶⁵

Por otra parte, mediante la Ley que crea el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 31 de diciembre de 1946, en la cual se establece su naturaleza jurídica como órgano desconcentrado de la administración pública federal (artículos 1º y 2º) y a partir de la creación “*con la finalidad de cultivar, fomentar, estimular, crear e interpretar la Música y la Danza, las Bellas Artes, en todos sus géneros, de manera profesional, permanente, y orientada hacia todo tipo de público*”⁶⁶ e institucionalización de los grupos artísticos del Instituto en comento, con fundamento en los artículos 1º, 2º y

⁶⁵ Ley del Seguro Social de 1973 [en línea] Fecha de consulta: 5 agosto 2013. Disponible en: <http://leyco.org/mex/fed/lss-1973.html#t1>

⁶⁶ Grupos Artísticos del INBA, Delegación III- 188, [en línea] Fecha de consulta: 10 agosto 2013. Disponible en: <http://www.gruposartisticosinba.org/index.html>

3º de la Ley Reglamentaria del apartado B) del artículo 123 de la Constitución quedan amparados los artistas pertenecientes a:

- Orquesta del Teatro de Bellas Artes
- Coro del Teatro de Bellas Artes
- Orquesta Sinfónica Nacional
- Orquesta de Cámara de Bellas Artes
- Coro de Madrigalistas de Bellas Artes
- Compañía Nacional de Danza
- Solistas Ensamble
- Concertistas de Bellas Artes

Con la salvedad de aquellos artistas que presten sus servicios mediante contrato civil o que sean sujetos al pago de honorarios de conformidad con el artículo 8 de la Ley.

Sirve de fundamento a lo anterior el siguiente criterio jurisprudencial:

COMPETENCIA. INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES Y LITERATURA. LOS CONFLICTOS CON SUS TRABAJADORES DEBEN SER RESUELTOS POR EL TRIBUNAL FEDERAL DE CONCILIACION Y ARBITRAJE.

Como el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura depende de la Secretaría de Educación Pública, integrante ésta del Poder Ejecutivo Federal, las relaciones de dicha institución con sus servidores se hallan regidas por el apartado B del artículo 123 constitucional, que en su fracción XII establece que el Tribunal Federal de Conciliación y Arbitraje es competente para decidir los conflictos surgidos entre el Poder Ejecutivo y sus trabajadores, por lo que procede declarar competente al mencionado tribunal para conocer y resolver el conflicto de firma de contrato colectivo de trabajo con emplazamiento o huelga que plantea la Unión Nacional de Cantantes de Ópera como trabajadores del Instituto.

Competencia 72/89. Junta Especial Número Ocho de la Local de Conciliación y Arbitraje del Distrito Federal y Junta Especial Número Once de la Federal de Conciliación y Arbitraje. 6 de agosto de 1990. Cinco votos. Ponente: Carlos García Vázquez. Secretario: Ernesto Aguilar Gutiérrez.

Tesis Aislada; 8a. Época; 4a. Sala; Seminario Judicial de la Federación; VI, Primera Parte, Julio a Diciembre de 1990; Pág. 217

La vida operística del país ha recaído en los hombros de músicos “independientes”, asalariados, pertenecientes a diversas asociaciones civiles, institutos de cultura o dependencias, por mencionar algunos. Llegado a éste punto

es menester aclarar que el objeto de este trabajo de investigación versará en el tratamiento de la relación laboral de los músicos que se encuentren en la hipótesis del artículo 304 de la Ley reglamentaria del apartado A del artículo 123 constitucional.

Tanto la Ley Federal del Trabajo de 1970 como la Ley del Seguro Social de 1995 serán materia de estudio en los capítulos posteriores.

CAPÍTULO III

MARCO JURÍDICO INTERNACIONAL

A. DERECHO INTERNACIONAL

Homo sum humani nihil a me elinium puto.

El epígrafe que enmarca este capítulo constituye la esencia misma del tema que nos ocupa, evidencia la naturaleza misma del hombre, que como centro de imputación jurídica, es titular *per se* de una gama de derechos que no distinguen raza, color, género, idioma, religión, opinión política, posición económica o social, origen o cualquier otra condición; cuyas notas distintivas estriban, precisamente, en su carácter universal, inalienable, progresivo, indivisible e interdependiente.

Los derechos humanos como centro de los círculos concéntricos en la dimensión jurídica de la actividad del trabajador de la música, lo posicionan como titular y beneficiario de la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de su producción artística; del reconocimiento y protección en su calidad de trabajador y los derechos que le correspondan como el de la seguridad social, el derecho al acceso, creación y disfrute de la cultura con pleno ejercicio de la libertad de expresión, así como del reconocimiento de su condición social de artista como medio de vida y trabajador cultural.

Estos derechos, basados en el principio de igualdad y no discriminación, imponen a los Estados obligaciones de respetar, proteger y realizar.

3.1. Organización de las Naciones Unidas

En materia de derechos humanos es innegable el valor y contribución de la ONU en la promoción, codificación, protección y respeto mediante los mecanismos de control y prevención previstos en instrumentos internacionales. Como fundamento legal de su regulación internacional, en la Carta de las Naciones Unidas se encuentran los artículos 1º numeral 3, 55 inciso c, 62 numeral 2 y 76 inciso c; sin

embargo en dichos preceptos no se establece una definición o enumeración de los derechos humanos, por lo que la Asamblea General en su Resolución 217 A (III) de 10 de diciembre de 1948 proclamó la Declaración Universal de los Derechos Humanos que consagra derechos civiles, políticos, económicos, sociales y culturales:

como ideal común por el que todos los pueblos y naciones deben esforzarse, a fin de que tanto los individuos como las instituciones, inspirándose constantemente en ella, promuevan, mediante la enseñanza y la educación el respeto a estos derechos y libertades, y aseguren, por medidas progresivas de carácter nacional e internacional, su reconocimiento y aplicación universales y efectivos, tanto entre los pueblos de los Estados Miembros como en los de los territorios colocados bajo su jurisdicción.⁶⁷

Aunque la Declaración *per se* no resultaba obligatoria para los Estados miembros de la ONU, aunado al hecho de que no se previó mecanismo de control o reclamación alguno; tanto la Conferencia Internacional de Derechos Humanos celebrada en Teherán, Irán en 1968 como la Corte Internacional de Justicia le han reconocido obligatoriedad⁶⁸, así mismo, la Declaración ha influido en las Constituciones y Leyes internas de diversos países, en convenciones, declaraciones y tratados internacionales; sentando las bases para la creación del Pacto internacional sobre derechos económicos, sociales y culturales y el Pacto internacional sobre derechos civiles y políticos que en conjunto con sus

⁶⁷ Preámbulo de la Declaración de los Derechos Humanos.

⁶⁸ La Declaración de Teherán establece en su numeral 2º que “La Declaración de Derechos Humanos enuncia una concepción común a todos los pueblos de los derechos iguales e inalienables de todos los miembros de la familia humana y la declara obligatoria para la comunidad internacional.” Al respecto Ricardo Méndez Silva señala que la obligatoriedad de la Declaración de los Derechos Humanos se ha consolidado a través de dos vías: la costumbre y la convencional, el primer caso se dio en función de varios factores, entre ellos, la convicción de la mayoría de los Estados Miembros de que su contenido tiene carácter obligatorio, de ser el documento más citado en las deliberaciones de las Naciones Unidas lo que se evidencia en la repetición y reiteración de sus enunciados; cuyo reconocimiento como norma de carácter consuetudinario se patentiza precisamente en la Declaración de Teherán. La vía convencional ha sido a través de la suscripción de tratados internacionales que han completado, precisado y extendido los enunciados de la Declaración Universal como la adopción del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos y del Pacto de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. MÉNDEZ SILVA, Ricardo, *El vaso medio lleno, la Declaración Universal de los Derechos Humanos*, p. 53-54, México y *las Declaraciones de Derechos Humanos*, [en línea] FIX- ZAMUDIO, Héctor. Coord. 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1999. [fecha de consulta: 15 octubre 2013] Disponible en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/107/5.pdf>

protocolos facultativos y la Resolución conforman la Carta de los Derechos Humanos.

3.1.1. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales.

Con base en el principio internacional de libre determinación de los pueblos, consagrado en la Carta de las Naciones Unidas e incorporado en el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales en su artículo 1º, los pueblos y las naciones establecen libremente su condición política y proveen asimismo a su desarrollo económico, social y cultural, disponiendo libremente de sus recursos sin perjuicio de las obligaciones derivadas de la cooperación económica internacional; no obstante, de conformidad con el artículo 2, numeral 1 del Pacto:

- 1. Cada uno de los Estados Partes en el presente Pacto se compromete a adoptar medidas, tanto por separado como mediante la asistencia y la cooperación internacionales, especialmente económicas y técnicas, hasta el máximo de los recursos de que disponga, para lograr progresivamente, por todos los medios apropiados, inclusive en particular la adopción de medidas legislativas, la plena efectividad de los derechos aquí reconocidos.**

En concordancia con la Carta de la ONU y con la Declaración Universal de los Derechos Humanos, el citado artículo refuerza el compromiso adquirido por los Estados para garantizar el ejercicio de los derechos consagrados en el Pacto, sin discriminación alguna, sin embargo, tratándose de países en desarrollo, tomando en consideración los derechos humanos y su economía, podrán determinar en qué medida garantizarán los derechos económicos a los extranjeros (numeral 2 y 3).

De la interpretación del artículo 2 se desprende que los Estados Parte asumen obligaciones de comportamiento y de resultado; en este sentido el Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales expresó en la Observación No. 3 en su Quinto Periodo de Sesiones (1990) que *“aunque el Pacto contempla una realización paulatina y tiene en cuenta las restricciones derivadas de la limitación*

de los recursos con que se cuenta, también impone varias obligaciones con efecto inmediato.⁶⁹ Las cuales consisten en:

- a) El compromiso de los Estados en garantizar que los derechos se ejercerán sin discriminación alguna.
- b) La adopción de medidas que debe ser deliberadas, concretas y orientadas hacia la satisfacción de las obligaciones reconocidas por el Pacto.

Para la realización y plena efectividad de los derechos consagrados en el Pacto, los Estados Parte deben adoptar medidas tendientes al cumplimiento de las obligaciones contraídas, para ello deben disponer de todos los medios apropiados. Al respecto, el Comité se pronunció en el sentido de que la adopción de medidas legislativas no agota por sí misma las obligaciones de los Estados Parte, pues en una debida interpretación del artículo 2º debe darse alcance pleno y natural a la frase “**por todos los medios apropiados**”.

Además de las legislativas, existen otras medidas que se consideran apropiadas, como recursos judiciales que se interpongan ante los tribunales de acuerdo al sistema jurídico nacional, medidas de carácter administrativo, financiero, educacional y social.⁷⁰ En el orden internacional, las medidas para asegurar el respeto de los derechos reconocidos en el Pacto, comprenden la conclusión de convenciones, aprobación de recomendaciones, prestación de asistencia técnica y celebración de reuniones regionales y técnicas, para efectuar consulta y realizar

⁶⁹ Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Observación General No. 3 de 1990. La índole de las obligaciones de los Estados Partes (Artículo 11[2] del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales). [en línea] Fecha de consulta: 1 noviembre 2013. Disponible en: <http://www2.fices.unsl.edu.ar/~prosoc/material/14bOG3.pdf>

⁷⁰ De conformidad con el artículo 16, los Estados Parte presentaran anualmente un informe al Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, que depende del Consejo Económico y Social, quien determinará si se han adoptado o no las medidas apropiadas para la consecución de los fines así como dar recomendaciones al respecto. Así mismo el artículo 18 señala que el Consejo podrá concluir acuerdos con los Organismos Especializados sobre la presentación por tales organismos de informes relativos al cumplimiento de las disposiciones del Pacto que corresponden a su campo de actividades.

estudios, organizadas en cooperación con los gobiernos involucrados. (Artículo 23).

En relación a la materia de estudio, en los artículos comprendidos en la Parte III del Pacto se encuentran disposiciones relativas a:

1. El derecho a trabajar, al goce de condiciones de trabajo equitativas y satisfactorias como: salario remunerador, basado en el principio “*a trabajo igual salario igual*”, que asegure al trabajador condiciones de existencia dignas para ellos y su familia; seguridad e higiene en el trabajo; igualdad de oportunidades para ser promovidos a la categoría superior; descanso, limitación razonable de las horas de trabajo, vacaciones periódicas pagadas, remuneración de los días festivos. (Artículos 6 y 7)

Para la plena efectividad del derecho al trabajo los Estados Partes deberán adoptar medidas tendientes a:

...la orientación y formación técnico-profesional, la preparación de programas, normas y técnicas encaminadas a conseguir un desarrollo económico, social y cultural constante y la ocupación plena y productiva, en condiciones que garanticen las libertades políticas y económicas fundamentales de la persona humana. (Artículo 6º)

2. En materia colectiva, el derecho de toda persona a constituir sindicatos y a afiliarse al de su elección, para la promoción y protección de sus intereses económicos y sociales, el derecho de los sindicatos de conformar federaciones o confederaciones nacionales e internacionales así como la afiliación a las mismas sin otras limitaciones que las establecidas por la ley en aras de la seguridad nacional o del orden público o para la protección de los derechos y libertades ajenos; así como el derecho a huelga. (Artículo 8)
3. Se reconoce el derecho a la seguridad social y el seguro social; la protección a las madres trabajadoras mediante licencia con remuneración y/o prestaciones adecuadas de seguridad social; protección al menor trabajador a través de leyes nacionales que fijen los límites de edad por debajo de los cuales quede prohibido y sancionado el empleo de mano de

obra infantil así como las sanciones a quienes los contraten para trabajos nocivos para la moral y salud del menor, o en los cuales peligre su vida o se corra el riesgo de perjudicar su desarrollo normal. (Artículo 9 y 10)

4. Se reconoce el derecho a la salud tanto física como mental, para lo cual los Estados Parte deberán adoptar medidas para el mejoramiento de las condiciones de higiene en el trabajo y medio ambiente; prevención, tratamiento y lucha contra las enfermedades profesionales; así como asistencia y servicios médicos para todos. (Artículo 12).
5. Se reconoce el derecho a la cultura y a beneficiarse de la protección de los interés morales y materiales que les correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas, al respeto a la indispensable libertad para la actividad creadora; para asegurar el pleno ejercicio de estos derechos los estados Parte deberán adoptar las medidas necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la cultura. (Artículo 15)

De lo anterior, se puede concluir que el derecho al trabajo, a la seguridad social y a la cultura son derechos humanos y como tales imponen a los estados la obligación de garantizar su ejercicio y disfrute a través de la adopción de las medidas necesarias tendientes a conseguir un desarrollo económico, social y cultural en lo individual y en lo colectivo; en consecuencia, el trabajador de la música deberá contar con la posibilidad de gozar y ejercer plenamente tales derechos.

3.1.2. Organización de las Naciones Unidas para la Educación la Ciencia y la Cultura.

En términos del artículo IV párrafo 4º de la Constitución de la UNESCO, la Conferencia General ejerce funciones de carácter normativo a través de la adopción de convenciones en materias de su competencia y de dirigir recomendaciones a los Estados Miembros. A diferencia de las convenciones, que están sujetas a ratificación de los Estados miembros (vinculatorias), las recomendaciones no son obligatorias *per se*, no obstante "*Même si les*

recommandations de la Conférence générale ne sont pas sujettes à ratification, le simple fait de leur adoption entraîne des obligations même pour ceux des États membres qui n'auraient pas voté en faveur de la recommandation et ne l'approuveraient pas⁷¹”

En el caso particular del cantante de ópera, en su calidad de trabajador de la música o trabajador cultural son aplicables las siguientes disposiciones:

3.1.2.1. Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales 2005.

Como preámbulo al análisis de esta Convención es menester señalar que tan importante es la actividad creadora e interpretativa del músico que su regulación y protección no se limita al derecho del trabajo o de los derechos de autor; una naciente rama del frondoso árbol de la ciencia jurídica tutela aquello que nos une como humanidad y nos distingue como sociedad, el derecho cultural; el cual se condensa en dos principios *uno, el derecho universal a participar en la creación y el disfrute de la cultura; dos, el derecho a desarrollar y preservar una identidad cultural individual, social y nacional.*⁷²

De acuerdo con Edwin Harvey la legislación cultural se integra por tres clases de derechos: los derechos culturales individuales, los derechos culturales de la comunidad nacional y los derechos culturales de la comunidad internacional.⁷³ El primer conjunto de derechos, y en el que exclusivamente centraremos nuestra atención por relacionarse estrechamente con el tema de este trabajo, se integra fundamentalmente por los derechos humanos como el derecho a la libertad de expresión, el derecho a la educación y el derecho al trabajo, que a través de su ejercicio y respeto hace posible la participación en la creación, desarrollo y

⁷¹ Si bien las recomendaciones de la Conferencia General no están sujetas a la ratificación, el mero hecho de su adopción conlleva obligaciones, incluso para aquellos Estados miembros que no han votado a favor de la recomendación y no la aprobaron. *Introduction générale aux textes normatifs de l'UNESCO*. [en línea] Fecha de consulta: 8 noviembre 2013. Disponible en: http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=23772&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html

⁷² ÁVILA ORTIZ, Raúl, *El Derecho Cultural en México: una propuesta académica para el proyecto político de la modernidad*, Coordinación de Humanidades UNAM, 1ª edición, México, 2000, p. 50.

⁷³ *Ibidem*, p. 50.

preservación de la cultura y constituye al mismo tiempo un medio de subsistencia para el artífice.

La importancia de la Convención, en relación al tema que nos ocupa, radica en reconocer expresamente la naturaleza de los bienes y servicios culturales al señalar que son **de índole a la vez económica y cultural, porque son portadores de identidades, valores y significados**, por lo que su trato no debe circunscribirse únicamente a un carácter netamente comercial. Ésta posición fue adoptada por la delegación mexicana en el debate en torno al lugar que ocupan los productos culturales en relación a los acuerdos internacionales de carácter comercial y la cual se vería plasmada en la reserva acordada por la Secretaría de Economía con el visto bueno del CONACULTA⁷⁴, la cual se hizo consistir en lo siguiente:

“Los Estados Unidos Mexicanos formula la siguiente reserva para aplicar e interpretar el Artículo 20 de la Convención:

- a) La implementación de esta Convención se hará de manera armónica y compatible con otros tratados internacionales, especialmente con el Acuerdo de Marrakech por el que se establece la Organización Mundial del Comercio y otros tratados comerciales internacionales.**
- b) En relación al párrafo primero, México reconoce que esta Convención no está subordinada a otros tratados ni otros tratados estarán subordinados a esta Convención.**
- c) Sobre el inciso b) del párrafo primero, México no prejuzga su posición en futuras negociaciones de tratados internacionales”**

La aplicación de dicha reserva cobra importancia en la protección de la diversidad cultural y del comercio de las actividades, bienes y servicios culturales, en las cuales se encuentra la actividad del músico en general y del cantante de ópera en particular.

⁷⁴RODRÍGUEZ BARBA, Fabiola, La importancia de la Convención sobre la Protección y la Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales de la UNESCO y su impacto en las políticas culturales mexicanas, *CONfinés de Relaciones Internacionales y Ciencia Política* [en línea] 2009, vol. 5 núm. 9 (Enero-Mayo). [Fecha de consulta: 15 noviembre 2013] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63311182002>> ISSN 1870-3569 p. 31

Llegado a este punto, se hace una pausa para fijar nuestra atención en la piedra angular sobre la que se edifica y pende en gran medida la actividad profesional remunerada del músico, el valor comercial de su interpretación, de sus obras, de la prestación de su servicio profesional o subordinado, del patrón y/o industria cultural que lo contrate:

Como consecuencia de la ausencia de políticas y medidas culturales, el acceso de los bienes y servicios de los músicos al mercado y a los espacios culturales se ven seriamente afectados, entre otros factores, por la falta de incentivos a los creadores o productores, esporádicas e insuficientes inversiones, desconfianza en las nacientes compañías e industrias culturales así como de su elenco y por último aunque no menos importante la escasa promoción de dichos productos y servicios.

La competitividad de los bienes y servicios culturales, entendidos los primeros como aquellos bienes de consumo que se transmiten sobre soportes capaces de ser reproducidos industrialmente y multiplicados para su circulación que contienen ideas, valores simbólicos y modos de vida, informan o entretienen y los segundos “*como aquellas actividades que, sin asumir la forma de un bien material, atienden a un deseo, interés o necesidad de cultura*”⁷⁵; se ve gravemente comprometida ante la imponente desproporción de los recursos económicos que disponen las compañías nacionales en relación a la oferta y competitividad en el mercado de las industrias culturales extranjeras, diferencia que se acentúa con gran rigor en los países en vías de desarrollo.

En este sentido, la aplicabilidad del principio de soberanía por parte del Estado deberá tender a la adopción de medidas y políticas para la protección y promoción de la diversidad de las expresiones culturales, atendiendo a las necesidades particulares que imperen en su territorio; al respecto la Convención señala de

⁷⁵ CANO G. Alonso, et al. (2000), *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*, UNESCO / CERLALC, Ed. CERLALC. pp. 13-14. [en línea] Fecha de consulta: 20 noviembre 2013. Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130033so.pdf>

manera enunciativa, en el artículo 6 numeral 2 sobre el Derecho de las partes en el plano nacional, las siguientes:

...

- a) Medidas que brinden oportunidades, de modo apropiado, a las actividades y los bienes y servicios culturales nacionales, entre todas las actividades, bienes y servicios culturales disponibles dentro del territorio nacional, para su creación, producción, distribución, difusión y disfrute, comprendidas disposiciones relativas a la lengua utilizada para tales actividades, bienes y servicios;**
- b) Medidas encaminadas a proporcionar a las industrias culturales independientes nacional y las actividades del sector no estructurado un acceso efectivo a los medios de producción, difusión y distribución de bienes y servicios culturales;**
- c) Medidas destinadas a conceder asistencia financiera pública;**
- d) Medidas encaminadas a alentar a organizaciones sin fines de lucro, así como a entidades públicas y privadas, artistas y otros profesionales de la cultura, a impulsar y promover el libre intercambio y circulación de ideas, expresiones culturales y actividades, bienes y servicios culturales, y a estimular en sus actividades el espíritu creativo y el espíritu de empresa;**
- e) Medidas destinadas a crear y apoyar de manera adecuada las instituciones de servicio público pertinentes;**
- f) Medidas encaminadas a respaldar y apoyar a los artistas y demás personas que participan en la creación de expresiones culturales;**
- g) ...**
- h) Medidas destinadas a promover la diversidad de los medios de comunicación social, comprendida la promoción del servicio público de radiodifusión.**

No es ocioso insistir que la actividad del cantante de ópera al ser por naturaleza una expresión cultural en la que convergen factores culturales, económicos y sociales requiere una participación coordinada del Estado a través de las políticas adoptadas, de los organismos e instituciones culturales y en general de los sectores públicos y privados; por lo que en el engranaje de estos elementos debe tender en primera instancia al reconocimiento de la dignidad humana a través del derecho al trabajo, adminiculado al reconocimiento y protección de una actividad cultural valiosa de más de **cinco siglos** que vivirá *ad multos annos*.

En concordancia con lo anterior es menester la adopción de una política cultural que fomente y cree nuevos espacios; difusión de las actividades culturales; subvenciones y apoyos a la actividad artística; instaure todas aquellas medidas que puedan incrementar el nivel cultural del país, y sobre todo cree fuentes de trabajo para que el artífice pueda ejercer su profesión y gozar de una vida digna y decorosa como lo ordena el mandamiento constitucional.

3.1.2.2. Recomendación relativa a la condición de artista de 1980.

Entre los considerandos de la Recomendación, la Conferencia General de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, en lo conducente dispone que:

...Afirmando el derecho del artista a ser considerado, si lo desea, como un trabajador cultural y a gozar en consecuencia de todas las ventajas jurídicas, sociales y económicas correspondientes a esa condición de artista.

...Convencida de que la acción de los poderes públicos es necesaria y urgente para poner remedio a la situación preocupante de los artistas que se ha comprobado en muchos Estados Miembros, en particular desde el punto de vista de los derechos humanos y de las condiciones económicas, sociales y de empleo para que los artistas disfruten de las condiciones necesarias para el desarrollo y la plena expresión de su talento, y para que puedan desempeñar su papel en la concepción y la aplicación de las políticas y de la animación culturales de las colectividades y los países, y en el mejoramiento de la calidad de la vida.

Manifestaciones de las que se desprende no sólo el reconocimiento de los artistas como trabajadores culturales sino también el ser considerados, bajo determinadas circunstancias, como un grupo vulnerable de la sociedad, derivado de las paupérrimas condiciones económicas, sociales y de empleo que constituyen en su conjunto el escenario en el que se desenvuelve el quehacer artístico de la mayoría de los artistas. Al respecto la Recomendación, en el artículo 1 numeral 2, define al vocablo “condición” como:

... la posición que en el plano moral se reconoce en la sociedad a los artistas antes definidos, sobre la base de la importancia atribuida a la función que habrán de desempeñar y, por otra parte, el reconocimiento de las libertades y derechos, incluidos los derechos morales, económicos y sociales en especial en materia de ingresos y de seguridad social de que los artistas deben gozar.

La definición de artista que aporta la Recomendación se citó en el Capítulo I del presente trabajo, razón por la cual no se transcribe a efecto de evitar repeticiones innecesarias, baste mencionar que el campo de aplicación del instrumento en estudio comprende a todos los artistas independientemente de la disciplina o arte al que se dedique, así mismo aplica a autores y creadores, ejecutantes e intérpretes en el sentido de la Convención Universal sobre Derecho de autor, del Convenio de Berna para la protección de las obras literarias y artísticas y de la Convención de Roma sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.

Entre las medidas que sugiere la Recomendación a los Estados Miembros para promover y proteger la condición del artista se mencionan, entre otras, otorgarles reconocimientos públicos, velar por el goce y protección de los derechos humanos, tomar las medidas necesarias para que gocen de los derechos relativos a las materias de empleo, condiciones de vida y trabajo así como seguridad social; el reconocimiento de la protección internacional de los derechos consignados en tratados internacionales de derechos de autor; reconocer su derecho a la formación de sindicatos u otras organizaciones profesionales para la defensa de sus intereses.

En concordancia con lo anterior se plantea la necesidad de que los Estados Miembros debieran fomentar el empleo de los artistas, así como en la medida de lo posible destinar una parte de los gastos públicos a trabajos artísticos, estimular la demanda de los productos de la actividad artística, otorgar subvenciones a entidades artísticas u organizaciones, crear fondos u otras acciones análogas.

En lo referente a las condiciones de trabajo del artista, seguridad social y derechos sindicales el apartado VI de la Recomendación, invita a los Estados a aplicar las siguientes disposiciones:

- Los artistas deberán gozar y garantizárseles los mismos derechos, condiciones y prerrogativas que disfrutaran los demás trabajadores en materia de condiciones de trabajo.

- Extender la protección jurídica en materia de horas de trabajo, descanso semanal, licencias con sueldo en especial para los artistas intérpretes o ejecutantes, equiparando las horas destinadas a los desplazamientos y los ensayos a las de interpretación pública o de representación, o en su defecto prever formas de compensación cuando no puedan respetarse las disposiciones anteriores; así como en la protección de la vida, de la salud y del medio de trabajo.
- En materia de centros o lugares de trabajo, velar por la salvaguarda del patrimonio arquitectónico, de la calidad del medio ambiente, higiene y seguridad así como el acondicionamiento de los locales donde se desarrolle la actividad laboral del artista.
- **Tener en cuenta el hecho de que los sistemas de participación en forma de salarios diferidos o de participación en los beneficios de la producción pueden perjudicar los derechos de los artistas en lo que se refiere a sus ingresos reales y a sus garantías sociales, y adoptar en consecuencia las medidas apropiadas para proteger esos derechos.** (inciso c del numeral 2 del apartado VI).
- La aplicación, respeto y salvaguarda de los derechos de sindicación, negociación colectiva y libertad sindical.
- Garantizar la protección del artista asalariado o independiente en un sistema de seguridad social teniendo en consideración la especificidad y características de la actividad artística.
- Prever la concesión de un derecho de pensión según la duración de la carrera del artista y no la edad; ello en virtud de que existen determinadas carreras que sólo se pueden ejercer durante un periodo relativamente breve.
- **Para preservar la salud y prolongar la actividad profesional de ciertas categorías de artistas (por ejemplo, artistas de ballet, bailarines,**

cantantes) se invita a los Estados Miembros a prever en su favor una asistencia médica adecuada no sólo en caso de incapacidad de trabajo, sino también a los efectos de prevención de enfermedad, y a considerar la posibilidad de emprender estudios sobre los problemas de salud propios de las profesiones artísticas. (inciso b del numeral 7 del apartado VI).

Disposiciones que a pesar de carecer de obligatoriedad para los Estados, marcan las pautas a seguir en la regulación de la actividad laboral del artista, siendo el único instrumento internacional, hasta el momento, cuya especificidad aborda la situación del trabajador del arte; no obstante a 34 años de su aprobación, la mayoría de las recomendaciones continúan siendo buenas intenciones, pues hasta la fecha, a pesar de que se han adoptado algunas medias legislativas inspiradas en la Recomendación, los artistas no gozan, en su mayoría, de los derechos básicos a los cuales debieran tener acceso por el sólo hecho de tener la calidad de trabajadores, siendo la normativa aplicable a su caso letra muerta.

Debido a esta situación en 1997 en el marco del Congreso Mundial sobre la Aplicación de la Recomendación relativa a la Condición del Artista en París, Francia; artistas, autores y artistas intérpretes de todas las Regiones propusieron la creación de un mecanismo de seguimiento periódico, el cual se encargaría de analizar los avances realizados en los diferentes Estados, informar a los órganos de la Organización y promover nuevas iniciativas para la aplicación de la Recomendación (numeral 48 de la Declaración).⁷⁶ Fue así que se creó el Observatorio Mundial sobre la Condición Social del Artista, el cual reúne la información concerniente a la condición social y fiscal del artista, ayuda financiera y becas, derechos de autor y los derechos conexos así como de las organizaciones y socios adscritos al mismo.

⁷⁶ Declaración del Congreso Mundial sobre la Aplicación de la Recomendación relativa a la Condición del Artista, París, Francia, 16 al 20 de junio de 1997.

3.1.2.3. Convención internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes, o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión.1961⁷⁷

La actividad del cantante de ópera o del trabajador de la música en general, independientemente que esté sujeto o no a una relación de trabajo en el territorio nacional o en giras internacionales, puede regularse en materia de derechos de autor en razón de la creación, interpretación y ejecución que realice de una obra. Se considera importante la inclusión de la Convención en el presente trabajo en virtud de que, además de proteger un aspecto más de la actividad del cantante de ópera aporta definiciones que ayuda a la construcción de un concepto integral del artista y una perspectiva sobre su actividad.

La Convención internacional sobre la Protección de los Artistas, intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión,⁷⁸ también como la Convención de Roma, define en el artículo 4º al artista intérprete o ejecutante como:

“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.”

Uno de los principios rectores de la Convención es el de *trato nacional* (sujeto a la protección expresamente concedida y a las limitaciones concretamente previstas en la Convención) reconocido en los artículos 2º y 4º, según el cual cada uno de los Estados Contratantes concede a los artistas intérpretes o ejecutantes nacionales de los demás el mismo trato que otorga a sus nacionales con respecto

⁷⁷ Aunque la Convención a estudio no se encuentra dentro de las materias competencia de la UNESCO, se incluye en este apartado en virtud de que forma parte del Comité Intergubernamental constituido con arreglo al artículo 32 de la Convención, cuyas funciones estriban en examinar las cuestiones relativas a la aplicación, funcionamiento y revisión del tratado internacional.

⁷⁸ Fue suscrita en la Ciudad de Roma, Italia el 26 de octubre de 1961 bajo los auspicios de la Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI) y entró en vigor el 18 de mayo de 1964. Esta Convención complementa el Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas y el Convenio de París para la Protección de la Propiedad Industrial.

a las interpretaciones o ejecuciones realizadas, fijadas por primera vez o radiodifundidas en su territorio.

Así mismo se establece un mínimo de protección a los artistas intérpretes o ejecutantes, que comprende la facultad de impedir la radiodifusión y la comunicación al público de sus interpretaciones o ejecuciones para las que no hubieren dado su consentimiento; la fijación de su ejecución sobre una base material sin su consentimiento y la reproducción, sin su consentimiento, de la fijación de su ejecución de acuerdo a las hipótesis que enumera el artículo 7 numeral 1 de la Convención.

En relación a los derechos patrimoniales derivados de la publicación de un fonograma con fines comerciales o una reproducción de éste, la Convención prevé en el artículo 12 que el utilizador deberá abonar una remuneración equitativa y única a los artistas intérpretes o ejecutantes, a falta de acuerdo entre ellos se determinará con arreglo a la legislación nacional.

La protección conferida por la Convención, no podrá ser inferior a veinte años, contados a partir de:

- a) Del final del año de la fijación, en lo que se refiere a los fonogramas y a las interpretaciones 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. (Artículo 14)**

Se relaciona con la Convención en comento el **Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas**⁷⁹, el cual otorga a los artistas intérpretes o ejecutantes, de conformidad con los artículos 6, 7, 8, 9 y 10, derechos patrimoniales por sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas, entre ellos, la radiodifusión y la comunicación al público, derecho de fijación de sus

⁷⁹ Adoptado por la Conferencia Diplomática de la OMPI sobre ciertas cuestiones de derecho de autor y derechos conexos, en Ginebra, el 20 de diciembre de 1996 y entró en vigor el 20 de mayo de 2002.

ejecuciones o interpretaciones, así como el derecho de reproducción, distribución, alquiler y puesta a disposición.

El tratado otorga también derechos morales a los artistas intérpretes o ejecutantes, entre ellos el derecho a reivindicar su identificación como artista intérprete o ejecutante de sus interpretaciones o ejecuciones y el derecho a oponerse a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de sus interpretaciones o ejecuciones que cause perjuicio a su reputación.

Aunado a lo anterior, el artículo 15 del Tratado estipula que los artistas intérpretes o ejecutantes gozaran del derecho a una remuneración equitativa y única por la utilización directa o indirecta para la radiodifusión o para cualquier comunicación al público de los fonogramas publicados con fines comerciales, sin embargo, las Partes Contratantes pueden limitar o negar ese derecho previa notificación de la reserva depositada en poder del Director General de la OMPI.

A diferencia de la Convención de Roma, la duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes en el Tratado de la OMPI no podrá ser inferior a 50 años contados a partir del final del año en que la interpretación o ejecución fue fijada en un fonograma.

3.2. Organización de los Estados Americanos (OEA)

Independientemente de la protección internacional de los derechos humanos que se prevé en varios instrumentos internacionales, resulta de gran importancia el reconocimiento en el ámbito regional y local, para el desarrollo, consolidación y protección de los derechos esenciales del hombre.

3.2.1. Carta de la Organización de los Estados Americanos

Entre las bases en las que descansa el sistema interamericano de derechos humanos se encuentra la Carta de la Organización de los Estados Americanos suscrita en Bogotá en 1948 y reformada por el Protocolo de Buenos Aires de 1967, por el Protocolo de Cartagena de Indias de 1985, por el Protocolo de

Washington de 1992, y por el Protocolo de Managua de 1993; la cual en su artículo 3 inciso l) y m), declara solemnemente el respecto a los derechos fundamentales de la persona humana sin hacer distinción alguna y reconoce la personalidad cultural de los países americanos como la unidad espiritual del continente americano.

Entre las normas de carácter social, el artículo 45 de la Carta dispone:

Los Estados miembros, convencidos de que el hombre sólo puede alcanzar la plena realización de sus aspiraciones dentro de un orden social justo, acompañado de desarrollo económico y verdadera paz, convienen en dedicar sus máximos esfuerzos a la aplicación de los siguientes principios y mecanismos:

- a) Todos los seres humanos, sin distinción de raza, sexo, nacionalidad, credo o condición social, tienen derecho al bienestar material y a su desarrollo espiritual, en condiciones de libertad, dignidad, igualdad de oportunidades y seguridad económica;
- b) El trabajo es un derecho y un deber social, otorga dignidad a quien lo realiza y debe prestarse en condiciones que, incluyendo un régimen de salarios justos, aseguren la vida, la salud y un nivel económico decoroso para el trabajador y su familia, tanto en sus años de trabajo como en su vejez, o cuando cualquier circunstancia lo prive de la posibilidad de trabajar;
- c) Los empleadores y los trabajadores, tanto rurales como urbanos, tienen el derecho de asociarse libremente para la defensa y promoción de sus intereses, incluyendo el derecho de negociación colectiva y el de huelga por parte de los trabajadores, el reconocimiento de la personería jurídica de las asociaciones y la protección de su libertad e independencia, todo de conformidad con la legislación respectiva;
- d) Justos y eficientes sistemas y procedimientos de consulta y colaboración entre los sectores de la producción, tomando en cuenta la protección de los intereses de toda la sociedad;
- e) El funcionamiento de los sistemas de administración pública, banca y crédito, empresa, distribución y ventas, en forma que, en armonía con el sector privado, responda a los requerimientos e intereses de la comunidad;
- f) La incorporación y creciente participación de los sectores marginales de la población, tanto del campo como de la ciudad, en la vida económica, social, cívica, cultural y política de la nación, a fin de lograr la plena integración de la comunidad nacional, el aceleramiento del proceso de movilidad social y la consolidación del régimen democrático. El estímulo a todo esfuerzo de promoción y cooperación populares que tenga por fin el desarrollo y progreso de la comunidad;
- g) El reconocimiento de la importancia de la contribución de las organizaciones, tales como los sindicatos, las cooperativas y asociaciones culturales, profesionales, de negocios, vecinales y comunales, a la vida de la sociedad y al proceso de desarrollo;

- h) Desarrollo de una política eficiente de seguridad social, e**
- i) Disposiciones adecuadas para que todas las personas tengan la debida asistencia legal para hacer valer sus derechos.**

Para la observancia y la defensa de los derechos humanos se creó la Comisión Interamericana de Derechos Humanos, la cual también funge como órgano consultivo de la Organización en materia de derechos humanos.

3.2.2. Protocolo adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en materia de derechos económicos, sociales y culturales "Protocolo de San Salvador"

La Convención Americana sobre Derechos Humanos también llamada Pacto de San José de Costa Rica, suscrita el 22 de noviembre de 1969 y cuya entrada en vigor fue el 18 de julio de 1978, únicamente prevé en su articulado una disposición relativa a los derechos económicos, sociales y culturales, la cual está orientada hacia un desarrollo programático, remitiéndose a la Carta de la Organización de los Estados Americanos y al Protocolo de Buenos Aires.

Artículo 26. Los Estados Partes se comprometen a adoptar providencias, tanto a nivel interno como mediante la cooperación internacional, especialmente económica y técnica, para lograr progresivamente la plena efectividad de los derechos que se derivan de las normas económicas, sociales y sobre educación, ciencia y cultura, contenidas en la Carta de la Organización de los Estados Americanos, reformada por el Protocolo de Buenos Aires, en la medida de los recursos disponibles, por vía legislativa u otros medios apropiados.

La Convención de San José tiene dos Protocolos adicionales: el relativo a Derechos Económicos, Sociales y Culturales, firmado en San Salvador, el 17 de noviembre de 1988 mismo que se aborda en el presente apartado y el de abolición de la pena de muerte, suscrito en Asunción el 9 de junio de 1990. Los mecanismos de protección que prevé la Convención son la Comisión interamericana de los Derechos Humanos y la Corte interamericana de Derechos Humanos.

Al igual que el Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, los Estados Parte del Protocolo de San Salvador se comprometen a la

adopción de medidas, tanto por separado como por la cooperación entre los Estados, especialmente económicas y técnicas, hasta el máximo de los recursos de que disponga, para lograr progresivamente, la plena efectividad de los derechos reconocidos en dicho Protocolo. En el supuesto de que alguno de los derechos establecidos no estuviera garantizado en el derecho interno de algún Estado Parte, éste deberá adoptar disposiciones legislativas o de cualquier otro carácter, que fuere necesaria, para hacer efectivos tales derechos.

En relación a la materia de estudio, son aplicables, entre otras, las disposiciones relativas a:

- 1.** El derecho al trabajo y de obtener a través de su desempeño una vida digna y decorosa para el trabajador y su familia; al goce de condiciones de trabajo justas, equitativas y satisfactorias como: salario equitativo y remunerador; la libertad de dedicarse a la actividad y vocación que se elija siempre y cuando sea lícita; el derecho de cambiar de empleo, el derecho a ser promovido o ascendido a una categoría superior; estabilidad en el empleo; seguridad e higiene en el trabajo; prohibición de trabajo nocturno, en labores insalubres o peligrosas, o aquellas que puedan poner en peligro la salud, seguridad o moral de los menores de 18 años; descanso, limitación razonable de las horas de trabajo, descanso, disfrute del tiempo libre, vacaciones periódicas pagadas, remuneración de los días festivos. (Artículos 6 y 7)

Para garantizar la plena efectividad del derecho al trabajo, en especial al logro del pleno empleo, a la orientación vocacional y al desarrollo de proyectos de capacitación técnico-profesional, particularmente de los destinados a los minusválidos, los Estados Partes se comprometen a la adopción de medidas así como a la ejecución y fortalecimiento de programas que coadyuven a una adecuada atención familiar. (Artículo 6)

- 2.** En materia colectiva, los Estados Partes garantizarán el derecho de los trabajadores a organizar sindicatos y a afiliarse al de su elección; el derecho de los sindicatos a formar federaciones o confederaciones nacionales e

internacionales así como la afiliación a las mismas, sin otras limitaciones que las prescritas por la ley en aras de salvaguardar el orden público, la salud o moral públicas o para la protección de los derechos y libertades ajenos; así como el derecho a huelga⁸⁰. (Artículo 8)

- 3.** El derecho a la seguridad social; atención médica, subsidio o jubilación en casos de accidentes de trabajo o de enfermedad profesional; protección a las madres trabajadoras mediante licencia con remuneración o prestaciones adecuadas de seguridad social. (Artículo 9)
- 4.** Se reconoce el derecho a la salud como un bien público y a efecto de garantizarla, los Estados Parte se comprometen en la adopción de diversas medidas como la atención primaria de la salud, extendiendo la asistencia sanitaria esencial a todos los individuos de la comunidad; la prevención, tratamiento y lucha contra las enfermedades profesionales; entre otras. (Artículo 10).
- 5.** Se reconoce el derecho a la educación y el derecho a los beneficios de la Cultura; éste último a través del derecho de toda persona a participar en la vida cultural y artística de la comunidad, gozar de los adelantos científicos y tecnológicos y a beneficiarse de la protección de los intereses morales y materiales que les correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de las que sea autora; al respeto a la indispensable libertad para la investigación científica y la actividad creadora; para asegurar el pleno ejercicio de estos derechos los estados Parte deberán adoptar las medidas necesarias para la conservación, el desarrollo y la difusión de la ciencia, la cultura y el arte. (Artículo 14)

Para asegurar el debido respeto de los derechos consagrados en el Protocolo, el artículo 19 prevé la presentación de informes periódicos respecto de las medidas

⁸⁰ Respecto de la interpretación del artículo 8 del Protocolo Adicional a la Convención Americana de Derechos Humanos en materia de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, el Estado Mexicano declaró que su aplicación en la República Mexicana se realizará dentro de las modalidades y conforme a los procedimientos previstos en las disposiciones aplicables en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y de sus leyes reglamentarias.

progresivas adoptadas ante el Secretario General de la Organización de los Estados Americanos, quien los transmitirá al Consejo Interamericano Económico y Social y al Consejo Interamericano para la Educación, la Ciencia y la Cultura para su examinación y estudio; así mismo enviará copia de dichos informes a la Comisión Interamericana de Derechos Humanos.

En el caso de que los derechos previstos en el artículo 8 párrafo a) y en el artículo 13 (correspondientes a la formación sindical y a la educación) fueran violados por un Estado parte, podría dar lugar a la aplicación del sistema de peticiones individuales regulado en la Convención Americana sobre Derechos Humanos con la participación de la Comisión Internacional de Derechos Humanos y en su caso de la Corte Interamericana de Derechos Humanos.

Sin perjuicio de lo anterior, la Comisión Internacional de Derechos Humanos podrá formular las observaciones y recomendaciones que considere respecto de la situación de los derechos económicos, sociales y culturales materia del Protocolo, en todos o en algunos de los Estados partes.

3.3. Organización Internacional del Trabajo.

La Organización Internacional del Trabajo (OIT) es un organismo especializado de las Naciones Unidas, “*consagrado a promover la justicia social y los derechos humanos y laborales reconocidos a nivel internacional*”⁸¹; se compone de tres órganos, la Conferencia General de los Delegados de los Estados Miembros, el Consejo de Administración y la Oficina Internacional del Trabajo.

Los Convenios y Recomendaciones son preparados por los mandantes de la OIT (gobiernos, empleadores y trabajadores) y se adoptan en la Conferencia Internacional del Trabajo, según lo dispone el artículo 19 de la Constitución:

1. Cuando la Conferencia se pronuncie a favor de la adopción de proposiciones relativas a una cuestión del orden del día, tendrá que

⁸¹ Organización Internacional del Trabajo, Acerca de la OIT, Misión y Objetivos. [en línea] Fecha de consulta: 10 diciembre 2013. Disponible en: <http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/mission-and-objectives/lang--es/index.htm>

determinar si dichas proposiciones han de revestir la forma: a) de un convenio internacional, o b) de una recomendación, si la cuestión tratada, o uno de sus aspectos, no se prestare en ese momento para la adopción de un convenio.

2. En ambos casos, para que la Conferencia adopte en votación final el convenio o la recomendación será necesaria una mayoría de dos tercios de los votos emitidos por los delegados presentes.

Los Convenios a diferencia de las Recomendaciones son instrumentos que crean obligaciones jurídicas al ser ratificados con carácter vinculante para los Estados Miembros, en tanto que las segundas son instrumentos de *soft law* que funcionan como directrices sobre la aplicación de los Convenios o promueven acciones en determinados temas que por diferentes razones no se ha llegado a un consenso con carácter obligatorio entre los Estados, no obstante a pesar de carecer de fuerza obligatoria producen determinadas consecuencias jurídicas.

3.3.1. Convenios

Para el trabajador de la música, son aplicables entre otros, los convenios que a continuación se enlistan, los cuales fueron aprobados por la Conferencia Internacional del Trabajo y rigen actualmente en nuestro país:

- **C87 en materia de libertad sindical y protección de derecho de sindicación.**

El Convenio en su Parte I y II reconoce el derecho de los trabajadores y los empleadores a constituir y afiliarse a sindicatos u otras organizaciones (que tengan por objeto fomentar y defender sus intereses), federaciones y confederaciones nacionales e internacionales, a redactar sus estatutos y reglamentos administrativos, elegir a sus representantes y su forma de organización interna, con la sola condición de observar los estatutos de las mismas y respetar la legalidad; por cuanto se refiere a los medios de disolución o suspensión de dichas organizaciones es improcedente la vía administrativa. Por su parte el Estado contratante se obliga a abstenerse de cualquier intervención que limite los derechos, menoscabe las garantías y entorpezca su ejercicio legal,

ya sea mediante las disposiciones legales de su derecho interno o de cualquier acto de autoridad, así mismo, deberá adoptar todas las medidas necesarias y apropiadas para garantizar el libre ejercicio de sindicación de los trabajadores y empleadores.

- **C100 y C111 relativos a la igualdad de remuneración e indiscriminación.**

El Convenio C100 reconoce uno de los principios rectores del derecho del trabajo “para trabajo igual, salario igual” sin distinción por razones de sexo, el cual debe ser garantizado por los estados miembros de la OIT a través de la legislación nacional, por cualquier sistema para la fijación de la remuneración previsto en la legislación, contratos colectivos celebrados entre trabajadores y empleadores y por la acción conjunta de los mismos medios señalados.

Vinculado estrechamente al principio de igualdad se encuentra el de no discriminación, el cual se prevé en el Convenio C111; mediante éste los estados miembros se obligan a formular y llevar a cabo una política nacional que promueva la igualdad de oportunidades y de trato en materia de empleo y ocupación, con el objeto de eliminar cualquier discriminación, entendida como **“cualquier distinción, exclusión o preferencia basada en motivos de raza, color, sexo, religión, opinión política, ascendencia nacional, origen social (o cualquier otra distinción) que tenga por efecto anular o alterar la igualdad de oportunidades o de trato en el empleo y la ocupación”** (Numeral 1 incisos a) y b) del artículo 1)

A efecto de garantizar la no discriminación en el empleo u ocupación, el artículo 3 dispone que los Estados miembros deberán adoptar prácticas tendientes a fomentar la aceptación y cumplimiento de una política no discriminatoria mediante la cooperación de las organizaciones de empleadores y de trabajadores y de otros organismos; la promulgación de leyes y promoción de programas de carácter educativo que garanticen y fomenten la aceptación y cumplimiento de la no discriminación; derogar y/o modificar las disposiciones legislativas o

administrativas que sean incompatibles con dicha política; aplicarla en lo que concierne a los empleos sometidos al control directo de una autoridad nacional; asegurar la aplicación de la política no discriminatoria en las actividades de orientación profesional, de formación profesional y de colocación que dependan de una autoridad nacional; e informar en la memoria anual correspondiente las medidas adoptadas para cumplimentar las disposiciones del Convenio así como los resultados obtenidos.

- **C95 y C173 relativos a la protección del salario y de los créditos laborales.**

El Convenio C095 de 1949 sobre la protección del salario es aplicable a todos los trabajadores a quienes se les pague o deba pagársele un salario, a excepción de los casos previstos en el numeral 2 del artículo 2; así mismo, establece que el pago ha de efectuarse en moneda de curso legal, a intervalos regulares, en los días laborales y en el lugar de trabajo.

Este Convenio prevé una serie de normas protectoras del salario, entre las cuales se encuentran:

- El cobro del salario: que deberá pagarse directamente al trabajador salvo que él acepte un procedimiento diferente o se establezca otra forma de pago de acuerdo a la ley, un contrato colectivo o un laudo arbitral (artículo 5)
- El derecho del trabajador de disponer libremente de su salario (Artículo 6)
- No coacción sobre los trabajadores de adquirir las mercancías de los economatos creados dentro de la empresa o servicios destinados a proporcionarles prestaciones (artículo 7)
- Descuentos permitidos: únicamente se harán sobre el salario del trabajador de acuerdo con las condiciones y dentro de los límites fijados por la ley, un contrato colectivo o por un laudo arbitral. (artículo 8)

- En relación a acciones judiciales: sólo podrá embargarse o cederse en la forma y límite fijado por la legislación nacional, misma que no podrá exceder de la proporción que se considere necesaria para garantizar el mantenimiento del trabajador y su familia (artículo 10)

Se excluye el artículo 11 del Convenio C095 debido a la ratificación de Convenio número 173 sobre la protección de los créditos laborales en caso de insolvencia del empleador de 1992 por parte del Estado Mexicano, que al ratificar dicho convenio únicamente acepto las obligaciones de la Parte II relativa a la protección de los créditos laborales por medio de un privilegio.

Como medio de protección al salario, el Convenio dispone que en caso de insolvencia del patrón o empleador, los créditos adeudados a los trabajadores en razón de su empleo deberán quedar protegidos por un privilegio, de tal suerte que el pago de los créditos salariales está por encima de cualquier otro crédito y deberán ser pagados con cargo a los activos del empleador insolvente.

El artículo 6 señala que el privilegio en comento deberá cubrir por lo menos los créditos laborales siguientes:

- a) los salarios correspondientes a un período determinado, que no deberá ser inferior a tres meses, precedente a la insolvencia o a la terminación de la relación de trabajo;**
- b) a las sumas adeudadas en concepto de vacaciones pagadas correspondientes al trabajo efectuado en el curso del año en el que ha sobrevenido la insolvencia o la terminación de la relación de trabajo, así como las correspondientes al año anterior;**
- c) a las sumas adeudadas en concepto de otras ausencias retribuidas, correspondientes a un período determinado, que no deberá ser inferior a tres meses, precedente a la insolvencia o a la terminación de la relación de trabajo, y**
- d) a las indemnizaciones por fin de servicios adeudadas al trabajador con motivo de la terminación de la relación de trabajo.**

La legislación nacional podrá limitar el monto del privilegio de los créditos laborales, el cual no será inferior a un mínimo socialmente aceptable y deberá reajustarse cuando proceda para mantener su valor.

- **C52 relativo al pago y goce de vacaciones anuales.**

El Convenio sobre las vacaciones pagadas de 1936 (C052) aplica a todas las personas empleadas en las empresas y establecimientos, públicos o privados previstos en el artículo 1 entre los cuales figuran los teatros, lugares públicos de diversión, restaurantes, círculos, cafés y otros establecimientos análogos; los cuales conforman algunos de los lugares de trabajo en los que se encuentra la actividad laboral del músico.

En su articulado dispone que toda persona a la que se aplique el Convenio tendrá derecho a disfrutar, después de un año de servicio continuo, un periodo de seis días laborables por lo menos de vacaciones pagadas, en el caso de menores de dieciséis años, incluidos los aprendices, gozarán de doce días laborales de vacaciones pagadas por lo menos; duración que en ambos casos deberá aumentar progresivamente respecto de la duración del servicio de conformidad con la legislación nacional.

No obstante, si las leyes, sentencias, costumbres o acuerdos celebrados entre empleadores y trabajadores garantizan mejores condiciones que las previstas en el Convenio, aplicarán aquellas que favorezcan más al trabajador. Así mismo, cualquier disposición o acuerdo que implique el abandono o renuncia del derecho a vacaciones anuales pagadas será nulo.

- **Convenio C106 sobre el descanso semanal en el comercio y en las oficinas de 1957.**

A través de la declaración expresa del Estado mexicano, es aplicable el Convenio C106 a las personas empleadas en los teatros y otros lugares públicos de diversión quienes tendrán derecho a un período de descanso semanal ininterrumpido de un día como mínimo por cada seis laborados, el cual en la medida de lo posible se concederá simultáneamente a todas las personas de cada establecimiento; coincidirá con el día destinado al descanso por la tradición o costumbre del país y se respetara, siempre que sea posible, las tradiciones y las costumbres de las minorías religiosas.

- **Convenio C172 sobre las condiciones de trabajo en los hoteles, restaurantes y establecimientos similares de 1991.**

El Convenio C172 aplica a todos los trabajadores cuyos lugares de trabajo sean hoteles, establecimientos similares que ofrezcan alojamiento; restaurantes y establecimientos similares que sirvan comidas o bebidas, o ambas, cualquiera que sean la naturaleza y la duración de su relación de empleo. No obstante el Convenio en el artículo 2 establece que previa consulta con las organizaciones de empleadores y trabajadores interesados los Estados Miembros pueden excluir a ciertas categorías de trabajadores o de lugares de trabajo (establecimientos).

En el caso de México al no haber realizado exclusión alguna en la memoria respectiva, les son aplicables las disposiciones del Convenio C172 a los trabajadores de la música.

Entre las obligaciones de los Estados Miembros destaca la adopción y aplicación de una política destinada a mejorar las condiciones de trabajo de los trabajadores interesados de conformidad con las condiciones y las prácticas nacionales y con respeto a la autonomía de las organizaciones de empleadores y de los mismos trabajadores, cuyo objetivo previsto en el segundo párrafo del artículo 3 consiste en:

...asegurar que los trabajadores interesados no sean excluidos del ámbito de aplicación de ninguna norma mínima, incluidas las referentes a la seguridad social, que puedan haber sido adoptadas a nivel nacional para la generalidad de los trabajadores.

Disposición que garantiza la aplicación de las normas mínimas necesarias al trabajador de la música, al situarlo en condiciones de igualdad frente a otras categorías de trabajadores, por cuanto hace a la protección mínima garantizada que todo trabajador por el sólo hecho de serlo debe gozar. No obstante, derivado de las particularidades propias de las condiciones de trabajo en los hoteles, restaurantes y establecimientos similares, el Convenio prevé que:

- a) Los trabajadores deberán ser informados de los horarios de trabajo con suficiente antelación, siempre que sea posible (artículo 4).
 - b) El pago de una compensación en tiempo libre o remuneración por el trabajo desempeñado en días festivos, de conformidad con la legislación, la práctica nacional o por la negociación colectiva (artículo 5).
 - c) Tienen derecho a vacaciones anuales pagadas o vacaciones proporcionales al tiempo de servicio o al pago de salarios sustitutivos cuando el contrato termine o el periodo de servicio continuo no es suficiente para causar derecho a la totalidad de las vacaciones anuales (artículo 5).
 - d) El trabajador tiene el derecho a recibir un salario, independientemente de que reciba propinas por su servicio. (artículo 6).
- **En materia de Seguridad Social son aplicables los convenios C120, C155 Convenio sobre seguridad y salud de los trabajadores, 1981; C019 Y C118 relativos a la igualdad de trato de nacionales y extranjeros en materia de accidentes de trabajo y seguridad social; C102 Convenio sobre la seguridad social (norma mínima) 1952; C017 Convenios obre la indemnización por accidentes de trabajo, 1925 y C161 Convenio sobre los servicios de salud en el trabajo, 1985.**

Sin embargo, para efectos prácticos únicamente analizaremos los Convenios C102, C017 y C161 en la parte relativa y aplicable al tema de estudio. El primero de los Convenios establece en la Parte VI las prestaciones en caso de accidente del trabajo y de enfermedad profesional, las cuales deberán cubrir las siguientes contingencias:

- a) Estado mórbido,**
- b) Incapacidad para trabajar que resulte de un estado mórbido y entrañe la suspensión de ganancias, según la defina la legislación nacional,**

- c) Pérdida total de la capacidad para ganar o pérdida parcial que exceda de un grado prescrito, cuando sea probable que dicha pérdida total parcial sea permanente, o disminución correspondiente de las facultades físicas, y**
- d) Pérdida de medios de existencia sufrida por la viuda o los hijos como consecuencia de la muerte del sostén de familia; en el caso de la viuda, el derecho a las prestaciones puede quedar condicionado a la presunción, conforme a la legislación nacional, de que es incapaz de subvenir a sus propias necesidades. (Artículo 32)**

En el primer supuesto, las prestaciones deberán comprender la asistencia médica general y especializada; asistencia odontológica; asistencia por enfermeras; el mantenimiento en un hospital, centro de convalecencia, sanatorio u otra institución médica; suministro de material odontológico, farmacéutico y cualquier otro material médico o quirúrgico, incluyendo los aparatos de prótesis y anteojos.

En el caso de incapacidad para trabajar o la pérdida total de capacidad para ganar cuando es probable que sea permanente, a la disminución de las facultades físicas o a la muerte del sostén de la familia, la prestación consistirá en un pago periódico calculado de conformidad con las disposiciones previstas en el Convenio; en el supuesto de que dicha pérdida sea parcial y probablemente permanente, la prestación se calculará en proporción a la prestación prevista en el caso anterior y su pago será periódico.

Con la ratificación del **Convenio C017**, los Estados Miembros se obligan a garantizar a las víctimas de accidentes de trabajo o a sus derechohabientes una indemnización cuyas condiciones no podrán ser inferiores a las previstas en su articulado:

- a) En los casos de accidentes seguido de defunción o accidente que cause una incapacidad permanente, se pagará a la víctima o a sus derechohabientes en forma de renta, no obstante, podrá pagarse total o parcialmente en forma de capital, si se garantiza a las autoridades competentes su empleo razonable. (artículo 5)

- b) La indemnización relativa al caso de incapacidad deberá concederse a más tardar a partir del quinto día después del accidente.(artículo 6)
- c) Las víctimas de accidentes de trabajo que queden incapacitadas y que necesiten la asistencia constante de otra persona se les concederá una indemnización complementaria (artículo 7)
- d) Independientemente de la indemnización respectiva, las víctimas de accidentes de trabajo tendrán derecho a la asistencia médica, quirúrgica y farmacéutica necesaria. (artículo 9)
- e) Derecho al suministro y renovación de los aparatos de prótesis y de ortopedia de acuerdo a la legislación nacional. (artículo 10)

Los Estados Miembros deberán garantizar el pago de la indemnización a las víctimas de accidentes y a sus derechohabientes contra la insolvencia del empleador o asegurador.

Por medio del **Convenio C161**, los Miembros se comprometen a establecer una política nacional que garantice a todos los trabajadores los servicios de salud en el trabajo, las cuales deberán ser adecuados y apropiados a los riesgos de la empresa, cooperativas de producción o sector público, lo cual indiscutiblemente incluye al sector de los trabajadores de la música.

A efecto de asegurar la salud en el trabajo, el artículo 5 dispone que los servicios de salud deberán realizar las funciones siguientes:

(a) identificación y evaluación de los riesgos que puedan afectar a la salud en el lugar de trabajo;

(b) vigilancia de los factores del medio ambiente de trabajo y de las prácticas de trabajo que puedan afectar a la salud de los trabajadores, incluidos las instalaciones sanitarias, comedores y alojamientos, cuando estas facilidades sean proporcionadas por el empleador;

(c) asesoramiento sobre la planificación y la organización del trabajo, incluido el diseño de los lugares de trabajo, sobre la selección, el

mantenimiento y el estado de la maquinaria y de los equipos y sobre las sustancias utilizadas en el trabajo;

(d) participación en el desarrollo de programas para el mejoramiento de las prácticas de trabajo, así como en las pruebas y la evaluación de nuevos equipos, en relación con la salud;

(e) asesoramiento en materia de salud, de seguridad y de higiene en el trabajo y de ergonomía, así como en materia de equipos de protección individual y colectiva;

(f) vigilancia de la salud de los trabajadores en relación con el trabajo;

(g) fomento de la adaptación del trabajo a los trabajadores;

(h) asistencia en pro de la adopción de medidas de rehabilitación profesional; i) colaboración en la difusión de informaciones, en la formación y educación en materia de salud e higiene en el trabajo y de ergonomía;

(j) organización de los primeros auxilios y de la atención de urgencia;

(k) participación en el análisis de los accidentes del trabajo y de las enfermedades profesionales.

Este Convenio prevé que la vigilancia de la salud de los trabajadores en relación con el trabajo deberá ser gratuita y, preferentemente, realizarse durante la jornada de trabajo, así mismo deberán ser informados de los riesgos para la salud que entraña el trabajo que desempeñan.

En relación a los factores del medio ambiente de trabajo que puedan afectar la salud de los trabajadores, es obligación del empleador y de los mismos trabajadores hacer del conocimiento a los servicios de salud en el trabajo a efecto de que éstos puedan identificar cualquier relación entre las causas de enfermedad o de ausencia del trabajo por razones de salud y los riesgos para la salud que puedan presentarse en el o los lugares de trabajo.

3.3.2. Recomendaciones

Entre las recomendaciones que son aplicables al trabajador de la música se

encuentran los números **38***, **41***, **80***, **151*** y **179***⁸²; no obstante que la primera de las mencionadas actualmente es un instrumento retirado y por consecuencia no vigente, es importante su mención en tanto que era la única que recomendaba a los Estados Miembros que en caso de que no poseyeran alguna reglamentación sobre las horas de trabajo del personal empleado en los teatros y otros lugares de diversión cerrados o al aire libre, realizaran una investigación sobre las condiciones existentes en dichos lugares de trabajo tomando en consideración a lo previsto en el Convenio relativo a la reglamentación de las horas de trabajo en el comercio y las oficinas (C030). En el supuesto que el Estado Miembro tuviera una reglamentación específica, la investigación versaría sobre la aplicación de dichas disposiciones a la luz del Convenio en comento.

Como se comentó en el Capítulo I de este trabajo de investigación, en la ópera convergen una gran variedad de trabajadores; es frecuente, por ejemplo, la participación de menores de edad en el cuerpo coral y como solistas del mismo; debido a ello, es aplicable la **Recomendación número 41** que en el numeral II relativo a los empleos en los espectáculos públicos señala que, no obstante que el empleo de menores de doce años, en principio está prohibido, se puede hacer una excepción a la regla ***únicamente en los casos en que redunde en beneficio del arte, la ciencia o la enseñanza.***

En ese sentido, los permisos concedidos por la autoridad competente en determinados casos individuales, deberá otorgarlos únicamente cuando la naturaleza o la clase especial del empleo lo justifique y cuando sea evidente que

⁸²R38 Recomendación sobre las horas de trabajo en los teatros y otros lugares de diversión. Adoptada en Ginebra en la 14ª Reunión CIT el 28 de junio de 1930. (Instrumento retirado).

R41 Recomendación sobre la edad mínima (trabajos no industriales). Adoptada en Ginebra en la 16ª Reunión CIT el 30 de abril de 1932. (Instrumento en situación provisoria).

R80 Recomendación sobre el trabajo nocturno de los menores (trabajos no industriales). Adoptada en Montreal en la 29ª Reunión CIT el 9 de octubre de 1946 (Instrumento pendiente de revisión).

R151 Recomendación sobre los trabajadores migrantes. Adoptada en Ginebra en la 60ª Reunión CIT el 24 de junio de 1975. (Instrumento actualizado).

R179 Recomendación sobre las condiciones de trabajo (hoteles y restaurantes). Adoptada en Ginebra en la 78ª Reunión CIT el 25 de junio de 1991. (Instrumento actualizado).

el menor posee la aptitud física requerida para desempeñar el empleo, previo consentimiento de los padres o tutores; en dicho permiso se debe especificar el número de horas en que el menor podrá estar empleado, especialmente respecto del trabajo nocturno, dominical y de días feriados, autorización que podrá ser expedida para un sólo espectáculo o para un período limitado y la cual podrá ser renovada.

En ese mismo tenor, el numeral II de la **Recomendación número 80** en relación al Convenio número 79⁸³, señala que no obstante que la atribución de conceder los permisos individuales a los menores para actuar como artistas en funciones nocturnas de espectáculos públicos recae en las autoridades locales, debería facultarse a una autoridad superior para el control de la entrega de dichos permisos, así como para conocer de las apelaciones que interpongan los interesados cuando se les niegue el permiso o si no están conformes con las condiciones impuestas en el mismo.

Los permisos para los menores de catorce años deberán concederse por un período limitado y en casos excepcionales **en los que la necesidad de formación profesional del niño o su talento precoz lo justifique**, las condiciones que deberán cumplir los permisos, de acuerdo con el artículo 5 de la Recomendación son:

- a) **Estos permisos por regla general, solamente se deberían conceder a los niños que asistan a una institución donde se enseñe el arte teatral o musical;**
- b) **el trabajo nocturno debería limitarse, siempre que fuere posible, a tres noches por semana, o a un promedio de tres noches por semana, calculado en un período más extenso;**
- c) **el trabajo debería terminar a las 10 de la noche o debería concederse un descanso de dieciséis horas consecutivas.**

⁸³ El Convenio 79 sobre el trabajo nocturno de los menores (trabajos no industriales) de 1946 no ha sido ratificado por México.

Derivado de la actividad propia del trabajador de la música, es frecuente su movilidad en giras nacionales e internacionales; en materia de trabajadores migrantes la OIT celebró los Convenios números 097 y 143⁸⁴, que en una interpretación a *contrario sensu* de sus respectivos artículos 11, son aplicables a los artistas que entren en algún país Miembro por un periodo prolongado de tiempo, en ese sentido la **Recomendación número 151** exhorta a los Estados Miembros a aplicar las disposiciones contenidas en su articulado en tres ejes importantes:

- 1. Igualdad de Oportunidades y de trato** de los trabajadores migrantes y los miembros de sus familias que se encuentren legalmente en el territorio de un Estado Miembro respecto de los trabajadores nacionales, entre ellas, el acceso a los servicios de colocación, seguridad en el empleo, remuneración por trabajo de igual valor, condiciones de trabajo, derecho a afiliación de organizaciones sindicales o cooperativas, condiciones de vida, entre otros. Sin embargo, tratándose de trabajadores migrantes cuya situación no sea regular o no haya podido regularizarse la igualdad de trato únicamente versara en los derechos derivados de su empleo o empleos anteriores en materia de remuneración, seguridad social, derechos sindicales y otros beneficios los cuales serán extensivos a sus familias.
- 2. La elaboración y práctica de una política social** adecuada a las condiciones y prácticas nacionales a efecto de que los trabajadores migrantes y sus familias puedan beneficiarse de las ventajas concedidas a los nacionales del Estado miembro; así mismo y en la medida de lo posible facilitar la reunión de los trabajadores migrantes con sus familias; la adopción de las medidas necesarias para la protección de la salud de los trabajadores migrantes y el acceso a los servicios sociales beneficiándose en las mismas condiciones que los nacionales del país de empleo.
- 3. En materia de empleo y residencia** se parte del principio que la pérdida del empleo por parte del trabajador migrante no debería implicar por sí sola el

⁸⁴ Ambos Convenios relativos a trabajadores migrantes no han sido ratificados por México.

retiro del permiso de residencia; por lo que en el supuesto de que el trabajador perdiera su empleo debería concedérsele un plazo suficiente para conseguir otro, prorrogándose en consecuencia el permiso de residencia, así mismo, el trabajador migrante debería tener acceso a la asistencia judicial y la posibilidad de hacer valer sus derechos ante el organismo competente.

La **Recomendación número 179** aplica a los trabajadores que presten sus servicios en hoteles, establecimientos que ofrezcan alojamiento, restaurantes y establecimientos en los que se sirvan comidas o bebidas o ambas, cualesquiera que sea la naturaleza y la duración de la relación de trabajo, bajo esa tesitura se puede encuadrar la prestación de los servicios personales subordinados del trabajador de la música, dado que entre los lugares de trabajo que enlista la recomendación se desarrolla una gran parte de su actividad laboral.

El objetivo de dicha recomendación es **mejorar las condiciones de los trabajadores interesados hasta aproximarlas a las que suelen encontrarse entre los trabajadores de otros sectores económicos** (Artículo 5), para lo cual en materia de horas de trabajo y periodos de descanso dispone que las horas ordinarias y extraordinarias de trabajo deben estar sujetas a consultas entre el patrón y el trabajador, la compensación de horas extra se debe efectuar a través de tiempo libre retribuido, recargo o una remuneración más alta, la adopción de medidas para el cálculo de las horas trabajadas y que el trabajador tenga acceso a su registro, el goce de un periodo de descanso semanal y descanso diario, entre otras.

Como conclusión del marco jurídico internacional se puede anotar que toda vez que los instrumentos internacionales mencionados *ut supra* buscan proteger, promover y garantizar los derechos humanos, por lo que en relación a la hipótesis que se sustenta el trabajador de la música deberá gozar y ejercer plenamente su

derecho al trabajo, a la seguridad social y a la cultura, y toda vez que éstos le son inherentes y considerando que en su ejercicio no deberá existir discriminación alguna por condición social (que en el caso que nos ocupa se traduce con el calificativo “artista”), la aplicación de las medidas instauradas por el Estado Mexicano y en especial la aplicación de las disposiciones contenidas en los tratados internacionales y en las leyes federales así como de la impartición de justicia deberán reconocer en primera instancia su calidad de trabajador (cultural) y por consecuencia la aplicación, garantía y protección de los derechos derivados del ejercicio de su derecho al trabajo; pues no obstante de encontrarse regulado *in genere* en la práctica suele desconocerse la calidad de trabajador a los músicos y artistas.

B. DERECHO COMPARADO

3.4. Perú

Mario Pasco Cosmópolis apunta que en materia de relaciones de trabajo especiales, la legislación laboral peruana se divide en dos grandes grupos, a) regulaciones especiales de contratación laboral con grandes diferencias respecto del contrato de trabajo ordinario y que constituyen regímenes privativos, y b) contratos comunes con particularidades⁸⁵. En el primero se encuentra el contrato especial atípico de los artistas, cuya regulación se prevé en la **Ley número 28131** la cual es aplicable a los artistas, intérpretes o ejecutantes y a los trabajadores técnicos vinculados con la actividad artística tanto en lo concerniente a los derechos y obligaciones en materia de derecho del trabajo así como en lo relativo a la promoción y difusión de las interpretaciones y ejecuciones, derechos morales y patrimoniales de los artistas.

⁸⁵ KURCZYN VILLALOBOS, Patricia, Coord. *Evolución y tendencias recientes del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social en América*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006, p. 457.

De acuerdo con el artículo 4 de la Ley del Artista Intérprete y Ejecutante No. 28131 se considera artista interprete y ejecutante 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.

No obstante, que en sí misma la actividad del artista, lleva implícita una interpretación de la obra que presenta, como atinadamente prevé el artículo 6 y el numeral 1 y 2 del Glosario anexo a la Ley, existe una manifiesta diferencia entre el artista intérprete y ejecutante, la cual radica en la necesidad de un instrumento ajeno al cuerpo del artista; sin embargo, esta cuestión no impide que se pueda tener ambas calidades, como el caso del cantante que puede llegar a utilizar algún instrumento musical para su interpretación.

Entre los artistas y trabajadores técnicos vinculados a la actividad artística que enuncia el artículo 4 de la Ley, para el campo multidisciplinario de la ópera encontramos entre otros a cantantes, actores, coreógrafos, danzarín, director de obras escénicas, director de orquesta, músico, apuntador, asistente de dirección, camarógrafo, director de fotografía, editor de sonidos y de imagen; escenógrafo; jefe de escena, maquillador de caracterización, realizador de efectos especiales y luminotécnico en obras escénicas, técnicos de variedades y tramoyistas. Es importante señalar que el elenco, cuando se trate de un espectáculo artístico nacional, deberá conformarse como mínimo por un 80% de artistas nacionales y trabajadores técnicos, quienes deberán percibir no menos del 60% del total de la planilla de sueldos.

Para que la actividad del artista o técnico sea considerada dentro del régimen laboral debe reunir las características de un contrato de trabajo, definido éste, de acuerdo con el artículo 2 del Reglamento de la Ley No. 28131, como el **acuerdo entre un artista o técnico con un empleador, persona natural o jurídica, por el que los primeros prestan servicios voluntarios, personales, remunerados**

y subordinados. La celebración del contrato deberá realizarse previamente a la labor artística y deberá contener los datos que enumera el artículo 40 de la Ley:

- a) Nombres, real y artístico, documento de identidad y domicilio del artista en el país;**
- b) Nombre del representante legal, domicilio del empleador y número de su inscripción en el Fondo de Derechos Sociales del Artista;**
- c) Labor que desempeñará el artista, precisando el número y lugar de las presentaciones;**
- d) Remuneración, lugar y fecha del pago;**
- e) Fechas de inicio y conclusión del contrato;**
- f) Firma de los contratantes**

Así mismo, puede incluir o no, cláusula de exclusividad, la cual podrá pactarse por un periodo no mayor a un año, renovable.

En cuanto a las condiciones de trabajo, se prevé una jornada de trabajo de ocho horas diarias o cuarenta y ocho horas semanales como máximo, dentro de las cuales se consideran como tiempo efectivo laborado el tiempo destinado a los ensayos, caracterización y actividades preparatorias; la remuneración deberá ser equitativa y suficiente y con independencia del salario pactado y el patrón deberá abonar mensualmente al Fondo de derechos Sociales del Artista una suma igual a dos dozavos de la remuneración pactada (2/12) por concepto de compensación por tiempo de servicios y vacaciones y una suma equivalente a un sexto de la remuneración por el pago de las gratificaciones por fiestas patrias y navidad.

Desde mi punto personal, la obligación del patrón o empleador de realizar las aportaciones a un fondo especializado conlleva un beneficio al trabajador del arte, ya que por la misma naturaleza de su servicio y de la breve duración del tiempo de contratación, la parte proporcional que le correspondería por la función o temporada laborada sería irrisoria, si se toma en cuenta que para su cálculo deberá dividirse en los 365 días del año, pudiendo percibir de manera conjunta la remuneración de las vacaciones y demás prestaciones proporcionales aportadas

por los diferentes empleadores o patrones que contrataron al artista durante un año.

Elemento digno de resaltar de la legislación peruana es el relativo a la compensación por tiempo de servicios, prestación que constituye un fondo de ahorro, independientemente de la seguridad social a la que tiene derecho el trabajador del arte, la cual se le entrega al beneficiario cuando decida retirarse de la actividad artística; no obstante, puede optar el trabajador por retirar hasta un 50% de su compensación aún encontrándose laborando dentro de la actividad artística.

3.5. Argentina

Mediante la Ley 14.597 de 1958 se creó el Estatuto del Ejecutante Musical el cual regula el quehacer artístico de los músicos instrumentistas o cantantes, directores, instrumentadores, copistas o músicos docentes. A través del Estatuto se pretendió crear, con fundamento en el artículo 2 de la Ley, una entidad musical con personería gremial que tendría entre otras funciones expedir la matrícula y credencial del músico, intervención en los casos de incumplimiento del estatuto (relativos al régimen de trabajo, sueldos mínimos, descanso, vacaciones, forma de pago, etc.), la organización y cargo de la administración de una caja destinada a la recepción y distribución de los salarios y porcentajes para la atención de los riesgos de trabajo, cuya efímera reglamentación se realizó a través del decreto 520/2005, mismo que fue derogado un año después mediante el decreto 636/2006.

Federico Silguero Correa señala que la resistencia de los diversos sectores de músicos al pago de la matrícula así como la demostración de su idoneidad mediante la aprobación de un examen de capacitación, para el ejercicio de la profesión, derivaron en la falta de aplicación del decreto y en consecuencia su rápida derogación; asimismo destaca que, no obstante que la matriculación no exige la acreditación de un título habilitante, ésta no resulta razonable en tanto que la existencia misma de la matrícula y el carnet debería ser un modo de facilitar la

labor del músico y no un obstáculo para su desempeño.⁸⁶

Respecto a la jornada laboral la Ley limita la actuación del músico a 4 horas y media y en la nocturna a cuatro horas continuadas por espectáculo, con periodos de descanso intercalados con los periodos de actuación, no obstante, en representaciones que así lo requieran pueden ajustarse de acuerdo a las necesidades de las mismas previo acuerdo entre los patrones y la autoridad de la entidad musical con personería gremial. Por su parte, el artículo 8 dispone que en los días feriados obligatorios, las empresas pueden utilizar música mecánica y la jornada de labor será considerada hasta las cuatro horas del día siguiente.

Entre las obligaciones que impone la Ley a los patrones o contratista principal es la celebración de contratos individuales o colectivos de acuerdo a un modelo elaborado por la entidad sindical, aprobado por el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social; así como la contratación de orquesta en los locales que realicen bailes y/o espectáculos musicales en los que perciban un pago en efectivo por el acceso, permanencia o consumo con excepción de las enumeradas en la propia ley.

En el caso de despido, enfermedades inculpables, jubilación, vacaciones y otras cargas sociales, el contratista principal queda liberado de toda responsabilidad mediante un aporte global sobre el monto de las planillas de sueldos, que se efectúa en el momento que se pagan éstos y de acuerdo a lo previsto por el artículo 10 el monto a fijar será establecido por la reglamentación a dictarse.

Respecto a la especificidad del tema que nos ocupa, independientemente de que les sean aplicables al trabajador de la música otras leyes que no contravengan a la presente, el artículo 11 dispone que el Ministerio de Trabajo y Seguridad Social constituirá las comisiones paritarias que corresponden a cada uno de los grupos

⁸⁶ SILGUERO CORREA, Federico, El Estatuto del Ejecutante Musical (Ley 14.597) Vigencia de la norma y necesidad de reforma, *Revista Derecho del Trabajo. Estatutos profesionales parte II* [en línea] Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Año II, No. 5, Argentina, junio de 2013, [Fecha de consulta 6 enero 2014]. Disponible en: <http://www.infojus.gob.ar/documentDisplay.jsp?guid=123456789-0abc-defg8510-31fcanirtcod&title=el-estatuto-del-ejecutante-musical-ley-14-597-vigencia-de-la-norma-y-necesidad-de-reforma->

de trabajo de acuerdo a la clasificación que enumera, siendo el inciso a) la relativa a los teatros con música continuada en la que se encuentra la ópera, opereta, zarzuela, revistas, variedades, etc., comisión a la que le corresponde establecer las condiciones generales de los convenios respectivos así como establecer las diversas categorías a diferenciar, los sueldos mínimos asignados a éstas y el número mínimo de músicos que han de emplearse.

3.6. España

Prolífico ha sido este país en la legislación de la dimensión profesional del artista, a guisa de ejemplo señalaremos la Orden de 8 de julio de 1933 en la que se sentaron las bases de trabajo de los artistas españoles de variedades correlacionada con la Orden de 18 de noviembre de 1933 en la que fue publicado y aprobado el modelo de contrato; la Reglamentación Nacional de Trabajo para Profesionales de la Música contenida en la Orden de 16 de febrero de 1948, la cual consideraba como profesionales de la música a directores, concertadores y apuntadores de ópera, zarzuela, opereta, revistas, comedias musicales, pianistas, entre otros.

Así como la Reglamentación Nacional de Trabajo para los Profesionales del Teatro, Circo y Variedades aprobada en la Orden de 26 de febrero de 1949 que protegía a los directores, actores, artistas de ópera, zarzuela, opereta, comedia musical y revista, apuntadores, entre otros; la posterior Ordenanza de Trabajo de Teatro, Circo, Variedades y Folklore aprobada mediante Orden de 28 de julio de 1972 y la Reglamentación Nacional de Trabajo en Locales de Espectáculos, aprobada por la Orden de 31 de diciembre de 1945.

En la actualidad los artistas *in genere* se rigen por la normativa laboral contenida en el Estatuto de los Trabajadores, el Real Decreto 1435/1985 de 1º de agosto y en el caso específico del trabajador de la música también es aplicable la Ordenanza Laboral para la actividad de profesionales de la música, aprobada por Orden de 2 de mayo 1977, el primero de ellos será aplicable de forma supletoria a lo no regulado por el Real Decreto y la Ordenanza Laboral.

El artículo 2 inciso e) del Estatuto de los trabajadores considera como relaciones laborales de carácter especial la de los artistas en espectáculos públicos; por su parte el artículo 6 numeral 4 prescribe que la admisión al trabajo de los menores de dieciséis años en estos espectáculos sólo se autorizará en casos excepcionales por la autoridad laboral mediante un permiso escrito y por actos determinados, siempre y cuando no represente un peligro para la salud física, formación profesional y humana del menor.

Merecen especial atención los artículos 10.2 y 15.8 del Estatuto de los Trabajadores correlativos del artículo 5.2 del Real Decreto 1435/1985 que prevén el contrato de grupo y el trabajo fijo de carácter discontinuo respectivamente. El primero de ellos se manifiesta frecuentemente en el desarrollo de la actividad laboral de los coros, orquestas y conjuntos musicales, etc.; es definido por el Estatuto como un contrato que se celebra entre un empresario y un grupo de trabajadores considerado en su totalidad, respecto del cual no tendrá frente a cada uno de sus miembros los derechos y deberes que como tal le competen, existiendo un jefe de grupo quien ostentará la representación de los que lo integren, respondiendo de las obligaciones inherentes a dicha representación.

De lo cual se desprende que la característica fundamental del contrato de grupo ***radica en que la obligación de trabajar la asumen colectivamente varios artistas en virtud de un sólo vínculo jurídico, a través de un único contrato de trabajo; así el empresario asume los derechos y deberes que le competen frente al grupo y éste a su vez frente a él***⁸⁷ de tal suerte que en el supuesto de que el empresario contrate al grupo en base a las condiciones particulares de sus miembros, la baja de uno de ellos autoriza al empresario para resolver el contrato en su identidad.⁸⁸

De conformidad con el artículo 15.8 del Estatuto en el contrato de trabajo fijo de carácter discontinuo los artistas serán llamados en el orden y la forma que se

⁸⁷ARIAS DOMINGUEZ, Ángel, Coord. *El contrato de Trabajo Vol.II. Relaciones laborales especiales y contratos con particularidades*, 1ª edición, Aranzandi, España, 2011, p.298.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 299. De acuerdo con la STS de 12 de diciembre de 1978 (RJ 1979, 142).

determine en los respectivos convenios colectivos o en su defecto en razón de la antigüedad del trabajador, en caso de incumplimiento, el artista puede reclamar en procedimiento de despido iniciándose el plazo desde el momento en que tuviese conocimiento de la falta de convocatoria.

El ámbito de aplicación del Real Decreto 1435/1985 de 1o de agosto por el que se regula la relación laboral especial de los artistas en espectáculos públicos, queda delimitado por el artículo 1o, que a la letra dice:

Artículo 1.- Ámbito de aplicación.

- 2. El presente Real Decreto regula la relación especial de trabajo de los artistas en espectáculos públicos, a la que se refiere el artículo segundo, número uno, apartado e) del Estatuto de los Trabajadores.**
- 3. Se entiende por relación especial de trabajo de los artistas en espectáculos públicos la establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta, y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una retribución.**
- 4. Quedan incluidas en el ámbito de aplicación del presente Real Decreto todas las relaciones establecidas para la ejecución de actividades artísticas, en los términos descritos en el apartado anterior, desarrolladas directamente ante el público o destinadas a la grabación de cualquier tipo para su difusión entre el mismo, en medios como el teatro, cine, radiodifusión, televisión, plazas de toros, instalaciones deportivas, circo, salas de fiestas, discotecas, y, en general, cualquier local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos, o a actuaciones de tipo artístico o de exhibición.**
- 5. Las actuaciones artísticas en un ámbito privado estarán excluidas de la presente regulación, sin perjuicio del carácter laboral que pueda corresponder a la contratación y a la competencia, en su caso, del orden jurisdiccional social para conocer de los conflictos que surjan en relación con la misma.**
- 6. Las presentes normas no serán de aplicación a las relaciones laborales del personal técnico y auxiliar que colabora en la producción de espectáculos.**
- 7. Los aspectos administrativos de la organización y participación en espectáculos públicos se regirán por su normativa específica.**

Sin embargo el Real Decreto no precisa una definición de artista o actividad artística, por lo que para dilucidar el término nos remitiremos al Real Decreto

Legislativo 1/1996 de 12 de abril el cual precisa en el artículo 105 que el artista, intérprete o ejecutante es aquella **persona que represente, 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.**

El numeral 2 del artículo 1 del Real Decreto define a la relación de trabajo como aquella **establecida entre un organizador de espectáculos públicos o empresario y quienes se dediquen voluntariamente a la prestación de una actividad artística por cuenta y dentro del ámbito de organización y dirección de aquéllos, a cambio de una remuneración;** de tal suerte que la falta de algún elemento determinará la inexistencia de la relación, ejemplo de ello lo encontramos en la STS de 25 de octubre de 1988 (RJ 1988, 8148) en la que señala que la falta de empresario determina la inexistencia de una relación laboral entre un miembro del grupo y el grupo musical mismo ya que no cabe *“una reclamación por despido, pues el grupo no tiene condición de empresa y por lo tanto el dato de haber trabajado juntamente con otros y dejar de hacerlo no constituye despido sino discrepancia que puede tener repercusión económica y que en su caso debería plantearse a tales términos”*⁸⁹

Entre las notas distintivas de la relación de trabajo destacan la dependencia y ajenidad, la primera de ellas hace referencia a que el trabajo que realiza el artista se lleva a cabo dentro de una organización y con una dirección por parte del empresario o del organizador de espectáculos públicos, gozando el artista de determinada autonomía al momento de ejercer su trabajo dentro del marco de las normas establecidas, órdenes o directrices del empresario. La ajenidad a su vez implica que el trabajo se realiza por cuenta ajena por contraposición al trabajo por cuenta propia e implica por un lado la ajenidad en los frutos y por otro los riesgos, ejemplos de indicios de esta característica los encontramos en:

La entrega o puesta a disposición del empresario por parte del trabajador de los productos elaborados o de los servicios realizados; la adopción por parte del

⁸⁹ *Ibidem*, p. 283.

*empresario de las decisiones concernientes a las relaciones de mercado o con el público, como fijación de precios o tarifas, y la selección de clientela, o personas a atender; el carácter fijo o periódico de la remuneración del trabajo, y su cálculo con arreglo a un criterio que guarde una cierta proporción con la actividad prestada, sin el riesgo y sin el lucro especial que caracterizan la actividad del empresario o el ejercicio libre de las profesiones*⁹⁰

Cómo se evidencia en la STSJ de Madrid de 9 de octubre de 2006 (JUR 2006, 26706) citada por Inmaculada Baviera Puig en la que se consideró la existencia de una relación de trabajo de artistas en espectáculos públicos, toda vez que el actor había prestado sus servicios:

*“por cuenta de la demandada (un restaurante), actuando directamente ante el público que acudía al restaurante a presenciar el espectáculo, por cuenta de la empresa que es quien corría con el riesgo y ventura del negocio percibiendo los componentes del grupo una cantidad fija por actuación (,,,) ya que consta que los músicos no tocaban las piezas de su preferencia sino aquellas canciones que se señalaban por la demandada, teniendo en cuenta el tipo de clientes que acudían a su local, del mismo modo que se fijaba por aquella el horario y los días de las actuaciones.”*⁹¹

En cuanto a la capacidad de contratar, el artículo 2.1 del decreto, en adición a lo estipulado por el artículo 6.4 del Estatuto de los trabajadores, señala que se especificará el espectáculo o la actuación para la que se concede y una vez otorgada la autorización, corresponde al padre o tutor la celebración correspondiente del contrato, previo consentimiento del menor. Tratándose de trabajadores extranjeros el numeral 2 remite a lo dispuesto por la legislación vigente de la materia, que en el caso es el Real Decreto 557/2011 de 20 de abril por el que se aprueba el Reglamento de la Ley Orgánica 4/2000 sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social, tras su reforma por Ley Orgánica 2/2009.

Dicho decreto prevé en su artículo 117 inciso g, que están exceptuados de obtener autorización de trabajo los artistas que realicen actuaciones concretas que no supongan una actividad continuada, es decir, que no superen cinco días continuados de actuación o veinte días de actuación en un periodo inferior a seis

⁹⁰ DÍAZ ARIAS, José Manuel, ¿Cuándo hay relación laboral?, *El País*, [en línea] 28 noviembre 2010 [fecha de consulta: 29 marzo 2014] Disponible en: http://elpais.com/diario/2010/11/28/negocio/1290955651_850215.html

⁹¹ ARIAS DOMINGUEZ, Ángel, Coord. *Op. cit.* p. 286.

meses, **estarán incluidas en este supuesto las personas que, de forma individual o colectiva, se desplacen a España para realizar una actividad artística, directamente ante el público o destinada a la grabación de cualquier tipo para su difusión, en cualquier medio o local destinado habitual o accidentalmente a espectáculos públicos o actuaciones de tipo artístico.**

Respecto a la forma que deberá revestir el contrato, el artículo 3.1 del Real Decreto 1435/1985, precisa su formalización por escrito y en ejemplar triplicado y se hará constar como mínimo la identificación de las partes, el objeto del contrato, la retribución pactada con expresión de los distintos conceptos que integren la misma así como la duración del contrato y en su caso del periodo de prueba. En cuanto a la duración y modalidades del contrato de trabajo de los artistas en espectáculos públicos, se podrá pactar para una duración indefinida o determinada, ésta última podrá ser para una o varias actuaciones, por un tiempo corto, por una temporada o por el tiempo que una obra permanezca en cartel, así mismo podrán acordarse prórrogas sucesivas de los contratos de duración determinada.

La extinción del contrato de duración determinada se producirá por el total cumplimiento del mismo, por la expiración del tiempo o de las prórrogas acordadas y deberá ser previamente anunciada al artista con diez o quince días o un mes de antelación si la duración del contrato fue superior a tres o seis meses o un año respectivamente, la falta del preaviso dará lugar al abono de los salarios correspondientes al número de días con los que debería haber sido preanunciada la extinción del contrato. En caso de incumplimiento del contrato por cualquiera de las partes que conlleve la inejecución total de la prestación artística, se regirá por lo estipulado al respecto en el Código Civil.

En relación a los derechos y deberes de las partes aunados a los establecidos por la Sección Segunda del Capítulo Primero del Título I del Estatuto de los Trabajadores el artículo 6 enumera los siguientes: el deber del artista de realizar la actividad artísticas para la que se le contrató en las fechas señaladas aplicando la

debida diligencia en la prestación de su trabajo y el poder de dirección del empresario; el derecho de ocupación efectiva y el pacto de plena dedicación.

Tanto la retribución como la jornada serán pactadas en el respectivo convenio colectivo o contrato individual de trabajo respetando los mínimos legales establecidos en el Estatuto; independientemente de la duración y distribución de la jornada se comprenderá en ella la prestación efectiva de la actividad artística ante el público y el tiempo en que el artista está bajo las órdenes de la empresa, a efectos de ensayo o de grabación de actuaciones. (Artículos 7 y 8).

Este tipo de trabajadores disfrutan de un descanso mínimo semanal de día y medio el cual no deberá coincidir con el día que se realice la actividad artística frente al público o en su defecto podrá fraccionarse el descanso semanal pero el artista deberá gozar de veinticuatro horas ininterrumpidas de descanso. En materia de vacaciones los artistas tendrán derecho a unas vacaciones anuales pagadas cuya duración será de treinta días naturales o proporcionales al tiempo laborado.

De conformidad con el artículo 12 del Real Decreto, la Ordenanza Laboral para la actividad de profesionales de la música, aprobada por Orden de 2 de mayo de 1977 continuará siendo aplicable en tanto no sea sustituida por convenio colectivo y en lo que no se oponga a lo dispuesto por el Real Decreto y al resto de la normativa laboral general aplicable, es interesante su estudio respecto a la especificidad con la que aborda un número considerable de los géneros musicales y las particularidades que revisten los mismos, sin embargo adolece de la regulación del cantante en particular.

En el campo laboral del músico de la ópera, opereta y zarzuela distingue entre maestros directores, concertadores y apuntadores; pianistas, instrumentistas y técnicos musicales así como clasificaciones de éstos, como en el caso de los primeros en los que hace la distinción entre primer y segundo Maestro Director, Maestro Concertador de coros, Maestro Apuntador y Maestro Director de Banda.

En el Capítulo III señala diversas definiciones entre los que destacan por su aplicación al tema que nos ocupa, los siguientes:

Artículo 10. Definiciones de los géneros, espectáculos y entretenimientos musicales.

1. Concierto: Es una sesión musical en la que la orquesta o interprete actúan en el escenario o lugar preferente, constituyendo el elemento único del espectáculo.

...

4. Recital de canto: Es aquel en que la orquesta o uno o dos instrumentos musicales (piano, guitarra, etc.) actúan acompañando a un cantante, el cual constituye la base del espectáculo.

...

18. Los demás espectáculos y entretenimientos no definidos en los apartados anteriores y aludidos en esta Ordenanza, tales como ópera, opereta, zarzuela, etc., se corresponden en sus conceptos con el significado usual de sus propias denominaciones.

En relación al personal, es interesante el artículo 12 en el que no sólo se concreta a aportar una definición de los técnicos musicales sino además exige una serie de requisitos para atribuirle la calidad de trabajador especializado o técnico, no obstante, cabe mencionar que algunas de las clases que contiene dicho artículo como los copistas actualmente están en desuso.

Artículo 12. Definiciones de personal.

...

2. Técnicos musicales: son todos aquellos que a su condición de músicos unen el desempeño de una función técnica musical, bajo cualquiera de las modalidades siguientes:

a. Reductor-transcriptor-corrector: es el trabajador que tiene por misión efectuar las reducciones de las partituras a instrumentaciones de menor plantilla, incluso a partes de piano y de dirigir, ampliar e instrumentar para orquesta lo escrito para piano o para instrumentaciones más reducidas; transcribir para bandas o para cualquier otra índole de agrupación las obras de distinto género, escritas originalmente con instrumentación diferente a la que se pretenda adaptar, y corregir toda clase obras, tanto por lo que se refiere a la letra como a la música, para que su edición e interpretación sean correctas.

Tendrán la consideración de especializado o técnico y deberá hallarse en posesión del título oficial, expedido pro Centro docente del Estado, de Profesor de Armonía y composición y poseer también oficialmente los estudios completos de algún instrumento. Serán de primera categoría los que ostenten en la hoja de estudios diploma de primera clase en Armonía y

Composición o, en su defecto, justifiquen cinco años como mínimo de antigüedad y práctica en la especialidad de corrector-reductor-transcriptor.

...

Respecto a la contratación podrá celebrarse de manera individual o de grupo y en ellos se habrá de especificar entre otras estipulaciones, los extremos relativos a la duración del contrato, instrumento o género del espectáculo o entretenimiento, retribución, nombres y afiliación sindical, así como localidad o localidades y lugar o lugares de trabajo en que haya de cumplirse, de acuerdo con la Ordenanza es obligación de los empresarios gestionar la formalización del visado del contrato ante el Sindicato del Espectáculo del lugar de contratación; así mismo, establece que el empresario deberá contar con una plantilla mínima de músicos nacionales, la cual no podrá ser inferior a 50% del total de los trabajadores músicos, una vez cubierta se podrá contratar a músicos extranjeros.

En materia de duración de la relación de trabajo la Ordenanza distingue entre bolo, temporada y tiempo indefinido; tratándose de ópera el primero de los mencionados comprenderá la actuación de una sola representación, en zarzuela y opereta tendrá esa calidad la actuación en una o dos representaciones, efectuadas en el mismo día, en la misma localidad, con idéntica obra o programa y la misma empresa. La temporada podrá ser normal o corta y su duración dependerá del tipo de espectáculo, es decir si se trata de ópera nacional o extranjera en cuyo caso será de diez días o veinte días en temporadas subvencionadas o de cuarenta y nueve o treinta días en zarzuela y opereta; mismos que pueden ser prorrogables; por exclusión la temporada corta será aquella que excediendo la duración de un bolo no alcance lo preceptuado para la temporada normal, por último se considerará la contratación por tiempo indefinido cuando no se hubiera estipulado expresamente su duración o cuando rebase el período de un año.

La duración máxima de la jornada será de cinco horas y media de trabajo efectivo; los trabajadores gozaran de un descanso entre ensayo y función así como de un descanso semanal remunerado; los ensayos no podrán exceder de cuatro horas o

de la duración de la función y los que tengan lugar después de los consignados serán remunerados con el 70% del sueldo. Respecto del salario se distinguirá de acuerdo a la clasificación establecida, por ejemplo en el caso de una orquesta se distinguirá entre violín concertino, solistas, primeras y segundas partes; en caso de gira se deberá entregar un anticipo a los músicos.

Entre las obligaciones de las partes a guisa de ejemplo mencionaremos las siguientes: las empresas deberán incluir en los carteles y listas de la compañía los nombres de los maestros, a poner a disposición un lugar debidamente acondicionado para que permanezca la orquesta; de los músicos, el deber de asistir puntualmente a los ensayos y funciones y a no ausentarse antes de la terminación del espectáculo.

3.7. Italia

Al ser cuna de la ópera, Italia tiene una extensa legislación que regula lo concerniente a este género musical, ejemplo de ello lo encontramos en la *Legge*, 14 de agosto de 1967, n. 800 del *Nuovo ordinamento degli ente lirici e delle attività musicali* en cuyo artículo primero señala que el Estado considera a la ópera y de concierto de gran interés, ya que promueven la educación musical, cultural y la vida social de la comunidad nacional, por lo que, para su protección y desarrollo, el Estado interviene a través de diversos apoyos y especialmente en materia de derechos de autor; siendo en éste rubro aplicables la *Legge*, 22 de abril de 1941, n.633 *Protezione del diritto d'autore e di altri diritti connessi al uso esecizio* en conjunto con la *Legge 18 agosto 2000, n. 248*.

Por cuanto hace a la relación laboral del artista y/o cantante de ópera diversas leyes y/o decretos han abordado su tratamiento, entre ellas el D.M. de Marzo del 15 de marzo del 2005 *Adeguamento delle categorie dei lavoratori assicurati obbligatoriamente presso l'Ente nazionale di previdenza ed assistenza dei lavoratori dello spettacolo*, en la que considera que es necesario extender a las categorías de los trabajadores del espectáculo el registro ante la institución de seguridad social, por lo que es obligatorio la inscripción de los artistas señalados

en dicho decreto, entre ellos a los artistas relacionados con el teatro lírico como cantantes de ópera, compositores, directores de orquesta, músicos, coros, ingenieros de audio, iluminación, diseñadores de vestuario, etc.

Cabe acotar que el ENPALS era un ente público de pensiones cuya tarea consistía en recibir y gestionar las contribuciones de invalidez, vejez y supervivencia a favor los trabajadores del espectáculo, independientemente de que existiese una relación personal subordinada, que su actividad fuera parasubordinada o por cuenta propia; sin embargo, fue derogado mediante la Ley de 24 de diciembre de 2011, no. 214. transfiriendo sus funciones al INPS, *L'Istituto Nazionale della previdenza sociale*.

Ahora bien, respecto al tipo de contratación del cantante de ópera, mucho se ha discutido si la naturaleza de dicho contrato es de carácter autónomo, es decir, servicios profesionales (*lavoro autonomo*), una relación de trabajo subordinada (*lavoro subordinato*) o parasubordinado (*parasubordinato*); esta última es una figura que presenta características de los dos anteriores. De acuerdo con el siguiente criterio la actividad artística puede ser objeto de una relación de trabajo donde existan extremos de la subordinación y la integración del artista en la organización de la producción del espectáculo.

ANCHE L'ATTIVITÀ ARTISTICA PUÒ ESSERE OGGETTO DI UN RAPPORTO DI LAVORO SUBORDINATO - dal suo intrinseco pregio (Cassazione Sezione Lavoro n. 20659 del 25 ottobre 2005, Pres. Mileo, Rel. Nobile).

La prestazione artistica dell'attore, quale che possa essere il suo intrinseco pregio, ben può essere oggetto di un rapporto di lavoro subordinato quando sussistano gli estremi della subordinazione e dell'inserimento dell'artista nella organizzazione dell'impresa di produzione dello spettacolo. L'accertamento della sussistenza o meno, in concreto, degli elementi suddetti costituisce un apprezzamento di fatto demandato al giudice del merito ed incensurabile in sede di legittimità, se sorretto da motivazione adeguata ed immune da vizi logici e giuridici.

Circostanza rilevante, ai fini dell'accertamento dell'inserimento dell'artista nell'organizzazione imprenditoriale è la sua partecipazione a tutte le prove e a tutti gli spettacoli. La modesta dimensione della compagnia è una circostanza irrilevante; sono circostanze di rilievo

secondario l'impegno dell'artista limitato nel tempo e la non esclusività del rapporto.⁹²

Tratándose de la relación laboral se prevé su regulación en diferentes leyes, entre ellas el Código Civil; de acuerdo con **Cassazione Sezione Lavoro n. 5748 del 12 marzo 2014, Pres. Stile, Rel. Doronzo. AL PERSONALE ARTISTICO DEGLI ENTI LIRICI SI APPLICA LA DISCIPLINA DI LEGGE GENERALE IN MATERIA DI ASSUNZIONI A TEMPO DETERMINATO. Possibilità di conversione in rapporto a tempo indeterminato**⁹³, en materia de contratación temporal del personal artístico de las compañías de ópera aplican los siguientes criterios:

a) Los contratos del personal artístico firmados antes de la transformación de las compañías de ópera en fundaciones con personalidad jurídica de derecho privado (antes del 23 de mayo de 1998) no le son aplicables las disposiciones contenidas en la Ley de 18 de abril de 1962 no. 230.

b) A partir del 23 de mayo de 1998 y hasta la entrada en vigor del Decreto Legislativo n. 368/2001, los contratos de trabajo de duración determinada celebrados con los fundaciones lírico-sinfónicas se aplican las normas previstas por la ley de 18 de abril de 1962, n. 230.

c) Después de la entrada en vigor del Decreto legislativo de 6 de septiembre de 2001 no. 368, los contratos de trabajo de duración determinada celebrados por el personal de las fundaciones lírico- sinfónicas le serán aplicables las disposiciones del decreto legislativo n. 368/2001.

d) Así mismo es aplicable el decreto Ley de 30 de abril de 2010 no. 64 convertido en ley por la Ley de 29 de junio de 2010 no. 100

⁹² *Legge e giustizia, periódico di informazione giuridica* [en línea] Fecha de consulta: 13 julio 2014. Disponible en: http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_search&Itemid=5

³⁸ *Legge e giustizia, periódico di informazione giuridica* [en línea] Fecha de consulta: 20 julio 2014. Disponible en: http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=4814&Itemid=131

En el *Decreto Legge 30 aprile 2010, n.64. Disposizioni urgenti in materia di spettacolo e attività culturali, convertito nella legge 29 giugno 2010, n.100*⁹⁴, además de las reformas instauradas a las fundaciones de ópera y sinfónicas consistentes en la racionalización del gasto de las compañías así como la revisión de la estructura organizacional y el ordenamiento jurídico de las mismas; se prevén cuestiones importantes para la relación laboral.

De acuerdo con dicho decreto los trabajadores podrán desempeñarse en otras actividades de trabajo diversas a las de las fundaciones pero dentro de los límites definidos en términos de la jornada de trabajo con la fundación de pertenencia y en la forma prevista en el contrato colectivo de trabajo nacional, siempre y cuando no afecte a las necesidades de producción de la fundación. Por otro lado, a partir del 2012, los contratos indefinidos únicamente se pueden celebrar dentro de los límites especificados en la norma.

Aunado a las disposiciones descritas con anterioridad, en materia de contratos por tiempo determinado de los trabajadores de las fundaciones lírico - sinfónicas, la jurisprudencia⁹⁵ ha reiterado que para la constitución legítima de la contratación se debe satisfacer, al mismo tiempo, los requisitos de temporalidad y especificidad. De acuerdo con el primero de ellos, el trabajo debe referirse a una necesidad de la naturaleza temporal del programa o transmisión en el sentido de que el espectáculo tiene una duración limitada de tiempo en la programación establecida para la empresa, razón por la cual no permite la integración estable de los trabajadores a la misma.

Por otra parte, el requisito de especificidad implica que el espectáculo debe caracterizarse por la atipicidad o singularidad respecto de otros espectáculos y

⁹⁴Decreto legge 30 aprile 2010, n. 64, *Aedon Rivista di arti e diritto on line* [en línea] Diretto da Marco Cammelli, Il Mulino, no. 2, 2010 [Fecha de consulta: 11 agosto 2014] Disponible en: <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2010/2/100.htm>

⁹⁵LA POSSIBILITA' DI ASSUNZIONE A TEMPO DETERMINATO PER SPECIFICI SPETTACOLI E' LIMITATA A MOMENTI EPISODICI DELL'ATTIVITA' IMPRENDITORIALE - In base all'art. 1 L. n. 230 del 1962 (Cassazione Sezione Lavoro n. 11573 del 26 maggio 2011, Pres. Lamorgese, Rel. Bandini). *Legge e giustizia, periódico di informazione giuridica* [en línea] Fecha de consulta: 30 agosto 2014. Disponible en: http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=4130&Itemid=131

debe estar organizado con carácter profesional. Además de la estrecha relación de que guardan el requisito de temporalidad y el de especificidad, es indispensable que en la contratación de los trabajadores exista un vínculo de necesidad directa incluso complementaria e instrumental en el espectáculo.

CAPÍTULO IV

MARCO JURIDICO NACIONAL

4.1. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos

La Constitución es la ley fundamental del Estado, fuente formal del derecho, de la que dimanan derechos y obligaciones para los ciudadanos y los poderes públicos. A partir de la reforma constitucional publicada en el Diario Oficial de la Federación del 10 de junio de 2011 en materia de derechos humanos, con independencia de las modificaciones terminológicas realizadas, *verbi gratia* el cambio de denominación de garantías individuales a derechos humanos, en lugar de “otorgar” los derechos ahora se “reconoce” que toda persona goza de los derechos y garantías reconocidas por la Constitución y por los tratados internacionales,⁹⁶ se ha dimensionado la concepción y aplicación de tales derechos.

Se incorporó el principio *pro homine* puntualizado en el segundo párrafo del artículo 1º de nuestra Carta Magna que en lo conducente dispone:

... Las normas relativas a los derechos humanos se interpretaran de conformidad con esta Constitución y con los tratados internacionales de la materia favoreciendo en todo tiempo a las personas la protección más amplia.

El cual de acuerdo a nuestro máximo tribunal es aplicable en dos vertientes, el de preferencia de normas y de preferencia interpretativa, lo que implica que el juzgador deberá preponderar la norma y la interpretación que favorezca en mayor

⁹⁶ CARBONELL, Miguel, La reforma constitucional en materia de derechos humanos: principales novedades [en línea] Fecha de consulta: 10 septiembre 2014. Disponible en: <http://www.miguelcarbonell.com/articulos/novedades.shtml>

medida a la protección de las personas.⁹⁷

Aunado a dicho principio es aplicable el “control de convencionalidad”⁹⁸ el cual impone la obligación a los juzgadores de interpretar las normas relativas a los derechos humanos de conformidad con la Constitución y los tratados internacionales, sin que ello conlleve un desconocimiento de los principios constitucionales y legales que rigen la función jurisdiccional. Ahora bien, de conformidad con los instrumentos internacionales que existen sobre la materia y que se mencionaron en el apartado A del presente capítulo, entre los derechos humanos reconocidos por la comunidad internacional figuran **el derecho al trabajo y a la salud (seguridad social), al derecho a la cultura y a beneficiarse**

⁹⁷ PRINCIPIO PRO HOMINE Y CONTROL DE CONVENCIONALIDAD. SU APLICACIÓN NO IMPLICA EL DESCONOCIMIENTO DE LOS PRESUPUESTOS FORMALES Y MATERIALES DE ADMISIBILIDAD Y PROCEDENCIA DE LAS ACCIONES. Décima Época; Registro 2002861; instancia: Tipo Tesis: Jurisprudencia; Fuente: Seminario Judicial de la Federación y su Gaceta; Localización: Libro XVII, Febrero de 2013, Tomo 2; Materia (s); Tesis: VI.3o.A. J/2 (10ª); Pag. 1241. TERCER TRIBUNAL COLEGIADO EN MATERIA ADMINISTRATIVA DEL SEXTO CIRCUITO. Amparo directo 381/2011. Mónica Sabrina Balderas Herrera. 29 de marzo de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Manuel Rojas Fonseca. Secretario: Juan Carlos Carrillo Quintero. Amparo directo 55/2012. Santiago Marín Domínguez. 26 de abril de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Miguel Ángel Ramírez González. Secretaria: Adriana Carmona Carmona. Amparo en revisión 92/2012. Síndico Municipal del Ayuntamiento del Municipio de Puebla y otros 24 de mayo de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Miguel Ángel Ramírez González. Secretaria: Adriana Carmona Carmona. Amparo directo 62/2012. Santiago Marín Domínguez. 7 de junio de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Manuel Rojas Fonseca. Secretaria: Ana Laura Gutiérrez Sauza. Amparo en revisión (improcedencia) 201/2012. 23 de agosto de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Miguel Ángel Ramírez González. Secretaria. Margarita Márquez Méndez.

⁹⁸ Al respecto Ernesto Jinesta L. apunta que “*La Corte Interamericana aclara que los jueces y tribunales ordinarios deben ejercer el “control de convencionalidad” “en el marco de sus respectivas competencias y de las regulaciones procesales pertinentes”, con lo que les otorga un margen de discrecionalidad judicial limitado por el ordenamiento jurídico interno o local.*” Así mismo señala que en el caso “*Cabrera García y Montiel Flores c/. México*” de 26 de noviembre de 2010 en el considerando número 225 la Corte estimó que el control de convencionalidad debe ser ejercido por todos los órganos del Estado, incluidos los jueces y órganos vinculados a la administración de justicia en todos los niveles. Más adelante apunta que “*A partir de los casos “Cabrera García y Montiel Flores c/. México” y “Gelman c/. Uruguay” queda, entonces, dilucidado que “todos los órganos” del Estado, ya no solo los de carácter jurisdiccional deben ejercer el control de convencionalidad, lo que implica que todos los poderes públicos deben hacerlo, en tanto operadores del Derecho. De otra parte, se aclara que también deben ejercerlo los “órganos vinculados a la administración de justicia”, lo que comprende, obviamente, a los Tribunales Constitucionales no incardinados en la organización judicial y que tienen el carácter y rango de un órgano independiente.*” JINESTA L., Ernesto, Control de Convencionalidad ejercido por los Tribunales y Salas Constitucionales, pp. 7-8., *El Control Difuso de Convencionalidad. Dialogo entre la Corte Interamericana de Derechos Humanos y los Jueces Nacionales*, [en línea] FERRER MACGREGOR, Eduardo, Coord., FUNDAp 2012. [Fecha de consulta: 19 septiembre 2014] Disponible en:

http://www.miguelcarbonell.com/artman/uploads/1/del_control_difuso_de_convencionalidad_1.pdf

de la protección de los interés morales y materiales que correspondan por razón de las producciones artísticas.

Los tratados antes citados, además del reconocimiento de los derechos y libertades fundamentales a favor de los individuos imponen obligaciones al Estado de proteger, vigilar, respetar y garantizar su ejercicio, lo que aunado a una interpretación sistemática de los artículos 1, 3, 4, 5, 14, 16, 28, 123 apartado A y 133 constitucionales se colige que los derechos humanos son exigibles y aplicables de forma obligatoria con base en los principios de universalidad, interdependencia, indivisibilidad, progresividad y *pro homine* tendiente a buscar el mayor beneficio del hombre.

Sirve de fundamento a lo anterior, el siguiente criterio:

PRINCIPIO PRO HOMINE. SU APLICACIÓN ES OBLIGATORIA.

El principio *pro homine* que implica que la interpretación jurídica siempre debe buscar el mayor beneficio para el hombre, es decir, que debe acudir a la norma más amplia o a la interpretación extensiva cuando se trata de derechos protegidos y, por el contrario, a la norma o a la interpretación más restringida, cuando se trata de establecer límites a su ejercicio, se contempla en los artículos 29 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos y 5 del Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, publicados en el Diario Oficial de la Federación el siete y el veinte de mayo de mil novecientos ochenta y uno, respectivamente. Ahora bien, como dichos **tratados forman parte de la Ley Suprema de la Unión, conforme al artículo 133 constitucional, es claro que el citado principio debe aplicarse en forma obligatoria.**

Registro No. 179233. Novena Época. Instancia: Tribunales Colegiados de Circuito Fuente: Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta XXI, Febrero de 2005 Página: 1744 Tesis: I.4o.A.464 A Tesis Aislada Materia(s): Administrativa. CUARTO TRIBUNAL COLEGIADO EN MATERIA ADMINISTRATIVA DEL PRIMER CIRCUITO. Amparo directo 202/2004. Javier Jiménez Sánchez. 20 de octubre de 2004. Unanimidad de votos. Ponente: Jean Claude Tron Petit. Secretaria: Sandra Ibarra Valdez.

El principio de progresividad contenido en el artículo 26 de la Convención Americana sobre Derechos Humanos así como sus correlativos del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales y del Protocolo de San Salvador, de los que nuestro país es parte contratante, establece la obligación de los Estados partes de garantizar la **progresividad** de los derechos tutelados; dicho principio contiene dos vertientes una positiva que implica el avance gradual

en la satisfacción de los derechos económicos, sociales y culturales así como de la aplicación de las medidas adecuadas y una negativa que se materializa a través de la prohibición de regresividad, es decir, la imposibilidad de reducir o mermar la protección establecida a dichos derechos.⁹⁹

El principio en comento, en el ámbito del derecho laboral, se traduce en una mayor extensión y protección de los derechos laborales así como de la conservación del régimen más favorable para el trabajador; siendo de aplicación obligatoria en tanto que los derechos laborales son, *per se*, derechos humanos. De acuerdo con Barbagelata el complemento del principio de progresividad es la irreversibilidad, es decir, la imposibilidad de que se reduzca la protección instaurada, principio ligado íntimamente con el criterio de *“conservación o no derogación de régimen más favorable para el trabajador, el cual puede reputarse un principio o regla general en el ámbito del derecho del trabajo, desde que ha sido consagrado en el inciso 8º del art. 19 de la Constitución de la OIT, y aceptado universalmente”*¹⁰⁰

Por lo que a manera de conclusión podemos afirmar que el cantante de ópera como trabajador de la música es titular de los derechos laborales y culturales reconocidos en los Tratados Internacionales que forman parte de la Ley Suprema de la Unión, así como los establecidos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y las leyes secundarias de la materia en lo que le sean aplicables y cuyos derechos, de conformidad con los principios antes expuestos no podrán ser reducidos, derogados, desconocidos, se deberá tender a una mayor protección y a la aplicación más favorable al trabajador.

⁹⁹ TOLEDO TORIBIO, Omar, El principio de progresividad en materia laboral. p.2., *Derecho y Cambio Social* [en línea] 2010-2011, Lima-Perú, número 23 año VIII. [Fecha de consulta: 8 octubre 2014] Disponible en:

http://www.derechoycambiosocial.com/revista023/progresividad_y_regresividad_laboral.pdf

¹⁰⁰ *Ibidem*, Citado por Omar Toledo Toribio, p.3.

Ahora bien, entre los derechos humanos reconocidos y previstos en la Constitución aplicables al cantante de ópera, en su calidad de trabajador de la música, señalamos los siguientes:

- a) Derecho a la igualdad: 1) el goce de los derechos humanos reconocidos en la Constitución y en los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte así como de las garantías para su protección. 2) igualdad de derechos sin distinción de sexos. (artículos 1 y 4 Constitucionales)
- b) Derecho a la libertad: 1) libertad de dedicarse a la profesión que le acomode, 2) nadie puede ser privado del producto de su trabajo, sino por resolución judicial, 3) nulidad de pactos que tenga por objeto el menoscabo, la pérdida o el irrevocable sacrificio de la libertad de la persona, 4) libertad de asociación y reunión, 5) libertad de tránsito y locomoción dentro y fuera del país, (artículo 5, 9, 11 Constitucionales)
- c) Derecho a la educación y la cultura: 1) el derecho a recibir educación, 2) el derecho al acceso a la cultura, 3) el ejercicio de los derechos culturales. (artículo 3 y 4 Constitucionales)
- d) El derecho y protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de su producción artística, previsto en el artículo 28 Constitucional.
- e) El derecho al trabajo y a la seguridad social previstos en el artículo 123 apartado A, que comprenden los mínimos legales que ha de regir la relación de trabajo:
 - 1. Se establece una jornada máxima de trabajo diurna y nocturna de 8 y 7 horas respectivamente, así como de 6 horas para los menores de 16 y mayores de 14 años.
 - 2. Protecciones especiales a la mujer y a los menores de 16 años.

3. Prohibición de trabajo a menores de 14 años.
4. Descanso semanal de un día por cada seis días de trabajo.
5. Protección especial a la mujer durante el embarazo y después del parto así como del infante.
6. Salario mínimo que deberán ser suficientes para satisfacer las necesidades normales de un jefe de familia, en el orden material, social y cultural, y para proveer a la educación obligatoria de los hijos.
7. Igualdad de salario sin tener en cuenta sexo ni nacionalidad.
8. Inembargabilidad, compensación o descuento del salario mínimo.
9. Participación en las utilidades de las empresas.
10. Pago del salario en moneda de curso legal.
11. Pago de horas extraordinarias en un 100% más de lo fijado para las horas normales.
12. Las empresas están obligadas a proporcionar a los trabajadores viviendas cómodas e higiénicas.
13. Las empresas están obligadas a proporcionar a sus trabajadores, capacitación o adiestramiento para el trabajo.
14. Indemnización en caso de accidentes del trabajo y de las enfermedades profesionales de los trabajadores.
15. Higiene y seguridad en el trabajo.
16. Derecho de coalición, huelgas y paros.
17. De las deudas contraídas por los trabajadores a favor de sus patronos, de sus asociados, familiares o dependientes, sólo será responsable el mismo trabajador.
18. El servicio para la colocación de los trabajadores será gratuito.
19. Resolución de los conflictos laborales mediante la conciliación y arbitraje.
20. En caso de despido, sin causa justificada, el trabajador podrá optar entre una indemnización a al cumplimiento de su contrato.

21. Enumeración de una serie de condiciones nulas que no obligarán a los contrayentes, aunque se expresen en el contrato.
22. El patrimonio de la familia será inalienable, no podrá sujetarse a gravámenes reales ni embargos.
23. Derecho a la seguridad social.

Dichos derechos humanos o derechos sustantivos reconocidos y previstos en la Constitución son protegidos y amparados a la luz de las denominadas garantías, es decir, las medidas o mecanismos en los que se tutela, repara o evita que se violen dichos derechos, entre las garantías previstas se encuentra el Juicio de Amparo, que mediante la reforma del 06 de junio de 2011, amplía su procedencia respecto de **normas generales, actos u omisiones de la autoridad que violen los derechos humanos reconocidos y las garantías otorgadas por esta Constitución, así como por los tratados internacionales de los que el Estado Mexicano sea parte**, de conformidad con el artículo 103 fracción I.

Es importante enfatizar que el respeto y realización de los derechos económicos, sociales y culturales, entre los que se encuentran justamente el derecho al trabajo, la cultura y la seguridad social, requiere la participación conjunta de los tres poderes del Estado, del ejecutivo a través de la adopción y aplicación de políticas sociales; del legislativo, en la promulgación de leyes y/o reformas necesarias para la protección de tales derechos y el judicial, en la aplicación e interpretación de la norma al caso concreto.

Justamente a través de éste último, mediante el denominado *litigio estratégico* "... es posible develar y exponer patrones de conductas ilegales y/o estructuras desde las que sistemáticamente se violan los derechos humanos. Pero también -y esto es fundamental- es posible generar una herramienta útil para promover derechos no garantizados, tanto por las propias insuficiencias del Estado, como porque su protección efectiva sólo se activa a partir del reclamo de los grupos

afectados...”¹⁰¹ por tanto someter a la consideración de la Junta y/o de los Juzgados o Tribunales del Poder Judicial los conflictos suscitados es la vía o mecanismo para la exigibilidad y justiciabilidad de los derechos sociales y culturales, basados en los principios de igualdad y debido proceso, consignados en los artículos 1, 14 y 16 constitucionales, principios que deberán regir en el procedimiento seguido ante la autoridad competente.

4.2. Leyes Federales.

4.2.1. Ley Federal del Trabajo

Además de la Constitución y los Tratados Internacionales existe otra fuente formal del derecho del trabajo, la cual se abordara en este apartado: la Ley Federal del trabajo.

Como se menciona en el capítulo correspondiente a las consideraciones históricas, si bien es cierto la Ley Federal del Trabajo de 1931 contemplaba algunos trabajos especiales, no es sino hasta la Ley de 1970 que se incluye en su articulado disposiciones relativas al tratamiento del artista en su calidad de trabajadores actores y como trabajadores de la música, con las cuales se pretende erradicar los contratos de prestación de servicios profesionales que encubrían la relación de trabajo existente entre el trabajador de la música y el patrón.

De acuerdo a la exposición de motivos de la Ley Federal del Trabajo de 1970¹⁰², la necesidad de la incorporación de nuevas reglamentaciones especiales atendió a la existencia de trabajos que por su misma naturaleza requerían de ciertas disposiciones particulares, ya que las existentes en la Ley no les eran suficientes para su reglamentación y en segundo lugar, se consideró la solicitud de los

¹⁰¹ Citado por BAZÁN, Víctor, Vías de exigibilidad de los Derechos Económicos, Sociales y Culturales en los ámbito interno e interamericano. *Revista Contextos*, [en línea] Seminario de Derecho Público de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, número 2 año 2011. [Fecha de consulta: 15 octubre 2014] Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/contextos/cont/2/cnt/cnt6.pdf>

¹⁰² Exposición de motivos Ley Federal del Trabajo de 1970 [en línea] Fecha de consulta: 20 octubre 2014. Disponible en: http://transparencia.senado.gob.mx/historico_respuestas/content/2006/91-October/13_octubre_2006.htm

trabajadores y patronos para la inclusión de los trabajos especiales en la Ley, fue así que bajo el Título Sexto de la Ley se contempló a una variedad de trabajos especiales, entre ellos el de los trabajadores actores y músicos, cuya regulación se rige por las normas consignadas en ese título, específicamente por las contenidas en el Capítulo XI, así como por las demás disposiciones de la Ley en tanto no contraríen a las primeras.

Al respecto, apunta Santiago Barajas Montes de Oca que por contratos especiales debe entenderse como *“Aquel que establece una relación de trabajo sujeta a condiciones que modifican las reglas generales o los principios protectores establecidos en la ley en beneficio de los trabajadores para cuya validez son indispensables determinados requisitos que le dan vida y objetividad. Es un conjunto de normas que sin apartarse de las disposiciones comunes operan con exclusividad en algún ramo de la industria, el comercio o el servicio al público”*¹⁰³ y el cual se caracteriza por:

1. La naturaleza de la profesión u oficio que se desempeña, es decir las particularidades que entrañe la actividad humana a desempeñar.
2. La relación entre patronos y trabajadores, basada en la libertad y la confiabilidad, entendidas como la responsabilidad en la tarea a ejecutar que recae en el trabajador y por consecuencia la confianza del patrón en el desempeño del trabajo por parte del trabajador aceptando en consecuencia los posibles errores o fallas cometidas.
3. Las particularidades en las condiciones propias del trabajo, sin menoscabo de los principios legales de observancia general.
4. Factores que integran la estructura orgánica del servicio entre ellos las necesidades particulares de cada empresa, la medida en la que se conceden facultades al trabajador y la autoridad que se le invista en el cumplimiento de sus obligaciones así como la flexibilidad en las

¹⁰³ BARAJAS MONTES DE OCA, Santiago. *Op. cit.* p. 22.

modificaciones o adaptaciones en los cambios que surjan atendiendo a las exigencias y necesidades que se presente en un momento determinado.

De tal suerte que a pesar de las particularidades que pudiera revestir el contrato especial de los trabajadores de la música, las notas distintivas de la relación de trabajo, en ese caso la subordinación y el pago de un salario siguen las mismas reglas que en cualquier otra relación de trabajo, rigiéndose por tanto en las disposiciones generales de la Ley, así como por los tratados internacionales celebrados y aprobados en los términos del artículo 133 de la Constitución en todo lo que beneficien al trabajador a partir de la fecha de su vigencia.

Grosso modo señalaremos las características del trabajo especial de los músicos, previstos en los artículos 304 al 310 de la Ley Reglamentaria del artículo 123 apartado "A" de la Constitución:

- a) Se considera trabajador el músico que preste un servicio personal subordinado a otra persona física o moral ya sea en presentación en vivo o mediante la grabación de su voz y/o de la música independientemente de que se transmita ésta y/o la imagen fotografiada del músico.
- b) La relación de trabajo puede ser por tiempo determinado o por tiempo indeterminado; por una o varias temporadas, por una o varias funciones o por una o varias representaciones.
- c) La remuneración es variable dependiendo de la categoría de la función, representación o de la del propio músico, es decir, se pueden estipular salarios distintos para trabajos iguales. El salario podrá convenirse por unidad de tiempo, para una o varias temporadas, funciones o representaciones.
- d) El lugar de presentación del servicio personal subordinado puede variar, para lo cual se realizará un anticipo del salario por el tiempo contratado de un 25% por lo menos y se pagaran los gastos de traslado y/o estancia.

- e) Se señala como obligación del patrón el proporcionar camerinos cómodos, higiénicos y seguros en el local donde se preste el servicio.

Aunado a las disposiciones contenidas en el Capítulo XI del Título VI de la Ley, el artículo 513 que determina la tabla de enfermedades de trabajo señala bajo la clasificación de enfermedades endógenas en los numerales 157 y 158 aquellas afecciones derivadas de la fatiga industrial como calambres y laringitis crónica con nudosidades en las cuerdas vocales que repercuten en la salud del trabajador de la música, cuestiones que se analizarán en el siguiente capítulo.

4.2.2. Ley Federal de Derechos de Autor

Reglamentaria del artículo 28 constitucional, la Ley Federal de Derechos de Autor otorga protección a los autores, artistas intérpretes y/o ejecutantes respecto de los derechos de sus obras artísticas, interpretaciones o ejecuciones.

Dependiendo de la actividad que desempeñe el músico ya sea como compositor o arreglista, intérprete y/o ejecutante tendrá un diferente tratamiento en la ley, en el primer caso se está frente a los derechos de autor, según lo dispone el artículo 13 fracción II de la Ley al señalar que se extiende la protección de esos derechos a la rama musical, con o sin letra, en correlación al artículo 18 en el que se reconoce la calidad de autor al único, primigenio y perpetuo titular de los derechos morales sobre las obras de su creación.

La ópera como obra musical se basa en un libreto musicalizado a través de una partitura, por lo que en su creación concurren generalmente un autor de la parte literaria y otro de la parte musical, los derechos de autor de uno y otro, salvo pacto en contrario pertenecerán por partes iguales y podrán ejercer libremente y de manera independiente los derechos de la parte que les corresponda o de la obra completa, en éste último caso, deberá dar aviso en forma indubitable al coautor y mencionará su nombre en la edición, abonando la parte que le corresponda a éste cuando lo haga con fines lucrativos. (Artículo 81)

Por lo que hace al arreglista, de acuerdo al artículo 78, su obra se considera como derivada y será protegida en lo que tenga de original y sólo podrá ser explotada cuando haya sido autorizada por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia previo consentimiento del titular del derecho moral, dado que es quien goza en todo momento de exigir respeto a su obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación, modificación, acción o atentado que cause demerito de ella o perjuicio a su reputación. Cuando los arreglos musicales u obras derivadas versen en piezas del dominio público, serán protegidas en lo que tengan de originales no así al derecho al uso exclusivo de la obra primigenia ni al derecho de impedir que se hagan otras versiones de la misma.

Como autor de una obra artística, el músico es titular de los derechos morales y patrimoniales respecto de la misma, el primero de ellos es de carácter inalienable, imprescriptible, inembargable e irrenunciable y comprende *“un aspecto activo que le permite modificar, rehacer e incluso destruir su obra, y también un aspecto defensivo que le permite poder velar para que la obra sea respetada; es decir, que no sea alterada ni deformada”*¹⁰⁴ de acuerdo al artículo 21 de la Ley, 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.**

¹⁰⁴ VIÑAMATA PASCHKES, Carlos, *La Propiedad Intelectual*, 4ª edición, Editorial Trillas, México, 2007, p. 43.

Respecto de los derechos patrimoniales, cabe hacer la distinción entre éstos como género y los pecuniarios o económicos como especie, en tanto que el primero “*está constituido por los actos, con causa económica o sin ella, de disposición de la titularidad original sobre la obra o la explotación que ceda o licencie el autor*”¹⁰⁵ son de carácter inembargable y no son pignorables, no así los frutos y productos que se deriven de su ejercicio (art. 41); mientras que los segundos están constituidos por la facultad o prerrogativa a obtener ganancias y son de carácter temporal, cedibles, renunciables y prescriptibles.

El titular de los derechos patrimoniales, que en este caso sería el músico, su heredero o el adquirente por cualquier título, podrá autorizar o prohibir de acuerdo al artículo 27 de la Ley lo siguiente:

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.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 50.

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, 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.

Una de las coyunturas del derecho del trabajo y de la propiedad intelectual, se precisa en el artículo 84, el cual dispone que cuando se realice una obra como consecuencia de una relación de trabajo establecida a través de un contrato individual de trabajo celebrado por escrito, se presumirá que los derechos patrimoniales se dividirán por partes iguales entre el patrón y el trabajador salvo pacto en contrario, en el supuesto de que no exista contrato de trabajo por escrito, los derechos patrimoniales corresponderán al trabajador. Respecto a la divulgación de la obra, el patrón podrá hacerlo sin el consentimiento del trabajador, pero no al contrario.

La vigencia de los derechos patrimoniales de acuerdo al artículo 29 de la Ley será para el caso de que sólo sea un compositor perdurará durante la vida de éste y cien años posteriores a su muerte, cuando la obra pertenezca a varios coautores los cien años se computarán a partir de la muerte del último; y de cien años después de divulgadas, transcurridos estos términos, la obra pasará al dominio público.

Cuestión aparte es el tratamiento del músico como intérprete y/o ejecutante, en el que se circunscribe la actividad del cantante de ópera, caso en el que nos encontramos frente a los denominados derechos conexos los cuales se otorgan a

los titulares que entran en la categoría de intermediarios en la producción, grabación o difusión de las obras, es decir, a los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y organismos de radiodifusión en relación con sus interpretaciones, ejecuciones, fonogramas y radiodifusiones, sin menoscabo de la protección de los derechos de autor sobre las obras literarias y artísticas.

De conformidad con el artículo 116 de la Ley 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 de folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo. Los llamados extras y las participaciones eventuales no quedan incluidos en esta definición.**

De acuerdo con Jorge León y Rico *“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 ejecuta por medio de algún instrumento musical o de la voz.”*¹⁰⁶

Se coincide con la definición indicada *ut supra* en virtud de que la actividad de ejecución entraña en sí misma una interpretación del texto así como de la música contenida en la partitura, tablatura, cancionero, etc, es decir, la interpretación y la ejecución no son excluyentes sino conforman una simbiosis, por lo que la lectura que se haga del artículo 116 de la conjunción disyuntiva “o” habrá de interpretarse como equivalencia y no en una connotación de diferencia, separación o alternativa.

¹⁰⁶ LEÓN Y RICO, Jorge, *La industria musical y los Derechos de Autor*, Editorial Porrúa, 1ª edición, México, 2009, p. 41.

Entre los derechos que goza el artista intérprete o ejecutante, de conformidad con los artículos 117 al 122 del Capítulo II, Título V de la Ley, se encuentra el derecho al reconocimiento de su nombre respecto de sus interpretaciones o ejecuciones, el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de éstas cuando se hagan con fines de lucro, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición; el derecho de oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier otro atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación, así como de la comunicación pública, fijación y reproducción de sus interpretaciones o ejecuciones.

Para el ejercicio del derecho de oposición respecto de la comunicación pública de sus interpretaciones o ejecuciones así como de la fijación de éstas sobre una base material y su reproducción, los artistas que participen colectivamente en una misma actuación como los grupos musicales, coros, orquestas, compañías de ópera, etc., deberán designar entre ellos a un representante y a falta de ello se presumirá que actúa como tal el director del grupo o compañía.

Sin embargo, éstos derechos de oposición se consideran agotados una vez que el artista, ya sea como solista o en representación del grupo, haya autorizado la incorporación de su actuación o interpretación en una fijación visual, sonora o audiovisual, siempre y cuando efectúen el pago correspondiente los usuarios que utilicen con fines de lucro dichos soportes materiales.

La duración de la protección concedida por la Ley en favor a los artistas intérpretes o ejecutantes será de setenta y cinco años contados a partir de:

- I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma;**
- II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, o**
- III. La transmisión por primera vez a través de la radio, televisión o cualquier medio. (Artículo 122)**

CAPÍTULO V

EL CANTANTE DE ÓPERA Y SU RELACIÓN LABORAL

5.1. La contratación del cantante de ópera.

*Detrás del telón, más allá del escenario, donde no alcanzan a alumbrar las luces de las candilejas, diariamente se libra la batalla de los trabajadores del espectáculo por el respeto a sus derechos laborales.*¹⁰⁷

José Dávalos.

5.1.1. Becario

Entre las principales formas de contratación de los servicios del cantante de ópera, la figura del becario, se ha extendido en los últimos años a través de la creación de institutos, asociaciones u organismos de cultura que congregan a músicos profesionales para la formación de coros, fomentando el acceso y difusión de la cultura a través de la música. No obstante lo que empezó siendo una oportunidad para generar “tablas” en el escenario, se ha transformado, so pretexto de completar la formación profesional, como un encubrimiento de la relación laboral.

De acuerdo con el Diccionario de la Real Academia Española, beca es la “subvención para realizar estudios o investigaciones”¹⁰⁸ definición de la que se desprenden los elementos objetivos de la relación contractual que nos ocupa, por una parte el subsidio, generalmente aportado de forma periódica consistente en una cantidad líquida de dinero, y por la otra, la actividad de carácter académico que realizará el becario.

La regulación del becario se encuentra prevista por la Ley Federal del Trabajo en su artículo 132 fracción XIV relativo a las obligaciones del patrón, en la que indica las hipótesis en las que habrá de otorgar **los gastos indispensables para sostener en forma decorosa los estudios técnicos, industriales o prácticos** del trabajador o de uno de los hijos de éste, en centros especiales; en

¹⁰⁷ DAVALOS, José. *Tópicos laborales. Derecho Individual, Colectivo y Procesal. Trabajos Específicos, Seguridad Social. Perspectivas*, 3a edición Porrúa, México, 2000, p. 248.

¹⁰⁸ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Op. cit.* [en línea], fecha de consulta: 29 octubre 2014. Disponible en: <http://buscon.rae.es/drae/>

consecuencia, el becario que concluya sus estudios deberá prestar sus servicios al patrón durante el período de un año por lo menos.

Así mismo, se cuenta con algunos criterios emitidos por nuestros tribunales entre los que destaca el siguiente:

INSTITUTO MEXICANO DE LA JUVENTUD. LA RELACIÓN QUE ESTABLECE CON SUS BECARIOS NO ES DE NATURALEZA LABORAL AL NO EXISTIR EL ELEMENTO ESENCIAL DE SUBORDINACIÓN, AUN CUANDO ÉSTOS OBEDEZCAN ÓRDENES, PERCIBAN UNA CANTIDAD LÍQUIDA POR SUS SERVICIOS Y CUMPLAN CON UN HORARIO.

La relación de los becarios en servicio que realizan actividades en el Instituto Mexicano de la Juventud no tiene las características de una relación de trabajo, porque aun cuando están sujetos a un horario, perciben mensualmente una cantidad líquida y realizan las actividades que les son encomendadas, debiendo elaborar un reporte de éstas; ello lo efectúan conforme a las políticas de operación del citado instituto, en virtud de que para tener la calidad de becario deben presentar una solicitud en la que manifiesten su interés en participar en el programa de becarios que opera en dicho organismo y, una vez cumplidos los requisitos necesarios, son aceptados en él, firmando la carta compromiso de becarios en servicio, con la que se obligan a realizar las actividades que les son encomendadas, en el horario que se les indica; entregar cada mes los reportes de actividades y asistencia correspondientes; y, reciben el apoyo económico respectivo. Por tanto, el hecho de que los becarios en servicio realicen las funciones que se les encomiendan, ello no se equipara al elemento esencial de una relación de trabajo, como es la subordinación, es decir, que exista por parte del patrón un poder jurídico de mando, correlativo a un deber de obediencia por quien presta el servicio, en términos del artículo 134, fracción III, de la Ley Federal del Trabajo que establece como obligación de los trabajadores desempeñar el servicio bajo la dirección del patrón o de su representante, a cuya autoridad se encuentran subordinados en todo lo concerniente al trabajo, sino que esa obligación de entregar el reporte de sus actividades y asistencia al Departamento de Servicio Social, deriva de la propia naturaleza jurídica del servicio prestado, el que efectúan en su carácter de becarios, en términos de las referidas políticas de operación y no como dependientes del instituto a título de trabajadores remunerados y subordinados.

Décima época. Sexto Tribunal Colegiado en Materia de Trabajo del Primer Circuito. Fuente Semanario Judicial de la Federación y su Gaceta Libro XVI, Enero de 2013 Tomo 3 Página 2073 Tesis I.6o.T.38 L (10a) Tesis Aislada Materia(s): Laboral. Amparo directo 928/2012. Lilia Natyeli Cabrera Martínez. 4 de octubre de 2012. Unanimidad de votos. Ponente: Genaro Rivera. Secretaria: Elia Adriana Bazán Castañeda.

Con independencia de la tesis citada, la Ley Federal del Trabajo en su artículo 20 segundo párrafo señala que se reputará contrato individual de trabajo, sin importar la forma o denominación que reciba, aquel por virtud del cual una persona se obliga a prestar a otra un trabajo personal subordinado, mediante el pago de un

salario; de tal suerte que existiendo los elementos constitutivos de dicha relación nos encontramos frente a un contrato de trabajo.

A efecto de robustecer lo anterior, se analiza un “contrato de adhesión” celebrado por el Instituto Mexiquense de Cultura del Estado de México y por un “becario” adscrito al Coro de la Orquesta Sinfónica del Estado de México, mismo que es visible en el **Anexo 1**.

Como se desprende del encabezado, la denominación adoptada corresponde a un contrato de carácter mercantil según lo dispuesto por el artículo 85 de la Ley Federal de Protección al Consumidor, el cual lo define como aquel **documento elaborado unilateralmente por el proveedor para establecer en formatos uniformes los términos y condiciones aplicables a la adquisición de un producto o la prestación de un servicio...**

De acuerdo con dicha definición y con independencia de que erróneamente la ley equipare el contrato al documento en sí mismo, las partes contratantes son el proveedor, y el consumidor, persona física o moral que adquiere, realiza o disfruta como destinatario final bienes, productos o servicios y que en el caso en estudio no se encuadra ni el instituto ni el becario, de tal suerte, que la denominación es por demás desafortunada.

Con tal aseveración no se desconoce la existencia de contratos atípicos o innominados de carácter civil o mercantil en los que una de las partes imponga unilateralmente los derechos y obligaciones en los que ha de versar el contrato, sin embargo, la denominación correcta y adoptada por varios tratadistas es la de “contratos por adhesión”; siendo que en la actualidad la única forma regulada con el nombre contrato de adhesión es la prevista en la Ley Federal de Protección al Consumidor.

Como quedó asentado en líneas anteriores, la figura del becario únicamente hace referencia a la persona que recibe un apoyo de carácter económico para realizar una actividad académica. En el contrato que se adjunta al presente trabajo, es evidente que el “becario” no realiza una actividad académica sino una prestación

de sus servicios personales subordinados a “el Instituto” mediante el pago de un salario que denominan “beca”, lo anterior, sin importar que en la cláusula tercera del documento en cuestión manifieste expresamente que la beca *“no implica relación laboral alguna entre el Instituto Mexiquense de Cultura/Orquesta Sinfónica del Estado de México y el becario”*.

Dichas aseveraciones responden a las cuestiones de hecho y de derecho que se desprenden de las condiciones de trabajo en las que se desempeñó el cantante:

- 1.** Puesto o categoría. Bajo nivel Coreuta A, tesitura en la que el cantante deberá interpretar las partituras que designe el director de orquesta de acuerdo al programa de conciertos que él o el propio instituto escojan.
- 2.** Jornada de trabajo: Desempeñando una jornada (ensayos) que comprende de las 16:00 a las 20:00 los días martes, miércoles y viernes aunado a los conciertos fijados de acuerdo al calendario establecido por la OSEM, en los que el cantante deberá portar la vestimenta que para el efecto señale el director de orquesta, en los lugares indicados para tal efecto; jornada en la que el cantante se encuentra bajo las ordenes del patrón o de sus representantes así como a disposición de éstos.
- 3.** Salario Diario: De acuerdo al cálculo señalado en el contrato, la cantidad de \$241.00
- 4.** Vacaciones. Dos periodos vacacionales de seis días.
- 5.** Prima vacacional. A falta de estipulación, la mínima establecida en la ley consistente en el 25% sobre los salarios que le corresponde durante el periodo de vacaciones.
- 6.** Aguinaldo. Quince días.

Y toda vez que, de acuerdo con el número I del apartado de Declaraciones, “el Instituto” manifiesta que es un organismo público descentralizado, con

personalidad jurídica y patrimonio propio, el contrato de referencia se regirá por la Ley Federal del Trabajo.

Como corolario de este apartado, podemos afirmar que por el uso extensivo del término, el vocablo becario, se ha empleado a efecto de denominar al estudiante o recién egresado de la licenciatura que presta sus servicios a una empresa o institución y obtiene una remuneración económica; sin embargo al estar sujeto a un horario, al existir subordinación y ordenes de trabajo por diversa persona y recibir una remuneración por la actividad desempeñada, se actualiza la hipótesis normativa de la relación laboral, caso contrario a las prácticas profesionales o servicio social que pueden, en efecto, otorgar un apoyo económico al estudiante durante o al final del período establecido por la institución educativa pero únicamente constituyen un requisito previo para la titulación.

5.1.2. Servicios Profesionales

Es innegable que la figura de la prestación de servicios profesionales es por excelencia la forma de contratación del cantante de ópera, especialmente de quienes por su fama y talento son solicitados afanosamente por las agencias de representación, sin embargo también es cierto que existe un gran porcentaje de cantantes que no se encuentran bajo ese supuesto y pese a las esporádicas y mal pagadas actuaciones continúan haciendo del arte su modo de vida y subsistencia, siendo en efecto que puedan celebrar tanto un contrato de prestación de servicios profesionales que un contrato de trabajo.

Sin embargo, más que analizar la relación contractual civil a la que puede estar sujeto el cantante de ópera, que excede de los objetivos de este trabajo, se pretende hacer énfasis en la línea limítrofe, el área grisácea y etérea en la que día a día se encuentran la mayoría de los cantantes de ópera.

Con la promulgación de la Ley Federal del trabajo de 1970, en la que se adicionó el capítulo relativo a los trabajadores de los actores y los músicos, se buscó la protección a sus derechos de los continuos abusos por parte de los empresarios, que encubrían la relación laboral existente bajo el contrato de servicios

profesionales. Lamentablemente dicha situación continua vigente, agravándose aún más a través del denominado contrato o cláusula de exclusividad que puede incidir en el campo del derecho civil o del derecho mercantil.

La autonomía de la voluntad juega un papel decisivo en la configuración de una u otra forma de contratación; a través de ella no sólo tienen las partes la posibilidad de fijar de común acuerdo la retribución u honorario en el contrato de prestación de servicios profesionales, sino a los términos que se obligan, siendo que en la materia laboral, se encuentran limitadas en cuanto a la libre voluntad se refiere, en virtud de la desproporción de fuerzas de los sujetos.

La pregunta obligada es ¿en qué casos se está frente a un contrato de naturaleza civil o ante una relación laboral?, si bien, en automático la respuesta vendría en función de las características de una y otra, que a la postre serían el factor de la subordinación y la disposición a la que esta el trabajador frente al patrón para configurar esta última, sin embargo, esta simple pero crucial distinción tras bambalinas carece de significado.

Se debe precisamente a la propia naturaleza del servicio que *de facto* sea más sencillo para el empresario celebrar un contrato de servicios profesionales con el cantante de ópera para una función que contratarlo como trabajador, aún y cuando cumpla con todas las características de una relación de trabajo; este problema responde a una laguna en la ley respecto de la regulación de este trabajo especial y no sólo a la comodidad del patrón, pues de llevar esta afirmación al absurdo haría inexistente cualquier tipo de relación de trabajo.

Por lo que en los próximos temas se justifica por qué se considera insuficiente la reglamentación de este trabajo especial y sobre todo cómo poder solucionarlo a través de una reforma a la Ley.

5.1.3. El papel del sindicato

El sindicato a través de sus estatutos “facilita” fuentes de trabajo para el músico agremiado; sin embargo en otros casos desempeña de un papel secundario a uno

principal cuando gracias a lo dispuesto en sus estatutos cierran las posibilidades de determinados foros a sus agremiados en virtud de que éstos no se encuentran dentro de sus fuentes de trabajo, ocurriendo lo mismo a la inversa con aquellos cantantes que no están sindicalizados a quienes se les prohíbe hacer uso de las instalaciones para la producción de su espectáculo.

Nada más alejado del espíritu del artículo 356 de la Ley Federal de Trabajo que fue pensado o idealizado como una defensa de los intereses de sus agremiados, y en la ópera que ya se sufre bastante y que requiere un esfuerzo mucho mayor al de cualquier otro espectáculo musical, se les cierran las puertas a los cantantes negándoles la oportunidad de que otro público los conozca y con ello aumentar no sólo las oportunidades de su contratación sino de la difusión de la cultura misma, lo cual refleja una flagrante violación a sus derechos humanos.

No obstante, es sin duda, el derecho el mecanismo por excelencia para la regulación de las relaciones humanas, el que puede, mediante su ejercicio por parte de los cantantes de ópera, músicos y técnicos que hacen realidad este espectáculo multidisciplinario, quienes con pleno conocimiento de su situación laboral, crear un sindicato único de ópera nacional que busque proteger a sus agremiados para que como fuerza de facto en los casos en que se de una relación de trabajo pueda apoyar al músico a que se le reconozcan sus derechos como trabajador.

La necesidad de la creación de un sindicato con tales características se hace patente en virtud de que la ópera es en sí misma una forma musical compleja, que conlleva una mayor especialización que cualquier otro espectáculo, las particularidades del cantante, los músicos y los técnicos, así como sus necesidades son completamente distintas a otros géneros, además que en la actualidad únicamente se agremian en los sindicatos de músicos de diversos géneros en los que los cantantes de ópera son una minoría inaudible.

Algunos sindicatos como el Sindicato Único de Trabajadores de la Música del Distrito Federal que agremian músicos concertistas y uno que otro cantante de ópera fomentan el acceso y difusión a la cultura a través de una escuela creada bajo sus auspicios que brinda una opción más para la formación técnica y profesional orientada hacia la música popular. Sin duda obras como esta invitan a otras organizaciones y sindicatos a fomentar acciones que trasciendan a la sociedad en general.

Esfuerzos como el programa Ópera en los Estados y el Estudio de Ópera de Bellas Artes de nuestro actual Director de Ópera de Bellas Artes, el laureado tenor internacional Ramón Vargas evidencian la necesidad de esfuerzos coordinados para la difusión y divulgación de la cultura a través de la música, sin embargo este esfuerzo no sería completo sin la participación del sector privado y sobre todo de los trabajadores de la música, pues como hemos subrayado continuamente, el trabajo del músico no termina con la actuación sino trasciende a la difusión cultural, preserva el patrimonio cultural-musical del país, le da vida al derecho al acceso a la cultura y al disfrute de la misma.

5.1.4 El cantante de ópera como trabajador

A lo largo de estas páginas se ha pretendido brindar los elementos teóricos, técnicos y jurídicos que sitúan al músico como un trabajador cultural, este calificativo redimensiona el trabajo del artista otorgándole un valor adicional como parte del patrimonio cultural del país así como frente a la comunidad internacional; si bien es cierto, tal denominación no existe en la legislación mexicana, no deja de ser por ello objeto del derecho.

Un ejemplo clave es el caso de la música de mariachi que en el año 2011 pasó a formar parte de la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad; este reconocimiento significativo de una expresión musical no sólo debe plantear la necesidad de implementar las medidas enunciadas en la Convención para la Salvaguarda del Patrimonio Cultural Inmaterial sino también la

protección al trabajo mismo, de manera tal que se garantice que el artista pueda continuar con su actividad al ser éste su medio de vida.

Entonces, es preciso que la Ley Federal del Trabajo se reforme a efecto de reconocer la condición social del músico como trabajador cultural; sin duda tal afirmación invita a reflexionar sobre otras disciplinas artísticas que al igual que el músico hacen del arte su único medio de vida y que se encuentran excluidos del cobijo de la legislación laboral, por mencionar un ejemplo, el caso de los bailarines de ballet que en lo tocante a la naturaleza de su actividad es incompatible con las disposiciones contenidas en la Ley del Seguro Social respecto a la edad establecida, en virtud que ésta al igual que otras actividades artísticas sólo se pueden ejercer durante un periodo relativamente breve de la vida.

Dentro de este marco, es sin duda el cantante de ópera representante de una tradición que data desde el siglo XVI en México y por tanto indefectiblemente en su trabajo existe un componente cultural al que le es aplicable los instrumentos internacionales en materia cultural y de trabajo. El derecho al trabajo, a participar en la creación y disfrute de la cultura, a preservar una identidad cultural de carácter individual, social y nacional son derechos humanos que encarnan vívidamente en el cantante de ópera.

Esta simbiosis, derecho del trabajo y derecho cultural, llama poderosamente la atención, marca la pauta para un nuevo enfoque, refresca las ya anquilosadas y mecánicas maneras de resolver, estudiar y litigar ante los tribunales; nos exhorta a la creatividad, a la aplicación integral de los tratados aplicables de los que México es parte, se precisa pues que el impartidor de justicia no sólo sea conocedor de la ley, sino:

“que sean creativos en el cumplimiento de la norma, ya que la obligación de garantizar el respeto de los derechos humanos prevista en el artículo 1 constitucional y en los tratados internacionales en materia convencional, los obliga en el plano deontológico a sustraerse de la llamada zona de confort para evitar resolver de la manera

*acostumbrada, esto es, apartarse de ese desempeño judicial que apaga la creatividad en perjuicio del respeto a la ley.*¹⁰⁹

Los trabajos especiales surgieron como una necesidad de regular ciertos trabajos que por su naturaleza requerían de ciertas especificaciones, ya que no se acoplaban del todo al modelo general establecido; la relación de trabajo del cantante de ópera, del músico, contiene particularidades que deben tenerse en cuenta y entre ellas el ser considerado como un trabajador cultural con los efectos jurídicos que de ello deriven.

Al examinar las legislaciones extranjeras y los instrumentos internacionales aplicables, es evidente reconocer que en materia de trabajadores de la música, México no cuenta con una adecuada regulación para este trabajo especial; en el tema que nos ocupa se entiende que el cantante de ópera es ante todo un músico por tanto las reformas que se sugieren deben ser entendidas como músicos en general y como actores, habida cuenta que en determinados casos, el cantante de ópera también realiza una actuación con características similares a la representación de una obra teatral.

Entrando en materia, la práctica demuestra que el cantante de ópera es contratado por varios patrones a lo largo de un año, ya sea por una función, otras por temporada, raramente por tiempo indeterminado y en algunos casos puede transcurrir el tiempo sin ser contratado y esto afecta indefectiblemente a sus derechos derivados de la relación de trabajo; aguinaldo, antigüedad, vacaciones remuneradas, seguro social y pensión son conceptos totalmente ajenos para el músico trabajador, simplemente son inexistentes.

Hablar de relación de trabajo indiscutiblemente trae como consecuencia derechos de seguridad social con independencia de las consecuencias legales que genere para el patrón el no inscribir al trabajador; ¿cómo inscribir a un trabajador que sólo será contratado por función? ¿inscribirlo por que prestara sus servicios personales

¹⁰⁹ SANTOYO CASTRO, E. Alejandro, *La creatividad como elemento ético en el desempeño jurisdiccional*. Boletín No.88. Mayo de 2014. Raíz y conciencia. Órgano informativo del Instituto de Investigaciones Jurisprudenciales y de Promoción y Difusión de la Ética Judicial. p.3.

subordinados por varias actuaciones en una semana para darlo de baja en la siguiente? y qué decir de los derechos previstos en la Ley Federal del Trabajo ¿Cómo computar las vacaciones y el aguinaldo? ¿derechos de antigüedad? ¿las indemnizaciones en materia de enfermedades de trabajo previstas en la Ley Federal del Trabajo a quien de los patrones se le deberá imputar? ¿estabilidad en el empleo? son sólo unas de las preguntas frecuentes que se generan en la praxis del trabajo especial del músico.

5.2. Relación de trabajo

La reglamentación del trabajo especial del músico es pobremente desarrollada en el Capítulo XI la Ley Federal del Trabajo, si bien, en principio el músico debe de gozar de los mismos derechos y obligaciones que le corresponderían a cualquier otro trabajador, con sus relativas particularidades y que de conformidad con lo dispuesto por el artículo 17 se deberá tomar en consideración las disposiciones que regulen casos semejantes a falta de disposición expresa, siendo el caso de los deportistas profesionales el que guarda mayor similitud con el del músico. Se considera, existen lagunas e imprecisiones en la Ley que deben subsanarse para preservar la condición social del artista y con ello adecuar la ley a lo dispuesto por los tratados y recomendaciones emitidas por los organismos especializados de la ONU señalados en el Capítulo III.

La delimitación y claridad de las obligaciones y los derechos resulta de suma importancia para el desarrollo de la actividad personal subordinada así como de las causas por las que la misma puede llegar a su fin. De la lectura de las obligaciones generales y aplicables a la relación de trabajo entre el cantante de ópera, los músicos participantes y el patrón contenidas en los artículos 132, 133, 134, 135 de la Ley, se podrá evidenciar que sólo unas cuantas se podrán relacionar directamente con las particularidades que reviste la actividad artística en sí, entre ellas se pueden enunciar las siguientes:

- I. Proporcionar los útiles, instrumentos y materiales necesarios para la ejecución del trabajo, de buena calidad, en buen estado y reponerlos en cuanto dejen de ser eficientes, siempre que los trabajadores no se hayan comprometido a usar su propio instrumento.

Que a la postre serían atriles, partituras, utilería, vestuario, piano o teclado y en general los instrumentos musicales que el ejecutante requiera para la interpretación de las obras siempre y cuando no se haya comprometido a usar el propio con las condiciones señaladas.

- II. Proporcionar un local para que el trabajador guarde sus herramientas (instrumentos) y útiles de trabajo.

Por ejemplo aquellos instrumentos que por su volumen o estructura sea difícil su traslado como los contrabajos, timbales, bombo, piano, batería, gong, xilófono, campanas tubulares, entre otros; máxime si son varias funciones en un mismo lugar y por días consecutivos.

- III. Mantener el número suficiente de asientos o sillas a disposición de los trabajadores.

Además del elemento histórico que subyace a esta obligación, en los espectáculos musicales, por denominar de manera genérica a los conciertos, recitales y demás, recobra una gran importancia que el patrón ponga a disposición el número exacto de las sillas que corresponda a los trabajadores músicos que participarán en el, específicamente a los instrumentistas, coro, y en su caso cambiador de páginas para el pianista.

- IV. Fomentar actividades culturales y deportivas entre los trabajadores y proporcionarles los equipos y útiles indispensables.

- V.** Conforme al artículo 310, el patrón tiene la obligación de proporcionar a los trabajadores camerinos cómodos, higiénicos y seguros en el local donde se preste el servicio.

Estas obligaciones sumadas a las generales aplicables a la relación especial de trabajo de los músicos, se consideran insuficientes, toda vez que la actividad artística del músico reviste ciertas particularidades que ya han sido detalladas, en tal virtud se hace necesaria una reforma a la Ley para regular de una manera adecuada la relación de trabajo del músico, y para tal efecto se propone la siguiente adición:

Obligaciones del patrón:

Artículo 310. Son obligaciones especiales de los patrones:

- I. Proporcionar a los trabajadores actores y músicos camerinos cómodos, higiénicos y seguros, en el local donde se preste el servicio.**
- II. Incluir en la propaganda o publicidad realizada por medios impresos, radiofónicos, televisivos o medios electrónicos los nombres de los directores, artistas principales y elenco.**
- III. Acondicionar el lugar de trabajo debidamente tomando en consideración el número de participantes y las condiciones físicas del lugar primando la seguridad así como la iluminación y ventilación.**

Debe recordarse que en el trabajador artista si trasciende a la esfera jurídica su nombre o reconocimiento se deberá incluir en la propaganda o publicidad del espectáculo los nombres de los artistas participantes, así mismo se deberá poner particular atención tratándose de las condiciones físicas y ambientales del lugar de trabajo a efecto de evitar riesgos que traigan como consecuencia el daño en la salud del cantante y en general todas aquellas condiciones que sean necesarias para que el trabajador desempeñe eficazmente su actividad.

Respecto de las obligaciones del trabajador, es importante precisar y establecer las siguientes:

Obligaciones del trabajador:

- I. Someterse a exámenes médicos periódicos que indique el patrón.**
- II. Realizar la actividad artística para la que se le contrató, aplicando la diligencia específica que corresponda a sus aptitudes personales artísticas y seguir las instrucciones del patrón en lo que afecte a la organización del espectáculo.**

5.2.1. Contrato de trabajo

La ley define en el artículo 20 al contrato de trabajo como aquel por virtud del cual una persona se obliga a prestar a otra un trabajo personal subordinado mediante el pago de un salario, sin importar la forma o denominación que reciba, no obstante, puede haber relación de trabajo sin existir contrato, caso en el que se esta frente a la presunción de la existencia de la relación, sin embargo ya sea que se celebre un contrato o no, existen determinados presupuestos que determinan su validez.

Partiendo del análisis de los elementos esenciales, presupuestos de validez y requisitos de eficacia aplicables a toda relación de trabajo, se considera por razón de la particularidad que entraña la del profesional del canto dedicado a la ópera únicamente el estudio de los siguientes:

5.2.1.1. Presupuestos de validez

5.2.1.1.1. Capacidad

Generalmente la formación del músico comienza a temprana edad, frecuentemente los cantantes se inician en coros y orquestas de iglesias, escuelas, instituciones, organizaciones civiles, entre otras; la participación de niños entre 6 y 12 años es común en óperas, recitales, conciertos o en otros espectáculos y forma parte indispensable de su instrucción ofrecer por lo menos un par de conciertos en un año.

Sin embargo en el supuesto que el coro sea contratado para dar una serie de conciertos, en el que se le impongan determinadas condiciones, horarios y que en general se este bajo las ordenes y a disposición del director y/o persona contratante dentro de los horarios establecidos no se configura la prestación de un servicio personal subordinado, sino de una actividad *sui generis* en la que el menor recibe una contraprestación por su “participación”.

Sin duda es un tema polémico el relativo a la participación de los menores de edad en la actividad laboral artística, desgraciadamente la explotación infantil en este rubro no es ajena debido a personas sin escrúpulos que buscan obtener un beneficio a costa del talento, esperanza e ilusión de un menor, por lo que se considera de suma importancia su tratamiento específico y adecuado en la legislación.

La Constitución es tajante en prohibir el trabajo de menores de 15 años y en el caso concreto de actividades relacionadas con la creación artística, la ejecución musical o la interpretación artística en cualquiera de sus manifestaciones que realicen los menores de catorce años la Ley Federal del Trabajo señala que no se considerara trabajo si dicha actividad se realiza bajo la supervisión, el cuidado y la responsabilidad de los padres, tutores o quienes ejerzan la patria potestad, cuando se sujeten a determinadas reglas contenidas en el artículo 175 bis.

Cumplir y velar por el interés superior del menor es una tarea prioritaria del gobierno mexicano por lo que se considera atinado que bajo causas excepcionales y siempre que no entrañe peligro para la salud e integridad física y moral del menor, que no interfiera con su educación, esparcimiento y recreación, le puede ser otorgado un permiso para desempeñar su actividad artística como una actividad lucrativa.

Sin embargo aunque la intención del legislador es loable en tanto que pretende erradicar el trabajo infantil, se considera desafortunada la redacción de la reforma

al artículo 175 bis de noviembre de 2012 a la Ley en razón de las siguientes consideraciones:

- 1.** De una interpretación a *contrario sensu* se entiende que se considerara trabajo las actividades enumeradas que realicen los menores de catorce años con personas diversas a las previstas, conformándose en una falacia material, una violación a ley.
- 2.** En el supuesto sin conceder que la redacción del artículo en comento sea correcta, coloca en un estado de indefensión al menor al no señalar la autoridad con la que se puede inscribir o en su caso exigir el cumplimiento del contrato o de la simple constancia por escrito de las condiciones que señala, en virtud de que la ley es excluyente al no calificar como trabajo la actividad desarrollada por el menor y únicamente se limita a señalar su competencia respecto del trabajo de los menores de 16 y mayores de 14 quedando sujeto éste a vigilancia y protección de las autoridades del trabajo tanto federales como locales.
- 3.** Las partes que celebran el acto jurídico relativo a la participación del menor en la actividad son por una parte los padres tutores o quienes ejerzan la patria potestad y por la otra “el solicitante” siendo que la ley es gravemente omisa en señalar la calidad de dicha persona y de las características que debe reunir para poder “solicitar” la participación del menor.
- 4.** Si bien es cierto en los incisos a y b señalan los lineamientos, limitaciones y condiciones en las que deberá versar el acuerdo de voluntades entre los padres tutores o quienes ejerzan la patria potestad con “el solicitante” ante la falta de exigibilidad de dichas condiciones y de las inconsistencias respecto de la parte contratante, al no formar parte del cobijo de la ley laboral, puede adecuarse a la hipótesis del contrato de servicios profesionales, repitiendo nuevamente la historia de los trabajadores del espectáculo.

5. Respecto a la contraprestación que reciba el menor por la actividad realizada, el legislador claramente dispuso que nunca será menor a la que por concepto de salario reciba un mayor de catorce y menor de dieciséis. Lo cual nos obliga a cuestionar respecto de qué parámetro ha de considerarse el pago de la retribución, es decir, las actividades que enuncia: creación artística, deportivo o de talento, ejecución musical o interpretación artística en cualquiera de sus manifestaciones salvo desarrollo científico, no parten del principio de “a trabajo igual salario igual” en virtud de la categoría de la función o del propio artista, luego entonces se llega al absurdo de otorgar una contraprestación económica por la actividad del menor que pueda ser de carácter significativo.

Si bien es cierto de acuerdo con la iniciativa de reforma constitucional se armonizará la legislación de la materia reformando los artículos 5, 22, 23, 29, 174, 175 bis, 176, 191, 267 y 988 y se asume el compromiso de ratificar el Convenio 138 de la OIT, que a la fecha no ha ocurrido, se espera que el legislador en consonancia con este Convenio así como de las recomendaciones emitidas por la OIT y en especial la número 80 que ilustra la problemática en comento considere redactar de nueva cuenta el artículo en discusión no sólo señalando las causas excepcionales por las que se le puede conceder un permiso al menor, sino bajo qué condiciones deberán de otorgarse, facultando a una autoridad competente el control de la entrega de dichos permisos así como la posibilidad de recurrir su respuesta cuando se niegue el permiso.

5.2.1.2. Requisitos de eficacia.

5.2.1.2.1. Prestación de servicios fuera de la República o de la residencia habitual del trabajador.

La prestación de servicios del trabajador músico fuera de su residencia habitual o comúnmente conocido como gira artística, se encuentra previsto en los artículos 28, 308 y 309 de la Ley Federal del Trabajo.

En el caso de actuaciones en el extranjero, siempre y cuando el contrato se haya realizado en territorio nacional, se deberán hacer constar por escrito las condiciones de trabajo y además de las previstas en el artículo 25 deberán contemplar las estipulaciones siguientes:

- Los gastos de repatriación correrán a cargo del empresario contratante.
- Las condiciones de vivienda que disfrutarán el trabajador, las cuales deberán ser decorosas e higiénicas.
- Atención médica para el trabajador como para su familia especificando las formas y modalidades en las que se deberá de otorgar.
- Informar al trabajador sobre las autoridades consulares y diplomáticas mexicanas a las que podrá acudir en su estancia en el extranjero, así como las autoridades competentes del país donde prestará sus servicios cuando considere que sus derechos han sido afectados y en su caso ejercite la acción legal conducente.
- El patrón deberá señalar domicilio dentro de la República para todos los efectos legales.
- Deberá hacerse un anticipo de por lo menos un 25% del salario por el tiempo contratado.
- Garantizarse el pasaje de ida y regreso.

Una vez satisfechas dichas estipulaciones, el contrato deberá ser sometido al conocimiento de la Junta Federal de Conciliación y Arbitraje para su aprobación. De no contar con un establecimiento permanente y domicilio fiscal o de representación comercial en el territorio nacional, el patrón deberá garantizar el cumplimiento de las obligaciones contraídas a través de una fianza o depósito cuyo monto será fijado por la Junta, comprobando ante la misma el otorgamiento de la fianza o la constitución del depósito. En consecuencia, una vez que el patrón

compruebe ante la Junta el cumplimiento de las obligaciones contraídas se ordenará la cancelación de la fianza o la devolución del depósito.

En términos generales, es importante señalar, que de conformidad con los acuerdos bilaterales o multilaterales celebrados con otros Estados, así como con los convenios que se han ratificado de la OIT, en materia de condiciones generales de trabajo los mexicanos habrán de gozar de las mismas condiciones que los nacionales del país donde presten sus servicios.

Las giras nacionales se registrarán por los mismas condiciones que la anterior en lo que le sea aplicable.

5.2.2. Duración, rescisión y terminación de las relaciones de trabajo.

De conformidad con el artículo 305 la duración de la relación de trabajo puede ser por tiempo indeterminado, por tiempo determinado, para varias temporadas o para la celebración de una o varias funciones, representaciones o actuaciones, sin embargo la ley no establece la duración propiamente dicha de estas modalidades por lo que se deja a la libertad de las partes fijar su término.

Con las reformas de noviembre de 2012 en las que se adiciono el artículo 39 A relativo a la sujeción del trabajador a un período de prueba y partiendo del hecho que la contratación del músico trabajador puede ser en períodos de tiempo discontinuos pero que conforman parte de la misma relación de trabajo con un patrón en específico, surge la problemática de la aplicación de dicho artículo.

Las dos hipótesis previstas para la aplicación de un periodo a prueba es por una parte que la relación de trabajo sea por tiempo indeterminado, caso que no reviste mayor problema, o cuando excedan de ciento ochenta días, supuesto en el que se deberán contar los días relativos a la temporada o funciones y no el tiempo intermedio que exista entre el inicio de una u otra.

Sin embargo partiendo de la limitación establecida por el propio artículo 305 consistente en que aún y cuando subsista la materia de trabajo una vez vencido el termino fijado no podrá prorrogarse la relación de trabajo, lo que se traduce en una falta de estabilidad en el empleo, se considera que en el caso de los contratos especiales de los músicos y actores la aplicación del período a prueba se reduzca considerablemente, por lo que se propone la siguiente reforma del artículo 305, quedando de la siguiente manera:

Artículo 305. ...

...

Podrá concertarse por escrito un periodo de prueba que no podrá exceder de cinco días en las relaciones de trabajo de duración a dos meses; de quince días en los de duración no superior a seis meses, y de veinte días en los restantes.

Sin duda el tema de la rescisión es uno de los puntos neurálgicos del proceso laboral, *litis* de innumerables asuntos ventilados ante las Juntas que desembocan en un despido injustificado o en un supuesto abandono de trabajo al que el patrón extiende la mano ofreciendo el trabajo al actor o en su caso simplemente niega la relación; en el caso del trabajo especial de los músicos no existe ninguna disposición específica por lo que se aplican las previstas en el Capítulo IV del Título Segundo.

La ley establece las causas por las que se puede rescindir en cualquier tiempo la relación de trabajo sin responsabilidad para las partes, los artículos 47 y 51 precisan las causas que podrán invocar el patrón y el trabajador respectivamente. En caso de despido injustificado el trabajador podrá ejercitar la acción de reinstalación o la indemnización en los términos previstos en el ordenamiento legal.

El artículo 53 de la Ley prevé las causas de terminación de las relaciones laborales individuales, de las cuales son aplicables a los músicos trabajadores las siguientes:

1. El mutuo consentimiento de las partes.
2. La muerte del trabajador, al ser personalísima la prestación del servicio.
3. El vencimiento del término, en virtud de que no podrá prorrogarse la relación de trabajo a pesar de que subsista la materia de trabajo.
4. La incapacidad física o mental o inhabilidad manifiesta del trabajador que haga imposible la prestación del trabajo (Fracción IV); caso en el que de provenir la incapacidad de un riesgo no profesional, el trabajador tendrá derecho al pago de un mes de salario y doce días por cada año de servicios conforme al artículo 162, o en su caso, de ser posible y a petición del trabajador se le deberá proporcionar otro empleo compatible con sus aptitudes, independientemente de las prestaciones que le correspondan.

5.2.3. Jornada

Toda vez que no hay disposición expresa para la duración de la jornada del trabajo especial de los músicos, puede aplicarse lo dispuesto por el artículo 59, esto es, que las partes pueden fijar de común acuerdo la duración de la jornada de trabajo, sin que pueda exceder de los máximos legales de ocho horas para la jornada diurna, siete horas la nocturna y siete horas y media la mixta.

En virtud de que la jornada de trabajo es el tiempo durante el cual el trabajador está a disposición del patrón para prestar su trabajo, en ella deben quedar comprendidos el tiempo destinado a ensayos, caracterización y actividades preparatorias como pruebas de sonido y montaje, la prestación efectiva de su actividad artística ante el público, grabaciones y traslado a los lugares de presentación.

Sin embargo en caso que no se trate de un concierto, recital o representación, sino que el cantante sea contratado en restaurantes, hoteles u otro establecimiento análogo para la ambientación del lugar, se considera que, no obstante que la ley establece los máximos legales permitidos y faculta a las partes

a fijar una duración menor, es necesario que a efecto de salvaguardar la salud del músico interprete y ejecutante se establezca una duración menor de la jornada cuando ésta sea continua en las que el músico deberá gozar de un descanso por cada hora de actuación o distribuir su participación en dos o tres sesiones a efecto de que pueda gozar de un descanso entre cada actuación.

Esto atiende a la naturaleza física de la ejecución ya que independientemente que se trate de un cantante o de un músico instrumentista se ejerce un movimiento mecánico constante por lo que a efecto de disminuir la incidencia de enfermedades, patologías y riesgos relacionados con la ergonomía, es necesario establecer un límite en la duración de la jornada, así mismo, debe atenderse a la dificultad del repertorio a interpretar, si bien esta última consideración no ha de tomarse en cuenta por la legislación, es importante que el patrón sea consciente de este hecho para evitar forzar en demasía al cantante durante la jornada.

Si el *encore* o bis se realiza durante la jornada no se computará como tiempo extra salvo que ocurran una vez concluida la jornada y se regirá por las disposiciones generales contenidas en los artículos 66, 67 y 68 de la Ley al igual que cualquier otra circunstancia por la que se extienda la duración de la jornada.

Respecto al descanso semanal disfrutarán de un día por cada seis de trabajo, el que no coincidirá con los días en que se realice la actividad artística materia de la relación de trabajo, en caso de que el cantante no preste sus servicios durante todos los días de trabajo de la semana, o cuando en el mismo día o semana preste servicios a varios patrones, de conformidad con el artículo 72, tendrá derecho a que se le pague la parte proporcional del salario de los días de descanso, calculado sobre el salario de los días en los que trabajó o sobre el que percibió de cada patrón; aplicándose de manera integral las demás disposiciones contenidas en los artículos 69 a 75 de la Ley.

Siguiendo en la misma tesitura, debido a la inestabilidad en el empleo que caracteriza al trabajo del músico por sus diversas contrataciones en las que es infrecuente que llegue a cumplir el año de servicios con un mismo patrón en lo que respecta a las vacaciones y el aguinaldo, el cantante tendrá derecho a una remuneración proporcional al tiempo de servicios prestados, pues son derechos irrenunciables sin importar la duración de la relación de trabajo, de conformidad con los artículos 76, 79, 80 y 87.

5.2.4. Salario

De acuerdo con el artículo 306 y 307 el salario podrá fijarse por unidad de tiempo, para una o varias temporadas o para una o varias funciones, representaciones o actuaciones, y como única excepción al principio de igualdad de salario, se podrá estipular salarios distintos para trabajos iguales por razón de la categoría de las funciones, representaciones o actuaciones o de la de los propios músicos. Es importante considerar en su caso para la integración del salario del cantante la propina y los viáticos que le sean entregados por su trabajo.

5.2.5. Derechos de preferencia

Una problemática común a la que se enfrentan los cantantes de ópera y en general los artistas nacionales es la preferencia del extranjero sobre el nacional, si bien esta práctica no sólo pertenece al campo de arte, pues obedece a un inconsciente colectivo nacional, acapara las ya de por sí pocas ofertas de trabajo en compañías de renombre.

Si bien el patrón, en principio, tiene plena libertad en la elección del personal, también lo es que de conformidad con el artículo 7 de la Ley éste deberá emplear por lo menos un noventa por ciento de trabajadores mexicanos, lo cual se reafirma con el artículo 154 que señala la obligación del patrón a preferir, en igualdad de circunstancias, a los trabajadores mexicanos respecto de los extranjeros; salvo

que se trate de un elenco extranjero contratado por un empresario mexicano, caso en el que no le será aplicable estas disposiciones.

Así mismo la ley prevé la hipótesis que en el supuesto de no haber suficientes trabajadores mexicanos en determinada especialidad, el patrón podrá contratar temporalmente a trabajadores extranjeros, en una proporción que no exceda del diez por ciento de los de la especialidad, teniendo la obligación junto con el artista extranjero de capacitar a los cantantes o músicos nacionales.

Estas disposiciones en ningún momento limitan la contratación de elencos extranjeros o de algún cantante o músico de renombre, pues su función no estriba en cerrar las puertas del intercambio y enriquecimiento de la cultura o del mercado mexicano en general, sino obedece a un impulso de la economía nacional representada en este caso por la fuerza laboral.

Además del factor de la nacionalidad existen otros conceptos por los que opera el derecho de preferencia previsto en el artículo 154, tal como la antigüedad del trabajador en la empresa, si tiene a su cargo una familia y no cuenta con otra fuente de ingreso, a los que hayan terminado su educación básica obligatoria, a los que cuenten con capacitación respecto de lo que no la tenga; a los que cuenten con mayor aptitud y conocimientos para desempeñar el trabajo y quien se encuentre afiliado a un sindicato.

De no existir contrato colectivo de trabajo o de no contar éste con cláusula de admisión, los cantantes y músicos suplentes pueden acceder a los papeles o puestos vacantes y en general cualquier trabajador que se encuentre en alguno de los supuestos de preferencia señalados podrá ocupar las vacantes o puestos de nueva creación.

5.3. Riesgos de trabajo.

A efecto de garantizar el derecho humano a la salud, la seguridad social, a través de sus instituciones, principios, normas y disposiciones, se constituye como el medio por excelencia para su protección; tratándose de la integridad corporal y

salud de los trabajadores, tanto la Ley Federal del Trabajo como la Ley del Seguro Social prevén disposiciones específicas respecto de los riesgos de trabajo, mismas que se aplican a todas las relaciones de trabajo, con la salvedad de la limitación relativa a los talleres familiares.

La seguridad social es uno de los derechos que trae aparejada la relación de trabajo, por lo que de conformidad con los artículos 33 de la Ley Federal del Trabajo y 18 de la Ley del Seguro Social, en el supuesto en que el patrón se niegue a inscribir al trabajador al Instituto del Seguro Social, el trabajador tiene el derecho de solicitar su inscripción, comunicar las modificaciones de su salario y demás condiciones de trabajo.

En el supuesto que el trabajador sufra algún accidente o enfermedad en ejercicio o con motivo del trabajo sin estar asegurado, el patrón será responsable en los términos de los artículos 472 al 515 de la Ley Federal del Trabajo, así como de las sanciones administrativas, fiscales y penales que haya lugar. Asegurar al trabajador contra riesgos de trabajo traerá como consecuencia que el patrón quede relevado en los términos que señala la Ley del Seguro Social así como del cumplimiento de las obligaciones que sobre responsabilidad establece la Ley Federal del trabajo en los referidos artículos.

El trabajador de la música, como derechohabiente del régimen obligatorio, se encuentra protegido por los seguros de riesgos de trabajo; enfermedades y maternidad; invalidez y vida; retiro, cesantía en edad avanzada y vejez; guarderías y prestaciones sociales, teniendo derecho en cada uno de ellos a prestaciones en especie y en dinero.

Si bien es cierto, la presente tesis, tiene como principal objetivo el estudio de uno de los trabajos especiales contemplados en la Ley, enfocado al caso concreto del cantante de ópera en el ámbito del Derecho del Trabajo; se considera menester, dada la estrecha vinculación que existe entre el instrumento de trabajo del

cantante y su estado de salud, ahondar en el aspecto teórico-técnico de los riesgos de trabajo.

Se ha insistido a lo largo de estas páginas, que el trabajo del cantante de ópera tiene determinadas particularidades que deben tomarse en cuenta antes, durante y después de la prestación del servicio personal subordinado y, en el campo de la seguridad social dicha situación no es la excepción.

De acuerdo con los artículo 473 de la Ley Federal del Trabajo y 41 de la Ley del Seguro Social, riesgos de trabajo son **los accidentes y enfermedades a que están expuestos los trabajadores en ejercicio o con motivo de su trabajo.**

5.3.1. Enfermedades de trabajo

De acuerdo con la definición de los artículos 475 y 43 de la Ley Federal del Trabajo y de la Ley del Seguro Social respectivamente, la enfermedad de trabajo deriva de dos supuestos: de la acción continuada de una causa que tenga su origen o motivo en el trabajo y del medio en que el trabajador se vea obligado a prestar sus servicios.

A diferencia de los accidentes de trabajo en los que cabe la negligencia, la falta de cuidado o la intencionalidad del trabajador, en las enfermedades de trabajo no se prevén esas causas; no obstante, en el caso del cantante es una hipótesis que no se debe descartar, puesto que una mala técnica, imputable íntegramente al interprete, puede ocasionar daños en las cuerdas vocales como nudosidades.

Por ello la comprensión de la técnica de canto cobra trascendencia para la relación de trabajo, pues es importante que el patrón tenga conocimiento cuando la enfermedad, en efecto es producto de una causa con motivo del trabajo o en su defecto por negligencia o falta de pericia del trabajador en el desempeño de su actividad ya que ambas hipótesis generan diferentes efectos jurídicos.

En términos generales, para efectos de la seguridad social, con independencia de la causa de la enfermedad, mientras el derechohabiente sufra dicho padecimiento gozará de las prestaciones en especie y en dinero que le correspondan de acuerdo a la incapacidad que se le determine, sin embargo, en lo que respecta a la relación laboral el patrón puede rescindir la relación de trabajo sin responsabilidad -no por la enfermedad como consecuencia sino por el hecho generador en sí- en virtud de no contar con una adecuada técnica vocal y por ende de las capacidades, aptitudes o facultades necesarias para el desempeño de su trabajo.¹¹⁰

La tabla de enfermedades contemplada en el artículo 513 de la Ley Federal del Trabajo no es limitativa sino enunciativa, de ahí la necesidad e importancia de saber no sólo el mecanismo de la técnica vocal sino los diferentes sistemas orgánicos que en su conjunto dan como resultado la emisión de la voz cantada, para poder, en su caso, determinar frente a que situaciones o estados se actualiza la presunción legal del referido artículo, toda vez que las enfermedades comprendidas en el artículo en comento admiten prueba en contrario a cargo del patrón.

No es óbice mencionar que la carga de la prueba para acreditar que en efecto se padece o padeció una enfermedad de trabajo que no se encuentre catalogada dentro de la tabla de enfermedades del referido artículo pertenece al trabajador y/o en su caso a los familiares de éste, siendo por excelencia la prueba pericial médica en las especialidades de otorrinolaringología y foniatría, así como el dictamen pericial que pudiera rendir, en su caso, un maestro de canto.

Ahora bien, para el caso de los músicos instrumentistas se prevén tres supuestos; callosidades, fisuras y grietas por acción mecánica (61), enfisema pulmonar (149) y calambres (157), dejando de lado importantes padecimientos como la tendinitis,

¹¹⁰ Esta causa de rescisión se podrá invocar, siempre y cuando el hecho se manifieste dentro de los treinta días que señala el artículo 47 fracción I de la Ley Federal del Trabajo.

el síndrome de Quervain, la tenosinovitis estenosante, artrosis, roturas musculares, entre otros; respecto del cantante, únicamente se considera como enfermedad endógena la laringitis crónica con nudosidades en las cuerdas vocales.

Como se señaló en el Capítulo I son tres mecanismos, aparatos o sistemas que intervienen en la producción y desempeño vocal, el sistema respiratorio, el mecanismo laríngeo y el mecanismo resonador; un mal funcionamiento de cualquiera de éstos puede ocasionar una sobrecarga de esfuerzo que conlleve desde un detrimento en las cualidades del sonido de la voz hasta generar un daño grave en el aparato fonatorio.

A las alteraciones de la voz que se presentan en la *praxis* del canto, se le denomina disodea, las causas que la pueden producir son *anatómicas, fisiológicas, patológicas, digestivas, sensoriales y psíquicas*¹¹¹; entre ellas, las que consideramos inciden de manera importante en el campo del derecho de trabajo y la seguridad social son las fisiológicas y las patológicas:

Las causas fisiológicas son *“las provocadas por factores externos a la primera voz y que actúan directamente en detrimento del buen funcionamiento de la misma”*¹¹²

Un ejemplo frecuente es cuando el patrón por necesidad (de contar con un número determinado de cantantes en una tesitura) o ignorancia respecto de la clasificación vocal exige que el cantante interprete obras en una tesitura que no le corresponde, forzado con ello las cuerdas vocales al obligarlas a cantar notas que exceden del registro del cantante. También figuran otros factores tales como cambios bruscos de temperatura, atmósfera fría o climas muy secos, humedad en el ambiente, aire acondicionado y en general el ambiente que rodea al cantante.

¹¹¹ ESTRADA MARTINEZ, Celia E. et al. *Metodología para la enseñanza-aprendizaje del canto*, 1a edición, Universidad de Guadalajara, México, 2000, p.89.

¹¹² *Ibidem*, p. 92.

Entre las causas patológicas, las infecciones de las vías respiratorias son las principales causantes de los trastornos en la voz, *verbi gratia*:

- Afecciones inflamatorias de amígdalas o adenoides,
- Sinusitis, faringitis y laringitis crónica.
- Resfriado agudo
- Efisema pulmonar o la ruptura de múltiples alvéolos pulmonares,
- Asma Bronquial,
- entre otros.

Estos padecimientos afectan a las cuerdas vocales en forma variable, pueden favorecer la formación de pólipos, esbozos y nódulos cordales; provocar desde una disfonía hasta la pérdida total de la voz, *“pasando por el impedimento del libre juego del paladar, faringolaringitis seca, dificultad para impostar la voz, disminución de la elasticidad pulmonar, inestabilidad en el mantenimiento del sonido, empobrecimiento del timbre, excesiva fatiga, veladora de la voz y pérdida de brillantez”*¹¹³

Aunado a dichas afecciones, la hipoacusia y sordera son enfermedades que pueden padecer todos los músicos, sin embargo en la Ley se enumeran a trabajadores diversos expuestos a ruidos y trepidaciones. Desde un punto de vista teórico-musical se consideraría desafortunada la expresión “ruido” para referirse a la exposición auditiva a la que están sujetos los músicos, sin embargo, para efectos de condiciones y medidas de higiene en todos los centros de trabajo, de una manera general, atendido al daño y no a la física del sonido, se define al ruido como *“los sonidos cuyos niveles de presión acústica, en combinación con el*

¹¹³ *Ibidem*, p. 96.

*tiempo de exposición de los trabajadores a ellos, pueden ser nocivos a la salud del trabajador.*¹¹⁴

En el caso particular de la actividad del cantante de ópera así como de los músicos que conforman todo el cuerpo coral y orquestal, son sometidos a condiciones que aumentan la probabilidad de adquisición de estas enfermedades, *verbi gratia* los ensayos en espacios o locales reducidos (fenómeno de reflexión véase *Capítulo I*), con poca o nula ventilación, aunado a la elevación y cambios bruscos de temperatura dentro y fuera del espacio designado o improvisado para ensayos.

Caso especial merecen los músicos de la orquesta, quienes dependiendo del puesto que desempeñen, el instrumento utilizado por él o por sus compañeros inmediatos y la propia ubicación de la formación en la sala o en el foso, tendrán una mayor exposición a la presión acústica.¹¹⁵ De acuerdo con estudios recientes la formación tradicional de la orquesta afecta en mayor medida a determinados sectores, como la sección de instrumentos de vientos quienes están expuestos a presiones por encima de los 90 db, cantidad mayor a la establecida para evitar riesgo de padecer problemas auditivos¹¹⁶.

Tanto el director como el cantante reciben toda la sonoridad de la orquesta, y toda vez que dependiendo de la distribución de los instrumentos se incrementará el nivel de riesgo, es de suma importancia considerar el tiempo de exposición al que se podrán someter a los músicos para evitar la adquisición de enfermedades auditivas.

¹¹⁴ Norma Oficial Mexicana, NOM-011-STPS-2001, Condiciones de seguridad e higiene en los centros de trabajo donde se genere ruido.

¹¹⁵ APELLÁNIZ GONZÁLEZ, Alfonso et al. Riesgos laborales en la profesión de músico. Estudio general. *Prevención* [en línea] no. 185, España 2008. [Fecha de consulta: 10 noviembre 2014] Disponible en: http://www.apaprevencion.com/fotos/articulos_tecnicos/p185_4.pdf.

Algunos países fijan 85dB como tope para los "máximos permisibles de ruido".

¹¹⁶ Docenotas.com [en línea] Fecha de consulta: 12 noviembre 2014 Disponible en: <http://www.docenotas.com/115837/un-estudio-revela-que-la-disposicion-tradicional-de-una-orquesta-sinfonica-puede-provocar-lesiones-auditivas-sus-musicos/>

En la legislación se hace patente el desconocimiento de tales factores, no obstante, en la Norma Oficial Mexicana NOM-011-STPS-2001, Condiciones de seguridad e higiene en los centros de trabajo donde se genere ruido se prevén los límites máximos permisibles de exposición¹¹⁷ al que podrá estar expuesto el trabajador:

NER	TMPE
90 dB(A)	8 HORAS
93 dB (A)	4 HORAS
96 dB (A)	2 HORAS
99 dB (A)	1 HORA
102 dB (A)	30 MINUTOS
105 dB (A)	15 MINUTOS

NER: Nivel de Exposición a ruido.

TMPE: Tiempo máximo permisible de exposición.

Por lo que una vez identificados los factores que pueden incidir en el estado de salud de los músicos, se debe considerar las medidas de prevención e higiene para disminuir el riesgo de contraer dichas enfermedades; de manera enunciativa se mencionaran las siguientes:

- Evitar enfriamientos y en general cualquier cambio brusco de temperatura.
- Controlar los ambientes con aire acondicionado.
- Selección del repertorio adecuado al cantante.

¹¹⁷Tabla tomada del apéndice 2 de la NOM NOM-011-STPS-2001, Condiciones de seguridad e higiene en los centros de trabajo donde se genere ruido. [en línea] Fecha de consulta: 13 noviembre 2014. Disponible en: <http://www.stps.gob.mx/bp/secciones/dgsst/normatividad/normas/Nom-011.pdf>

- Realizar ejercicios de vocalización (calentamiento de la voz) previo a ensayos o conciertos.
- Contar con condiciones óptimas en el lugar de trabajo como un espacio amplio, ventilado, iluminado de preferencia con techo alto destinado a los ensayos.
- Realizar una pausa o descanso por lo menos cada dos horas.
- Evitar los ambientes cargados de humo (pirotecnia).
- Reducir el volumen de los interpretes y ejecutantes en los ensayos realizados en espacios reducidos.
- Dado que se confunde en la misma persona instrumento y ejecutante, el cantante deberá prestar especial atención en evitar la ingesta de alcohol, no fumar, cuidar la alimentación, descanso reparador, evitar tomar bebidas muy calientes o frías.
- Realizar estiramientos de musculatura antes y después de tocar.
- Dejar los pasajes y las piezas con mayor grado de dificultad para la mitad de la jornada.
- Mantener una posición correcta.¹¹⁸

5.3.2. Accidentes de trabajo

Debido a las constantes giras y a los múltiples centros de trabajo donde presta sus servicios personales subordinados, la actividad del cantante de ópera se desarrolla en condiciones muy heterogéneas; desde el anacrónico “jitomatazo”, hasta la caída del cantante en un lago o en el foso en plena interpretación, constituyen riesgos de trabajo a los que están expuestos.

¹¹⁸Las últimas tres medidas corresponden a las enumeradas por APELLÁNIZ GONZÁLEZ, Alfonso et al. *Op. cit.* [en línea] Fecha de consulta: 15 noviembre 2014 Disponible en: http://www.apaprevencion.com/fotos/articulos_tecnicos/p185_4.pdf

Tales incidentes al igual que otros de diferente naturaleza quedan comprendidos en la hipótesis contenida en el artículo 474 de la LFT así como su correlativo de la Ley del Seguro Social, toda vez que, se considera accidente de trabajo toda lesión orgánica o perturbación funcional, inmediata o posterior o la muerte, producida repentinamente en ejercicio o con motivo del trabajo, cualquiera que sea el lugar y tiempo en que se preste; así como el que se produzca al trasladarse el trabajador, directamente de su domicilio al lugar de trabajo o viceversa, como los accidentes *in itinere* en la transportación de los músicos en las giras.

Un punto importante y crucial en materia de riesgos de trabajo es justamente el relativo a los centros de trabajo, para el cantante de ópera así como del músico en general puede considerarse como tal, un balcón, kiosco, auditorio, entarimado, teatro, salón, restaurante, iglesia y en general cualquier espacio en el que se pueda improvisar un escenario, éstas condiciones generan mayores riesgos para los interpretes, si se considera que el equipo de sonido, iluminación, escenografía, tramoya y demás mobiliario no siempre es el más adecuado o no cuenta con las condiciones necesarias para el lugar.

La Ley Federal del Trabajo es puntual al señalar la responsabilidad del patrón por la seguridad e higiene así como de la prevención de los riesgos en el trabajo, de ahí la importancia del análisis de éstos para evitar las consecuencias perjudiciales en la salud de los trabajadores, en ese sentido se deberá efectuar una evaluación e identificación, valoración y análisis de los riesgos a efecto de disminuir y/o erradicar su incidencia.

Partiendo de la premisa de que la ópera es una forma musical en la que convergen una gran variedad de artistas y técnicos, en el análisis de los accidentes de trabajo, se deberá tener en cuenta que los riesgos más comunes en el centro de trabajo a los que están expuestos los trabajadores *in genere* son los siguientes:

- Caídas de personas a distinto nivel (foso, kioscos, balcones, improvisación de gradas para el coro con sillas, etc.)
- Caídas de personas al mismo nivel
- Caídas de objetos en manipulación; desprendidos o por desplome o derrumbamiento. (caída de objetos de la tramoya, escenografía, equipo de iluminación, torres de sonido)
- Pisadas sobre objetos.
- Choques contra objetos inmóviles.
- Choques contra objetos móviles.
- Golpes, cortes y pinchazos con objetos o herramientas.
- Exposición a contactos eléctricos.
- Incendios.¹¹⁹

La deficiente iluminación, los contactos expuestos, la falta de seguridad, atado o canalización, orden y cuidado respecto de los cable de luz y sonido, así como la improvisación de los lugares de trabajo son factores que incrementan la incidencia de estos accidentes; respecto de los primeros, es importante la aplicación de la Norma Oficial Mexicana NOM-001-SEDE-2012 Instalaciones Eléctricas (utilización), aplicable a todos los edificios, a una parte de ellos o a su estructura, interior o exterior, diseñados o utilizados para representaciones teatrales y musicales¹²⁰, que indefectiblemente incluye el área de presentación o escenario, bastidores y camerinos (Artículo 520 del Capítulo V Ambientes Especiales).

¹¹⁹ Selección de hipótesis, tomada del Listado de Riesgos de APELLÁNIZ GONZÁLEZ, Alfonso et al. *Op. cit.* [en línea] Fecha de consulta: 20 noviembre 2014 Disponible en: http://www.apaprevencion.com/fotos/articulos_tecnicos/p185_4.pdf

¹²⁰ NOM-001-SEDE-2012 Instalaciones Eléctricas (utilización). [en línea] Fecha de consulta: 22 noviembre 2014. Disponible en: http://www.sener.gob.mx/res/Acerca_de/29112012-VES.pdf

Esta norma oficial contiene las especificaciones y lineamientos de carácter técnico que deben satisfacer las instalaciones destinadas a la utilización de la energía eléctrica, por ejemplo las relativas a los tableros de distribución fijos en escenarios; equipo fijo del escenario que no sea tablero de distribución como lámparas entre bastidores, maquinaria del telón, ventiladores de salida de humo; tableros de distribución portátiles en el escenario y equipos portátiles para escenarios que no sean tableros de distribución como los efectos especiales, luces colgantes, etc.

En cuanto a la diversidad de los centros de trabajo y su improvisación no hay mayores especificaciones que las disposiciones generales contenidas en las Normas Oficiales Mexicanas NOM-001-STPS-2008, Edificios, locales, instalaciones y áreas en los centros de trabajo-Condición de seguridad y NOM-030-STPS-2009, Servicios preventivos de seguridad y salud en el trabajo-Funciones y actividades; así como las generalidades que enuncia el Reglamento Federal de seguridad, higiene y medio ambiente de trabajo.

Por lo que de una interpretación armónica de los artículos 132 en lo relativo a prevención de accidentes y enfermedades, del artículo 310 y demás relativos y aplicables de la Ley Federal del trabajo, así como de los convenios internacionales, leyes, reglamentos y NOM aplicables a la materia, y tomando en consideración que la actividad del cantante de ópera se realiza en diversos centros de trabajo, a efecto de salvaguardar la salud del trabajador y evitar la incidencia de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales, el patrón deberá, además de las medidas de higiene señaladas en el apartado anterior, las siguientes:

- Elaborar un manual de Prevención de Riesgos y/o contar con un Programa Especial de Protección Civil.¹²¹

¹²¹ En caso de que se realice la actividad artística en el Distrito Federal es aplicable la Ley para la Celebración de Espectáculos Públicos en el Distrito Federal. (Art. 12 fracción XVII).

- Contar con camerinos o instalarlos en un espacio debidamente acondicionado, los cuales se destinarán para área de descanso, sitio de maquillaje y guardarropa, la guarda de objetos personales y cambio de vestuario.
- Contar con botiquín debidamente equipado así como con personal capacitado para la atención médica.
- Marcar y delimitar los espacios en entre el escenario y la fosa o el escenario y el público.
- Procurar en la medida de lo posible que el centro de trabajo cuente con espacio suficiente para los intérpretes, tenga propiedades acústicas y cuente con ventilación e iluminación adecuada.

La enumeración realizada no es exhaustiva y deberá ser materia para la creación de reglamentos o norma oficial mexicana creada *ex professo* para la actividad artística y los espacios en los que se desarrolle.

Dentro de este marco, es importante señalar que de acuerdo con el artículo 477 de la Ley Federal del Trabajo y 55 de la Ley del Seguro Social, los riesgos de trabajo, dependiendo del grado de afectación, pueden producir incapacidad temporal, incapacidad permanente parcial, incapacidad permanente total y muerte.

El asegurado que sufra algún accidente o enfermedad de trabajo tiene derecho a las prestaciones en especie y en dinero (que incrementará de acuerdo al grado de incapacidad determinada) determinadas en la Ley del Seguro Social, sin embargo, para que pueda gozar de la prestación pecuniaria, deberá someterse a los exámenes médicos y tratamientos que le sean prescritos por el Instituto, salvo cuando justifique la causa de no hacerlo.

Aunado a las consideraciones expuestas, uno de los puntos endebles de la protección al trabajador de la música en materia de seguridad social es lo referente a las semanas de cotización requeridas, especialmente en la

conservación de derechos, en la que se exige un mínimo de ocho cotizaciones semanales ininterrumpidas, así como en los seguros de cesantía en edad avanzada y vejez, en los que se requieren por lo menos un mínimo de mil doscientas cincuenta cotizaciones semanales para que opere su pensión.

Estos requisitos son excluyentes para la mayoría de los trabajadores del sector artístico; si se atiende a la duración de la relación de trabajo recogida en la propia Ley Federal del Trabajo, se verá claramente que un trabajador puede ser contratado hasta por una función, sin posibilidad de que subsista la materia de trabajo, lo que naturalmente traerá como consecuencia que el patrón, una vez terminada la relación de trabajo, deje de pagar las cuotas respectivas y el trabajador, en caso de no contar con otra fuente de trabajo, dejará de percibir los derechos de seguridad social.

Tal situación pone en evidencia el estado de vulnerabilidad en el que se encuentra este tipo de trabajador respecto de sus derechos de seguridad social, especialmente para el acceso a la asistencia médica y de maternidad, quirúrgica, farmacéutica y hospitalaria, ya que, derivado de la exigencia normativa, la conservación de derechos en ese rubro se hace inexistente al no contar con las ocho semanas **ininterrumpidas** requeridas.

Siguiendo en la misma tesitura, el trabajador de la música, derivado de la intermitente contratación y la duración de la relación de trabajo, no logra contar con las mil doscientas cincuenta semanas exigidas en los seguros de cesantía en edad avanzada y vejez, por lo que no podrá gozar de su pensión por este concepto sino deberá continuar cotizando hasta lograr dichas semanas.

Esto nos lleva al absurdo de que para que un cantante de ópera pueda tener acceso a la pensión por retiro, tendría que tener ochenta años por no contar con las semanas exigidas, o en su caso, tener que trabajar en labores diversas a su profesión para lograrlas. En el extremo contrario, en el caso del músico

instrumentista, a diferencia del cantante, pudiera gozar de mayor estabilidad por estar adscrito a una orquesta y por ello cumplir con las semanas cotizadas con antelación a la edad exigida, aún y cuando sea su deseo retirarse no podrá hacerlo por no contar con la edad fijada en la Ley.

Esta dicotomía real de los trabajadores de la música es extensiva a todos los trabajadores, por lo que se considera necesario reformar la Ley del Seguro Social para que el trabajador pueda optar por los años de servicios o por las semanas de cotización pudiendo coincidir o no la edad biológica del asegurado.

Se soslaya que la actividad artística, específicamente las escénicas, en la que se encuentra la ópera, tienen una duración breve en contraposición a otras actividades laborales, por lo que su tratamiento debe ser diferenciado para el acceso de los seguros de retiro, cesantía en edad avanzada y vejez; el ballet es la disciplina que mejor ejemplifica esta realidad, pues si bien a los treinta años en cualquier otra profesión se considera una edad de desarrollo y empoderamiento, para el bailarín significa el ocaso de su carrera.

Estas situaciones nos llevan a evidenciar determinadas particularidades y exigir las en la normatividad de la seguridad social, es a todas luces incongruente contar con apartados especiales para los músicos y actores en la Ley Federal del Trabajo (que los diferencian del resto de los trabajadores) para hacer caso omiso de esas particularidades en la Ley del Seguro Social; esta incongruencia viola los principios de igualdad y justicia, que en la máxima de Aristóteles se traduce en tratar igual a los iguales y desigual a los desiguales.

En atención a la problemática expuesta, se evidencia no sólo la necesidad de la adopción de medidas de seguridad e higiene, prevención de los riesgos de trabajo, sino la necesidad de reformar la Ley del Seguro Social en el rubro de las semanas cotizadas para disminuir el número exigido en los seguros de cesantía en edad avanzada y vejez para acceder a una pensión, así como las relativas para la

conservación de derechos en atención a las particularidades de la duración de la relación de trabajo del músico.

La presente investigación ha tenido como principal objetivo reivindicar la posición del cantante de ópera como músico trabajador, partiendo de esta calidad reconocida en la Ley Federal del Trabajo se ha pretendido ofrecer un panorama general de la problemática que aqueja a este sector. A través del marco histórico y jurídico nacional se evidenció la falta de una adecuada reglamentación que considere las particularidades que reviste esta profesión y del difícil acceso y/o disfrute de su derecho a la seguridad social.

Es necesario insistir que en el caso particular del cantante de ópera además de lo previsto en los artículos 8 y 304 de la Ley Federal del Trabajo y 116 de la Ley Federal de Derechos de Autor, es un trabajador cultural, calificativo que hace aplicable un conjunto de disposiciones nacionales e internacionales de derechos culturales. De esta manera en un mismo sujeto convergen diversas leyes y tratados internacionales respecto de una sola materia de trabajo: la música. Tener en cuenta esta afirmación implica la exigibilidad y realización de los derechos sociales y culturales.

Es por ello que cobran gran trascendencia las políticas adoptadas por el Estado en materia de difusión, subvenciones, apoyos económicos a las empresas culturales, becas y creación de espacios para el goce y disfrute de la cultura, ya que estas medidas inciden en la creación de fuentes de trabajo para el cantante de ópera; rubro en el que a través de beneficios fiscales el Estado puede apoyar a las empresas culturales o compañías para la creación de un mercado laboral diverso al institucional en el que generalmente se encuentran adscritos la mayoría de los músicos trabajadores.

Como se advierte a lo largo de estas páginas la protección jurídica del cantante de ópera ha sido y continúa siendo insuficiente e inadecuada tanto en la legislación

laboral como de seguridad social. Indiscutiblemente uno de los mecanismos que tiene el trabajador para la defensa de sus intereses es la libertad de sindicación, cuyo ejercicio podría tener como consecuencia la obtención de mejores condiciones de trabajo, sin embargo, la posibilidad de asociación sindical se encuentra supeditada a determinados centros de trabajo y a un par de sindicatos, lo cual dificulta que los cantantes de ópera puedan ver cumplidas sus peticiones específicas.

Por lo anterior se considera imperioso reformar la Ley Federal del Trabajo así como la Ley del Seguro Social en los términos expuestos, sobre el principio de progresividad de los derechos sociales y culturales; así como la creación de Normas Oficiales Mexicanas relativas a la actividad del trabajador de la música o del espectáculo, planes y programas de seguridad e higiene así como prevención de riesgos de trabajo.

Quedarán en el tintero su creación, sin embargo, atendiendo a los convenios celebrados por la OIT y demás organismos internacionales mencionados en el Capítulo III, se deberá dar pronto cumplimiento a través de las medidas necesarias y hacer efectiva la máxima establecida en el artículo 1o Constitucional:

“... todas las personas gozarán de los derechos humanos reconocidos... así como de las garantías para su protección, cuyo ejercicio no podrá restringirse ni suspenderse...”

Finis coronat opus.

CONCLUSIONES

PRIMERA. Con base en el principio jurídico de la **dignidad humana** el cantante de ópera, como músico trabajador, debe gozar y ejercer plenamente sus **derechos humanos** sin discriminación alguna; esto es, el derecho al trabajo y las prerrogativas que le correspondan derivados de la relación laboral; el derecho a la seguridad social; el derecho a la cultura en ejercicio de su libertad de expresión; al reconocimiento de su condición social de artista y su calidad de trabajador cultural; así como a los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de su producción artística; correspondiéndole al Estado garantizar el ejercicio y disfrute a través de la adopción de las medidas necesarias tendientes a conseguir un desarrollo económico, social y cultural en lo individual y en lo colectivo.

SEGUNDA. El cantante de ópera, como trabajador de la música, es titular de los derechos laborales y culturales reconocidos en los Tratados Internacionales que forman parte de la Ley Suprema de la Unión, así como los establecidos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos y las leyes secundarias de la materia en lo que le sean aplicables y cuyos derechos, de conformidad con los **principios *pro homine* y de progresividad**, no podrán ser reducidos, derogados ni desconocidos; en los que se deberá tender a una mayor protección y a la aplicación más favorable al trabajador.

TERCERA. El cantante de ópera es representante de una tradición que data desde el siglo XVI en México y por tanto indefectiblemente en su trabajo existe un componente cultural al que le es aplicable los instrumentos internacionales en materia cultural y de trabajo. El derecho al trabajo, a participar en la creación y disfrute de la cultura, a preservar una identidad cultural de carácter individual, social y nacional son derechos humanos que encarnan vívidamente en su persona. El calificativo de **trabajador cultural** redimensiona su trabajo

otorgándole un valor adicional como parte del patrimonio cultural del país así como frente a la comunidad internacional.

CUARTA. La actividad del cantante de ópera al ser, por naturaleza, una expresión artística en la que convergen factores culturales, económicos y sociales requiere de la **participación** del Estado, mediante la adopción de políticas, de los organismos e instituciones culturales y en general de los sectores públicos y privados para generar un mayor acceso de los bienes y servicios de los músicos al mercado y a los espacios culturales.

QUINTA. Con base en el principio del **interés superior del menor** se considera atinado que bajo causas excepcionales y siempre que no entrañe peligro para la salud e integridad física y moral del menor, que no interfiera con su educación, esparcimiento y recreación, se le pueda otorgar al menor un permiso para desempeñar su actividad artística como una actividad lucrativa, sin embargo, se considera desafortunada la redacción de la reforma al artículo 175 bis de noviembre de 2012 a la Ley Federal del Trabajo, ya que en efecto puede llegar a configurarse la prestación de un servicio personal subordinado con independencia de la propia denominación de una actividad *sui generis* hecha por el legislador en la que el menor recibe una contraprestación por su “participación”.

Esto es, al no estar en forma clara, bajo el cobijo de la ley laboral, la actividad del menor artista en la práctica puede “adecuarse” a la hipótesis del contrato de servicios profesionales, en el que si bien existen las mismas limitaciones respecto de la capacidad, puede a través del consentimiento de sus padres o tutores obligarse en los términos y condiciones de este contrato civil, obviamente bajo las limitaciones inherentes a su condición y siempre sobre la base del interés superior del menor como principio que permea toda su actividad y bienestar.

SEXTA. Además de la falta de oportunidad de empleo, la falta de reconocimiento de su calidad de trabajador en la práctica y las bajas remuneraciones que aquejan al sector de los músicos; entre las reformas de noviembre de 2012 a la Ley, se les colocó nuevamente en un estado de vulnerabilidad respecto a la ya constante inestabilidad que sufren en el empleo, específicamente en materia del **período de prueba** por lo que se considera necesario que en el caso de los contratos especiales de los músicos y actores la aplicación de dicho período se reduzca considerablemente.

SÉPTIMA. En virtud de que la jornada de trabajo es el tiempo durante el cual el trabajador está a disposición del patrón para prestar su trabajo, en ella deben quedar comprendidos el tiempo destinado a ensayos, caracterización y actividades preparatorias como pruebas de sonido y montaje, la prestación efectiva de su actividad artística ante el público, grabaciones y traslado a los lugares de presentación.

OCTAVA. Entre los cantantes de ópera y músicos en general cabe distinguir de aquellos que prestan sus servicios en funciones de concierto, recital o representación y de quienes son contratados en restaurantes, hoteles u otro establecimiento análogo para la ambientación del lugar. En el segundo caso se considera que, no obstante que la ley establece los máximos legales permitidos y faculta a las partes a fijar una duración menor, es necesario que a efecto de salvaguardar la salud del músico interprete y ejecutante se establezca una duración menor de la jornada cuando ésta sea continua, considerando en ella la dificultad del repertorio a interpretar, en la que el músico deberá gozar de descansos, en razón de la naturaleza física de la ejecución con la intención de disminuir la incidencia de enfermedades, patologías y riesgos relacionados con la ergonomía.

NOVENA. El ejercicio de los derechos de **sindicación, negociación colectiva y libertad sindical** por parte de los cantantes de ópera, músicos, técnicos y demás trabajadores que participan en la realización de estos espectáculos podrá lograr la obtención de mejores condiciones de trabajo y defender sus intereses comunes. Se considera que la creación de un sindicato especializado de trabajadores de la ópera podría traer beneficios directos a este género musical y generar un mayor impulso a la cultura musical.

DECIMA. Al igual que cualquier otro trabajador, el cantante de ópera, debe tener derecho al acceso y disfrute de la **seguridad social** a efecto de que se garanticen su derecho a la salud, asistencia médica, la protección de sus medios de subsistencia así como, en su caso, el otorgamiento de una pensión garantizada por el Estado.

Es necesario garantizar la protección del artista asalariado o independiente en el sistema de **seguridad social** teniendo en consideración la especificidad y características de su actividad artística.

UNDÉCIMA. Uno de los puntos endebles para la protección del trabajador en materia de seguridad social son las **semanas de cotización** requeridas, especialmente en la conservación de derechos y en los seguros de cesantía en edad avanzada y vejez para que opere su pensión, por lo que se hace necesario reformar la Ley del Seguro Social para disminuir el número exigido en dichos seguros en atención a las particularidades de la duración de la relación de trabajo del músico.

DUODÉCIMA. En materia de **prevención de accidentes y enfermedades** se deberán tomar en consideración las particularidades de la actividad del cantante de ópera y del músico en general, especialmente en lo que respecta al itinerante

centro de trabajo a efecto de salvaguardar la salud del trabajador y evitar la incidencia de accidentes de trabajo y enfermedades profesionales.

DECIMOTERCERA. La realidad laboral y social del músico trabajador evidencia la falta de una adecuada reglamentación que considere las **particularidades** que reviste su profesión; la protección jurídica del cantante de ópera ha sido y continúa siendo insuficiente e inadecuada tanto en la legislación laboral como de seguridad social.

En tal virtud, se considera **imperioso reformar** la Ley Federal del Trabajo y la Ley del Seguro Social, la creación de Normas Oficiales Mexicanas relativas a la actividad del trabajador de la música o del espectáculo, planes y programas de seguridad e higiene y prevención de riesgos de trabajo.

Reformas necesarias para regular de una manera adecuada la relación de trabajo del músico y el acceso y disfrute de su derecho a la seguridad social, todo ello sobre el principio de progresividad de los derechos sociales y culturales.

BIBLIOGRAFÍA

1. ARIAS DOMINGUEZ, Ángel. Coord. *El contrato de trabajo Volumen II, Relaciones laborales especiales y contratos con particularidades*, 1ª edición, Editorial Aranzandi, España, 2011.
2. ÁVILA ORTIZ, Raúl. *El Derecho Cultural en México: una propuesta académica para el proyecto político de la modernidad*, Coordinación de Humanidades UNAM, 1ª edición, México, 2000.
3. BARAJAS MONTES DE OCA, Santiago, *Los contratos especiales del trabajo*, 1ª edición, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1992.
4. CARPIZO, Jorge, *Estudios Constitucionales*, 4ª edición, Editorial Porrúa, México, 2003.
5. CAVAZOS FLORES, Baltasar, *Las técnicas de administración científica y los trabajos atípicos*, 1ª edición, Editorial Trillas, México, 1986.
6. -----, *40 Lecciones de Derecho Laboral*, 9ª edición, Editorial Trillas, México, 1998.
7. CEBALLOS, Edgar. *La ópera 1901-1925*, 1ª edición, CONACULTA Escenología, México, 2002.
8. CHATFIELD-TAYLOR, Joan. *Backstage at the Opera*, 1a edición, Chronicle Books, San Francisco, 1982.
9. CUEVA, Mario de la. *El Nuevo Derecho Mexicano del Trabajo*, Tomo I, 21ª edición, Editorial Porrúa, México, 2007.
10. DÁVALOS, José. *Un nuevo Artículo 123 sin apartados*, 3ª edición, Editorial Porrúa, México 1998.
11. -----, *Tópicos laborales. Derecho Individual, Colectivo y Procesal, trabajos específicos, seguridad social, perspectivas*, 3ª edición, Editorial Porrúa, México, 2000.
12. -----, *Derecho Individual del Trabajo*, 19ª edición, 1ª reimpresión, Editorial Porrúa, México, 2011.

13. DE BUEN L., Néstor, *Derecho del Trabajo I*, 17ª edición, Editorial Porrúa, México, 2006.
14. DE ZANDERS, Emilia, *Breve historia de la ópera*, 1ª edición, Monte Ávila Editores, Venezuela, 1992.
15. DESCHAUSSEÉS, Monique, *El intérprete y la música*, 2ª edición, Rialp, S.A. España, 1991.
16. DÍAZ DU-PONT, Carlos y CEBALLOS Edgar, *100 Años de ópera en México*, 1ª edición, CONACULTA-Instituto Nacional de Bellas Artes, México, 2003.
17. DIAZ, José Luis. *El ábaco, la lira y la rosa*, 2ª edición, La Ciencia para Todos, Fondo de Cultura Económica, México, 2002.
18. DIGAETANI, John Louis. *Invitación a la ópera*, 1ª edición, Javier Vergara Editor, Argentina, 1989.
19. ESTRADA, Julio, *La música de México Tomo I, Historia 3. Período de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1984.
20. ESTRADA MARTINEZ, Celia E. et al. *Metodología para la enseñanza-aprendizaje del canto*, 1ª edición, Universidad de Guadalajara, México, 2000.
21. KURCZYN VILLALOBOS, Patricia. Coord. *Evolución y tendencias recientes del Derecho del Trabajo y de la Seguridad Social en América*, 1ª edición, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2006.
22. LEÓN Y RICO, Jorge. *La industria musical y los Derechos de Autor*, Editorial Porrúa, 1ª edición, México, 2009.
23. MAGALLÓN IBARRA, Jorge Mario. *Instituciones de Derecho Civil. Tomo VII Vol. II El régimen de los Contratos*, 1ª edición, Editorial Porrúa, México, 1998.
24. MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana. Desde la independencia hasta la actualidad*. 1ª edición, El Colegio de México, México, 1941.

25. SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*, 2ª edición, Editorial Porrúa, México, 2008.
26. SHÖENBERG, Arnold, *Tratado de Armonía*, Trad. Ramón, Editorial Real Musical, España, 1992.
27. SOSA, José Octavio. *La Ópera en México de la independencia al inicio de la Revolución (1821-1910)*, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 1ª edición, México, 2010.
28. STASSINOPOULOS, Arianna. *María Callas. La mujer detrás de la leyenda*, 2ª edición, Lasser Press Mexicana, México, 1983.
29. TRUEBA URBINA, Alberto. *Nuevo Derecho del Trabajo. Teoría integral*. 6ª edición, Porrúa, México, 1981.
30. TRUJILLO RODRIGUEZ, Francisco, Coord. *Farmacopea, enfermedad y muerte en la ópera*, 1ª edición, Universidad de Huelva, España, 1998.
31. VIÑAMATA PASCHKES, Carlos, *La Propiedad Intelectual*, 4ª edición, Editorial Trillas, México, 2007.
32. ZAMACOIS, Joaquín, *Curso de formas musicales*, Idea Books, S.A. España, 2004.
33. *Teatro Indígena Prehispánico, Rabinal Achí*. Biblioteca del estudiante Universitario no. 71, editado por la Universidad Nacional Autónoma de México, 3ª edición, México, 1995.

EBOOKS

1. CANO G. Alonso, et al. (2000), *Cultura, comercio y globalización. Preguntas y respuestas*, UNESCO / CERLALC, Ed. CERLALC. [en línea] Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001300/130033so.pdf>
2. FERRER MAC-GREGOR, Eduardo, Coord. *El Control Difuso de Convencionalidad. Dialogo entre la Corte Interamericana de Derechos Humanos y los Jueces Nacionales*. [en línea] FUNDAp 2012. Disponible en: http://www.miguelcarbonell.com/artman/uploads/1/del_control_difuso_de_convencionalidad_1.pdf

3. FIX- ZAMUDIO, Héctor, Coord. *México y las Declaraciones de Derechos Humanos*, [en línea] 1ª edición, Universidad Nacional Autónoma de México, México 1999. Disponible en: <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/1/107/5.pdf>

DICCIONARIOS

1. BAÑUELOS, Roberto, *Diccionario del Cantante. Terminología clásica, vocal, musical y cultural*, 1ª edición, Editorial Trillas, México, 2009.
2. INSTITUTO DE INVESTIGACIONES JURIDICAS DE LA UNAM, *Enciclopedia Jurídica Mexicana*, Tomo II, Editorial Porrúa, México, 2004.
3. RANDEL, Don Michael. *Diccionario Harvard de la Música*, versión española de Luis Carlos Gago, 1ª edición, editorial Alianza, Madrid, 1997.
4. REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la Lengua Española*. [en línea] 22ª edición, 2001. Disponible en: <http://www.rae.es>

ENTREVISTAS

1. *The Callas Conversations*, filmed at the ORTF, París, may 1965, a Co-production between Pierre-Oliver Bardet, Idéale Audience International, and Stephen Wright, IMG Artistis. DVD.

BOLETÍN Y REVISTAS

1. *Boletín* No.88. Mayo de 2014. Raíz y conciencia. Organo informativo del Instituto de Investigaciones Jurisprudenciales y de Promoción y Difusión de la Ética Judicial.
2. *Estudios de Cultura Náhuatl*, [en línea] vol. 8, Instituto de Investigaciones Históricas de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1969. Disponible en:

- <http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/nahuatl/pdf/ecn08/101.pdf>
3. *CONfines de Relaciones Internacionales y Ciencia Política* [en línea] 2009, vol. 5 núm. 9 (Enero-Mayo) Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=63311182002> ISSN 1870-3569
 4. *Contextos*, [en línea] Seminario de Derecho Público de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, número 2 año 2011. Disponible en: <http://www.juridicas.unam.mx/publica/librev/rev/context/cont/2/cnt/cnt6.pdf>
 5. *Derecho y Cambio Social* [en línea] 2010-2011, la Molina Lima-Perú, número 23, año VIII. Disponible en: http://www.derechoycambiosocial.com/revista023/progresividad_y_regresividad_laboral.pdf
 6. *Nouvelles du Mexique, Revue Culturele*, [en línea] núm. 2, septiembre-noviembre 2001, Paysages sonores, Disponible en: <http://mexiqueculture.pagesperso-orange.fr/nouvelles2-kleinburg-es.htm>
 7. *Prevención* [en línea] no. 185, España 2008. Disponible en: http://www.apaprevencion.com/fotos/articulos_tecnicos/p185_4.pdf.
 8. *Revista Derecho del Trabajo. Estatutos profesionales parte II* [en línea] Ministerio de Justicia y Derechos Humanos de la Nación, Año II, No. 5, Argentina, junio de 2013. Disponible en: <http://www.infojus.gob.ar/documentDisplay.jsp?guid=123456789-0abc-defg8510-31fcanirtcod&title=el-estatuto-del-ejecutante-musical-ley-14-597-vigencia-de-la-norma-y-necesidad-de-reforma->
 9. *Rivista di arti e diritto on line* [en línea] Diretto da Marco Cammelli, Il Mulino, no. 2, 2010. Disponible en: <http://www.aedon.mulino.it/archivio/2010/2/100.htm>
 10. *Universo de El Búho*, [en línea] año 5, no. 58, noviembre 2004. Disponible en: <http://www.renevilesfabila.com.mx/universodeelbuho/58/58zanolli.pdf>

PÁGINAS ELECTRÓNICAS

1. <http://es.wikipedia.org/wiki> [Fecha de consulta: 6 enero 2013]
2. http://transparencia.senado.gob.mx/historico_respuestas/content/2006/91-October/F1042A.pdf [Fecha de consulta: 20 julio 2013]
3. <http://leyco.org/mex/fed/lss-1973.html#t1> [Fecha de consulta: 5 agosto 2013]
4. <http://www.gruposartisticosinba.org/index.html> [Fecha de consulta: 10 agosto 2013]
5. http://portal.unesco.org/fr/ev.php-URL_ID=23772&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html [Fecha de consulta: 8 noviembre 2013]
6. <http://www.ilo.org/global/about-the-ilo/mission-and-objectives/lang--es/index.htm> [Fecha de consulta: 10 diciembre 2013]
7. http://elpais.com/diario/2010/11/28/negocio/1290955651_850215.html [Fecha de consulta: 29 marzo 2014]
8. http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_search&Itemid=5 [Fecha de consulta: 13 julio 2014]
9. http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=4814&Itemid=131 [Fecha de consulta: 20 julio 2014]
10. http://www.legge-e-giustizia.it/index.php?option=com_content&task=view&id=4130&Itemid=131 [Fecha de consulta 30 agosto 2014]
11. <http://www.miguelcarbonell.com/articulos/novedades.shtml> [Fecha de consulta 10 septiembre 2014]
12. http://transparencia.senado.gob.mx/historico_respuestas/content/2006/91-October/13_octubre_2006.htm [Fecha de consulta: 20 octubre 2014]
13. <http://www.docenotas.com/115837/un-estudio-revela-que-la-disposicion-tradicional-de-una-orquesta-sinfonica-puede-provocar-lesiones-auditivas-sus-musicos/> [Fecha de consulta: 12 noviembre 2014]

LEGISLACIÓN CONSULTADA

1. INTERNACIONAL

1. Carta de las Naciones Unidas de 26 de junio del 1945.
2. Declaración Universal de los Derechos Humanos de 10 de diciembre de 1948.
3. Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales del 16 de diciembre de 1966, en vigor el 3 de enero de 1976.
4. Declaración de Teherán. Conferencia Internacional de Derechos Humanos celebrada en Irán, adoptada por los Estados Miembros de la ONU el 13 de mayo de 1968.
5. Comité de Derechos Económicos, Sociales y Culturales. Observación General No. 3 de 1990. La índole de las obligaciones de los Estados Partes (Artículo 11[2] del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales).
6. Constitución de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 1945.
7. Convención sobre la protección y la promoción de la diversidad de las expresiones culturales 2005.
8. Recomendación relativa a la Condición de artista 1980.
9. Declaración del Congreso Mundial sobre la Aplicación de la Recomendación relativa a la Condición del Artista, Francia del 16 al 20 de junio de 1997.
10. Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, los Productores de Fonogramas y los Organismos de Radiodifusión de 1961.
11. Tratado de la OMPI sobre interpretación o ejecución y fonogramas de 1996.
12. Carta de la Organización de los Estados Americanos de 1948.

13. Protocolo adicional a la Convención Americana sobre Derechos Humanos en materia de derechos económicos, sociales y culturales “Protocolo de San Salvador” 1988.
14. Constitución de la Organización Internacional de Trabajo 1919.

Convenios de la OIT

15. C87 Convenio sobre la libertad sindical y la protección del derecho de sindicación de 1948; Vigente en nuestro país desde el 1 de abril de 1950.
16. C100 Convenio sobre igualdad de remuneración, 1951. Vigente en nuestro país desde el 23 de agosto de 1952.
17. C111 Convenio sobre la discriminación (empleo y ocupación), 1958. Vigente en nuestro país desde el 11 de septiembre de 1961.
18. C95 Convenio sobre la protección del salario, 1949. Vigente en nuestro país desde el 27 de septiembre de 1955.
19. C173 Convenio sobre la protección de los créditos laborales en caso de insolvencia del empleador, 1992. Vigente en nuestro país desde el 24 de septiembre de 1993.
20. C52 Convenio sobre las vacaciones pagadas, 1936. Vigente en nuestro país desde el 09 de marzo de 1938.
21. C106 Convenio sobre el descanso semanal en el comercio y en las oficinas de 1957. Vigente en nuestro país desde el 1 de junio de 1959.
22. C172 Convenio sobre las condiciones de trabajo en los hoteles, restaurantes y establecimientos similares de 1991. Vigente en nuestro país desde el 7 de junio de 1993.
23. C102 Convenio sobre la seguridad social (norma mínima) 1952. Vigente en nuestro país desde el 12 de octubre de 1961.
24. C017 Convenios sobre la indemnización por accidentes de trabajo, 1925. Vigente en nuestro país desde el 12 de mayo de 1934.
25. C161 Convenio sobre los servicios de salud en el trabajo, 1985. Vigente en nuestro país desde el 17 de febrero de 1987.

Recomendaciones de la OIT

- 26.R38 Recomendación sobre las horas de trabajo en los teatros y otros lugares de diversión. Adoptada en Ginebra en la 14ª Reunión CIT el 28 de junio de 1930. (Instrumento retirado).
- 27.R41 Recomendación sobre la edad mínima (trabajos no industriales). Adoptada en Ginebra en la 16ª Reunión CIT el 30 de abril de 1932. (Instrumento en situación provisoria).
- 28.R80 Recomendación sobre el trabajo nocturno de los menores (trabajos no industriales). Adoptada en Montreal en la 29ª Reunión CIT el 9 de octubre de 1946 (Instrumento pendiente de revisión).
- 29.R151 Recomendación sobre los trabajadores migrantes. Adoptada en Ginebra en la 60ª Reunión CIT el 24 de junio de 1975. (Instrumento actualizado).
- 30.R179 Recomendación sobre las condiciones de trabajo (hoteles y restaurantes). Adoptada en Ginebra en la 78ª Reunión CIT el 25 de junio de 1991. (Instrumento actualizado).

2. DERECHO COMPARADO

PERÚ

- 31. Ley del Artista Intérprete y Ejecutante No. 28131.
- 32. Reglamento de la Ley del Artista Intérprete y Ejecutante. Decreto Supremo 058-2004-PCM.

ARGENTINA

- 33. Ley 14.597 de 1958.

ESPAÑA

34. Estatuto de los Trabajadores.
35. Real Decreto 1435/1985 de 1º de agosto.
36. Real decreto Legislativo 1/1996 de 12 de abril por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia.
37. Real Decreto 557/2011 de 20 de abril por el que se aprueba el Reglamento de la Ley Orgánica 4/2000 sobre derechos y libertades de los extranjeros en España y su integración social, tras su reforma por Ley Orgánica 2/2009.
38. Ordenanza Laboral para la actividad de profesionales de la música, aprobada por Orden de 2 de Mayo de 1977.

ITALIA

39. Legge 14 de agosto de 1967. N. 800 del Nuovo ordinamento degli ente lirici e delle attività musicali.
40. D.M. del 15 de Marzo del 2005. *Adeguamento delle categorie dei lavoratori assicurati obbligatoriamente presso l'Ente nazionale di previdenza ed assistenza dei lavoratori dello spettacolo.*

3. LEGISLACIÓN NACIONAL

41. Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos.
42. Ley Federal del Trabajo.
43. Código Civil para el Distrito Federal.
44. Ley Federal de Derechos de Autor.
45. Ley Federal de Protección al Consumidor.
46. Ley del Seguro Social.
47. Ley para la Celebración de Espectáculos Públicos en el Distrito Federal.
48. Reglamento Federal de seguridad, higiene y medio ambiente de trabajo.

49. NOM-011-STPS-2001 Condiciones de seguridad e higiene en los centros de trabajo donde se genere ruido.
50. NOM-001-SEDE-2012 Instalaciones Eléctricas (utilización).
51. NOM-001-STPS-2008 Edificios, locales, instalaciones y áreas en los centros de trabajo-Condicioned de seguridad.
52. NOM-030-STPS-2009 Servicios preventivos de seguridad y salud en el trabajo-Funciones y actividades.

V.Bo.
P. y p. m. a. d. a.

