



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE DERECHO

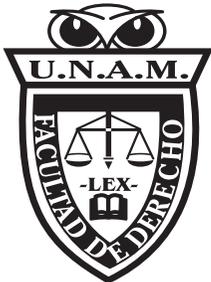
“Entre cuerdas, alientos y percusiones: el desconocimiento de la Ley. El caso de la interpretación musical en México”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN DERECHO

PRESENTA:

OSWALDO SESMAS MATA.



Directora de Tesis:
Dra. Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila.

Ciudad Universitaria.

CD. MX. 2023.



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

FACULTAD DE DERECHO
SEMINARIO DE PATENTES,
MARCAS Y DERECHOS DE AUTOR
OFICIO No. SPMDA/014/V/2023

ASUNTO: TÉRMINO DE TESIS

LIC. IVONNE RAMÍREZ WENCE
DIRECCIÓN GENERAL DE LA ADMINISTRACIÓN
ESCOLAR - UNAM
PRESENTE

El pasante de Derecho **C. OSWALDO SESMAS MATA**, con número de cuenta **311268375** ha elaborado en este Seminario bajo la dirección del Dra. Betty Luisa Zanolli Fabila, la tesis titulada:

“ENTRE CUERDAS, ALIENTOS Y PERCUSIONES: EL DESCONOCIMIENTO DE LA LEY. EL CASO DE LA INTERPRETACIÓN MUSICAL EN MÉXICO”

En consecuencia y cubiertos los requisitos esenciales del Reglamento de Exámenes Profesionales, solicito a usted tenga a bien autorizar los trámites para la realización de su examen.

ATENTAMENTE
“POR MI RAZA HABLARÁ EL ESPÍRITU”
Ciudad Universitaria, Cd. Mx. a 04 de mayo de 2023

LIC. MA. DEL CARMEN ARTEAGA ALVARADO
DIRECTORA DEL SEMINARIO

“El interesado deberá iniciar el trámite para su titulación dentro de los seis meses siguientes (contados de día a día) a aquél en que le sea entregado el presente oficio, en el entendido de que transcurrido dicho lapso sin haberlo hecho, caducará la autorización que ahora le concede para someter su tesis a examen profesional, misma autorización que no podrá otorgarse nuevamente sino en el caso de que el trabajo recepcional conserve su actualidad y siempre que la oportuna iniciación del trámite para la celebración de examen haya sido impedida por circunstancia grave, todo lo cual calificará la Secretaría General de la Facultad”

Agradecimientos

A Dios, por todas sus bendiciones. A la Universidad Nacional Autónoma de México y al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, por ser mi *Alma mater*, por el privilegio de haber tomado clase en sus aulas.

Mis padres me dieron lo mejor de ellos, lo mejor que tenían, sus mejores años y los mejores consejos. Espero algún día ser como ellos. Quiero dedicar el presente trabajo a Verónica Mata Nájera y Adelfo Sesmas Miralrio, agradeciéndoles todo el esfuerzo que a lo largo de su vida han hecho día con día por mí. Ellos han sabido inculcarme el valor del esfuerzo y la honradez, porque por ustedes soy la persona que hoy en día está llegando a ser un profesionista. Todo lo que soy y tengo se lo debo a ustedes. Gracias infinitas por su inmenso amor, sabiduría, consejos y por nunca haberme dejado solo. ¡Qué orgullo que ustedes sean mis papás!

A mis hermanas, mis eternas compañeras: Andrea Montserrat Sesmas Mata y Mariana Sesmas Mata, por ser la constante de que debo esforzarme todos los días para poder brindarles un buen ejemplo.

A mis abuelos, a los que conozco y que no conocí: Francisca Miralrio Benítez, Rosendo Sesmas Ramírez, Cirina Nájera Lama y Jorge Indalecio Mata Guzmán. A ustedes, que me dieron todo sin pedir nada a cambio.

A mi tío, Lic. Jorge Mata Nájera, gracias por tu invaluable apoyo y paciencia siempre, por dejarme ser tu discípulo y poder aprender cada día de ti. Porque a pesar de toda circunstancia, sé que siempre me recibirás con una sonrisa y los brazos abiertos. Elegimos el mismo camino y ahí nos encontraremos siempre.

A mis tíos, Alma Yanet Mata Nájera, María Luisa Sesmas Miralrio y Daniel Zavala Mendoza, por todo su apoyo en los momentos buenos y malos. Gracias por estar ahí siempre y darnos la confianza de que no estamos solos.

A toda mi familia, ya que cada uno me ha aportado pedacitos de sí, que me acompañan en todos mis sueños y metas.

A mi asesora, Dra. Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, porque con su apoyo y dirección, este proyecto tomó forma. Gracias por su tiempo y conocimiento.

A mi maestra, Lic. María del Carmen Arteaga Alvarado, por sus consejos y enseñanzas. Gracias por su tiempo y conocimiento.

A todos mis profesores, porque irremediablemente, ellos fueron la vela que alumbró toda mi vida de estudiante. A todos y cada uno de ustedes los recordaré siempre. Muchas gracias.

Y por último, a todos mis amigos y compañeros de escuela. Gracias por dejarme compartir espacios con ustedes.

Agradezco a los participantes que colaboraron en la realización del cuestionario estadístico: fueron un total de 70 personas. Algunos prefirieron omitir sus datos personales.

| | |
|----------------------------------|---|
| Andrés Villalobos Martínez | Facultad de Música, UNAM. |
| Ana Valentina F Montes de Oca | Facultad de Música, UNAM. |
| Sophia Fernanda Salazar Arellano | Facultad de Música, UNAM. |
| Mayo Alexander Mendoza Martínez | Facultad de Música, UNAM. |
| Daniel Román Torres | Facultad de Música, UNAM. |
| Luis Gerardo Rodríguez Chávez | Facultad de Música, UNAM. |
| Galia de la Rosa Martínez | Facultad de Música, UNAM. |
| Erick Nava Santiago | Facultad de Música, UNAM. |
| Adrián García Martínez | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |

| | |
|--------------------------------|--|
| Belén Estrada Franco | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Ana Paulina Rivero Hinojosa | Facultad de Música, UNAM. |
| Israel Sorkin | Independiente. |
| Jasón Aníbal Téllez González | Facultad de Música, UNAM. |
| Abigail Jiménez Cervantes | Facultad de Música, UNAM. |
| Lidia Flores Guadarrama | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| José Alberto Olivos Sánchez | Facultad de Música, UNAM. |
| Juan Manuel González | Facultad de Música, UNAM. |
| Hazael Enrique Jiménez García | Facultad de Música, UNAM. |
| Eduardo Juárez | Facultad de Música, Universidad de Veracruz. |
| Joel Pérez Navarro | Facultad de Música, UNAM. |
| Patricia Arenas | Facultad de Música, UNAM. |
| Angélica Montesinos Calderón | Facultad de Música, UNAM. |
| Luis Humberto Ramos | Facultad de Música, UNAM. |
| Fernando Rosas González | Facultad de Música, UNAM. |
| Sergio Ortega Cruz | Facultad de Música, UNAM. |
| Alejandro Altamirano | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Emanuel Pérez Molina | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Antonio Valdovinos Ruíz | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Alma Angélica Rodríguez Romero | Facultad de Música, UNAM. |
| Angélica Montesinos Calderón | Facultad de Música, UNAM. |

| | |
|-----------------------------------|---|
| Luz Aline Tejada Porras | Facultad de Música, UNAM. |
| Daniel de Jesús Pérez Vázquez | Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo. |
| Tania Montfort Padilla | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Eulie Ochoa | Voce & Piú. |
| Jimena Palma de Gyvés | Facultad de Música, UNAM. |
| Francisco Emilio Carreón Juárez | Facultad de Música, UNAM. |
| Carlos Adrián Mejía Hernández | Facultad de Música, UNAM. |
| Ahtziri Pamela Carrizales Sánchez | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Pablo Jaimes Vargas | G Martell |
| Erandi Ximena Herrera Alvarado | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Nohemí Lozano Santiago | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Liliana Barrientos Cortes | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Dylan Buchowski Báez | Facultad de Música, UNAM. |
| Joy Yael Schabes Calleja | Facultad de Música, UNAM. |
| Germán Hinojosa | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Roberto Antonio Santos Luy | Facultad de Música, UNAM. |
| Gabriela Pérez Acosta | Facultad de Música, UNAM. |
| Enrique Muñoz Urquiza | Facultad de Música, UNAM. |
| Eduardo Dávila Pulido | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Alison Hernández Hidalgo | Escuela Superior de Música, INBAL. |
| Andrés Flores de Anda | Facultad de Música, UNAM. |
| Yuvia Paola Alfaro Domínguez | Facultad de Música, UNAM. |
| Francisco Javier López Álvarez | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |

| | |
|----------------------------------|--|
| Emilio Antonio García Palacios | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Benjamín Martínez | Instituto Superior de Arte de Cuba. |
| Axel Eduardo Bautista Cruz | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Frida Montenegro Sánchez. | Conservatorio Nacional de Música, INBAL. |
| Vladimir Vite Farfán | Facultad de Música, UNAM. |
| José David Nava Hernández | Escuela de Bellas Artes de Ixtapaluca. |
| Luis Alberto Marín Campuzano | Facultad de Música, UNAM. |
| Guillermo Sánchez Basoco | Facultad de Música, UNAM. |
| Rosa Ángela Fajardo Ramírez | Facultad de Música, UNAM. |
| Ana Saraí Cabral Pérez | Facultad de Música, UNAM. |
| César Fernando Reyes Urbano | Facultad de Música, UNAM. |
| Karen Lizeth Correa Morales | Facultad de Música, UNAM. |
| Aldo Flores Vargas | Facultad de Música, UNAM. |
| Armando Emanuel Ramírez Martínez | Facultad de Música, UNAM. |

Desciende a las profundidades de ti mismo y logra ver tu alma buena.

Sócrates.

“Es así como el artista conoce, por fin, la libre delicia del más dulce gozo. Su vida se convierte en pura creación y ya no necesita de las miserables cosas exteriores”.

Arturo Pérez-Reverte.

“Mi Música es la expresión
espiritual de lo que soy: mi fe, mi
conocimiento, mi Ser”.

John Coltrane.

“La justicia es absolutamente nula si no se encuentra en la naturaleza”.

Marco Tulio Cicerón.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL DERECHO DE AUTOR....1

I.1. Europa.....4

I.2. México.....7

I.3. Tratados y convenciones internacionales.....37

I.3.1. Siglo XIX.....38

I.3.2. Siglo XX.....40

CAPÍTULO II. DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS.....42

II.1. Naturaleza jurídica del derecho de autor.....42

II.2. Derecho de autor.....46

II.3 Derechos conexos.....57

CAPÍTULO III. ENTRE CUERDAS, ALIENTOS Y PERCUSIONES: CONOCIMIENTO DE LA LEY AUTORAL ENTRE LOS MÚSICOS.....77

III.1. Investigación de campo.....80

III.1.1. Instrumentistas

III.1.2. Educadores musicales

III.1.3. Etnomusicólogos y musicólogos

| | |
|--|-----|
| III.1.4. Cantantes | |
| III.1.5. Directores de coro y orquesta | |
| III.1.6. Compositores | |
| III.2. Problemas jurídicos detectados en la comunidad musical estudiada | |
| III.2.1. Ausencia en el registro de obras..... | 82 |
| III.2.2. Desconocimiento de los derechos y obligaciones de los compositores en su calidad de autores..... | 83 |
| III.2.3. Desconocimiento de los derechos y obligaciones de los artistas intérpretes y ejecutantes..... | 85 |
| III.2.4. Protección jurídica al interpretar o ejecutar obras ajenas..... | 87 |
| III.2.5. Desconocimiento de la diferencia entre derechos de autor y derechos conexos..... | 89 |
| III.2.6. Desconocimiento de las sociedades de gestión colectiva..... | 92 |
| | |
| CAPÍTULO IV. EL DERECHO SIEMPRE GUARDIÁN DEL FENÓMENO MUSICAL. PROPUESTA DE COMPENDIO JURÍDICO PARA MÚSICOS..... | 96 |
| IV.1. Propuesta de compendio jurídico para músicos..... | 103 |
| | |
| CONCLUSIONES GENERALES..... | 137 |
| FUENTES..... | 144 |

INTRODUCCIÓN

Los músicos construimos una manera
de escuchar el mundo: una cosmovisión.

Gonzalo Camacho Díaz.

Hoy en día, para algunas personas puede llegar a ser común, desdeñar el arte,¹ manifestar la poca admiración para quien se dedica a tan bello y efímero placer del Ser humano. Pero, hablar del derecho de autor, contradictoriamente está de moda. Referirnos a los derechos de autor, es contemplar la parte artística del Derecho. Para nosotros, como estudiosos del Derecho, nos es muy sencillo saber que estamos tutelados por la ley. Pero, ¿qué pasa con los que no son abogados? ¿Qué pasa con los que sólo son artistas?²

¿Tienen relación el Derecho y el arte, en específico la música? Difícil será preguntar a un estudiante de música si al interpretar una pieza, llegó a pensar en las leyes. Complicado será, también tratar de indicarle a un

¹ “El arte es una actividad humana consciente capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, siempre y cuando, el producto de esta reproducción, construcción, o expresión pueda deleitar, emocionar o producir un choque”. En Tatarkiewicz, Wladislao, *Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, España, Editorial Tecnos Alianza, 2001, p. 67.

² “El artista es la subjetividad creadora que realiza la obra de arte. Intentar llegar a una comprensión profunda de este componente, supone el fijar la vista en muchos elementos decisivos que se dan en el artista y le conducen a la creación. El artista es esa subjetividad creadora que es capaz de crear (arte) desde sí mismo”. En Muñoz Martínez, Rubén, “Una reflexión filosófica sobre el arte”, *Thémata. Revista de Filosofía*, en línea, núm. 36: 2006, fecha de consulta: 14 de junio 2018, <http://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>.

estudiante de derecho, que al ver una obra artística, deba pensar en normas o reglamentos. Lo digo con toda la intención, pues la relación del mundo jurídico en mi caso, se entrecruza continuamente con expresiones de arte, con indicios de momentos efímeros, que se posan en un área un tanto cuestionada: los derechos de los artistas y la capacidad de explotación de los mismos.

Es complejo lo antes dicho, pues quisiera pensar que el Derecho es un vehículo de liberación, así como lo es el arte. El Derecho es un instrumento, que en los últimos tiempos se ha encontrado rezagado con respecto de la movilidad y rapidez del entorno social. Pero el Derecho de la actualidad es uno que desea reconciliarse con la modernidad, con lo social, que aspira a ser liberador y emancipador. Por eso en nuestros días, hablar de estas dos disciplinas en conjunto no es en absoluto raro, es una oportunidad de reconciliación, de liberación y de tutela. Una posibilidad más para ser creativos, para aspirar a un derecho emancipador.

El Derecho no debe regular al arte; puede intentar hacerlo, pero sin lugar a dudas y con muy poco tino, surgen muchos conflictos cuando intenta definir cuál es la diferencia entre intérprete y ejecutante.³ Mejor dicho, se trata de una necesaria tensión entre la creación y la regulación. Y conforme nuestro entorno social va cambiando, deja como obligación al Derecho el tratar de regular las nuevas formas creativas. Siendo esto posible, me parece que el Derecho y el arte han podido convivir, a veces de formas tensas y otras pacíficas. Para opiniones de muchos, haciendo intentos desproporcionados para restringir y decir qué no es arte, para no reconocerle como tal; así como también en otras ocasiones, haciendo caso omiso del ejercicio artístico.

A lo largo del siglo XX, el Derecho se dedicó a diseñar, ejercer y orientar una práctica discursiva en la cual nuestra simple noción de un objeto artístico se transformó en un objeto de dominio y posesión. Realmente lo que le interesó fue regular la propiedad privada dentro de un objeto de arte. De esta forma y aún en el arte, surgió como un valor consistente la defensa de la propiedad

³ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, 2005, pp. 87, 88, 119.

privada.⁴ Continuamente apostamos a seguir haciendo arte a sabiendas que el Derecho será siempre guardián del fenómeno musical, que siempre irá detrás del mismo, nunca antes. Ahora bien, el Derecho de la modernidad ha dado el primer paso: la noción en sí de la producción del arte.

Pero a su vez no ha logrado administrar, controlar, sancionar y mucho menos dirigir eficazmente todos los aspectos de los artistas. Después de tantos cuestionamientos, es notorio que un abogado no es un artista y que un artista no es un abogado. Esto es importante, ya que cada uno puede ver el mismo objeto de distintas formas, más precisos, desde su enfoque disciplinario. Por ello, es que al legislador le es muy difícil abarcar todos los campos de tutela de un artista, así como también casi ningún artista tiene una noción práctica de cuáles son sus derechos y obligaciones jurídicas.

Entonces entendemos que el vínculo entre el Derecho y el arte, no es más que la justicia. Los mundos de arte, al igual que los de derecho, han hecho cuestionamientos importantes acerca de qué constituye el arte y cuál es su naturaleza jurídica. La manera convencional de establecer la relación entre estas dos disciplinas, presupone que el arte es algo esencial, innato, subjetivo, dado y preestablecido, con lo cual el Derecho meramente interactúa desde afuera. La ambigüedad interpretativa del arte representa un reto muy importante para el Derecho.

En este sentido, es posible identificar algunos puntos importantes en los cuales se justifica la presente investigación. Como se mencionó anteriormente, uno de los principales problemas de los artistas intérpretes y ejecutantes es el desconocimiento de cuáles son sus derechos y obligaciones. Es fácil pensar que los artistas sólo se dedican al arte y muchos de ellos no conocen la esfera jurídica de la que son parte. Los estudiosos del Derecho, tenemos el

⁴ Nina, Daniel, "El Arte como objeto de apropiación común: Redefiniendo las bases del derecho moderno (Art as an Object of Communal Reappropriation: Redifining the Bases of Modern Law)", *Crítica jurídica*, en línea, núm. 30: Julio-Diciembre 2010, fecha de consulta: 13 de junio 2018, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rcj/article/viewFile/35459/32305>.

conocimiento de la existencia de las sociedades gestión colectiva⁵ que funcionan a través de derechos y obligaciones, que reconocen los derechos de autor y los derechos conexos ante la sociedad. Las necesidades actuales hacen que estas sociedades de gestión colectiva se vuelvan imprescindibles.

Por eso es menester, tratar de profundizar jurídica y artísticamente en quien interpreta una obra de arte, en quien hace del arte su profesión. Debido a esto, es importante resaltar que no sólo los autores merecen ser sujetos de una legislación protectora, sino también aquel que con sus conocimientos haga llegar a un público una obra determinada.⁶

Es importante precisar que existen diversos trabajos de investigación que abordan la temática referida y que son trascendentales para la formación del presente trabajo. Entre ellos, podemos citar -ya que constituyen bases firmes para la profundización del estudio de la interpretación artística en el ámbito jurídico mexicano-, las tesis de la Doctora Betty Luisa de María Auxiliadora Zanolli Fabila, tituladas: “El Derecho de autor en materia musical en México (1813 – 2004)” y “La interpretación artística: su naturaleza jurídica”; siendo esta última la que aborda como objeto de estudio una revaloración y reconocimiento jurídicos de la función que realiza el músico al momento de interpretar una obra ajena; fundamentando una propuesta de reforma, adición y derogación a la Ley Federal del Derecho de Autor en México.⁷

El texto titulado: “Propiedad Intelectual. Simetrías y asimetrías entre el derecho de autor y la propiedad industrial. El caso de México”, del licenciado Ignacio Otero Muñoz y del doctor Miguel Ángel Ortiz Bahena, es de virtud relevancia ya que nos ofrece un análisis meticuloso del marco internacional de

⁵ Acosta García, Juan Leobardo, *El autor y el artista intérprete ejecutante en la gestión colectiva de sus derechos*, México, UNAM, 2010, p. 32.

⁶ “Es pues un imponderable del efímero arte musical el hecho de que para poder existir deba contar con alguien que lo reviva a fin de ser apreciado, sobre todo cuando un autor no lo puede reproducir. En ambos casos evidentemente se requiere de un tercero, de lo contrario, el arte en cuestión sería un arte totalmente muerto”. En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La interpretación artística, su naturaleza jurídica*, México, UNAM, 2011, p. 46.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

la Propiedad Intelectual. Nos detalla los encuentros y debates acerca de los dos tratados que durante más de 100 años fueron los pilares en la protección de las invenciones y las obras: el Convenio de París y el de Berna. También contempla un riguroso estudio de los tratados internacionales que en la actualidad son obligatorios para nuestro país.⁸

En el campo artístico, existe otro trabajo de investigación por parte de la maestra Alma Angélica Rodríguez Romero, titulado: “La imagen como recurso en la construcción de la interpretación musical”, el cual nos hace referencia a que hoy en día sigue existiendo la tradicionalista idea de que los instrumentistas deben ser educados en conservatorios y academias de música occidental para aprender a reproducir fielmente la obra que alguien pudo haber concebido en contextos y épocas cercanas o lejanas a las nuestras. Nos muestra que el desafío actual del músico es aprender a descifrar cómo se construye la interpretación a partir de esa fidelidad.⁹

La OMPI¹⁰ por su parte, nos presenta algunas guías que tienen como objetivo divulgar información de carácter básico de las creaciones artísticas y del derecho de autor, además nos señala la importancia del arte y cómo se relaciona con el ámbito jurídico de los derechos de autor, los derechos conexos, etc. Este texto va principalmente dirigido para jóvenes en su búsqueda de crear obras originales. Nos muestra los retos actuales que tiene la tecnología digital en la protección de las obras artísticas.

La principal parte de la publicación ofrece información básica sobre el derecho de autor y los derechos conexos. Después aparece una sección en la que se enseña a los estudiantes cómo pueden encontrar y utilizar obras que se hallen en el dominio público. La última parte de la publicación explica tres tipos de infracción del derecho de autor muy comunes y cómo pueden ser evitados. En esta sección planteamos los retos

⁸ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *Propiedad Intelectual. Simetrías y asimetrías entre el derecho de autor y la propiedad industrial. El caso de México*, México, Porrúa, 2011, p. 863.

⁹ Rodríguez Romero, Alma Angélica, *La imagen como recurso en la construcción de la interpretación musical*, México, UNAM, 2016, p. 8.

¹⁰ Organización Mundial de la Propiedad Intelectual.

presentados por la tecnología digital a las obras protegidas por el derecho de autor. Al final de la publicación se ofrece información adicional, que incluye un glosario y un modelo de carta que se puede utilizar para solicitar permiso para el uso de obras protegidas por el derecho de autor.¹¹

Otro texto que considero de vital importancia para el presente estudio, es la “Guía de recomendaciones en materia de derechos de autor”, la cual nos explica de manera sucinta nociones y conceptos básicos de los derechos de autor en México. Nos menciona la función de las secretarías u órganos encargados de coordinar y proteger la interpretación artística desde el momento de su creación sin descuidar el reconocimiento que se le debe de otorgar a sus autores, así como las responsabilidades legales que se adquieren desde que se comienza a producir contenido con la intención de ponerlo a disposición de un público.¹²

Detallando la estructura de mi trabajo de tesis, cabe resaltar que se compone de cuatro capítulos, en los cuales, se exponen básicamente las siguientes cuestiones: en el primero se detallan los orígenes del Derecho de Autor desde sus inicios, su aparición en México, los tratados internacionales de los cuales el Estado mexicano es parte, sus fundamentos legales y las fuentes jurídicas. En el segundo capítulo, se explica qué son los derechos de autor y conexos, sus categorías, uso y función en los procesos creativos de los artistas intérpretes y ejecutantes, así como de los productores de fonogramas y videogramas. En el tercer capítulo se presenta una investigación de campo donde se realizaron algunos cuestionarios a personas específicas en el quehacer artístico.

¹¹ De Icaza, María, “Aprender el pasado para crear el futuro: las creaciones artísticas y el derecho de autor”, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2007, p. 4, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/935/wipo_pub_935.pdf.

¹² “Guía de recomendaciones en materia de derechos de autor”, Programa Editorial de la República, México, 2016, p. 3, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/249956/Guia_de_recomendaciones_Derecho_de_Autor_Agosto_2017.pdf.

Y en el apartado final se abordan temas de Derecho a la información, de manera más específica, de los derechos a la libertad de expresión y del acceso a la información -que se relacionan y trabajan en conjunto con el derecho de autor-, su fundamento constitucional y su relación con el Estado mexicano. Se elaboró un compendio jurídico para músicos, que es el resultado de una reflexión escrupulosa de los tres primeros capítulos. Este compendio pretende, aminorar y ser de ayuda a los artistas y abogados para subsanar los vacíos que pudieran existir por consecuencia de que -como antes mencioné-, cada uno puede ver el mismo objeto de distintas formas, más precisos, desde su enfoque disciplinario.

Mi interés académico se funda en la premisa de que la mayoría de los músicos no conocen la esfera jurídica de la que son parte, esto en consecuencia de que cada colectivo puede aprehender el mismo tema desde distintos enfoques disciplinarios. Es de suma importancia que juristas y artistas comencemos a trabajar en conjunto para que pueda existir una legislación acorde con los intereses actuales, que el abogado tutele al artista y que este último deje de aparecer como débil jurídico, para que el Arte pueda evolucionar con la confianza de que habrá siempre un guardián del fenómeno musical.

I. ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL DERECHO DE AUTOR

“El Derecho es el arte de lo bueno y lo equitativo”.

Ulpiano.

El derecho de la propiedad intelectual protege aquello que desarrolla el Ser humano con base en su capacidad inventiva y artística. Dicha cualidad de desarrollo conocida como “creatividad”, se refleja en la habilidad para observar, analizar, abstraer y comunicar. En tal virtud, entendemos que la creatividad es la capacidad que posee todo individuo para transformar o expresar su entorno social o natural, utilizando su destreza innovadora o sensibilidad artística para así producir algo nuevo, original o que le distingue.¹³

Los derechos de autor constituyen algunos de los principales derechos de la propiedad intelectual, cuyo objetivo es dar solución a una serie de conflictos de interés que nacen entre los autores de las creaciones intelectuales, los editores, intermediarios que las distribuyen y el público que las consume. Fue la primera protección jurídica de los artistas en el transcurso de la historia.

Así, se tiene que Alicia Pérez Duarte, señaló¹⁴ que la propiedad intelectual son los denominados derechos de autor y que abarca aquellos derechos que se ejercen sobre bienes incorpóreos como la producción artística, la científica o la literaria y, para su existencia jurídica, se requiere cumplir con los siguientes requisitos: La manifestación

¹³ Schmidt, Luis, *Propiedad Intelectual y sus fronteras: protección de Arte e Industria*, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, México, 1996, p. 31.

¹⁴ *Diccionario Jurídico mexicano*, Porrúa, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2007, t. P. Z, p. 3093.

externa de la idea, que exista una norma jurídica que reconozca al autor una facultad respecto de esta manifestación y el ejercicio de la facultad concedida por la ley a través del registro de la obra intelectual.¹⁵

Ahora puntualicemos: ¿De dónde surge la necesidad de crear un derecho de autor? ¿De qué parte íntima surge la incipiente idea de proteger la obra de un artista? Para esto tenemos que remitirnos a los inicios escritos de la música, a los primeros lugares de donde se obtiene una muestra historiográfica de la escritura musical. Tomando en cuenta los primeros indicios de la notación musical, podemos observar que fueron creados como una valiosa forma de proteger la obra musical. Ésta surgió como un modo de alcanzar la uniformidad y un medio para perpetuarla.

El reconocimiento de un autor como creador de una obra, así como el anonimato, obedecen a circunstancias, lugares y momentos precisos; en ese sentido, la mayoría de obras creadas en los monasterios son anónimas, ya que la forma de creación en el monasterio es comunitaria, colectiva; imposible el reconocimiento en la división de la creación y adjudicar una autoría: es un derecho de la abadía. Frente a las obras laicas, la situación es diferente; por ejemplo, en el caso de los trovadores alemanes e italianos que asignan su paternidad a las obras, la reivindicación de autoría "implica a la vez una toma de conciencia de la particularidad de la creación y un reconocimiento del aporte individual".¹⁶

Es primordial precisar que los orígenes de la música sacra se encuentran a finales del siglo I y durante el transcurso del II, en las iglesias instaladas en las casas cristianas de Jerusalén.

Unas escuelas se distinguieron más que otras en el estudio y la creación de un repertorio auténtico que en conjunto se constituyó durante los siglos VIII y IX: la escuela de Metz, con Amalario; la de Limoges; la de Cluny, con Odón; y sobre todo, la de Saint-Gall, de la cual provienen los más antiguos manuscritos y en la que varios

¹⁵ "Derechos de autor: violación de los privilegios morales de éste cuando se altera o modifica una película por parte de una empresa televisiva", Suprema Corte de Justicia de la Nación, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 2014, p. 15-16, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3839/4.pdf>.

¹⁶ Pabon Jhonny, Aproximación a la historia del derecho de autor: antecedentes normativos, *Revista la Propiedad Inmaterial*, núm. 13, 2009, p. 60.

miembros contribuyeron notablemente al enriquecimiento del canto llano, como Notker el Tartamudo y Tutilón (*secuencias, tropos*) a comienzos del siglo X. Durante el siglo XI se fijó la *notación* del canto de la iglesia. En los siglos XII y XIII, obras nuevas cuyos autores conocemos a veces, vinieron a acrecentar el repertorio de las *scolae*.¹⁷

Entre los siglos IX y XI, aparecen los primeros indicios reveladores del intento de fijar gráficamente las ondulaciones de la monodía eclesiástica, o sea de la melodía gregoriana. Entra en escena la notación neumática, o serie, de signos gráficos destinados a recordar, más que las alturas del sonido, las inflexiones de la voz y la cantidad de sonidos que debían emitirse en una sola espiración (*pneuma*: respiración).¹⁸

La tradición oral se deformó, ya que no se supieron interpretar los manuscritos más antiguos. En contacto con una nueva forma musical, que se llamaba *acompañada* y con la *polifonía*, el canto gregoriano perdió su frescura y flexibilidad. Poseemos más de cuatrocientos nombres de trovadores correspondientes al período que va de fines del siglo XI a comienzos del XIV y, registradas, más de 260 de sus canciones. Han quedado registradas más de dos mil canciones de los troveros.¹⁹



Ejemplo de la notación de un canto gregoriano.²⁰

¹⁷ Dufourcq, Norbert, *Petite Histoire de la Musique*, trad. Emma Susana Speratti, Francia, Librairie Larousse, 1961, p. 20.

¹⁸ Valls Gorina, Manuel, *Aproximación a la Música*, España, Salvat, 1970, p. 44-45.

¹⁹ Dufourcq, Norbert, *op. cit.*, p 28.

²⁰ "Graduale Aboense, hymn book of Turku", *Finland, 14th-15th Century*, Helsinki University Library, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Graduale_Aboense_2.jpg.

I.1. Europa

Gran Bretaña

La historia del derecho de autor se inicia con los derechos y monopolios acerca de la impresión de libros. El Estatuto de la Reina Ana, de origen británico de 1710, -cuyo título completo es “*Ley para el Fomento del Aprendizaje*”, fue el primer reglamento que concibió de forma legal los derechos de autor y a su vez reivindicaba la figura del mismo en su máxima expresión, de manera que tenía como principal objetivo “alentar a los hombres a componer y escribir libros útiles”.

En un principio, estos derechos eran aplicados únicamente a la copia de libros; no obstante, con el tiempo se contemplaron otros usos, tales como traducciones y obras derivadas, que quedaron sujetas a derechos de autor y que hoy en día abarcan una amplia gama que incluye mapas, obras teatrales, pinturas, fotografías, grabaciones sonoras, películas y programas de ordenador. En el Congreso de Londres de 1879, fue realizada la Asociación Literaria Internacional, presidida por Víctor Hugo. En este congreso se discutió que se le informara al autor y se manifestara su opinión acerca de las traducciones de sus obras, efectuadas en el extranjero para oponerse a la deformación de su trabajo.²¹

España

En el año de 1763 el Rey Carlos III dispuso por real ordenanza, que el privilegio exclusivo de imprimir una obra sólo podía otorgarse a su autor y debía negarse a toda comunidad secular o regular.

De forma similar, la transformación y discusión de los privilegios en España no obedece a nuevas concepciones jurídicas sino a cambios político-económicos en dos sentidos:

1. liberalización del comercio: que se refleja con la real orden de 1762 sobre comercio

²¹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *Propiedad Intelectual. Simetrías y asimetrías entre el derecho de autor y la propiedad industrial. El caso de México*, México, Porrúa, 2011, p. 4.

de libros, en la búsqueda de disminución de precios; 2. una política regalista frente a las comunidades religiosas: gran número de publicaciones religiosas, y muchas de ellas se escapaban del control del monarca. Estas discusiones están enmarcadas en la creación en 1763 de la Compañía de Libreros e Impresores de Madrid.²²

Francia

En Francia el proceso de reconocimiento de derechos autorales tuvo su origen en los litigios que desde principios del siglo XVIII mantuvieron los impresores y libreros “privilegiados” de París, que defendían la utilidad de renovación de los privilegios a su vencimiento con los no “privilegiados”. El Gobierno de Luis XVI, firmó en agosto de 1777 seis decretos en los que reconoció al autor el derecho a editar y vender sus obras, creándose así dos categorías diferentes de privilegios: de los editores y los reservados a los autores.

En París, en el año de 1878 se celebraron dos congresos internacionales de derecho de autor. El primero se avocó al tema de la propiedad literaria, mientras que el segundo, a la propiedad artística. Este último trató acerca de la propiedad artística de los autores y compositores dramáticos. Beaumarchais creó la Sociedad de Autores y Compositores Dramáticos (SACD), para proteger con los mismos derechos de los escritores, a los compositores de música.²³

Portugal

En el año de 1880, en Lisboa se llevó a cabo un congreso en el cual las resoluciones *grosso modo*, fueron el conferir a los autores un derecho de traducción, el Principio de Trato nacional, y se expresó que las

Obras literarias, científicas y artísticas comprendían: los libros, los folletos de toda naturaleza, las obras dramáticas, las composiciones y arreglos musicales, las obras de

²² Pabon, Jhonny, *op. cit.*, p. 71.

²³ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 5.

dibujo, pintura, escultura, grabado, las litografías y las ilustraciones, las cartas geográficas, los mapas, los croquis científicos y en general, toda producción cualquiera del dominio científico o artístico, que pueda ser publicado por cualquier procedimiento de impresión conocido o por conocer.²⁴

Austria

Es curioso destacar que coincidió con el Congreso de escritores alemanes. Una vez más, en 1881, con su intrínseca importancia, el Principio de Trato Nacional fue proclamado en el sentido de que las legislaciones de cada país debían de reconocer la propiedad literaria de los autores extranjeros y protegerlos en la misma medida que a los autores nacionales. En este congreso sólo se unificó el criterio de que el derecho de autor no debía ser perpetuo sino temporal y que no podía prolongarse más allá de cincuenta años *post mortem*.²⁵

Italia

En 1882 en Roma, Paul Schmidt -que era representante de la corporación de libreros de Leipzig- propuso que todos los países se agruparan en una unión semejante a la Unión Postal, que ya operaba desde algunos años atrás. Ésta, era constituida en las ideas de los hombres de letras, de los libreros editores, de los compositores y de los editores de música. El delegado italiano De Marchi, propuso al Congreso una iniciativa de proyecto de codificación de los derechos de propiedad literaria, el cual se negaron a estudiar. Este proyecto contenía más de 130 artículos en este sentido.²⁶

²⁴ Cavalli, Jean, *Génesis del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 9 de septiembre de 1886*, Colombia, Editorial Dirección Nacional de Derecho de Autor. Ministerio del Interior y de Justicia, 2006, p. 173, Cfr.

²⁵ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 5.

²⁶ *Idem*.

El derecho de autor como se conoce hoy en día, es el resultado de un desarrollo jurídico que legislativa y jurisprudencialmente se ha estado construyendo durante los últimos 300 años. En cada país, el derecho de autor ha tenido su propia evolución; recordemos que sus orígenes podemos encontrarlos en diferentes países europeos, por lo que es lógico que los derechos de autor, se adaptaran a las distintas necesidades de cada nación. Hay una diferenciación importante entre el derecho de autor y el modelo del copyright, siendo este último parte del sistema jurídico del Common Law.

El derecho de autor, tal como lo conocemos hoy en día, se diferencia del modelo de copyright, y está caracterizado esencialmente por los siguientes fundamentos: 1. El derecho de autor corresponde a una concepción jurídica de la teoría filosófica individualista, de derecho natural, en donde el derecho surge por la labor intelectual; en esa medida, la protección es automática al momento de la creación, y no se requieren formalidades para la existencia del derecho. 2. El derecho de autor está compuesto por derechos patrimoniales, y especialmente por derechos morales de autor relacionados con su esfera personal y que protegen su individualidad, su honor y prestigio. 3. La protección que se otorga está limitada en el tiempo, y tiene como base la vida del autor y mínimo cincuenta años *post mortem auctoris*.²⁷

I.2. México

Época Prehispánica

Diego Durán nacido en Sevilla, llegó a México a la edad de 5 años. A los 18 años ingresó al Convento de los Dominicos, donde encontraría y describiría las costumbres que imperaban aún sin modificación española de la cultura prehispánica: “Muy ordinario era bailar en los templos, pero era en las solemnidades, y mucho más ordinario era en las casas reales y de los señores, pues todos ellos tenían sus cantores, que les componían cantares de las grandezas de sus antepasados y suyas”. De Motecuhozoma, que es el señor de quien más noticias se tienen y de Nezahualpiltzintli, de Tezcoco; existían en

²⁷ Pabon, Jhonny, *op. cit.*, p. 60.

sus reinos composiciones de sus grandezas, victorias, vencimientos, linajes y extrañas riquezas.²⁸

“Esforzábance los nobles y aún los plebeyos sino eran para la guerra, para valer y ser sabidos, componer cantos en que introducían por vía de historia, muchos sucesos prósperos y adversos y hechos notables de los reyes y de personas ilustres y de valer. Y el que llegaba al punto de esta habilidad era tenido y muy estimado, porque casi eternizaba con esos cantos la memoria y fama de las cosas que en ellos componían y por esta razón era premiado, no sólo por el rey, pero de todo el resto de los nobles”.²⁹

Con lo anterior, podemos deducir que el Estado procuraba, alentaba y premiaba a los cantores y poetas. Existían institutos públicos en las ciudades importantes pagados por el mismo Estado, para que a niños y jóvenes se les ensañaran estos cantos. La profesión de poeta no era desdeñada, sino al contrario, era admirada y vista con especial atención. Esto, contrasta con otras épocas culturales.³⁰ Contrariamente a lo que se ha dicho acerca de que el pueblo azteca era bárbaro, ellos ponderaban una gran valor y estima a los artistas y aunque en su legislación ordinaria no existían normas para la protección de obras artísticas, se otorgaba a nivel personal un tratamiento especial a los tlamatinis.³¹

“Son así mesmo libres de contribuir y pechar en algunas partes los pintores que dicen tlaculoca (tlacuiloque), porque como sean escribanos de todo lo que ha pasado y que pasa, y por lo que pintan dan a entender todo lo que piden, son exentos; asimismo los cantores y tañedores son exentos, porque entre ellos son estimados, porque componen y cantan todo lo que ha pasado y lo que pasa y lo que creen, y por estos dos maneras de pintar y cantar saben sus historias y todo lo de su creencia, y estos oficiales son sabios en esto y muy temidos, y por todo esto libres de todo pecho y tributo” (*sic*).³²

²⁸ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 93.

²⁹ Garibay, Ángel María, *Poesía Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1965, p. VI.

³⁰ *Idem*.

³¹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 94.

³² “Ramírez de Fuenleal y las Antigüedades Mexicanas”, *Estudios de Cultura Náhuatl*, México, UNAM, Vol. 8, 1969, pp. 33-34.

Así, se mantenía el acervo de cantos y danzas del nutrido calendario ritual de fiestas. Para esto fue precisa una organización, en la cual, además de la enseñanza del canto, baile y ejecución de instrumentos, entraba la composición literario-musical y la fabricación del instrumental. Por citar un ejemplo, en Tenochtitlan varias instituciones eran las encargadas de proporcionar la educación pública impartida por el Estado. El *Cuicacalli* era una escuela de danza y música, en la cual concurrían por las tardes los jóvenes de uno y otro sexo. En el *Mixcoacalli* se reunían los músicos y bailarines profesionales. Dichos profesionales no sólo actuaban en las ceremonias religiosas, sino que también presentaban obras originales para celebrar fiestas eventuales, como matrimonios, nacimientos, bautizos, etc.³³

Para la organización de estos grupos de cantores, instrumentistas y danzantes intervenía un director, el cual era nombrado por los mayas como *holpop* y por los nahuas como *tlapixcaltzin*. Los directores marcaban el ritmo y cuidaban de la perfecta interpretación de los cantos y bailes, además de señalar los momentos donde debían de intervenir los diferentes intérpretes. También daban las instrucciones a los cantantes acerca de la manera en cómo afinarse con los tambores, y a los tañedores del *teponaztli*,³⁴ les indicaban qué clase de baquetas debían emplear. También les enseñaban los pasos y posiciones a los bailarines. Los cantores y danzantes eran muy estimados; en general, todos los músicos profesionales estaban exentos de pagar tributos.³⁵

Época Colonial

Rememorando los primeros siglos de la época colonial, podemos mencionar que ninguno de los dos sistemas jurídicos, ni el hispano ni el indiano, amparó

³³ Castellanos, Pablo, *Horizontes de la Música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, p. 70.

³⁴ El origen del *teponaztli* –instrumento sagrado del horizonte Posclásico- pudo haber sido divulgado en Mesoamérica por los toltecas. Es un invento autóctono mesoamericano. En Castellanos, Pablo, *op. cit.*, p. 50.

³⁵ *Ibidem*, p. 71.

realmente al autor. En todo caso la protección era en favor del gobernante con respecto de la censura. Es decir, los derechos de autor en ese momento eran “una concesión graciosa, un privilegio otorgado por la autoridad”.³⁶ Tiempo después de esta época en el Derecho de las Indias, el rey Carlos III, en el año de 1763 estableció que le correspondía al autor el privilegio exclusivo de imprimir sus libros.

“El propio Don Carlos –a quien los historiadores le atribuyen extensa cultura-, en las Reales órdenes de 20 de octubre de 1764 y 14 de junio de 1773, dispuso que los privilegios concedidos a los autores no quedasen extinguidos por su muerte, sino que pasasen a sus herederos y lamentó la pérdida del privilegio concedido al autor por el no uso de la prerrogativa. En consecuencia, corresponde a Carlos III el mérito de haber otorgado no sólo para España, sino para América, concesiones que han de estimarse como el primer paso a favor del reconocimiento de la personalidad y el derecho de los autores”.³⁷

Posteriormente durante la segunda mitad del siglo XVIII fueron expedidos ciertos documentos jurídicos decretados por Carlos III, en donde quedó dispuesto que: los privilegios concedidos a los autores no quedarían extintos con su muerte, sino que serían transmitidos a sus herederos y además, ellos mismos podrían defender sus obras ante el Santo Oficio antes de que pudieran ser prohibidas. Estas acciones sustentan el reconocimiento a dicho monarca por haber “otorgado no solamente para España, sino también para América”, avances que han sido estimados como el primer paso en favor del reconocimiento de la personalidad y de los derechos de los autores.³⁸

³⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, 2005, p.16.

³⁷ Farrell Cubilas, Arsenio, *El Sistema Mexicano de Derechos de Autor*, México, Ed. Ignacio Vado, 1966, pp. 12-13.

³⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, pp. 16-17.

Período Insurgente, Constitución de Apatzingán de 1814 y primeras legislaciones

La Constitución de Apatzingán de 1814³⁹ se limitó a reconocer y establecer a la libertad de expresión y de imprenta, ya que no se requerían permisos o censuras de ninguna especie para la publicación de obras. Al efecto, el artículo 117 del mencionado ordenamiento jurídico decía que:

Al Supremo Congreso pertenece exclusivamente:

Artículo 117.- Favorecer todos los ramos de la industria, facilitando los medios de adelantarla, y cuidar con singular esmero de la ilustración de los pueblos.

Las legislaciones conservadoras fueron generalmente omisas en cuanto a materia de derechos de autor, ya que normalmente las legislaciones tendían a proteger más al Gobierno y a la estabilidad del Estado que a los derechos de las obras artísticas.⁴⁰

Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos de 1824⁴¹

En la Constitución de 1824, la fracción I del artículo 50 facultaba al Congreso Federal para promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras.⁴²

Artículo 50.- Las facultades exclusivas del congreso general, son las siguientes: I. Promover la ilustración, asegurando por tiempo limitado derechos exclusivos a los autores por sus respectivas obras, estableciendo colegios de marina, artillería é ingenieros erigiendo uno ó más establecimientos en que se enseñen las ciencias naturales y exactas, políticas y morales, nobles artes y lenguas, sin perjudicar la

³⁹ La Constitución de Apatzingán (formalmente: *Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana*) fue puesta en vigor el 24 de octubre de 1814, por el Supremo Gobierno.

⁴⁰ Serrano Migallón, Fernando, *Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*, 2a. ed., México, UNAM, 1998, p. 31.

⁴¹ Publicado en el *Diario Oficial de la Federación (DOF)*, México, el 4 de octubre de 1824.

⁴² Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 95.

libertad que tienen las legislaturas para el arreglo de la educación pública en sus respectivos Estados (*sic*).⁴³

Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria de 1846⁴⁴

En el año de 1846, José Mariano Salas firma el Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria, siendo la primera reglamentación que se dictó en México a favor del creador. Esta reglamentación tuvo el mérito de otorgar al autor la facultad de publicar su obra e impedir que otro lo hiciera. Se otorgó también una vigencia que duraría la vida del autor y muerto éste, pasaría a la viuda, de ésta a sus hijos y demás herederos en su caso, en un período de 30 años.

También reguló cómo adquirir la propiedad literaria a través del depósito del autor de dos ejemplares de su obra en el Ministerio de Instrucción Pública. De éstos, uno quedaría en el Archivo y otro en la Biblioteca Nacional. De suma importancia, es mencionar que este Decreto consagró antes que cualquier tratado internacional el principio de trato nacional, ya que en su artículo 16, se estableció que no habría distinción entre mexicanos y extranjeros, basando el hecho de hacerse o publicarse la obra en la República:⁴⁵ “Para los efectos de esta ley, no habrá distinción entre mexicanos y extranjeros (*sic*), basando el hecho de hacerse ó publicarse la obra en la República”.⁴⁶

Código Civil para el Distrito Federal y Territorios de Tepic y de Baja California de 1870⁴⁷

En su exposición de motivos estaba señalado que era “Un deber del gobierno asegurar la propiedad intelectual, así como la Constitución y las Leyes han

⁴³ *Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos (CFEUM)*, México, 1824, artículo 50.

⁴⁴ Publicado en el *DOF*, México, el 3 de diciembre de 1846.

⁴⁵ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 96.

⁴⁶ *Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria (DGPL)*, México, 1846, artículo 16.

⁴⁷ Publicado en el *DOF*, México, el 13 de diciembre de 1870.

garantizado la física”.⁴⁸ Así, se reconoce el primer intento del legislador por intentar separar la propiedad intelectual de la propiedad civil. Este Código exigía fijar los derechos de cada editor, autor, traductor o artista; mismos que merecían todos los que cultivaban las artes y las ciencias. Se decretaba la propiedad literaria.

Se llevó a cabo un debate en la cual se discutió acerca de la vigencia que debían tener los derechos de autor. Unos ponderaban por la corriente que pugnaba por la perpetuidad de los mismos y la otra consideraba la utilidad de las obras en beneficio de la sociedad, por lo que existiría una temporalidad de los derechos con respecto de las obras, para que finalizada ésta, fueran de libre uso. Este tema también fue controvertido en el primer Congreso Internacional de derecho de autor en 1858, en Bélgica.⁴⁹

Es menester puntualizar que se consideraron tres tipos de propiedades: la literaria, la dramática y la artística. La propiedad literaria era el derecho exclusivo de los habitantes de la República de publicar y reproducir las veces necesarias una parte o toda la obra original por copias manuscritas, imprenta, por litografía o cualquier otro medio semejante.⁵⁰

Las disposiciones elaboradas en dicho ordenamiento sobre el derecho de autor quedaron integradas dentro del Libro II del Título Octavo intitulado “Del trabajo” y gozaron del carácter de reglamentarias del referido artículo 4º constitucional. Los capítulos a ellas dedicados fueron siete: *I.- Disposiciones preliminares. II.- De la propiedad literaria. III.-De la propiedad dramática. IV.- De la propiedad artística. V.- Reglas para declarar la falsificación. VI.- Penas de la falsificación. VII.- Disposiciones generales*, con un total de ciento cuarenta y tres artículos.⁵¹

⁴⁸ *Código Civil Mexicano (CCM)*, 1870.

⁴⁹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁰ Artículo 1247. “Las certificaciones que se expidan con referencia a dichos registros, hacen presumir los derechos de autor mientras no se pruebe lo contrario”. *Código Civil Federal 1870, (CCF)*.

⁵¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 26.

La propiedad dramática consistía en que las obras destinadas para su representación en teatro fueran así denominadas.⁵² El artículo 1283, estableció que: “Los Autores dramáticos, además del derecho exclusivo que tienen respecto de la publicación y reproducción de sus obras, lo tienen también exclusivo respecto de la representación”.⁵³ Este derecho le fue otorgado al autor durante toda la vida y para sus herederos, 30 años posteriores a la muerte del autor.

La propiedad artística, estribaba en el derecho exclusivo a la reproducción de sus obras originales.⁵⁴ El artículo 1306 menciona que:

Artículo 1306.- Tienen derecho exclusivo a la reproducción de sus obras originales: 1.- Los autores de cartas geográficas, topográficas, científicas, arquitectónicas, etc., y los de planos, dibujos y diseños de cualquiera clase. 2.- Los arquitectos. 3.- Los pintores, grabadores, litógrafos y fotógrafos. 4.- Los escultores, tanto respecto de la obra ya concluida, como de los modelos y moldes. 5.- Los músicos. 6.- Los calígrafos.⁵⁵

Para los redactores del Código, el derecho de autor comprendía exclusivamente el bien corpóreo resultante del acto creador, no así al acto creador mismo.⁵⁶ En el Código fue consagrado el derecho de ejecución en favor del autor y de los derechos de los traductores. En esta legislación se encontraba una particularidad con respecto de la publicación de los bienes propiedad de la Iglesia, ya que se requería la autorización de los preladados para la publicación de los documentos en su posesión, aunque al hacerlo, el Gobierno debía de autorizar la impresión cuando así lo considerara conveniente.⁵⁷

El 12 de junio de 1859, entró en vigor la Ley de Nacionalización de los Bienes Eclesiásticos, en cuyo artículo primero se disponía que: “Entran al

⁵² Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 97.

⁵³ CCF, 1870.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Código Civil para el Distrito Federal y Territorios de Tepic y de Baja California (CCDFTTBC)*, México, 1870, artículo 1306.

⁵⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 26.

⁵⁷ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 97.

dominio de la Nación todos los bienes que el Clero secular y regular ha venido administrando con diversos títulos sea cual fuere la clase de predios, derechos y acciones en que consistan, el nombre y la aplicación que hayan tenido...”.⁵⁸ Se exceptuó únicamente la nacionalización de los edificios destinados directamente a los fines de culto. En consecuencia, a las obras de pintores, músicos, grabadores y escultores; les fue otorgada una menor protección con relación de las obras literarias, ya que ésta solamente se limitaba a los 10 años posteriores de haber adquirido la propiedad de sus obras.⁵⁹

Las disposiciones para los músicos, en concreto serían las siguientes: ellos tendrían el derecho exclusivo a la reproducción de sus obras originales y el autor de una obra musical disfrutaría de su propiedad hasta su muerte. Si la obra hubiere sido compuesta, emprendida o publicada en conjunto o por una corporación, éstas tendrían la “propiedad de toda la obra”, salvo el derecho de cada autor, de publicar de nuevo sus composiciones individuales -en este caso las ajenas-, que juntas, formarían el conjunto. La propiedad de las composiciones musicales comprendería el derecho exclusivo del autor para celebrar arreglos sobre los motivos o temas de la obra original.⁶⁰

En términos generales, para adquirir la propiedad de una obra, el autor debía recurrir ante el Ministerio de Instrucción Pública, para de tal forma, obtener el reconocimiento legal de su derecho. En el caso de las obras musicales, se haría el depósito de un ejemplar en la Sociedad Filarmónica Mexicana. Para efectos legales, se consideraría que el letrista debería formalizar mediante convenio escrito sus derechos con el autor de la música.⁶¹

⁵⁸ *Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos (LNBE)*, de 1859.

⁵⁹ *Idem.*

⁶⁰ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, pp. 27-28.

⁶¹ *Idem.*

Código Civil para el Distrito Federal y territorio de la Baja California de 1884⁶²

Este Código reprodujo de manera sustancial lo estipulado en el código anterior, salvo la figura de la “obra colectiva”. Esta consistía, según estaba dispuesto por el artículo 1148, que: “Cuando una enciclopedia, un diccionario, un periódico o cualquiera otra obra fuere compuesta por varios individuos cuyos nombres sean conocidos, sin que se pueda señalar la parte de que cada uno de ellos sea autor, la propiedad será de todos...”.⁶³ De igual manera, fue establecido lo que hoy se conoce como: “obra en colaboración”.

Artículo 1150.- “Cuando en una obra de las designadas en el artículo 1148, sean conocidos o pueda probarse quiénes son los autores de determinadas partes, cada uno disfrutará de su propiedad conforme a derecho, mas la obra completa no podrá publicarse de nuevo, sin consentimiento de la mayoría”.⁶⁴

De la misma forma, el artículo 1378 disponía que en el caso de que una obra se enajenara, el cesionario gozara de ella durante el plazo concedido por la ley y una vez que éste haya transcurrido, la propiedad volvería al autor o herederos.⁶⁵

Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos de 1917⁶⁶

En medio de una de las dos cúspides de la Revolución Mexicana, en el Congreso Constituyente no hubo mayor cabida en torno a los alcances de los derechos de los autores y artistas, que la de reformar el artículo 28 -contenido en la Constitución Política de 1857-, determinando de forma expresa que se concederían privilegios no sólo a los autores, sino también a los artistas, por un

⁶² Publicado en el *DOF*, México, el 31 de marzo de 1884.

⁶³ *CCDFTTBC* 1870, artículo 1148.

⁶⁴ *Código Civil para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California*, México (*CCDFTBC*), 1884, artículo 1150.

⁶⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 34.

⁶⁶ Publicado en el *DOF*, México, el 5 de febrero de 1917.

cierto tiempo para la reproducción de sus obras. El texto constitucional quedó de la siguiente manera:

En la República Mexicana no habrá monopolios ni estancos de ninguna clase, ni exención de impuestos, ni prohibiciones a títulos de protección a la industria, exceptuándose únicamente los relativos a la acuñación de moneda, a los correos, telégrafos, radiotelegrafía y a los privilegios que por determinado tiempo se concederán a los autores y artistas para la reproducción de sus obras, y a los inventores y perfeccionadores de alguna mejora, para el uso exclusivo de su inventor.⁶⁷

En consecuencia, el derecho del autor retomó la primigenia acepción de “privilegio otorgado”. Esta Carta Magna fue el primer texto constitucional que consideró al derecho del autor y de los artistas como un privilegio concedido por el Estado.⁶⁸

Reglamento para el registro de la propiedad literaria, dramática y artística de 1924⁶⁹

Este documento fue de suma importancia, ya que fue el primero que intentó realizar una sistematización específica del registro autoral. Mismo, que compuesto por 17 artículos, estableció lineamientos muy específicos para el registro de obras literarias, dramáticas y artísticas ante el Departamento de Bellas Artes, de la recién fundada Secretaría de Educación Pública (en adelante SEP).⁷⁰

Para el caso de las obras musicales la solicitud debía de ser acompañada por tres ejemplares de la misma obra. En el caso del registro de una obra con comentarios, ésta tenía que ser acompañada por el permiso del titular de la misma. Así mismo, en el caso de existir la comisión de un delito, el

⁶⁷ *Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM)*, México, 1917, artículo 28.

⁶⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 36.

⁶⁹ Publicado en el *DOF*, México, 16 de abril de 1924.

⁷⁰ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 45.

Departamento de Bellas Artes tendría la facultad de suspender el registro y proceder a la correspondiente consignación ante la autoridad.⁷¹

Código Civil para el Distrito Federal en Materia Común y para toda la República en Materia Federal de 1928⁷²

En el Código Civil Mexicano de 1928, promulgado por el entonces Presidente de la República Plutarco Elías Calles, quedó de manifiesto por primera vez la regulación del derecho de autor.⁷³ Por otra parte, en el Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor, que fue publicado en el Diario Oficial de la Federación (en adelante DOF) el 17 de octubre de 1939, ya se había hecho énfasis en una obra o creación como el objeto de protección del derecho de autor.

Este a su vez, dividió a las obras en científicas y literarias, siendo otorgado en las primeras el privilegio exclusivo a los autores de publicarlas, traducirlas y reproducirlas mediante cualquier medio por el término de 50 años. A los autores de obras dramáticas, sólo les concedió una protección por el período de 20 años. Con respecto de la traducción de obras, el autor fue obligado a hacerlo dentro del término de 3 años, so pena de perder tal derecho.

De especial importancia es el artículo 1240, que otorgó una prescripción de los derechos de autor al señalar que: “Los que obtengan a su nombre los derechos de autor sin que lo sean en realidad, adquirirán por prescripción esos derechos por el transcurso de cinco años, contados desde que obtuvieron el privilegio”.⁷⁴ En el artículo 1244 se estableció el concepto de reciprocidad, ya

⁷¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 45.

⁷² Publicado en el *DOF*, México, el 26 de mayo de 1928.

⁷³ “Congruente con lo dispuesto por el texto constitucional, el nuevo Código Civil, a diferencia de sus predecesores, ratificó que el derecho de autor no era una verdadera propiedad sino un “privilegio gracioso”, de ahí que no hiciera más referencia a la propiedad literaria, dramática y artística”. En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 37.

⁷⁴ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 99.

que los autores gozarían en la República de los derechos que les fueran considerados por los tratados celebrados por México con los demás gobiernos de las naciones pertenecientes. A falta de éstos, gozarían de iguales derechos que los nacionales, siempre que en su país se otorgasen iguales derechos a los autores mexicanos. La mayoría de los tratados celebrados en la época tenían como principio fundamental la reciprocidad.⁷⁵

Este Código Civil, en diferencia con sus antecesores, ratificó la acepción dada a los derechos del autor, siendo éstos considerados como un “privilegio gracioso” otorgado por la facultad del Estado.

Para dicho ordenamiento jurídico, “los derechos de autor, traductor o editor,” serían concesiones realizadas por el Ejecutivo Federal mediante solicitud hecha por los interesados a través de su representante, la Secretaría de Educación Pública (SEP). Institución que continuaría elaborando el registro de las obras recibidas, de publicación trimestral en el *Diario Oficial*, y cuyas certificaciones expedidas serían sólo documentos presuncionales de los derechos de autor en tanto no se probara lo contrario.⁷⁶

Este otorgamiento del Estado facultaría al titular del derecho de autor al aprovechamiento temporal de los beneficios derivados de la publicación, ejecución o traducción de la obra. A su vez, el precepto del cual partía la legislación civil con relación a la propiedad intelectual implicaba que ésta no podía ser identificada con la propiedad común, ya que ninguna idea puede ser susceptible de posesión única y requiere por tanto ser materializada para constituirse en objeto de protección jurídica.⁷⁷

Esta regulación autoral continuó estableciendo disposiciones de carácter general para los autores y en ciertos casos, aludió a los creadores e intérpretes de obras musicales.⁷⁸ Con relación a las obras de autoría colectiva, los

⁷⁵ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 99.

⁷⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, pp. 37-38.

⁷⁷ Farell Cubilas, Arsenio, *op. cit.*, p. 19.

⁷⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 40.

derechos corresponderían a los intervinientes por partes iguales⁷⁹ y en caso de morir alguno de éstos sin tener a un heredero o cesionario de los derechos, éstos acrecerían los de los demás integrantes.⁸⁰

De gran importancia es resaltar que este ordenamiento jurídico también contenía disposiciones y diversos mecanismos de transmisión de la propiedad de una obra. Esta transmisión, que podía darse *inter vivos* y *mortis causa*, admitió tanto la cesión y enajenación de los derechos autorales, así como también la sucesión. Asimismo, se reconoció la adquisición de estos derechos por prescripción y su ingreso al dominio público. Todo titular de derechos podía convenir su cesión durante el goce de su privilegio.⁸¹

Otras disposiciones, otorgaban la facultad a los herederos de que al fallecer el autor, traductor o editor, éstos pudieran gestionar el reconocimiento⁸² de los derechos cuando el titular no lo hubiere hecho en vida, así como también estarían facultados para poderlos enajenar.⁸³ Para poder modificar una obra, el Código permitió al autor -aparte de publicar las traducciones que deseara de sus obras- realizar todo tipo de variaciones a su obra original, aun cuando hubiera sido cedida, al considerar esta versión como una nueva obra. El Gobierno no podía adquirir derechos autorales, pero éstos podían ser adquiridos por las personas a través de la prescripción.⁸⁴

Es menester puntualizar que no había regulación alguna hacia los artistas intérpretes, siendo las disposiciones dirigidas a la parte autoral:

“...si bien en el artículo 1189 al establecerse el plazo de duración del privilegio autoral la fracción VI refiere de “los músicos” y con ello no se estaría limitando su protección sólo a los autores, en realidad en ninguna parte del desarrollo del título

⁷⁹ *Código Civil para el Distrito Federal en materia común y para toda la República en materia Federal (CCDFRF)*, México, 1928, artículo 1198.

⁸⁰ *Ibidem*, artículo 1196.

⁸¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 40.

⁸² *CCDFRF*, 1928, artículo 1204.

⁸³ *Ibidem*, artículo 1205.

⁸⁴ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 43.

analizado configura un tratamiento especial sobre los derechos de los artistas ejecutantes o intérpretes, pues tal y como se advierte, cuando se hace mención de derechos autorales es a los propios autores a los que se alude, y cuando se mencionan disposiciones relativas a representaciones dramáticas o ejecuciones musicales, la vinculación directa es con los derechos de los autores como tales, no en sí de sus intérpretes o ejecutantes”.⁸⁵

Cabe resaltar que el código disponía de diversos medios para evitar las falsificaciones, uno de los cuales era la obligación de “destruir” las copias, libretos o canciones repartidas a los actores, cantantes y músicos.⁸⁶ La novedad incorporada en este código, consistió en que bajo el supuesto de que la obra fuera falsificada fuera de la República, el responsable sería el vendedor; y aunque hubiera actores y artistas trabajando por cuenta de otro en la obra, estos últimos no incurrirían en responsabilidad civil alguna.⁸⁷

Reglamento para el registro de obras artísticas de 1934⁸⁸

Este nuevo reglamento abrogó al anterior, vigente por más de una década. Tomado en cuenta desde punto de vista ideal, este reglamento fue aplicable para todas las modalidades comprendidas por el Código Civil de 1928 (científicas y literarias, además de artísticas).⁸⁹ El mismo documento dispuso qué obras podían ser sujetas de registro:

- I. Las comprendidas en los artículos 1181, 1183 y demás relativos del Título a que hace referencia en el artículo anterior.
- II. En general, aquellas producciones que pueden ser publicadas por cualquier medio de impresión o reproducción o ejecutadas por cualquier medio conocido o que se

⁸⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 43.

⁸⁶ *CCDFRF*, 1928, artículo 1272.

⁸⁷ *Ibidem*, artículo 1276.

⁸⁸ Publicado en el *DOF*, México, en el año de 1934.

⁸⁹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 46.

invente con posterioridad, siempre que a juicio de la Secretaría de Educación Pública pueden ser consideradas de índole artística, científica o literaria.⁹⁰

Por su parte, en las obras colectivas deberían quedar asentados los datos de los diferentes autores o nombrar a una representante común para la realización de los trámites de solicitud. Para el caso de registro de “reserva de derechos” de una película, habrían de presentarse seis ejemplares del argumento o música de la misma.⁹¹ De los ejemplares, uno sería para el interesado, uno para el archivo de la SEP, tres para el departamento de Bibliotecas y los dos restantes se donarían a la Biblioteca Nacional de la Universidad Nacional Autónoma de México.⁹² Se advertía también, que de existir un conflicto de derechos sobre una obra, el registro quedaría suspendido hasta que los tribunales decidieran acerca de la preferencia y validez de los derechos en controversia.⁹³

Reglamento para el reconocimiento de derechos exclusivos de autor, traductor o editor de 1939⁹⁴

Con la publicación de este nuevo reglamento, fueron incluidas mejoras en los mecanismos para el registro de obras ante la SEP, además de ser precisadas cuestiones relacionadas con la cesión de derechos.⁹⁵ Por vez primera quedó asentado en el artículo 5º de dicho reglamento, que la SEP no reconocería el registro de las obras o producciones prohibidas por la ley, entre las cuales se encuentran:

⁹⁰ *Reglamento para el Registro de Obras Artísticas (RROA)*, 1934, artículo 2º.

⁹¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 46.

⁹² Publicado en el *DOF*, México, en el año de 1934, artículo 9º.

⁹³ Reglamento para el reconocimiento de derechos exclusivos de autor, traductor o editor de 1939, artículos 13 y 14.

⁹⁴ Decretado el 11 de septiembre de 1939, publicado en el *DOF* el 17 de octubre del citado año; entrando en vigor 15 días después.

⁹⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 48.

- I. Las que ataquen a la moral, la vida privada o los derechos de tercero; provoquen la comisión de un delito o perturben el orden y la paz pública;
- II. Las que hayan sido o deban ser materia de registro conforme a la Ley de Patentes y Marcas.
- III. Las que hayan entrado al dominio público, salvo lo dispuesto por el artículo 1281 del Código Civil.
- IV. Los simples nombres, frases, denominaciones o títulos, sin contenido científico, artístico o literario.
- V. Las prohibidas por las leyes o retiradas de la circulación en virtud de sentencia judicial.⁹⁶

En cuanto a la solicitud de registro de “derechos y privilegios” para el caso de las composiciones musicales, deberían seguir las siguientes características: si la obra era exclusivamente musical (carente de letra), debían de entregarse tres ejemplares de la obra y uno de sus temas melódicos de manera única, sin la parte armónica.⁹⁷ “Si la obra musical tenía letra, se debían de presentar, además, tres tantos de la letra sola”.⁹⁸ El destino de estos tres ejemplares sería: uno para la SEP, otro para el interesado y el último para el Archivo General de la Nación.⁹⁹ De la misma forma, la Oficina de Registro de Propiedad Intelectual tendría a su cargo las publicaciones mensuales en el Diario Oficial de las Obras inscritas, indicando los nombres del título, autor o traductor y editor.¹⁰⁰

Para los artistas intérpretes no contempló disposiciones expresas. Una de las innovadoras disposiciones de este reglamento, fue la integración de un nuevo concepto dentro de la legislación autoral, aplicado principalmente al ámbito musical,¹⁰¹ llamado: “el pequeño derecho”; comprendido como la remuneración que debía de pagarse “al autor de una obra dramática, musical o

⁹⁶ *Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor (RRDEATE)*, 1939, artículos 4° y 5°.

⁹⁷ *Ibidem*, artículo 10, fracción 2.

⁹⁸ *Ibidem*, artículo 10, fracción 3.

⁹⁹ *Ibidem*, artículo 11.

¹⁰⁰ *Ibidem*, artículo 16.

¹⁰¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 50.

dramático-musical, por la representación, exhibición o ejecución de todo o parte de ella, en sitios en que se lucre de alguna forma”.¹⁰² El lucro, se entendía como “cualquier audición musical, representación artística, difusión radiotelefónica, en la que los músicos, ejecutantes o transmitentes”, recibieran alguna retribución por dicha acción.¹⁰³

El cobro de este “pequeño derecho” sería otorgado de forma directa a los autores, o bien, a sus representantes legales o causahabientes. Estas últimas figuras fueron incorporadas por primera vez en un ordenamiento especializado en materia autoral.¹⁰⁴ La SEP, para esto, determinaba una extensión de las correspondientes certificaciones, inscritas a su vez en la Oficina del Registro de Propiedad Intelectual a fin de acreditar a la persona física o moral facultada para el cobro del “pequeño derecho”.¹⁰⁵

Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947¹⁰⁶

En la celebrada Convención Interamericana sobre Derechos de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas o también llamada Convención de Washington, destacó la participación de Jaime Torres Bodet;¹⁰⁷ derivado de esto, el entonces Presidente de la República Miguel Alemán Valdés, expidió la

¹⁰² *RRDEATE*, 1939, artículo 21.

¹⁰³ *Ibidem*, artículo 22.

¹⁰⁴ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 50.

¹⁰⁵ *RRDEATE*, 1939, artículo 26.

¹⁰⁶ Publicado en el *DOF*, México, el 14 de enero de 1948.

¹⁰⁷ Jaime Torres Bodet, también destacó como diplomático, llegando a ser director general de la UNESCO de 1948 a 1952, donde se caracterizó por el desarrollo de las relaciones exteriores durante los inicios de la Guerra Fría. También fue Presidente de la Academia Mexicana de Derecho Internacional y embajador de México en Francia de 1954 a 1958. *En* <https://www.centrolombardo.edu.mx/jaime-torres-bodet-1902-1974/>.

primera Ley Federal sobre el Derecho de Autor en 1947;¹⁰⁸ de igual forma, conjugándose con lo estipulado en el Código Civil de 1928 y el Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor, de 1939.

Se incorporaron relevantes figuras y conceptos hasta hoy vigentes en nuestro marco jurídico autoral como: obra primigenia, reserva de derechos, protección de obras inéditas, sociedades de autor, protección jurídica para las obras realizadas por artistas, protección a la imagen de una persona, edición de obras, limitantes al derecho autoral, por utilidad pública, derechos por ejecución y representación, competencia jurisdiccional federal y reparación de daño material y moral, además del establecimiento de un área administrativa especialmente dedicada al registro público de los derechos de autor, entre otros.¹⁰⁹

México firmó la Conferencia Interamericana sobre Derecho de Autor en Obras Literarias, Científicas y Artísticas y para que la legislación nacional se adecuara a dicha disposición,¹¹⁰ la Ley Federal sobre el Derecho de Autor, en su artículo primero decía:

“El autor de una obra literaria, didáctica escolar, científica o artística tiene el derecho exclusivo de usarla y autorizar el uso de ella, en todo o en parte; de disponer de ese derecho a cualquier título o en parte; de disponer de ese derecho a cualquier título, (*sic*) total o parcialmente y de transmitirlo por causa de muerte. La utilización de la obra podrá hacerse, según su naturaleza, por cualquiera de los medios siguientes o los que en lo sucesivo se conozcan...”.

A través de esta Ley se concedió al autor el derecho de publicar su obra en cualquier medio y con fines de lucro, así como su transformación, comunicación, traducción y reproducción parcial o total, extendiendo la vigencia de sus derechos hasta 20 años después de su muerte, en beneficio de sus herederos. Otra novedad fue la tipificación de algunos delitos como las

¹⁰⁸ “Con esto comienza la autonomía del Derecho de Autor: ya que además de una regulación específica, adquirió alcance federal”. En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 53.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 53-54.

¹¹⁰ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 100.

violaciones a los derechos de autor y la consagración del concepto de originalidad como requisito para la protección de las obras.¹¹¹

La incipiente Ley Federal del Derecho de Autor de 1947 fue trascendental por integrar el principio de “ausencia de formalidades”, lo que significaba que una obra estaba protegida desde el momento de su creación, estando o no registrada.

Con este nuevo ordenamiento jurídico el derecho de autor adquirió alcance federal, regulación específica y autonomía frente al derecho de propiedad al desgajarse sus disposiciones, contenidas en el título octavo del libro segundo, del Código Civil, lo que además le permitió incorporar relevantes figuras y conceptos hasta hoy vigentes en nuestro marco jurídico autoral como: obra primigenia, reserva de derechos, protección de obras inéditas, sociedades de autor, protección jurídica para las obras realizadas por artistas, protección a la imagen de una persona, edición de obras, limitantes al derecho autoral por utilidad pública, derechos por ejecución y representación, competencia jurisdiccional federal y reparación del daño material y moral, además del establecimiento de un área administrativa especialmente dedicada al registro público de los derechos de autor, entre otros. Sin embargo, por lo que respecta a la música, salvo ciertas disposiciones, su regulación no presentó un tratamiento especial.¹¹²

Con esta transformación jurídica, la legislación mexicana logró integrarse en el plano de los derechos autorales a nivel mundial. A partir de este momento México haría historia en cuanto a la protección de los autores, así como lo muestran sus antecedentes del siglo XVII.

Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956¹¹³

Se caracterizó por conservar la esencia proteccionista que había sido desarrollada en su antecedente legal y por no incorporar sustanciales

¹¹¹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 100.

¹¹² Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 53.

¹¹³ Publicado en el *DOF*, México, el 31 de diciembre de 1956.

modificaciones.¹¹⁴ Entre otras innovaciones se destaca la introducción de un capítulo dedicado al derecho y a la licencia de traducción, licencia no exclusiva, principalmente implementada para promover el acercamiento a obras escritas en lengua extranjera.¹¹⁵

En las obras con música y letra, los derechos corresponderían por mitad a ambos autores salvo pacto en contrario.¹¹⁶ En esta legislación, es de vital importancia rescatar que el artículo 20 dispuso que el derecho del autor durara su vida misma y 25 años después de su muerte. En las obras póstumas, sería de 30 años a partir de la muerte del autor.¹¹⁷

Decreto de reformas y adiciones a la Ley Federal de Derechos de Autor en 1956 (diciembre de 1963)¹¹⁸

Publicadas las reformas y adiciones el 21 de diciembre de 1963 en el DOF -que en realidad constituían una nueva ley-, se incluyó por vez primera el derecho moral. Esta disposición en su artículo segundo, enumeró las facultades del derecho moral, consistentes en: I. El reconocimiento de su calidad de autor; II. El de oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su obra que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda acción que redunde en demérito de la misma o mengua del honor, del prestigio o reputación del autor.¹¹⁹

En el tercer artículo de la mencionada ley, se dispuso que las fracciones I y II transcritas se consideraran unidas a la persona del autor de una obra y

¹¹⁴ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 65.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 66.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 67.

¹¹⁷ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 101.

¹¹⁸ Decretada el 4 de noviembre de 1963, fue publicada en el *DOF* el 21 de diciembre del mismo año, entrando en vigor al día siguiente.

¹¹⁹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 102.

que fueran perpetuas, inalienables, imprescriptibles e irrenunciables, y que este ejercicio de derechos se transmita a los herederos legítimos o a cualquier otra persona por virtud de disposición testamentaria. La naturaleza jurídica del derecho de autor, considera dos elementos fundamentales que son el derecho moral y el derecho patrimonial.¹²⁰ Emanuel Kant sostenía a finales de 1700, que:

“la más valiosa de las facultades del titular del derecho de autor es la que asegura el respeto de su personalidad que se manifiesta por la posibilidad de determinar el momento y la forma de publicación, de impedir que se modifique, reproduzca o altere la obra. Se considera además, que el derecho de autor es inseparable de la actividad creadora del hombre, siendo, tanto las facultades personales, como patrimoniales, una emanación de la personalidad, bajo cuya protecciones se encuentra” (*sic*).¹²¹

Uno de los mayores méritos de la citada legislación, fue la incorporación de los derechos conexos para proteger a los intérpretes. El artículo 82 de esta Ley definió quién era intérprete, de la siguiente manera:

“Quien exteriorice en forma individual las manifestaciones intelectuales o artísticas necesarias para representar una obra”, añadiendo también que “se entiende por ejecutantes a los conjuntos orquestales y corales cuya actuación constituye una unidad definida, tenga valor artístico por sí misma y no se trate de simple acompañamiento”.

Esta ley respondió conforme la directriz marcada por la Convención de Roma, que protege los derechos conexos, la cual México suscribió. También en materia penal, aumentó el importe del monto de las multas y de igual forma la vigencia de los derechos del autor.¹²² De igual forma, por primera vez se incluyó lo que al entender del legislador era una distinción entre intérprete y ejecutante.¹²³

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

¹²⁰ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 102.

¹²¹ Farell Cubilas, Arsenio, *op. cit.*, p. 61.

¹²² Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 104.

¹²³ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 86.

Se entiende por ejecutantes a los conjuntos orquestales o corales cuya actuación constituya una unidad definida, tenga valor artístico por sí misma y no se trate de simple acompañamiento.¹²⁴

No obstante, a mi parecer esta definición adolece de ciertos principios intrínsecos a la definición de qué es un intérprete. Como diría Karl Popper, el término “interpretación” tiene un matiz decididamente subjetivista o relativista. Con relación a lo dicho en el *Handbook of Music and Emotion*, donde se atribuye cierta investigación a una definición emitida por Heinrich Neuhaus,¹²⁵ se dice que:

Quien sea movido por la música hasta lo profundo de su alma, y practique su instrumento como poseído, quien ame a la música y a su instrumento con pasión adquirirá una técnica virtuosa; esa persona será capaz de recrear la imagen artística de la composición; será un intérprete.

Basándose en esta premisa, Woody y McPherson definen a los intérpretes musicales como: músicos que cargan con la responsabilidad de comunicar música improvisada o compuesta a los escuchas, haciéndolo de la manera que describe Neuhaus. Esta definición le da importancia a la capacidad de decisión y juicio del individuo que ejecuta el instrumento e incluso a los conocimientos y a la personalidad del mismo.¹²⁶ En el *Oxford Companion to Music*, Bryan White, define a la interpretación musical como:

El proceso por el que un intérprete traduce una obra de la notación musical a sonido artísticamente válido. A causa de la ambigüedad inherente en la notación musical, un intérprete debe tomar importantes decisiones sobre el significado y realización de aspectos de una obra que el compositor no puede prescribir claramente. Esto incluye articulación en las divisiones formales, estimulación de clímax musical, etc. Estas determinaciones reflejan lo que el intérprete entiende sobre la obra, condicionado por

¹²⁴ *Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA)*, 1963, artículo 82.

¹²⁵ Rodríguez Romero, Alma Angélica, *La imagen como recurso en la construcción de la interpretación musical*, México, UNAM, 2016, p. 39.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 40.

sus conocimientos musicales y personalidad, teniendo como resultado una interpretación.¹²⁷

Por ejemplo, el artículo legislativo de 1963, nos señala que la actuación de un intérprete es personal y solística; teniendo de forma opuesta la de un conjunto musical, que es colectiva. Con base en lo anterior, el legislador establece como fundamento una distinción meramente numérica: intérprete si es solista y ejecutante si forma parte de un conjunto.¹²⁸

Retomando las definiciones de Neuhaus, Woody y McPherson; podemos establecer que para el ámbito musical esta definición es sumamente cuestionable, ya que la forma individual o colectiva que el músico elija para desempeñarse no influye en sus conocimientos ni capacidades musicales, así como tampoco en su personalidad. De forma conclusiva, en ambos casos se debió de considerar la figura de intérprete.

Lo más grave, el final del texto: "...y no se trate de simple acompañamiento". ¿Cuáles serían las bases para determinarlo? México ha continuado operando en este tema de forma similar hasta la fecha, pero en algún momento tendrá que reflexionarse a este respecto. Es tarea pendiente.¹²⁹

Decreto por el que se reforma y adiciona la Ley Federal de Derechos de Autor (enero de 1982)¹³⁰

La Ley Federal del Derecho de Autor, fue reformada y adicionada el 11 de enero de 1982, quedando incorporadas algunas disposiciones acerca de las obras y las interpretaciones usadas con fines publicitarios o propagandísticos;

¹²⁷ White, Bryan, "The Oxford Companion to Music", Oxford Music Online, Oxford University Press, fecha de consulta 7 de agosto de 2019, <https://www.oxfordreference.com/documentid/acref-9780199579037-e-3446>.

¹²⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 87.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 88.

¹³⁰ Decretada el 30 de diciembre de 1981, fueron publicadas en el *DOF* el 11 de enero de 1982 y entraron en vigor el 12 de enero de 1982.

de igual forma, ampliando la protección no sólo a los autores, sino también a los intérpretes y a los ejecutantes. El artículo 82 otorgó a los intérpretes y ejecutantes el derecho irrenunciable para recibir una retribución económica por la utilización pública de sus interpretaciones o ejecuciones.¹³¹

Es importante resaltar la reforma al artículo 82, ya que encontramos una adecuación a la definición de la Convención de Roma, de la que México es parte:

“...se considera artista intérprete o ejecutante, todo actor, cantante, músico, bailarín u otra persona que represente un papel, cante, recite, declame, interprete o ejecute en cualquier forma una obra literaria o artística”. Esta reforma incorporó una nueva categoría jurídica: “artista intérprete”, que subsanó algunas deficiencias contenidas en este artículo.¹³²

De igual manera, estas reformas favorecieron a los intérpretes y ejecutantes, ya que dotó de mayor seguridad económica la actividad de los artistas. El artículo mencionaba que:

Artículo 84.- “Los intérpretes y ejecutantes que participen en cualquier forma o medio de comunicación al público, tendrán derecho a recibir la retribución económica irrenunciable por la utilización pública de sus interpretaciones o ejecuciones;¹³³ de conformidad con los artículos 79 y 80”.

Estos cambios al texto jurídico preponderaban la necesidad de adecuar nuestra legislación a las convenciones y tratados internacionales, de los cuales México formaba parte. Es importante puntualizar que el artículo 84 de la Convención de Roma reconocía el carácter irrenunciable de los derechos de los artistas intérpretes a percibir una remuneración económica por el uso de sus interpretaciones.¹³⁴

¹³¹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 105.

¹³² Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 94.

¹³³ *Ley Federal de Derechos de Autor (LFDA)*, 1982, artículo 84.

¹³⁴ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 94.

Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor (julio de 1991)¹³⁵

Este Decreto fue publicado en el DOF el 17 de julio de 1991, mismo que adicionó y reformó diversas disposiciones. Le fueron incorporados la enajenación y arrendamiento como forma de explotación. En el artículo 6º se dispuso que los derechos de autor sean preferentes a los intérpretes y ejecutantes de una obra, y en caso de existir conflicto se estará siempre a lo que más favorezca al autor.¹³⁶

Para la materia musical estas reformas fueron de gran importancia ya que fueron ampliados los términos de la transmisión de los derechos de autor. En esta reforma quedó estipulado que podrían “ser transmisibles por cualquier medio legal, incluida la enajenación y la concesión de uso o explotación temporal, como el arrendamiento”.¹³⁷ Acerca de la clasificación por ramas de las obras protegidas, se incluyeron las audiovisuales.¹³⁸ De igual forma, se facultó el otorgamiento de reserva de derechos al uso exclusivo a “los personajes humanos de caracterización empleados en situaciones artísticas, los nombres artísticos, así como las denominaciones de los grupos artísticos”.¹³⁹

Aunado al derecho de publicar una obra por cualquier medio sin que esto implique su explotación en representaciones o ejecuciones públicas, el legislador definió que “una obra es objeto de representación o ejecución pública cuando sea presentada por cualquier medio a auditores o espectadores sin

¹³⁵ Decretadas el 9 de julio de 1991, fueron publicadas en el *DOF* el 17 de julio del mismo año, entrando en vigor treinta días después.

¹³⁶ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 106.

¹³⁷ *LFDA*, 1963, artículo 4º.

¹³⁸ *Ibidem*, artículo 7º.

¹³⁹ *Ibidem*, artículo 25.

restringirla a determinadas personas pertenecientes a un grupo privado y que supere los límites de las representaciones domésticas usuales”.¹⁴⁰

Decreto que reforma, adiciona y deroga disposiciones de diversas leyes relacionadas con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (diciembre de 1993)¹⁴¹

En 1993 esta Ley fue objeto de nuevas reformas y adiciones.

Derivado de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entre México, los Estados Unidos de América y Canadá, México se comprometió a reformar, adicionar y derogar diversas disposiciones contenidas en las leyes nacionales. Una de ellas fue justamente la *Ley Federal de Derechos de Autor* que, de conformidad con lo dispuesto por el artículo 9º del decreto presidencial por el que adecuaron diversas normas federales para ser acordes con el TLCAN, reformó el primer párrafo de la fracción I del artículo 23, el 81 y el último párrafo del 146, adicionando un párrafo tercero al artículo 9º de la ley autoral.¹⁴²

El artículo 81 tenía contenidos relativos a los cambios operados en la naturaleza del uso de obras de dominio público, los cuales se encontraban bajo el régimen del “dominio público pagante”. A partir de estas reformas, se dispuso que su uso sería “libre” con una sola limitante,¹⁴³ la cual consistía en reconocer invariablemente los derechos referidos en las fracciones I y II del artículo 2º, que dicen:

- I. El reconocimiento de la de su calidad de autor;
- II. El de oponerse a toda deformación, mutilación o modificación de su obra, que se lleve a cabo sin su autorización, así como a toda acción que redunde en demérito de la misma o mengua del honor, del prestigio o de la reputación del autor. No es

¹⁴⁰ LFDA, 1963, artículo 72.

¹⁴¹ Artículo 9º del Decreto que reforma, adiciona y deroga disposiciones de diversas leyes relacionadas con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte, de fecha 15 de diciembre de 1993, publicado en el *DOF* el 22 de diciembre y en vigor a partir del 1º de enero de 1994.

¹⁴² Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 98.

¹⁴³ *Idem.*

causa de la acción de oposición la libre crítica científica, literaria o artística de las obras que ampara esta ley.

Ley Federal del Derecho de Autor de 1996¹⁴⁴

En diciembre de 1996, el Congreso mexicano aprobó la nueva Ley Federal del Derecho de Autor (en adelante LFDA). Entre las razones que motivaron la promulgación de esta nueva ley, estaba la de cumplir los compromisos adquiridos por México, en virtud de la entrada en vigor del Tratado de Libre Comercio, en especial de las disposiciones del capítulo XVII relativo a la propiedad intelectual. En cumplimiento de ello, era necesario revisar y ajustar la legislación autoral, de acuerdo con las exigencias de las nuevas tecnologías y los compromisos internacionales adquiridos.¹⁴⁵

Esta nueva ley presenta una técnica legislativa más moderna que su predecesora. Es reglamentaria del artículo 28 constitucional, mismo que señala que no constituyen monopolios los privilegios exclusivos y temporales que el Estado otorgue a los autores y artistas para la explotación de sus obras. La LFDA también tiene por objeto la protección de otros derechos de propiedad intelectual, como las reservas de derechos, el derecho a la imagen, los derechos de autor sobre los símbolos patrios y las expresiones de cultura popular y el derecho *sui generis* sobre las bases de datos no originales.¹⁴⁶ Este ordenamiento tuvo ciertas virtudes y aciertos, como el clasificar las obras según su autor, comunicación y origen.

Artículo 1º.- La presente Ley, reglamentaria del artículo 28 constitucional, tiene por objeto la salvaguarda y promoción del acervo cultural de la Nación; protección de los

¹⁴⁴ Decretada el 18 de diciembre de 1996, publicada en el *DOF* el 24 de diciembre, entrando en vigor noventa días después.

¹⁴⁵ Michaus, Martín, *Nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1998, p. 83.

¹⁴⁶ Serrano Migallón, Fernando, *Panorama general de la nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1998, p. 55.

derechos de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión, en relación con sus obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como de los otros derechos de propiedad intelectual.¹⁴⁷

Migallón destaca que con la aplicación de la LFDA, se modernizó el marco legal del derecho del autor al quedar incorporadas nuevas figuras jurídicas tomadas de la evolución mundial de la materia,¹⁴⁸ de los acuerdos internacionales de los que México forma parte, de los estudios jurídicos y de la experiencia forense de la materia.¹⁴⁹

En la legislación mexicana este logro se vio materializado al establecer una clara división entre los derechos morales y patrimoniales del autor, así como también a reforzar los principios que coadyuvan a la protección del mismo: el de la ausencia de formalidades, la libre asociación de los creadores, artistas y titulares de derechos, la imprescriptibilidad e inalienabilidad de los derechos morales de autor y la limitación temporal de la cesión de los derechos patrimoniales.¹⁵⁰

Entre las innovaciones que presenta esta ley, se advierte una tipología clasificatoria según los diferentes aspectos de las obras, así como otra de carácter contractual por cada una de las principales ramas artísticas. También hace evidente la incorporación de elementos emanados del avance tecnológico, tanto para la fijación, edición, reproducción; así como para la divulgación de obras.¹⁵¹

¹⁴⁷ *Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA)*, México, 1996.

¹⁴⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 105, *cf.* Serrano Migallón, Fernando, *México en el orden internacional de la propiedad intelectual* (2 tomos), México, Porrúa, UNAM, 2000, pp. 61-62.

¹⁴⁹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 105.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 105. *cf.* Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 61.

¹⁵¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, pp. 105-106.

El Instituto Nacional del Derecho de Autor (en adelante INDAUTOR) incluyó el tema de las sociedades de gestión colectiva, así como también los procedimientos a seguir ante las autoridades judiciales, que incluyeron, además del procedimiento de arbitraje, el de avenencia y otros de carácter administrativo vinculados con infracciones en materia de derechos de autor, de comercio e impugnación administrativa.¹⁵² Las disposiciones correspondientes a delitos en materia de derechos de autor, fueron integradas en el entonces *Código Penal para el Distrito Federal en materia del fuero común y para toda la República en materia del fuero federal*, constituyendo un nuevo título, el “XXVI. Delos delitos en materia de derechos de autor”.¹⁵³

Recordando los antecedentes de la legislación mundial en materia del derecho de autor, podemos situar a nuestro país en el tercer lugar, después de Inglaterra en 1710 y de los Estados Unidos en 1790; esto debido a que en México se incluyó el tema por primera vez en la Constitución Política de 1824, aunque se legisló particularmente en materia de derechos de autor hasta el año de 1947. Desde 1997 se encuentra funcionando el INDAUTOR, como un organismo desconcentrado de la SEP, a quien le corresponde la aplicación administrativa de la LFDA. El Estado mexicano en la actualidad, ha emitido una definición del derecho de autor, de la siguiente manera:

“El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas; es una protección mediante la cual el autor goza de privilegios personalísimos, conocidos también como derechos morales, y derechos pecuniarios o patrimoniales”.¹⁵⁴

¹⁵² La Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI) es una Sociedad de Gestión Colectiva de Interés Público, fundada hace más de 50 años para procurar la protección de la obra creativa y el respeto a los derechos, que derivan la explotación comercial.

¹⁵³ Reforma decretada el 18 de diciembre de 1996 y publicada en el *DOF* el 24 de diciembre de 1996, Carrancá y Trujillo, Raúl y Carrancá y Rivas Raúl, *Código Penal Anotado*, 25 ed., 2003, p. 1052.

¹⁵⁴ “Guía de recomendaciones en materia de derechos de autor”, Programa Editorial de la República, México, 2016, p. 3,

México firmó su adhesión al Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas el 24 de julio de 1971. Con esta integración que entró en vigor el 17 de diciembre de 1974, fue posible mejorar la legislación interna gracias al reconocimiento de nuevos derechos, la elevación de los niveles de protección y la estandarización de la reglamentación convencional. Asimismo, con la firma del Convenio de Berna, en México se adoptó la regulación de la figura de la presunción de autoría, quedando así desplazada la obligación de registrar una obra para verse reconocidos los derechos de autor. A partir de este momento, para que el autor tuviera reconocida su personalidad, sólo era necesario que indicara en la obra su nombre o seudónimo.

I.3. Tratados y convenciones internacionales

Los orígenes de la propiedad intelectual y del derecho de autor se remontan a la Antigüedad Clásica. En Grecia tuvo lugar el paso de la expresión oral a la escrita. En Roma, a la par que surge la figura del editor, se registra un incipiente desarrollo conceptual que terminaría por constituir una nueva rama: la del derecho de autor.¹⁵⁵ De la Roma Imperial, se conoce que Cicerón tuvo por editor de sus obras a Tito Pomponio Ático, en tanto que a las afueras del Foro se ubicaban los *subrostanti*, quienes “vendían” la información de los debates que tenían lugar en el Senado romano; hecho que el propio Cicerón destacaba al señalar que toda información era, a la vez, instrumento de conocimiento y de poder.¹⁵⁶

La imposibilidad de hallar antecedentes de derechos autorales no radica en la ausencia de evidencia arqueológica o historiográfica. La existencia de los derechos autorales en una sociedad determinada, presume la existencia de un

https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/249956/Guia_de_recomendaciones_Derecho_de_Autor_Agosto_2017.pdf.

¹⁵⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p.10.

¹⁵⁶ Díaz Noci, Javier, “El periodista como profesional liberal. La propiedad intelectual del periodista”, pp. 3-4, <http://www.ehu.es/diaz-noci/Libros/L2.pdf>.

grado superior de cultura y racionalidad. Para que éstos puedan existir, se requiere de tres elementos fundamentales:¹⁵⁷

1. La libertad como valor en relación con la creación del ingenio y del espíritu; de tal forma que se permita, separar a la creación de su función estrictamente ritual, sagrada o mágica.
2. Que la obra pueda ser atribuida a la voluntad creativa de una persona en forma individual.
3. Que exista un reconocimiento de la autonomía del individuo frente a la sociedad en relación con su propia obra.

Así, cuando las civilizaciones alcanzaron un grado de evolución suficiente, tanto en lo racional como en lo material para iniciar la labor intelectual, surge la actividad del creador artístico y es cuando se consagran los presupuestos materiales del reconocimiento de los derechos autorales. Después de haber sido reconocida la valía y el mérito de los creadores de las obras artísticas, fueron necesarios los intermediarios culturales y fue posible el intercambio mercantil de las obras. A partir de la concurrencia de estos factores, fueron posibles las obras del ingenio y espíritu humanos, como las artísticas, las literarias e intelectuales.¹⁵⁸

I.3.1. Siglo XIX

Teniendo presente la gran cantidad de Legislación de la materia existente en los siglos XIX y XX, para fines de este trabajo se decidió mencionar los Tratados y Convenciones internacionales que presentan mayor relación con el enfoque de mi investigación.

¹⁵⁷ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, pp. 3-4.

¹⁵⁸ *Ibidem*, p. 5.

Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas

Por su parte el Convenio de Berna para la Protección de Obras Literarias y Artísticas, mejor conocido como Convenio de Berna, fue el primer tratado internacional que creó un sistema uniforme de protección de los derechos de autor. Su objetivo era contribuir a que los nacionales de los Estados contratantes obtuvieran la protección internacional a su derecho de controlar el uso de sus obras creativas y recibir un pago por él. El texto de ese convenio ha sido revisado varias veces con el objetivo de tener en cuenta los cambios fundamentales en las formas de creación, utilización y difusión de las obras literarias y artísticas que han tenido lugar con el paso del tiempo y que en su mayoría han sido resultado de una evolución tecnológica.

Este convenio tiene como antecedentes históricos los primeros Congresos literarios y artísticos de 1858, que fueron iniciativas privadas de hombres que estaban en contacto con el mundo de las letras y del arte. Cabe señalar que el primer tratado internacional de derechos de autor en la historia, fue firmado entre Cerdeña y Austria el 22 de mayo de 1840. También, mencionemos que los primeros congresos internacionales del Convenio de Berna, fueron celebrados en Bruselas en 1858 y en Amberes en 1877, ambos en Bélgica. En ellos se trató un reconocimiento internacional de la propiedad literaria y artística; las reuniones se limitaban a discutir los derechos de los autores de obras artísticas.¹⁵⁹

En el Tratado de Berna de 1886 se consagraron distintos e importantes principios fundamentales. Por ejemplo, se estableció el trato nacional, la protección automática y la independencia de la protección. También fueron contemplados derechos exclusivos en favor del autor, como el derecho de traducción. El derecho de reproducción, de relevancia en este convenio, es la esencia misma del derecho de autor, ya que todos los países miembros lo han reconocido.¹⁶⁰ En el texto del Convenio, se anuncia de la siguiente manera:

¹⁵⁹ Otero Muñoz, Ignacio y Ortiz Bahena, Miguel Ángel, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 8.

Artículo 9º, p.1 “Los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma”.¹⁶¹

El reconocimiento del derecho individual del autor a la protección de su obra se afianza a finales del siglo XVIII, a través de las legislaciones dictadas en los Estados Unidos de América y en Francia, las dos naciones modernas. Posterior a este siglo, muchos países incluyeron en sus Constituciones nacionales los derechos de autor entre los derechos fundamentales del individuo. Finalmente, en el siglo XX el derecho de autor es universalmente reconocido como derecho del individuo, en la Declaración Universal de los Derechos Humanos de 1948.¹⁶²

I.3.2. Siglo XX

Convención internacional sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión (Convención de Roma)

La adopción en 1961 de la Convención de Roma fue primera respuesta internacional organizada frente a la necesidad de protección jurídica de los artistas intérpretes, productores de fonogramas y videogramas. Si bien la mayoría de los convenios internacionales reflejan la legislación de los distintos países, éstos tienen por finalidad sintetizar la normativa existente en ese campo.¹⁶³

¹⁶¹ Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.

¹⁶² Artículo 27.1. Toda persona tiene derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad, a gozar de las artes y a participar en el progreso científico y en los beneficios que de él resulten. 2. Toda persona tiene derecho a la protección de los intereses morales y materiales que le correspondan por razón de las producciones científicas, literarias o artísticas de que sea autora.

¹⁶³ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, Suiza, OMPI, 2005, p. 29.

La Convención de Roma fue una iniciativa encaminada a establecer normas internacionales en un ámbito en el que existían pocas legislaciones nacionales en aquella época. En ese momento, se supuso que la mayor parte de los Estados tuvieron que elaborar y promulgar legislación antes de adherirse a la Convención. Hoy prácticamente todo el mundo conviene en que la Convención de Roma ha quedado desfasada y debe ser objeto de revisión o de sustitución por un nuevo conjunto de normas en la esfera de los derechos conexos.¹⁶⁴

¹⁶⁴ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit., p. 29.*

II. DERECHOS DE AUTOR Y DERECHOS CONEXOS

La primera gran responsabilidad de un investigador del Derecho es ser sujeto histórico de nuestro tiempo.

Jorge Witker Velásquez.

II.1 Naturaleza jurídica del derecho de autor

El estudio de la naturaleza jurídica del derecho de autor es uno de los temas más difíciles de estudiar por su complejidad, ya que encontramos dos elementos: uno espiritual y otro material; por esta razón, los investigadores no han llegado a una conclusión exacta. El derecho de autor salvaguarda las bellas artes, que son parte y producto importante de la más alta actividad del Ser humano: la creación. Ahora bien, ¿cuál es la naturaleza jurídica del derecho de autor? Para saberlo, comencemos repasando una variada cantidad de teorías explicativas,¹⁶⁵ aunque tenemos que tener en cuenta que no existe alguna teoría universalmente aceptada.

1. La más antigua es aquella que asimila los derechos de autor a los de los privilegios, cuyo origen histórico se encuentra en las gracias concedidas por los monarcas

Según los seguidores de esta doctrina, que podemos considerar como formalista, el autor no tiene un derecho fundado en la creación intelectual, sino que ese derecho se lo concede la ley en forma de privilegio, como concesión graciosa del Estado por el interés que tiene la sociedad en estimular las

¹⁶⁵ Loredo Hill, Adolfo, *Naturaleza jurídica del Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, p. 19.

creaciones intelectuales y del espíritu. Se remonta a las monarquías en las que el rey era el dador de derechos y prerrogativas, que también beneficiaron a los editores. Este privilegio estaba sometido a la censura del monarca, quien nunca toleró obras que fueran en contra de sus intereses políticos, económicos y religiosos. Creemos en lo particular que toda la creación del intelecto es algo superior y anterior al reconocimiento de la ley, porque en última instancia la legislación también es producto del entendimiento. La ley sólo debe proteger y reglamentar la creatividad como parte de la libertad y dignidad del hombre (una de sus actividades más nobles), producir valores culturales para provecho de todos.¹⁶⁶

2. Teoría de la Obligación ex – delito

Nos dice que existe o debe existir una prohibición (la reproducción de la obra de otro) y de cuya prohibición surge el derecho del autor de actuar contra el infractor.

3. La teoría que asimila estos derechos a los derechos de la personalidad

Es la que se considera que los derechos de autor son inseparables de la actividad creadora del hombre y su materialización en obras concretas es su exteriorización como una emanación de su personalidad, por lo que esta teoría considera que toda violación o desconocimiento de estos derechos es un obstáculo al ejercicio de la actividad personal.

La obra del ingenio no es otra cosa que la prolongación de la personalidad del autor, que la exterioriza por medio de su creación. Estos derechos de la personalidad se reconocieron en la Revolución francesa como derechos del hombre y del ciudadano. Se había consolidado el principio “El fin del derecho es el hombre”. En palabras del jurisconsulto galo Henri Capitant “Los derechos de la personalidad (*droits de la personnalité*) tienen por objeto la protección de la persona misma...”. Entre éstos se encuentran los que son el sostén y fundamento del derecho de autor: derecho a la libertad, al honor y la

¹⁶⁶ Loredo Hill, Adolfo, *op. cit.*, pp. 23-24.

reputación. Derecho a la imagen, a la identidad personal, que comprende el nombre y el seudónimo. Elementos que integran los atributos morales del autor. Son absolutos porque pueden oponerse erga omnes; personalísimos porque sólo su titular puede ejercerlos; son irrenunciables, porque no pueden desaparecer por propia voluntad; imprescriptibles, porque no se pierden en el tiempo; no se pueden ceder ni embargar.¹⁶⁷

4. La teoría de Piola Castelli, Valdés Otero y Stolfi

Nos hablan de una naturaleza mixta (es decir, nos indican que se trata de derechos personal-patrimonial) de los derechos de autor y nos la explican diciendo que en el momento de la realización de la obra, se está frente a un derecho personal, en tanto que una vez que la obra sale a la luz pública para su “consumo” pasa a ser un derecho patrimonial.

5. Teoría de Farell Cubillas

Que los incorpora al derecho social y nos explica que, mediante los derechos de autor se pretende proteger al económicamente débil, promoviendo una nivelación de la desigualdad entre el autor y los grandes explotadores de la obra.

6. Teoría que considera al derecho de autor como de doble contenido o ecléctica tomando en consideración uno de los rasgos principales del derecho de autor que lo diferencia de otras figuras jurídicas: que es su calidad de derecho binario

Consta de un elemento espiritual -derecho moral-, relacionado íntimamente con el derecho de la personalidad del creador y otro elemento económico -derecho patrimonial-, material según algunos ligado a la explotación pecuniaria de la obra. En la actualidad, esta

¹⁶⁷ Loredo Hill, Adolfo, *op. cit.*, p. 23.

doctrina es reconocida por casi todos los países en sus respectivas legislaciones y por el Convenio de Berna.¹⁶⁸

7. Teoría del valor objetivado por un proceso intelectual, teológicamente social e integral, reconocido y protegido por el derecho positivo.¹⁶⁹

Se expuso esta tesis por primera vez durante un seminario organizado por la Dirección General de Derechos de Autor de la SEP en 1987, por el licenciado Jesús Betancourt Aldana, destacado litigante y gran conocedor de los derechos del autor, quien sostuvo:

El origen mismo que detecta de donde viene —el proceso creativo—, llámesele inspiración, si se trata de una obra artística musical, llámesele valor belleza, si se trata de una obra artística-pictórica, o bien, la idea que corresponda a una obra literaria. Sui génesis es el mundo de los valores, detectados, captados, por la excepcional facultad del artista-autor, poseedor de la fina sensibilidad que le permite transformar un valor abstracto en una obra concreta. La ubicación del derecho de autor, atenta la especial consideración de la Estimativa Jurídica, es precisamente en el a priori objetivista. La supersensibilidad del autor detecta en el mundo de los valores, el valor objetivable, y a través de su proceso psíquico forma la idea que posteriormente fija en una base material para que sea su obra. Consecuentemente, el autor es creador de esa obra, porque en el mundo sensible, puede afirmarse categóricamente que no existía nada antes de objetivar dicho valor, de estructurar psicológicamente la idea y fijarla en una base material. Es social-integral, porque participa de la naturaleza del derecho social, con una nota lógica permanente que requiere para su plena eficacia, o sea, integrarse a una adecuada normatividad de los medios masivos, que le permita alcanzar en beneficio del autor los óptimos niveles económicos. El respaldo jurídico promocional representará un mayor beneficio al autor, si la normatividad equilibra las distintas hipótesis del desarrollo. En otras palabras, el derecho de autor requiere de los reflectores del poder empresarial moderno para alcanzar los máximos beneficios. El derecho positivo debe impulsar el crecimiento

¹⁶⁸ Loredó Hill, Adolfo, *op. cit.*, p. 25.

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

empresarial, para que el éxito que se obtenga repercuta en forma ascendente en beneficio del autor.¹⁷⁰

De las ya mencionadas teorías, de forma personal comulgo con la Teoría Ecléctica, ya que coincido con la existencia de un elemento espiritual -derecho moral-, que está relacionado íntimamente con el derecho de la personalidad del creador y otro elemento económico -derecho patrimonial-, ligado a la explotación pecuniaria de las obras.

II.2 Derecho de autor

Sujeto del derecho de autor

- El autor: “persona física que ha creado una obra literaria o artística”.¹⁷¹

Objeto del Derecho de autor

El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de una obra artística o literaria. Gracias a ello, es que se otorgan derechos de carácter moral y patrimonial sobre las obras artísticas. Con fundamento en el artículo 11:¹⁷²

Artículo 11.- El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado en favor de todo creador de obras literarias y artísticas previstas en el artículo 13 de esta Ley, en virtud del cual otorga su protección para que el autor goce de prerrogativas y privilegios exclusivos de carácter personal y patrimonial. Los primeros integran el llamado derecho moral y los segundos, el patrimonial.

¹⁷⁰ Loredó Hill, Adolfo, *op. cit.*, p. 27.

¹⁷¹ *LFDA*, artículo 12.

¹⁷² *Ibidem*, artículo 11.

El autor tiene la titularidad de sus creaciones u obras materializadas, por lo que las ideas no son objeto de protección. Una vez que la obra ha quedado fijada en un soporte material es susceptible de reproducirse por el propio creador o por terceros. Siendo divulgada la obra, cualquiera se puede beneficiar de su contenido. La obra se protege desde el momento de su creación. No es menester ninguna formalidad de registro ni cumplimiento de solemnidades o requisitos. El derecho de autor es absoluto y exclusivo, ya que al creador, en lo personal le concede facultades de modificar, alterar, variar e incluso destruir su obra.¹⁷³ De conformidad por lo dispuesto en el artículo 14:¹⁷⁴

Artículo 14.- No son objeto de la protección como derecho de autor a que se refiere esta Ley:

- I. Las ideas en sí mismas, las fórmulas, soluciones, conceptos, métodos, sistemas, principios, descubrimientos, procesos e invenciones de cualquier tipo;
- II. El aprovechamiento industrial o comercial de las ideas contenidas en las obras;
- III. Los esquemas, planes o reglas para realizar actos mentales, juegos o negocios;
- IV. Las letras, los dígitos o los colores aislados, a menos que su estilización sea tal que las conviertan en dibujos originales;
- V. Los nombres y títulos o frases aislados;
- VI. Los simples formatos o formularios en blanco para ser llenados con cualquier tipo de información, así como sus instructivos;
- VII. Las reproducciones o imitaciones, sin autorización, de escudos, banderas o emblemas de cualquier país, estado, municipio o división política equivalente, ni las denominaciones, siglas, símbolos o emblemas de organizaciones internacionales gubernamentales, no gubernamentales, o de cualquier otra organización reconocida oficialmente, así como la designación verbal de los mismos;

¹⁷³ Loredó Hill, Adolfo, *op. cit.*, p. 21.

¹⁷⁴ LFDA, artículo 14.

VIII. Los textos legislativos, reglamentarios, administrativos o judiciales, así como sus traducciones oficiales. En caso de ser publicados, deberán apegarse al texto oficial y no conferirán derecho exclusivo de edición;

Sin embargo, serán objeto de protección las concordancias, interpretaciones, estudios comparativos, anotaciones, comentarios y demás trabajos similares que entrañen, por parte de su autor, la creación de una obra original;

IX. El contenido informativo de las noticias, pero sí su forma de expresión, y

X. La información de uso común tal como los refranes, dichos, leyendas, hechos, calendarios y las escalas métricas.

La obra se protege sin importar el destino, mérito o forma de expresión, el derecho de autor no tiene límites ni modalidades que la restrinjan, por lo contrario, cuanto más libertad y seguridad tenga el autor, mayor será el número de creaciones artísticas y culturales que disfrute la humanidad. En la LFDA, encontramos que las obras objeto de protección son:¹⁷⁵

Artículo 3o.- Las obras protegidas por esta Ley son aquellas de creación original susceptibles de ser divulgadas o reproducidas en cualquier forma o medio.

Atendiendo a los principios de materialidad y originalidad como requisitos para la protección de estas obras, encontramos al respecto:¹⁷⁶

Artículo 4o.- Las obras objeto de protección pueden ser:

A. Según su autor:

I. Conocido: Contienen la mención del nombre, signo o firma con que se identifica a su autor;

II. Anónimas: Sin mención del nombre, signo o firma que identifica al autor, bien por voluntad del mismo, bien por no ser posible tal identificación, y

¹⁷⁵ LFDA, artículo 3°.

¹⁷⁶ *Ibidem*, artículo 4°.

III. Seudónimas: Las divulgadas con un nombre, signo o firma que no revele la identidad del autor;

B. Según su comunicación:

I. Divulgadas: Las que han sido hechas del conocimiento público por primera vez en cualquier forma o medio, bien en su totalidad, bien en parte, bien en lo esencial de su contenido o, incluso, mediante una descripción de la misma;

II. Inéditas: Las no divulgadas, y

III. Publicadas:

a) Las que han sido editadas, cualquiera que sea el modo de reproducción de los ejemplares, siempre que la cantidad de éstos, puestos a disposición del público, satisfaga razonablemente las necesidades de su explotación, estimadas de acuerdo con la naturaleza de la obra, y

b) Las que han sido puestas a disposición del público mediante su almacenamiento por medios electrónicos que permitan al público obtener ejemplares tangibles de la misma, cualquiera que sea la índole de estos ejemplares;

C. Según su origen:

I. Primigenias: Las que han sido creadas de origen sin estar basadas en otra preexistente, o que estando basadas en otra, sus características permitan afirmar su originalidad, y

II. Derivadas: Aquellas que resulten de la adaptación, traducción u otra transformación de una obra primigenia;

D. Según los creadores que intervienen:

I. Individuales: Las que han sido creadas por una sola persona;

II. De colaboración: Las que han sido creadas por varios autores, y

III. Colectivas: Las creadas por la iniciativa de una persona física o moral que las publica y divulga bajo su dirección y su nombre y en las cuales la contribución personal de los diversos autores que han participado en su elaboración se funde en el conjunto con vistas al cual ha sido concebida, sin que sea posible atribuir a cada uno de ellos un derecho distinto e indiviso sobre el conjunto realizado.

Contenido del derecho de autor

Derechos morales

Concepto. “Los derechos morales del autor son derechos personalísimos, exclusivos, que corresponden a la personalidad del propio autor”.¹⁷⁷ El derecho de autor concede a los creadores unos atributos morales -propios de esta disciplina-, que reconoce la doctrina y otorga la ley, que están relacionados con los derechos de la personalidad del autor como creador y con la protección de la obra.¹⁷⁸

Estas facultades tienen entre otras cualidades, ser inalienables, imprescriptibles, irrenunciables e inembargables. La titularidad y ejercicio de estos derechos corresponden única y exclusivamente al autor, es el primigenio y perpetuo titular de estos derechos morales sobre las obras, concebidas como creaciones derivadas de su ingenio. Conforme al artículo 21:¹⁷⁹

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

- I. Determinar si su obra ha de ser divulgada y en qué forma, o la de mantenerla inédita;
- II. Exigir el reconocimiento de su calidad de autor respecto de la obra por él creada y la de disponer que su divulgación se efectúe como obra anónima o seudónima;
- III. Exigir respeto a la obra, oponiéndose a cualquier deformación, mutilación u otra modificación de ella, así como a toda acción o atentado a la misma que cause demérito de ella o perjuicio a la reputación de su autor;
- IV. Modificar su obra;
- V. Retirar su obra del comercio, y

¹⁷⁷ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, 2005, p. 110.

¹⁷⁸ Loredó Hill, Adolfo, *op. cit.*, p. 22.

¹⁷⁹ *LFDA*, artículo 21.

VI. Oponerse a que se le atribuya al autor una obra que no es de su creación. Cualquier persona a quien se pretenda atribuir una obra que no sea de su creación podrá ejercer la facultad a que se refiere esta fracción.

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

Por tanto, encontramos que las seis facultades de los derechos morales son: divulgación, paternidad, modificación, integridad, repudio y retracto. Las facultades de modificación y retracto no son transmisibles, pues se extinguen con la muerte del autor

Derechos patrimoniales

Concepto. “Son derechos materiales que protegen la facultad exclusiva de su titular con relación a la explotación de las obras, es decir, al uso económico de su reproducción, sea por su autor, sucesores, colaboradores, transformadores, realizadores y/o intérpretes”.¹⁸⁰ Por primera vez es reconocido por la Ley que estos derechos no son embargables ni pignoraables, aunque pueden serlo frutos y productos de su ejercicio.¹⁸¹ Tienen vigencia durante la vida del titular y cien años después de su muerte.¹⁸²

Artículo 29.- Los derechos patrimoniales estarán vigentes durante:

I. La vida del autor y, a partir de su muerte, cien años más.

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

II. Cien años después de divulgadas.

¹⁸⁰ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸¹ *LFDA*, artículo 41.

¹⁸² *Ibidem*, artículo 29.

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

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

De acuerdo a lo dispuesto por la Ley, otorgan al autor “el derecho de explotar de manera exclusiva sus obras o de autorizar a otros su explotación en cualquier forma, dentro de los límites que establece la presente Ley y sin menoscabo de la titularidad de los derechos morales a que se refiere el artículo 21 de la misma”.

Atendiendo a lo dispuesto en el artículo 24:¹⁸³

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

Los derechos patrimoniales se transmiten por contrato escrito, son onerosos y temporales:¹⁸⁴

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

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

¹⁸³ LFDA, artículo 24.

¹⁸⁴ *Ibidem*, artículo 30.

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

En las reformas a la ley de 1963, el derecho patrimonial estaba centrado en la facultad de “usar y explotar temporalmente” las obras por el mismo autor o por terceros (titulares derivados) con propósito de lucro. Con la ley del 96, la protección de estos derechos patrimoniales se incrementó de manera significativa, ya que llegó a comprender facultades más amplias y precisas con respecto de su tutela,¹⁸⁵ quedando descritas de la siguiente forma:¹⁸⁶

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

I. La reproducción, publicación, edición o fijación material de una obra en copias o ejemplares, efectuada por cualquier medio ya sea impreso, fonográfico, gráfico, plástico, audiovisual, electrónico, fotográfico u otro similar.

II. La comunicación pública de su obra a través de cualquiera de las siguientes maneras:

a) La representación, recitación y ejecución pública en el caso de las obras literarias y artísticas;

b) La exhibición pública por cualquier medio o procedimiento, en el caso de obras literarias y artísticas;

c) El acceso público por medio de la telecomunicación, incluida la banda ancha e internet, y

d) La puesta a disposición del público de sus obras, de tal forma que los miembros del público puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

¹⁸⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 112.

¹⁸⁶ LFDA, artículo 27.

III. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las obras por:

- a)** Cable;
- b)** Fibra óptica;
- c)** Microondas;
- d)** Vía satélite, o
- e)** Cualquier otro medio conocido o por conocerse.

IV. La distribución de la obra, incluyendo la venta u otras formas de transmisión de la propiedad de los soportes materiales que la contengan, así como cualquier forma de transmisión de uso o explotación. Cuando la distribución se lleve a cabo mediante venta, 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.

Lo anterior, sin perjuicio de la obligación de los concesionarios de radiodifusión de permitir la retransmisión de su señal y de la obligación de los concesionarios de televisión restringida de retransmitirla en los términos establecidos en la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión y sin menoscabo de los derechos de autor y conexos que correspondan.

Todas estas modalidades revelan una gran importancia dentro del ámbito musical, ya que coadyuvan a que la música tenga una mayor posibilidad de ser reproducida, publicada, editada o fijada materialmente; ayudándose

además, de una interminable cantidad de medios, donde predominan los impresos, sonoros, audiovisuales y electrónicos.¹⁸⁷

Limitaciones a los derechos de autor

Dentro de la Legislación encontramos diversas limitaciones a los derechos de autor. Estas primeras serán por causa de utilidad pública:¹⁸⁸

Artículo 147.- Se considera de utilidad pública la publicación o traducción de obras literarias o artísticas necesarias para el adelanto de la ciencia, la cultura y la educación nacionales. Cuando no sea posible obtener el consentimiento del titular de los derechos patrimoniales correspondientes, y mediante el pago de una remuneración compensatoria, el Ejecutivo Federal, por conducto de la Secretaría de Cultura, de oficio o a petición de parte, podrá autorizar la publicación o traducción mencionada. Lo anterior será sin perjuicio de los tratados internacionales sobre derechos de autor y derechos conexos suscritos y aprobados por México.

También, existirá limitación a los derechos patrimoniales cuando:¹⁸⁹

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

I. Cita de textos, siempre que la cantidad tomada no pueda considerarse como una reproducción simulada y sustancial del contenido de la obra;

II. Reproducción de artículos, fotografías, ilustraciones y comentarios referentes a acontecimientos de actualidad, publicados por la prensa o difundidos por la radio o la televisión, o cualquier otro medio de difusión, si esto no hubiere sido expresamente prohibido por el titular del derecho;

¹⁸⁷ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 113.

¹⁸⁸ *LFDA*, artículo 147.

¹⁸⁹ *Ibidem*, artículo 148.

III. Reproducción de partes de la obra, para la crítica e investigación científica, literaria o artística;

IV. Reproducción por una sola vez, y en un sólo ejemplar, de una obra literaria o artística, para uso personal y privado de quien la hace y sin fines de lucro.

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

V. Reproducción de una sola copia, por parte de un archivo o biblioteca, por razones de seguridad y preservación, y que se encuentre agotada, descatalogada y en peligro de desaparecer;

VI. Reproducción para constancia en un procedimiento judicial o administrativo;

VII. Reproducción, comunicación y distribución por medio de dibujos, pinturas, fotografías y procedimientos audiovisuales de las obras que sean visibles desde lugares públicos; y

VIII. Publicación y representación de obra artística y literaria sin fines de lucro para personas con discapacidad.

Las entidades autorizadas o reconocidas podrán valerse de lo dispuesto en esta fracción, bajo los términos de los tratados internacionales suscritos y aprobados por los Estados Unidos Mexicanos, para el intercambio transfronterizo de ejemplares en formatos accesibles, incluida su importación.

Limitaciones a las obras derivadas

Las limitaciones a las obras derivadas, las encontramos en el artículo 78,¹⁹⁰ que a la letra dice:

Artículo 78.- Las obras derivadas, tales como arreglos, compendios, ampliaciones, traducciones, adaptaciones, paráfrasis, compilaciones, colecciones y transformaciones

¹⁹⁰ LFDA, artículo 78.

de obras literarias o artísticas, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero sólo podrán ser explotadas cuando hayan sido autorizadas por el titular del derecho patrimonial sobre la obra primigenia, previo consentimiento del titular del derecho moral, en los casos previstos en la Fracción III del Artículo 21 de la Ley.

Cuando las obras derivadas sean del dominio público, serán protegidas en lo que tengan de originales, pero tal protección no comprenderá el derecho al uso exclusivo de la obra primigenia, ni dará derecho a impedir que se hagan otras versiones de la misma.

La Ley autoral incorporó de manera expresa a otros titulares de derechos.¹⁹¹ Tal incorporación la encontramos dispuesta en su artículo 2º, el cual señala que tiene por objeto “la protección de los derechos de los autores, de los artistas intérpretes o ejecutantes, así como de los editores, de los productores y de los organismos de radiodifusión”. Esta esfera de protección jurídica también amplió su cobertura a las obras literarias o artísticas en todas sus manifestaciones, sus interpretaciones o ejecuciones, sus ediciones, sus fonogramas o videogramas, sus emisiones, así como los demás derechos de propiedad intelectual.¹⁹²

II.3 Derechos conexos

Los derechos conexos son aquellos que otorgan una protección a quienes sin ser propiamente los autores, contribuyen con su creatividad, técnica u organización en el proceso de poner a disposición del público determinada obra. Se trata de derechos que a nivel internacional se introdujeron con la Convención de Roma de 1961. Cabe destacar que el ejercicio de estos derechos no puede lesionar los derechos del autor de la obra preexistente.

Conforme a la Ley, estos derechos derivan directamente del autor, están íntimamente relacionados entre sí y son heterogéneos, ya que engloban los derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes, de los productores de

¹⁹¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹² LFDA, artículo 2º.

fonogramas y videogramas, a las entidades de radiodifusión, *et sit cetera*.¹⁹³ Como resultado de la evolución de la técnica y de las comunicaciones, los artistas intérpretes y ejecutantes vieron seriamente afectadas sus prestaciones artísticas, lo que originó la existencia de una protección legal acorde con las circunstancias. Es así como obtuvieron a partir de la Convención de Roma y de las legislaciones nacionales, el reconocimiento de sus derechos.¹⁹⁴

Sujetos de los derechos conexos

Una de las grandes innovaciones de la ley autoral fue la incorporación de las definiciones correspondientes a cada uno de los grandes grupos de los titulares de los derechos comprendidos:¹⁹⁵

- El intérprete y ejecutante: “designan al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o cualquiera persona que interprete o ejecute una obra literaria o artística o una expresión del folclor o que realice una actividad similar a las anteriores, aunque no haya un texto previo que norme su desarrollo.”¹⁹⁶
- El editor: “persona física o moral que selecciona o concibe una edición y realiza por sí o a través de terceros su elaboración”.¹⁹⁷
- El productor de fonogramas: “persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas”.¹⁹⁸
- El productor de videogramas: “persona física o moral que fija por primera vez imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den

¹⁹³ LFDA, artículo 78.

¹⁹⁴ Serrano Migallón, Fernando, *Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*, 2a. ed., México, UNAM, 1998, p. 71.

¹⁹⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 117.

¹⁹⁶ LFDA, artículo 116.

¹⁹⁷ *Ibidem*, artículo 124.

¹⁹⁸ *Ibidem*, artículo 130.

sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes, constituyan o no una obra audiovisual”.¹⁹⁹

- Organismos de radiodifusión: “entidad concesionada o permitida capaz de emitir señales sonoras, visuales o ambas, susceptibles de percepción por parte de una pluralidad de sujetos receptores”.²⁰⁰

A los derechos conexos se les ha llegado a llamar derechos “vecinos”, ya que para coexistir requieren, como presupuesto, la existencia de una obra producto de la creatividad humana,²⁰¹ hecha por los autores, que son la persona física creadora de una obra literaria o artística.²⁰² Los derechos conexos a los derechos de autor se fundan en la protección que el Estado brinda a quienes interpretan obras ajenas. También brindan la protección particular a los industriales que realizan la puesta a disposición del público, a cantidades enormes de ejemplares, difusiones de las obras, *et sit cetera*.²⁰³

Aunado a lo anterior, se continuó respetando el principio de equidad en el trato hacia los autores, nacionales o extranjeros,²⁰⁴ así como también al resto de los sujetos que hubieren realizado fuera de la República la primera fijación de sus interpretaciones, ejecuciones o ediciones; esto significaba “la primer fijación de los sonidos de sus ejecuciones”, imágenes de sus videogramas o también la comunicación de emisiones. Todo lo anterior, protegido con base en las legislaciones internacionales en materia de derechos de autor y derechos conexos de los que México fuere parte.²⁰⁵

¹⁹⁹ LFDA, artículo 136.

²⁰⁰ *Ibidem*, artículo 139.

²⁰¹ “Siendo éstas las generadoras de los derechos autorales”. En Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 73.

²⁰² LDFA, artículo 12.

²⁰³ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 73.

²⁰⁴ LFDA, artículo 7º.

²⁰⁵ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 118.

Dentro de estos trabajos de naturaleza intelectual, revisten de suma importancia aquellos que revelan una técnica, creatividad, estudio o talento.²⁰⁶ Por ejemplo, los artistas intérpretes y ejecutantes comunican cierta obra artística y encontramos su definición en el artículo 116.²⁰⁷

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

Presentemos un ejemplo para mostrar la diferencia entre derechos de autor y derechos conexos. En el siguiente ejemplo, se evidencia al autor/intérprete y posteriores intérpretes o ejecutantes:

Musica instrumentale sopra le 7 ultime parole del Nostro Redentore in Croce, Hob. XX/1:A), es el título de la primera edición de un trabajo orquestal compuesto y dirigido por el autor Joseph Haydn.²⁰⁸ Esta forma de *Sonata de Allegro* tiene su origen en la costumbre de cada Viernes Santo, en donde se realizaban ejercicios espirituales llamados: “La Devoción de las Tres Horas”. En ellos se leían las últimas palabras de Cristo durante los tormentos que padeció

²⁰⁶ *Manual Jurídico Autoral*, México, UNAM, Oficina del Abogado General, Dirección General de Asuntos Jurídicos, 2001, p. 18.

²⁰⁷ *LFDA*, artículo 116.

²⁰⁸ “Franz Joseph Haydn nacido en Rohrau, cerca de Viena el 31 de marzo de 1732 y fallecido el 31 de mayo de 1809; es uno de los máximos representantes del Período Clásico, además de ser conocido como el “padre de la sinfonía” y el “padre del cuarteto de cuerda”. También contribuyó en el desarrollo instrumental del trío con piano y en la evolución de la forma sonata. Tuvo un estrecha amistad con Mozart, del cual se cree fue su mentor y fue profesor de Ludwig van Beethoven”. En HOPKINS, Antony. *“The Nine Symphonies of Beethoven”*, Heinemann, Londres, p. 78.

en la Cruz. Esta práctica es original de las Misiones jesuitas de Perú, en las que la música era intercalada entre cada una de las siete palabras.²⁰⁹

En Cádiz en el año de 1783, en el Oratorio de la Santa Cueva se realizaban trabajos de renovación y ampliación de este recinto. El sacerdote Don José Sáenz de Santa María, optó por encargar una pieza musical²¹⁰ que fuera digna para la devoción del Viernes Santo, por lo que decidió contratar al compositor más importante de aquella época: Joseph Haydn.²¹¹

En 1787 la partitura de la obra llegó a Cádiz, con el título: *Musica istrumentale sopra la sette parole del Nostro Redentore in croce, o sianno Sette Sonate con una introduzione, ed al fine un Terremoto*. El estreno mundial fue el viernes santo de 1787, en la Santa Cueva. El padre Santa María invitó a los mejores músicos locales para que la interpretaran. La instrumentación que eligió Haydn originalmente fue: dos flautas, dos oboes, dos fagotes, dos trompetas, cuatro cornos, dos timbales, cuarteto de cuerdas y contrabajo.²¹²

Continuando con lo anterior, tiempo después de estrenada esta obra se fueron creando obras derivadas, como por ejemplo: la versión para cuarteto de cuerdas,²¹³ la versión coral²¹⁴ y la versión para piano.²¹⁵ Entonces, nuevas

²⁰⁹ Prieto, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998, p. 68.

²¹⁰ “El sacerdote que comisionó la obra, Don José Sáenz de Santa María, pagó por el encargo de la manera más inusual, enviando un pastel dentro de una caja, el cual el compositor partió con disgusto, encontrando que estaba relleno de monedas de oro”. En Geiringer, Karl y Geiringer, Irene, *Haydn: A Creative Life in Music*, California, University of California Press, 1982.

²¹¹ Prieto, Carlos, *op. cit.*, p. 69.

²¹² *Ibidem*, p. 72.

²¹³ “A pedido de la editorial Artaria, el compositor produjo una versión reducida para cuarteto de cuerdas en 1787, su Opus 51. Esta es la forma en que la obra se interpreta más a menudo hoy en día: un grupo de siete obras (Hoboken-Verzeichnis III / 50-56), con la Introducción contigua a las Sonata I y Sonata VII unidas por el Terremoto. La primera parte del violín incluye el texto latino directamente debajo de las notas, haciendo que las palabras *hablen* musicalmente”. En Argo, “Haydn String Quartets, Volume Eleven”, *Decca*.

versiones de esta obra fueron apareciendo y comenzaron a ser interpretadas por otros músicos, además de ser presentadas en otros espacios. De tal manera, podemos concluir que para el caso especial de esta obra así como de muchas otras que existen, aparte de los derechos del autor (morales y patrimoniales), las interpretaciones contienen también derechos conexos, en los que puntualizamos que para este ejemplo los supuestos se cubren de la siguiente forma:

Los artistas intérpretes y ejecutantes:

Fueron los músicos encargados de tocar esta obra tanto en su estreno como en las presentaciones posteriores en las que Haydn no fue partícipe o cuando ya hubiere fallecido.

Los productores de fonogramas y videogramas:

The Seven Last Words of Christ de la Orquesta Filarmónica de Viena de Riccardo Muti, fue presentado en concierto en Salzburgo el 25 de agosto de 1982. Fue grabado este evento en el *Deutsche Grammophon*.²¹⁶ Para esta grabación aparte de los músicos intérpretes o ejecutantes, es cierto que existieron encargados de los temas fonográficos y audiovisuales.

El fin concreto de este trabajo de investigación es poder brindar una mayor certeza jurídica a las personas que se dedican a realizar el arte, a parte de los autores de obras, a los que no son autores, pero que con su conocimiento, creatividad, técnica y estudio hacen llegar al público determinada obra: los intérpretes o ejecutantes. ¿Por qué es importante puntualizar esto?

²¹⁴ “El estreno público fue el 1 de abril de 1798, patrocinado por Tonkünstler-Societät, una sociedad de beneficencia vienesa para músicos. El trabajo fue publicado en 1801”. En Temperley, Nicholas, *Haydn: The Creation*, Cambridge University Press, 1991.

²¹⁵ Díez Martínez, Marcelino, “Las siete palabras de Cristo en la Cruz, de Franz Joseph Haydn: Un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza”, *Revista de Musicología*, núm. 26, 2003, fecha de consulta: 5 de septiembre de 2019.

²¹⁶ Andrews, Buy, “Emil Berliner, Genius Behind, Deutsche Grammophon”, *Billboard*, Estados Unidos de América, núm. 317, septiembre 15 de 1973, p. 36.

¿Para qué sirven los derechos conexos? Es evidente que en nuestros días el mismo Haydn no podría interpretar o dirigir en persona, ésta o alguna otra de sus obras.

Recordemos que Haydn murió en el año de 1809 y que para ese entonces ya existía cierta regulación en cuanto a los derechos que asisten al autor de determinada obra artística, en este caso: musical. “Es necesario recordar la importancia de la interpretación: el arte existe gracias a que es revivido a fin de que sea apreciado cuando el autor no puede reproducirlo”,²¹⁷ en este caso porque el autor ha muerto. Por eso, es imprescindible brindar una mayor protección jurídica a los artistas que nos hacen llegar el arte sin que ésta sea necesariamente conferida por el autor.

Contenido de los derechos conexos

Estos derechos no requieren, al igual que los derechos de autor: registro, documento, formalidad o algún tipo de solemnidad para ser reconocidos.²¹⁸ La LFDA establece diversos tipos de derechos conexos al derecho de autor, de acuerdo con el sujeto a quien se aplican. Cada grupo de titulares, posee una normatividad adecuada a su propia naturaleza e intereses.²¹⁹

²¹⁷ Como ha sido mencionado en la introducción de este trabajo de investigación, la Doctora Zanolli Fabila nos dice que: “Es pues un imponderable del efímero arte musical el hecho de que para poder existir deba contar con alguien que lo reviva a fin de ser apreciado, sobre todo cuando un autor no lo puede reproducir. En ambos casos evidentemente se requiere de un tercero, de lo contrario, el arte en cuestión sería un arte totalmente muerto”. En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La interpretación artística, su naturaleza jurídica*, México, UNAM, 2011, p. 46.

²¹⁸ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Derecho de autor...*, *cit.*, p. 120.

²¹⁹ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 73.

Derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes

El artista intérprete “es un intermediario entre el creador y el público, pues transmite un pensamiento ya expresado entera y concretamente por el autor de la obra”.²²⁰ Es importante resaltar que en torno a los titulares de derechos dentro del ámbito musical, el autor tiene como equivalente a la figura del compositor; en el caso de los intérpretes y ejecutantes, será conforme a lo que dispone la Ley: dependerá del instrumento que toquen o la actividad que realicen. A los músicos instrumentistas se les asignará la categoría de ejecutantes y a los cantantes, la de intérpretes.²²¹

Derechos morales y patrimoniales de los artistas intérpretes y ejecutantes

El artista intérprete goza de los derechos morales de reconocimiento de su nombre con respecto de sus interpretaciones. De igual forma, puede oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación.²²² En caso de presentarse alguno de estos supuestos, al artista intérprete le asistiría el derecho de exigir la reparación del daño moral y el pago de daños y perjuicios. De manera similar, el ordenamiento dispuso que gozaran de derechos patrimoniales, es decir, del derecho irrenunciable a “percibir una remuneración por el uso o explotación de sus interpretaciones o ejecuciones con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio, comunicación pública o puesta a disposición”.²²³

De acuerdo a las facultades contenidas en el artículo 118 de la LFDA, los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de autorizar o prohibir acerca de sus interpretaciones la comunicación pública, la fijación, la

²²⁰ Zapata López, Fernando, *Artistas intérpretes y ejecutantes*, Ciudad de México, Seminario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para Jueces Federales Mexicanos, 12-14 de julio de 1993, p. 182.

²²¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 119.

²²² LFDA, artículo 117.

²²³ *Ibidem*, artículo 117 bis.

reproducción, la distribución pública y el arrendamiento comercial. Con el Tratado de Beijing²²⁴ en vigor, estos derechos de los artistas intérpretes y ejecutantes fueron ampliados con relación a sus interpretaciones audiovisuales.²²⁵

a) Titularidad

Este supuesto surge en las obras colectivas donde existe la participación conjunta de artistas intérpretes y ejecutantes -por ejemplo en el caso de las compañías de ballet y los cuerpos teatrales- así como también en la música de coros y orquestas. Los participantes deben elegir a un representante para el libre ejercicio de su derecho de oposición.²²⁶ La Ley dispone que a falta de este representante, la responsabilidad recaiga en su director.²²⁷

b) Plazos

Con las reformas dispuestas en el año de 2003, se fijó que la duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes sería de 75 años a partir de la primera interpretación o ejecución en un fonograma, de la primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas, así como también de la transmisión por vez primera a través de la radio, televisión o cualquier otro medio.²²⁸

²²⁴ El Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales, que fue adoptado el 24 de junio de 2012, se ocupa de los derechos de propiedad intelectual de los artistas intérpretes acerca de sus interpretaciones audiovisuales.

²²⁵ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, Suiza, OMPI, 2005, p. 30.

²²⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 121.

²²⁷ *LFDA*, artículo 119.

²²⁸ *Ibidem*, artículo 122.

Derechos de los productores de fonogramas

Cuando hablamos de los productores de fonogramas hacemos referencia a la persona física o jurídica,²²⁹ bajo cuya iniciativa, responsabilidad y coordinación, se fijan por primera vez los sonidos de una interpretación u otros sonidos.²³⁰ El fonograma²³¹ es incorporado a un soporte material, ya sea el disco²³² o la cinta. De conformidad por lo dispuesto con el artículo 131,²³³ se dice que:

Artículo 131.- Los productores de fonogramas tendrán el derecho de autorizar o prohibir:

- I. La reproducción directa o indirecta, total o parcial de sus fonogramas, así como la explotación directa o indirecta de los mismos;
- II. La importación de copias del fonograma hechas sin la autorización del productor;
- III. La distribución pública del original y de cada ejemplar del fonograma mediante venta u otra manera incluyendo su distribución a través de señales o emisiones;
- IV. La adaptación o transformación del fonograma, y
- V. El arrendamiento comercial del original o de una copia del fonograma, aún después de la venta del mismo, siempre y cuando no se lo hubieren reservado los autores o los titulares de los derechos patrimoniales.

Uno de los primeros contenidos facultativos de los derechos conexos de los productores de fonogramas, consistió en autorizar o prohibir la reproducción

²²⁹ La propia Ley Federal del Derecho de Autor, define al titular de estos derechos, de la siguiente manera: Artículo 130. Productor de fonogramas es la persona física o moral que fija por primera vez los sonidos de una ejecución u otros sonidos o la representación digital de los mismos y es responsable de la edición, reproducción y publicación de fonogramas.

²³⁰ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 78.

²³¹ Fonograma significa grabación del sonido. La Convención de Roma lo definió como: “toda fijación exclusivamente sonora de los sonidos de una ejecución o de otros sonidos (*sic*)”. La Ley Federal del Derecho de Autor, dispone que: Artículo 129. Fonograma es toda fijación, exclusivamente sonora, de los sonidos de una interpretación, ejecución o de otros sonidos, o de representaciones digitales de los mismos.

²³² Como anécdota: el dueño de la empresa Phillips, quien fue el creador de los CD'S, quiso que el formato de la duración de éstos fuera de aproximadamente 80 minutos, ya que de esta forma cabía perfectamente la Sinfonía n. 9 en re menor, Op. 125; de Beethoven.

²³³ LFDA, artículo 131.

directa o indirecta, total o parcial de sus fonogramas; así como también la explotación directa o indirecta de los mismos. El Convenio de Ginebra para la Protección de los Productores de Fonogramas contra la Reproducción no Autorizada de sus Fonogramas, concede protección a los productores de fonogramas contra la reproducción no autorizada de los mismos, así como ante la importación de tales reproducciones con el propósito de distribuirlos al público.²³⁴

Una facultad más, implica la prohibición o autorización de la distribución pública del original y de cada ejemplar de los fonogramas, esto, mediante la venta o distribución a través de señales o emisiones. Otra potestad consiste en prohibir o autorizar el arrendamiento comercial del original o de una copia del fonograma aún después de la venta del mismo, siempre y cuando no se lo hubieren reservado los autores o titulares de los derechos patrimoniales.²³⁵

La reforma del año 2003 añadió un derecho más a los productores de fonogramas, y para tal efecto se adicionó la Ley con el artículo 131 bis, que a la letra dice: “Artículo 131 bis. Los productores de fonogramas tienen el derecho a percibir una remuneración por el uso o explotación de sus fonogramas que se hagan con fines de lucro directo o indirecto, por cualquier medio o comunicación pública o puesta a disposición”.²³⁶ Tienen derecho a autorizar o prohibir la reproducción, importación y distribución de sus grabaciones sonoras y copias derivadas de los mismos, así como también a una remuneración equitativa por la radiodifusión y comunicación al público de sus grabaciones.²³⁷

Existen también dos limitaciones importantes a los derechos conexos de los productores de fonogramas. La primera limitación es derivada del sentido mercantil de tales derechos y tiene como fundamento el hecho de que

²³⁴ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 79.

²³⁵ *Idem.*

²³⁶ *LFDA*, artículo 131 bis.

²³⁷ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit.*, p. 30.

adquirentes de copias lícitas en el circuito comercial, no pueden sujetar sus propias operaciones mercantiles y actos jurídicos a la voluntad de un tercero.²³⁸

La única condición para sea válida esta limitación, es que los usuarios de los fonogramas realicen al pago correspondiente a los titulares de los derechos conexos, ya que el tratamiento que tienen -por pertenecer a este tipo de derechos- es de productos de una cierta industria, con características peculiares, pero no de obras. La otra limitación corresponde a los términos temporales que la propia Ley establece.²³⁹

En algunas legislaciones se contemplan derechos adicionales. Por ejemplo, cada vez más en los países se concede a los productores de grabaciones sonoras el derecho de alquiler respecto de las grabaciones sonoras (y respecto de obras audiovisuales para los artistas intérpretes y ejecutantes). En otros países también son concedidos derechos específicos en relación con la transmisión por cable.²⁴⁰

a) Plazos

Son de setenta y cinco años a partir de la primera fijación de los sonidos en el fonograma.²⁴¹

Derechos de los productores de videogramas

Son específicamente y con respecto de sus producciones: los de autorizar o prohibir su reproducción, distribución y comunicación pública.²⁴² La definición jurídica del videograma es:²⁴³

²³⁸ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 80.

²³⁹ *Idem.*

²⁴⁰ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit.*, p. 30.

²⁴¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 123. En Reformas a la LFDA, 2003, artículo 134.

²⁴² LFDA, artículo 137.

²⁴³ *Ibidem*, artículo 135.

Artículo 135.- Se considera videograma a la fijación de imágenes asociadas, con o sin sonido incorporado, que den sensación de movimiento, o de una representación digital de tales imágenes de una obra audiovisual o de la representación o ejecución de otra obra o de una expresión del folclor, así como de otras imágenes de la misma clase, con o sin sonido.

En esta definición pueden encontrarse los ejes sustanciales del videograma, así como también su contenido y mecanismo, que siguiendo el principio de independencia de los medios abarcan cualquier soporte material en el que se plasmen. El videograma es la fijación de imágenes que dan la sensación de movimiento, con o sin sonido, (incluyendo también a la cinematografía). Este contenido, inherente a los productores de fonogramas, se limita a la facultad de autorizar o prohibir la reproducción, distribución y comunicación pública de sus productos.²⁴⁴

a) Plazos

De cincuenta años a partir de la primera fijación de las imágenes del videograma.²⁴⁵

Derechos de los organismos de radiodifusión

Se componen principalmente de autorizar o prohibir con respecto de sus emisiones, como lo son: la retransmisión, la transmisión referida, distribución simultánea o diferida, por cable u otro sistema, la fijación sobre base material, la reproducción de las fijaciones y la comunicación pública por cualquier medio y forma con fines directos de lucro.²⁴⁶ Estas disposiciones tienen por objeto la regulación de los derechos otorgados a las entidades, que valiéndose del espectro electromagnético difunden emisiones cuyo contenido puede ser variado. La radiodifusión es la transmisión por cualquier medio inalámbrico de

²⁴⁴ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 81.

²⁴⁵ *LFDA*, artículo 138.

²⁴⁶ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *op. cit.*, p. 124. En *LFDA*, 2003, artículo 144.

sonidos o imágenes para su recepción por el público.²⁴⁷ Encontramos su definición legal de la siguiente manera:²⁴⁸

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

La Ley Federal de Telecomunicaciones tiene por objeto regular el uso, aprovechamiento y explotación del espectro radioeléctrico, así como de las redes de telecomunicaciones y de la comunicación vía satélite. La transmisión por medio de satélites de radiodifusión directa constituye radiodifusión en los términos del artículo 11 bis del Convenio de Berna. De acuerdo con la Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, la Convención Universal sobre los Derechos de Autor y La Convención Internacional sobre la Protección de los Artistas Intérpretes o Ejecutantes, tienen naturaleza de transmisiones los productores de fonogramas, así como los organismos de radiodifusión y de transmisiones directas vía satélite.

De esta forma, cuando las obras audiovisuales sean transmitidas vía satélite, los propietarios de los derechos de autor, artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y las organizaciones radiodifusoras (propietarios de los derechos conexos), cuyos mismos formen parte de la transmisión, gozarán de las mismas facultades como si se tratase de una transmisión por estaciones terrestres.²⁴⁹

Existe también el Convenio sobre la Distribución de Señales Portadoras de Programas Transmitidas por Satélite, celebrado en Bruselas en el año de 1974. Este convenio que fue ratificado por México, compromete a los Estados contratantes a tomar las medidas adecuadas que impidan la distribución en o a partir de su territorio de señales portadoras de programas por cualquier distribuidor al que no estuvieran destinadas las señales. Este convenio se

²⁴⁷ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 82.

²⁴⁸ *LFDA*, artículo 139.

²⁴⁹ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 83.

aplica a los servicios de satélite fijo en donde las señales van a una estación receptora terrestre de la cual se redistribuyen.²⁵⁰

Vista la transmisión como una forma de “comunicación al público”,²⁵¹ se realiza a través de un satélite de transmisiones directas. Tal comunicación se da en los países cubiertos por la “huella” del satélite, por lo tanto, deberá cumplir con las leyes de derechos de autor de cada uno de los países abarcados por la misma; de lo contrario una comunicación dirigida al público de un país será regulada por la ley de otro país, lo cual sería contrario al principio de trato nacional de la convención antes referida.²⁵²

Es así, que de conformidad con los tratados internacionales suscritos por México, mismos que regulan lo relativo al trato nacional, se menciona que serán aplicables tanto las leyes nacionales del país donde tenga origen la señal, como las de aquellos países cubiertos por el satélite. Si las respectivas leyes nacionales no otorgasen la misma protección, serán aplicadas aquellas de más alto nivel.²⁵³ El contenido de los derechos conexos de los organismos de radiodifusión se encuentra en el artículo 144 de la Ley:²⁵⁴

Artículo 144.- Los organismos de radiodifusión tendrán el derecho de autorizar o prohibir respecto de sus emisiones:

- I. La retransmisión;
- II. La transmisión diferida;
- III. La distribución simultánea o diferida, por cable o cualquier otro sistema;
- IV. La fijación sobre una base material;
- V. La reproducción de las fijaciones, y
- VI. La comunicación pública por cualquier medio y forma con fines directos de lucro.

²⁵⁰ Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 83.

²⁵¹ Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas (CBPOLA), 1877, artículo 11 bis.

²⁵² Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 83.

²⁵³ *Ibidem*, p. 84.

²⁵⁴ LFDA, artículo 144.

Lo anterior, sin perjuicio de la obligación de los concesionarios de radiodifusión de permitir la retransmisión de su señal y de la obligación de los concesionarios de televisión restringida de retransmitirla en los términos establecidos en la Ley Federal de Telecomunicaciones y Radiodifusión y sin menoscabo de los derechos de autor y conexos que correspondan.

De igual forma, como elemento adicional de protección a los derechos conexos del derecho de autor, se prescribe un caso de reparación civil de daños y perjuicios, que está contemplado en el artículo 145 de la ya mencionada Ley:

Artículo 145.- Deberá pagar daños y perjuicios la persona que sin la autorización del distribuidor legítimo de la señal:

- I. Descifre una señal de satélite codificada portadora de programas;
- II. Reciba y distribuya una señal de satélite codificada portadora de programas que hubiese sido descifrada ilícitamente, y
- III. Participe o coadyuve en la fabricación, importación, venta, arrendamiento o realización de cualquier acto que permita contar con un dispositivo o sistema que sea de ayuda primordial para descifrar una señal de satélite codificada, portadora de programas.

b) Plazos

En la reforma del 2003 se dispuso que la vigencia que sería de cincuenta años a partir de la primera emisión o transmisión original del programa.²⁵⁵

Limitaciones a los derechos conexos

Los derechos conexos tienen ciertas limitaciones que son análogas a los derechos patrimoniales del autor, así como también criterios económicos.²⁵⁶

²⁵⁵ *LFDA*, artículo 146.

²⁵⁶ *Ibidem*, artículo 151.

Así lo enuncia la LFDA:

Artículo 151.- No constituyen violaciones a los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes, productores de fonogramas, de videogramas u organismos de radiodifusión la utilización de sus actuaciones, fonogramas, videogramas o emisiones, cuando:

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

Al igual que en los derechos de autor, en los tratados acerca de derechos conexos y en las legislaciones de unos y otros países, se contemplan limitaciones y excepciones a estos últimos. Tales limitaciones permiten la utilización de interpretaciones, fonogramas y emisiones protegidas; por ejemplo, para la enseñanza, investigación científica, utilización privada y con fines de informar acerca de temas de actualidad.²⁵⁷

En el WPPT²⁵⁸ se estipula que las limitaciones y excepciones deben restringirse a determinados casos especiales que sean compatibles con la utilización normal de las interpretaciones o grabaciones sonoras y que no causen un perjuicio injustificado a los intereses legítimos de los artistas intérpretes y ejecutantes o de los productores.²⁵⁹

En la Convención de Roma se contempla un plazo de protección de los derechos conexos de 20 años contados a partir del final del año en que:²⁶⁰

²⁵⁷ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit.*, p. 31.

²⁵⁸ En el Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas (WPPT) se contemplan los derechos de propiedad intelectual de dos categorías de beneficiarios, especialmente en el entorno digital: I) los artistas intérpretes (actores, músicos, etc.); y II) los productores de fonogramas (personas físicas o jurídicas que toman la iniciativa y tienen la responsabilidad de la fijación de los sonidos de la interpretación).

²⁵⁹ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit.*, p. 31.

²⁶⁰ *Idem.*

- a) Se haya realizado la grabación, en el caso de los grabaciones sonoras y las interpretaciones y ejecuciones incluidas en los grabaciones sonoras.
- b) Se haya realizado la interpretación o ejecución, en el caso de interpretaciones y ejecuciones no incorporadas en grabaciones sonoras.
- c) Se haya realizado la emisión.

En el Acuerdo sobre los ADPIC, se determinó que los derechos de los organismos de radiodifusión también quedarán protegidos durante 20 años contados a partir de la fecha en que se haya realizado la emisión. Ahora bien, en este acuerdo y en el WPPT, se estipula que los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes y de los productores de grabaciones sonoras gozarán de un plazo de protección de 50 años contados a partir de la fecha de fijación de la interpretación. El Tratado de Beijing confiere asimismo un plazo de protección de 50 años.²⁶¹

En lo que respecta a la observancia, por lo general las medidas de subsanación en caso de infracción o violación de los derechos conexos se asemejan a aquellas a las que pueden acogerse los titulares del derecho de autor, a saber, medidas cautelares o provisionales, medidas civiles de subsanación, sanciones penales, medidas en frontera, además de medidas y sanciones contra el abuso respecto de dispositivos técnicos e información en materia de gestión de derechos.²⁶²

Reserva de derechos al uso exclusivo

Otra figura protegida es la reserva de derechos al uso exclusivo, que aunque también se relacione con este tipo de actividades, no es propiamente un derecho de autor o un derecho conexo, ya que sólo protege al nombre artístico. La reserva de derechos al uso exclusivo, no es propiamente un derecho de autor o un derecho conexo. La reserva de derechos es la facultad para usar y explotar de forma exclusiva títulos, nombres o denominaciones,

²⁶¹ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit., p. 31.*

²⁶² *Idem.*

además de características físicas y psicológicas distintivas y características de operación.²⁶³ Este certificado de registro tendrá una vigencia de cinco años a partir de la fecha de expedición, renovables por períodos sucesivos iguales.²⁶⁴

Como conclusión al capítulo, podemos mencionar que las expresiones culturales de los países, generalmente conocidas como tradicionales o del folclore (en la mayoría de los casos no existe alguna muestra historiográfica de dichas expresiones). Son objeto de protección las interpretaciones que llegan al público por conducto de los artistas intérpretes o ejecutantes. Al concederse este supuesto, los países velan por proteger grandes y añejas expresiones culturales de valor inestimable, ya que constituyen parte de su idiosincrasia. Análogamente, la protección de los productores de grabaciones sonoras y los organismos de radiodifusión contribuye a difundir las expresiones tradicionales y culturales de una nación.²⁶⁵

El reconocimiento de los derechos conexos de los artistas intérpretes y ejecutantes se justifica en la medida en que se considera necesaria su intervención creativa; de igual forma, también son justificables los intereses que tienen en la protección legal de sus interpretaciones individuales. La primera respuesta internacional organizada frente a la necesidad de protección jurídica de los artistas intérpretes y ejecutantes, fue la adopción en 1961 de la Convención de Roma. Hoy prácticamente la mayoría está de acuerdo en que esta convención ha quedado desfasada y debe ser objeto de revisión o sustitución por un nuevo conjunto de normas en la esfera de los derechos conexos.²⁶⁶

Esta convención fue el punto de partida para la inclusión en el Acuerdo sobre los ADPIC²⁶⁷ de disposiciones acerca de los derechos de los artistas

²⁶³ *LFDA*, artículo 173.

²⁶⁴ *Ibidem*, artículo 173, fracción 4.

²⁶⁵ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, *op. cit.*, p. 32.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 29.

²⁶⁷ El Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio (Acuerdo sobre los ADPIC o, en inglés, TRIPS), es el Anexo 1C del Convenio por el

intérpretes y ejecutantes, los productores de grabaciones sonoras y los organismos de radiodifusión. Hoy en día se cuenta con protección actualizada, a saber, en el Tratado de la OMPI acerca de Interpretación o Ejecución y Fonogramas.²⁶⁸

El interés actual de los países en desarrollo por la protección de los derechos de autor y conexos trasciende más allá de la preservación de la cultura nacional, ya que de lo que se trata es del comercio y desarrollo internacionales de la industria musical. Hoy en día, el grado de protección que un país otorgue a los derechos de propiedad intelectual va a la par del potencial que puede tener dicho país de beneficiarse del comercio internacional, así como también de los productos y servicios protegidos por tales derechos.²⁶⁹

El sector de los derechos de autor y conexos ha cobrado un auge extraordinario en los últimos tiempos, a la par de los avances tecnológicos. Estos avances han facilitado nuevos métodos para la difusión de creaciones por conducto de medios como la radiodifusión por satélite, los discos compactos y la transmisión o descarga a través de Internet. La OMPI participa de forma altamente activa en el establecimiento de nuevas normas de protección de los derechos de autor en el ciberespacio.²⁷⁰

que se crea la OMC firmado en 1994. En él se establece una serie de principios básicos acerca de la propiedad intelectual, tendientes a armonizar entre los países firmantes y en relación al comercio mundial.

²⁶⁸ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, op. cit., p. 29.

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 32.

²⁷⁰ *Ibidem*, p. 34.

III. ENTRE CUERDAS, ALIENTOS Y PERCUSIONES: CONOCIMIENTO DE LA LEY AUTORAL ENTRE LOS MÚSICOS

“Triste y sin embargo grande,

es el destino del artista”.

Franz Liszt.

La música ha estado ligada al Ser humano desde la concepción misma de la especie. Los hombres y mujeres prehistóricos comenzaron a escucharle en la propia naturaleza considerándola un regalo de los dioses. La figura del músico está ligada al nacimiento de la música, aunque esta creación ha sufrido diversos cambios a lo largo de la historia, desde ser la herramienta de trabajo de los juglares con sus poemas épicos, pasando por el entretenimiento de los burgueses, hasta terminar en la publicidad y los estatus radiofónicos en el siglo XX.²⁷¹

La mitología griega atribuía un origen divino a la música y citaba como sus inventores y primeros practicantes a dioses y semidioses, tales como Apolo, Anfión y Orfeo. En este confuso mundo prehistórico, la música poseía poderes mágicos: la gente pensaba que se podían curar enfermedades, purificar el cuerpo y la mente, además de obrar milagros en el reino de la naturaleza. Poderes similares se atribuyen a la música en el Antiguo Testamento; no tenemos más que recordar la historia de David, que sana la locura de Saúl con el tañido de su arpa (I Samuel XVI: 14-23) o la de los toques de trompetas y el griterío que derribaron las murallas de Jericó (Josué VI: 12-

²⁷¹ Sestayo García, Cristina, “Músicos. El oficio de la melodía y su historia”, *Mito. Revista cultural*, Núm. 46, 28 noviembre de 2013, Consultado el 5 de noviembre de 2019, <https://revistamito.com/musicos-el-oficio-de-la-melodia-y-su-historia/>.

20). En la época de Homero, los bardos cantaban largos poemas heroicos en los banquetes.²⁷²

La figura del músico comienza a hacerse visible en la Antigua Grecia, donde Aristógenes, Pitágoras y los grandes pensadores de la época investigaban el origen del sonido y todas sus características hasta conseguir establecer las reglas musicales. Sin embargo, los músicos propiamente dichos de la Grecia clásica se dedicaban al teatro, tanto en comedia como drama y a las ceremonias religiosas. Estos usos de la música se mantuvieron durante todo el período del Imperio Romano y la Edad Media cuando aparecieron los juglares, para el entretenimiento del público fuera del teatro, y el Canto gregoriano en las iglesias.²⁷³

No sabemos si los romanos efectuaron alguna contribución significativa a la teoría o a la práctica de la música. Adoptaron su conocimiento artístico de Grecia, sobre todo después de que este territorio se convirtiera en provincia romana en 146 a.C. Es posible también que esta cultura importada sustituyera a una música etrusca o itálica, acerca de la cual no tenemos ninguna noción. La versión romana del aulos, la tibia y sus intérpretes, los tibicines, ocuparon un lugar importante en los ritos religiosos, la música militar y el teatro.²⁷⁴

Con la llegada del Renacimiento, la figura del músico sufre diversos cambios que favorecen el auge de esta profesión. Los músicos, hasta entonces errantes o dependientes de la Iglesia, pasan a componer a cambio de una retribución para los nobles de la época, que querían músicos propios para amenizar sus eventos. Algo similar pasó en la Iglesia, ya que se contrataban músicos concretos para los actos más relevantes. Esto supone un nuevo método de expresión para los músicos ya que sus obras comenzaron a tener una permanencia en la historia que nunca antes se habían imaginado.²⁷⁵

²⁷² Jay, Donald y Palisca, Claude, *Historia de la Música Occidental I*, 5a. ed., trad. de León Mamés, España, Alianza Editorial, 2001, p. 20.

²⁷³ Sestayo García, Cristina, *op. cit.*

²⁷⁴ Jay, Donald y Palisca, Claude, *op. cit.*, p. 36.

²⁷⁵ Sestayo García, Cristina, *op. cit.*

El Clasicismo y Romanticismo son las épocas doradas de la Música de Occidente y por tanto de los músicos que vivieron en ese tiempo. Debemos al siglo de la razón los más conocidos compositores de música académica de la historia, a los que encontramos entre otros, a Bach, Mozart, Beethoven o Haydn. Es en esta etapa histórica cuando los músicos se independizan de la aristocracia y de la Iglesia, de modo que tienen una mayor libertad de expresión.²⁷⁶

Los músicos hasta entonces se habían limitado, en general, en componer aquello que les pedían en cada ocasión sin poner demasiado de ellos mismos en sus creaciones. Es durante el Clasicismo cuando se alcanza la perfección formal de la música, misma a la que se aspiraba llegar en la Antigua Grecia; sin embargo, el Romanticismo romperá con estas normas dando la oportunidad a los músicos de manifestar con su obra sus verdaderos pensamientos y emociones: la música comienza a ser algo más íntimo.²⁷⁷

Es en el siglo XIX tras la Revolución Francesa, es cuando aparece la distinción entre compositores e intérpretes. Mientras que los primeros son los autores de la obra, siendo los creadores de ésta; los intérpretes leen y representan estas piezas creadas por los primeros. Estos intérpretes han de saber mantener las sensaciones y el mensaje de las obras sin que nada de lo que el compositor plasmó se pierda, además de como ya lo hemos mencionado, agregar sus conocimientos, técnica y estudio para la interpretación de la obra. Detrás de una pieza musical hay una ingente cantidad de trabajo en la que pocas veces se hace hincapié.²⁷⁸

²⁷⁶ Sestayo García, Cristina, *op. cit.*

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ *Idem.*

III.1. Investigación de campo: cuestionarios

Con base en la selección de temas jurídicos que tienen relación con la música, el motivo de este capítulo es mostrar mediante un método etnográfico de entrevistas cerradas, la posible comprobación de la hipótesis que supone el desconocimiento jurídico por parte de los artistas en su ejercicio profesional, específicamente y para fines y necesidades de este trabajo de investigación, el de los músicos. La estadística, la encuesta y la observación participante son algunos de los métodos que permiten multiplicar los puntos de vista y restituir la pluralidad de las experiencias; de ahí el interés de este trabajo de investigación por cultivar esta capacidad de desplazamiento, gracias a la cual se pretende aportar algo específico que nos ofrece la experiencia ordinaria del mundo.

Se cuestionaron a diversas personas en los distintos campos de la música, entre ellos: instrumentistas, educadores musicales, directores de coro y orquesta, cantantes, etnomusicólogos, musicólogos y compositores. Los temas específicos tratados en este trabajo de campo que a mi juicio forman parte de los más relevantes y que tienen un mayor desconocimiento por parte de los músicos, son:

Problemas jurídicos detectados en el ejercicio del músico intérprete:

1. Autoría y registro de obras.
2. Desconocimiento de los derechos y obligaciones jurídicas como músico intérprete.
3. Protección jurídica al interpretar obras ajenas.
4. Desconocimiento de la diferencia entre derechos de autor y derechos conexos.
5. Desconocimiento de la diferencia e importancia jurídicas entre autor e intérprete.
6. Desconocimiento de las sociedades de gestión colectiva.

Derivado de lo anterior se formularon una serie de preguntas en entrevistas cerradas para indagar más acerca de estos supuestos. El porqué de estas preguntas se origina en lo que a mi consideración son los temas que se presentan con mayor frecuencia en el ejercicio de la profesión musical, los cuales, la mayoría de las veces son desconocidos por muchos músicos.

| Pregunta | Sí | No |
|--|-----------|-----------|
| ¿Usted piensa que tienen relación el Derecho y el Arte? | 65 | 5 |
| ¿Es autor de algunas obras? | 35 | 35 |
| ¿Están registradas? ²⁷⁹ | 10 | 25 |
| ¿Ha tenido alguna experiencia a lo largo de su carrera artística con respecto de la ley? | 24 | 46 |
| ¿Tiene alguna noción práctica de cuáles son sus derechos y obligaciones jurídicas como intérprete? | 31 | 39 |
| ¿Sabe que como artista está protegido por la ley? | 43 | 27 |
| ¿Sabe que también al interpretar obras ajenas puede estar protegido por la ley? | 52 | 18 |
| ¿Conoce los derechos de autor? | 57 | 13 |
| ¿Conoce los derechos conexos? | 5 | 65 |

²⁷⁹ A las personas que respondieron afirmativamente en la pregunta anterior, se les aplicó la presente, de la cual este fue el resultado.

| | | |
|---|----|----|
| ¿Conoce a las llamadas sociedades de gestión colectiva o sabe cómo funcionan? | 10 | 60 |
| ¿Conoce la diferencia e importancia jurídicas entre autor e intérprete? | 33 | 37 |

III.2. Problemas jurídicos detectados en la comunidad de músicos

III.2.1. Ausencia en el registro de obras

El derecho de autor es el reconocimiento que hace el Estado a las personas creadoras de obras artísticas o literarias. El registro de una obra es de naturaleza declarativa, lo que quiere decir que sólo declarará quién será el titular de los derechos de autor (morales y patrimoniales) sobre la obra. Desde el momento en que plasmamos nuestra obra en un soporte material, automáticamente adquiere la protección del derecho de autor.

La obra se protege sin importar su mérito, destino o forma de expresión. Resulta irrelevante si se ha publicado con fines culturales, comerciales o de expresión íntima; así como independientemente si son expresadas por escrito, por cintas sonoras, etc. De tal manera que, los derechos de autor no se constituyen con el registro, se adquieren desde el momento en el que la obra fue plasmada en un soporte material, ya sea físico o digital. Cualquier otro requisito es irrelevante para que nazcan los derechos de autor.

Si bien el registro de las obras no es indispensable para que éstas sean protegidas, es útil, ya que sirve para asegurar la titularidad de las creaciones. Aún así, nuestro trabajo de campo arrojó como resultado que muchos autores no tienen registradas sus obras. Al registrar una obra se obtiene la posibilidad

de protegerle contra el uso indebido y de garantizar los rendimientos económicos que genere. Por ejemplo si se es compositor, en calidad de autor, el registro de la obra permitirá la titularidad sobre la misma y ser partícipe de los distintos beneficios que genere la utilización de la misma.²⁸⁰

Pese a ello, el derecho de autor no ha de ser únicamente accesible a los juristas. Todo autor de obras debería conocer sus fundamentos básicos, los derechos morales y patrimoniales de los cuales es partícipe, las vías de protección de las obras y los puntos más importantes que se han de tener en cuenta a la hora de ceder los derechos patrimoniales a terceros para su explotación. Un buen conocimiento de este marco legal, confiere al autor una mayor certeza jurídica y por tanto, un mayor poder de negociación ante terceros.

III.2.2. Desconocimiento de los derechos y obligaciones de los compositores en su calidad de autores

En el siglo XX desde nuestra perspectiva, se produce una real explosión del papel del artista. De esta manera, el artista fue superado en papel de importancia y protagonismo en cuanto a su propia obra –cuando incluso se convirtió él en *su propia obra de arte*-. Entonces, importa más *quién* es al autor de una obra de arte, que la obra de arte en sí misma. El artista se convierte en un ícono de la sociedad de consumo masivo,²⁸¹ expuesto a la explosión

²⁸⁰ “Guía de recomendaciones en materia de derechos de autor”, Programa Editorial de la República, México, 2016, p. 3, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/249956/Guia_de_recomendaciones_Derecho_de_Autor_Agosto_2017.pdf.

²⁸¹ “También me gusta mucho ir a conciertos, pero no tiene nada que ver una cosa con la otra. Es por ver a los músicos, los cantantes sobre todo. Me identifico con ellos, los veo hacer música. También está bien, pero no es por la escucha: es el concierto, estamos con ellos. Mientras que mi forma de escuchar es al contrario, es estar totalmente sola con la música...”, En Hennion, Antoine, “Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto”, *Dossier, París, Francia, Comunicar, XVII, núm. 34, 2010*, p. 31.

mediática, siendo un protagonista *per se* del arte en remplazo de las obras mismas.²⁸²

Es que hoy en día, el artista ha dejado de ser ese negociante que fue en algunos períodos de la historia, como por ejemplo en el Renacimiento; y en la actualidad le toca afrontar un rol, si bien de suma importancia, a menudo secundario. Gran parte de esta posición dominante, ha debido cederla frente a nuevos sujetos inmersos en los mundos de arte, como lo son: productores, distribuidores, etc.²⁸³ Y es así, con este rol secundario, que no puede pensarse al artista como un sujeto con las condiciones idóneas de negociar la venta o explotación de las obras que produce. Por el contrario –quitando las excepciones de los artistas consagrados que pueden imponer sus condiciones– un sinnúmero de artistas de hallan a merced de las necesidades que el mercado ha impuesto para el intercambio de cualquier mercancía.²⁸⁴

El entorno musical es cambiante en esta época de innovaciones tecnológicas, de cambio de paradigma social y de consumo. Es de vital importancia que los músicos autores, intérpretes y ejecutantes conozcan sus derechos y sus obligaciones de la forma más didáctica y práctica posible, para el mayor cuidado y protección de su patrimonio. De esta manera, esta nueva categoría de artista, en tanto “sujeto de derecho” especialmente considerado, deberá conocer los principios jurídicos elementales, hasta lograr por fin, la construcción y consolidación de un conocimiento jurídico al menos de forma básica, nacido a partir de la especial consideración legal que involucra la disciplina artística.²⁸⁵

²⁸² Andrés Vacilenti, Ezequiel, *El artista como débil jurídico: nociones para su conceptualización y la construcción de sus estatus jurídico*, Universidad Nacional del Centro, p. 8.

²⁸³ *Idem.*

²⁸⁴ *Idem.*

²⁸⁵ *Idem.*

III.2.3. Desconocimiento de los derechos y obligaciones de los artistas intérpretes y ejecutantes

El derecho de autor se aplica a las creaciones literarias y artísticas como los libros, las obras musicales, las pinturas, las esculturas, las películas y las obras realizadas por medios tecnológicos como los programas informáticos y las bases de datos electrónicas.²⁸⁶ Los derechos conexos son aplicados, entre otros, al artista intérprete o ejecutante, que “es un intermediario entre el creador y el público, pues transmite un pensamiento ya expresado entera y concretamente por el autor de la obra”.²⁸⁷

Una de las principales causas por las que se incurre en un problema legal es el desconocimiento de los derechos conexos y obligaciones que les asisten, entre otros, como músicos intérpretes o ejecutantes, por ello es importante buscar dotar a los integrantes de este sector de información para así prevenir y corregir conflictos legales. Existe la necesidad de que los artistas intérpretes y ejecutantes conozcan tanto de sus derechos como obligaciones en el ámbito jurídico. En ese sentido, el primer factor que se debe tomar en cuenta para evitar incurrir en un problema jurídico es la prevención, lo que se logra en la mayoría de las ocasiones con una asesoría jurídica. Impera, que el artista intérprete o ejecutante se sepa protegido por la ley, para que no continúe apareciendo como débil jurídico.

Es importante conocer la diferencia e importancia jurídicas entre autor e intérprete o ejecutante, ya que las interpretaciones o ejecuciones de actores, cantantes, músicos y bailarines forman parte integrante del proceso creativo de las presentaciones que se ofrecen al público. Desde las primeras grabaciones de interpretaciones o ejecuciones, de sonido e imágenes, se ha reconocido siempre que los artistas intérpretes o ejecutantes deben gozar de determinados

²⁸⁶ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, Suiza, OMPI, 2005, p. 4.

²⁸⁷ Zapata López, Fernando, *Artistas intérpretes y ejecutantes*, Ciudad de México, Seminario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para Jueces Federales Mexicanos, 12-14 de julio de 1993, p. 182.

derechos sobre esas grabaciones y tener una participación en los beneficios de su explotación comercial.²⁸⁸

Si bien la legislación nacional de varios países concede determinados derechos a los artistas intérpretes o ejecutantes²⁸⁹ de obras audiovisuales, incluido el derecho a recibir una remuneración por la reproducción, distribución o radiodifusión de sus obras, no se dispone de ningún tratado internacional que otorgue a los artistas intérpretes o ejecutantes el control sobre la manera y el momento en que su obra se utiliza en el extranjero.²⁹⁰

Como se mencionó anteriormente, el artista intérprete o ejecutante goza de los derechos morales de reconocimiento de su nombre con respecto de sus interpretaciones. De igual forma puede oponerse a toda deformación, mutilación o cualquier atentado sobre su actuación que lesione su prestigio o reputación. En caso de presentarse alguno de estos supuestos, al artista intérprete o ejecutante le asistiría el derecho de exigir la reparación del daño moral y el pago de daños y perjuicios.²⁹¹ Los derechos conexos también otorgan facultades de carácter económico sobre las interpretaciones, como son: el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de las interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro a través de cualquier medio.²⁹²

²⁸⁸ “Derechos del Artista Intérprete o Ejecutante”, *Organización Mundial de la Propiedad Intelectual*, <https://www.wipo.int/pressroom/es/briefs/performers.html>.

²⁸⁹ Recordemos que para el ámbito de estudio musical, el término de “intérprete” está ligado con cualquier manifestación expresa que contenga capacidad de decisión y juicio del individuo que interpreta el instrumento e incluso los conocimientos, personalidad del mismo, estudio y técnica. Aunque tenemos que tener en cuenta, que este tema aún es tarea pendiente y por ende, para cualquier asunto legal que se presente, tendremos que adecuarnos a los términos de intérprete o ejecutante, según sea el caso.

²⁹⁰ “*Derechos del Artista Intérprete o Ejecutante*”, *op. cit.*

²⁹¹ Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *El Derecho de autor en materia musical en México (1813-2004)*, México, UNAM, 2005, p.16. p. 120.

²⁹² *LFDA*, artículo 117 bis.

Habida cuenta de la naturaleza personal, íntima y subjetiva de ese tipo de creaciones, en algunas legislaciones nacionales se conceden explícitamente derechos morales a los artistas intérpretes o ejecutantes, con fines de impedir la utilización no autorizada de su nombre e imagen o la modificación de sus interpretaciones o ejecuciones en la medida en que vayan en detrimento de su reputación.²⁹³

III.2.4. Protección jurídica al interpretar o ejecutar obras ajenas

Recordemos que para el ámbito de estudio musical, el término de “intérprete” está ligado con cualquier manifestación expresa que contenga capacidad de decisión y juicio del individuo que interpreta el instrumento e incluso los conocimientos, personalidad del mismo, estudio y técnica. El artista, con estos elementos nos hará llegar determinada obra, siempre diferente de la original, por muy fiel que intente ser la interpretación. En la LFDA, en su artículo 116 encontramos la siguiente definición:

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

En esta definición es evidente la falta de protección jurídica a los llamados extras y a las participaciones eventuales. Es notable que el legislador establezca como fundamento una distinción meramente temporal. Entonces, si manifestamos en una interpretación nuestra capacidad de decisión, juicio, conocimientos, personalidad, estudio y técnica, sólo por el simple hecho de hacerlo de forma eventual, ¿no es merecida una protección jurídica? La elección de desempeño, ya sea permanente o eventual, no debe influir en la esfera jurídica, ya que el conocimiento y ejercicio artísticos siempre serán los mismos sin importar el número de veces que sean utilizados.

²⁹³ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, op. cit.*, p. 30.

Por ejemplo, el artículo legislativo de 1963, nos señala que la actuación de un intérprete es personal y solística, teniendo de forma opuesta la de un conjunto musical, que es colectiva. Con base en lo anterior, el legislador establece como fundamento una distinción meramente numérica: intérprete si es solista y ejecutante si forma parte de un conjunto.²⁹⁴

Artículo 82.- Es intérprete quien, actuando personalmente, exterioriza en forma individual las manifestaciones intelectuales o artísticas necesarias para representar una obra. Se entiende por ejecutantes a los conjuntos orquestales o corales cuya actuación constituya una unidad definida, tenga valor artístico por sí misma y no se trate de simple acompañamiento.²⁹⁵

Retomando las definiciones de Neuhaus, Woody y McPherson, podemos establecer que para el ámbito musical esta definición es sumamente cuestionable, ya que la forma individual o colectiva que el músico elija para desempeñarse, no influye en sus conocimientos ni capacidades musicales, así como tampoco en su personalidad.

Puntualizando, en ambos casos se tuvo que considerar la figura de intérprete, ya que la elección del desempeño del artista, sea de forma solista o en conjunto, no tiene por qué afectar su esfera jurídica.²⁹⁶ Aunque tenemos que

²⁹⁴ “Como espero haber podido evidenciar, desde un punto de vista etimológico el término ejecutante proviene de un origen totalmente alejado al espíritu del arte y del quehacer artístico. Si bien en la propia práctica musical su empleo es indistinto, la trascendencia ante la ley de lo que implica ejecutar o interpretar respecto de una obra a cargo de un intérprete artístico, es distinta. La interpretación implica per se una participación subjetiva y personal del artista. La ejecución es simplemente una acción que no lleva implícito carga subjetiva alguna. Al contrario, está más vinculada con un hacer objetivo, práctico y mecánico, lo que hace indiscutiblemente más próximo del espíritu humano la tarea interpretativa que la ejecutante. De ahí que el hecho mismo de plantear si la ley mexicana en materia autoral se debe modificar”. En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La interpretación artística, su naturaleza jurídica*, México, UNAM, 2011, p. 249.

²⁹⁵ LFDA, 1963, artículo 82.

²⁹⁶ “¡Claro que una ejecución es distinta de la otra! Siempre que no sea exactamente la misma por estar fijada ya en un soporte material que la reproduzca hasta el infinito. Sólo ella podrá ser igual a sí misma, en dado caso. El hecho es que toda nueva ejecución implica una distinta

tener en cuenta que para la Ley, el reconocimiento dependía de la actuación solística o en conjunto del artista.

III.2.5. Desconocimiento de la diferencia entre derechos de autor y derechos conexos

Una obra artística musical supone la unión de dos esfuerzos creativos: el del autor y/o arreglista de la obra por una parte, y la del intérprete o ejecutante, por la otra. Si bien es cierto que esta relación siempre ha existido desde el primer momento de la creación de las artes, no había sido necesaria una regulación expresa dentro de los sistemas jurídicos.²⁹⁷

Sin embargo, una vez que surgió el fonograma con las consecuencias de permitir la grabación y divulgación de las ejecuciones artísticas en cualquier momento y en las veces que desee el usuario sin la necesidad material (física) de la presencia de los artistas, se originó un grave problema laboral y por ende social, con respecto a los artistas intérpretes. Esta situación obligó a las naciones a tomar en consideración la necesidad de proteger el trabajo artístico como un bien comercial susceptible de producir beneficios económicos a los titulares del derecho respectivo. Bajo este contexto, se procedió paulatinamente a amparar los derechos de los artistas intérpretes y

interpretación. De ahí mi pregunta: ¿para qué complicarnos la existencia y entrar a discusiones eternas cuando desde mi óptica todo queda expuesto con absoluta claridad? Es decir: “interpretar” es el concepto correcto, el género propiamente dicho. Representar, cantar, tocar, bailar, actuar, etcétera, son manifestaciones específicas de la interpretación artística de acuerdo con la disciplina artística en cuestión y nunca “ejecutar” podrá ser un concepto que, como el de “interpretar”, incorpore toda la trascendencia del aporte artístico –valga la redundancia- que da el intérprete artístico a la obra que recrea al momento de reproducirla”. En En Zanolli Fabila, Betty Luisa de María Auxiliadora, “*La interpretación artística...*”, *cit.*, pp. 210-211.

²⁹⁷ Logreira Rivas, Carmen Isabel y Fuentes Pinzón, José Fernando, “La protección jurídica del artista intérprete o ejecutante”, *TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales, Universidad Rafael Bellosó Chacín, año 2010, Vol. 12, núm. 2*, pp. 141–154.

ejecutantes, bien mediante su consagración legal o por medio de decisiones jurisprudenciales.²⁹⁸

La legislación autoral protege por medio de diferentes regímenes especiales, por un lado al autor, y por el otro a los artistas intérpretes o ejecutantes. Aunque los intérpretes o ejecutantes están generalmente amparados en la misma ley que los primeros como una extensión natural de la obra y de la puesta a disposición al público, su protección es extensa e incluye componentes morales, como la paternidad y la integridad de su interpretación, además de los patrimoniales, que amparan principalmente el derecho de ser retribuido económicamente por la explotación de su interpretación.²⁹⁹

A diferencia de los derechos de autor, los derechos conexos se otorgan a los titulares que entran en la categoría de intermediarios, con respecto del autor y su creación, principalmente en la interpretación o ejecución de sus obras. Su conexión con el derecho de autor se justifica habida cuenta de que las categorías de titulares de derechos conexos, intervienen en el proceso de creación intelectual por cuanto prestan asistencia a los autores en la divulgación de sus obras al público.³⁰⁰

Como se había mencionado anteriormente, a los derechos conexos también se les ha llegado a llamar derechos “vecinos”, ya que para coexistir requieren como presupuesto, la existencia de una obra producto de la creatividad humana³⁰¹ que pueda ser interpretada. Los derechos conexos a los derechos de autor, se fundan en la protección que el Estado brinda a quienes interpretan obras ajenas, así como también, la protección particular de los

²⁹⁸ Logreira Rivas, Carmen Isabel y Fuentes Pinzón, José Fernando, *op. cit.*, pp. 141–154.

²⁹⁹ *Idem.*

³⁰⁰ “Derechos conexos”, *Instituto Nacional de la Propiedad Industrial*, Chile, <https://www.inapi.cl/>.

³⁰¹ “Siendo éstas las generadoras de los derechos autorales”. En Serrano Migallón, Fernando, “*Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*”, 2a. ed., México, UNAM, 1998, p. 73.

industriales que realizan la puesta a disposición del público, cantidades enormes de ejemplares, audiciones, difusiones de las obras, *et sit cetera*.³⁰²

En este sentido, son derechos conexos al derecho de autor los que la Ley otorga, entre otros, a los artistas intérpretes o ejecutantes para permitir o prohibir la difusión de sus producciones y percibir una remuneración por el uso público de las mismas, sin perjuicio de las que corresponden al autor de la obra. El ejercicio de los derechos conexos no debe afectar en modo alguno a la protección del derecho de autor.³⁰³

Los artistas intérpretes o ejecutantes trabajan sobre cierta obra creada por un autor. Éstos gozan de derechos parciales, ya que contribuyen a la expresión de la misma, aunque no sean propiamente los compositores de la música. De esta manera es que podemos establecer un criterio de protección hacia los autores e intérpretes o ejecutantes, quienes son los que generan y comunican cierta obra artística. Dentro de los trabajos de naturaleza intelectual que no son propiamente creaciones en estricto sentido revisten de suma importancia aquellos que revelan una técnica, creatividad, estudio o talento a la hora de interpretar o ejecutar una obra artística; de aquí nacen los ya mencionados derechos conexos a los derechos de autor.³⁰⁴

La finalidad de los derechos conexos es proteger los intereses legales de personas físicas (entre otros, a los artistas intérpretes o ejecutantes) y morales que contribuyen con puesta a disposición al público de obras. En la normativa de los derechos conexos, las obras resultantes de las actividades de estas personas físicas y morales merecen ser objeto de protección por sí mismas por cuanto guardan relación con la protección de obras protegidas por derecho de autor.³⁰⁵

³⁰² Serrano Migallón, Fernando, *op. cit.*, p. 73.

³⁰³ “*Derechos conexos*”, *op. cit.*

³⁰⁴ “*Manual Jurídico Autoral*”, México, UNAM, Oficina del Abogado General, Dirección General de Asuntos Jurídicos, 2001, p. 18.

³⁰⁵ *Principios básicos del derecho de autor y derechos conexos*, *op. cit.*, p. 30.

III.2.6. Desconocimiento de las sociedades de gestión colectiva

En la actualidad, en el ejercicio artístico resulta muy complejo el control y rastreo sobre el uso y explotación del repertorio registrado de un autor o titular de derechos conexos. Esto, en virtud de lo extensos que pudieran llegar a ser los medios masivos de difusión, además de la imposibilidad del titular de poder presentarse en varios lugares físicamente con el objeto de verificar el uso y explotación de su repertorio. Ante esta situación resalta la importancia de las llamadas sociedades de gestión colectiva, al realizar funciones primordiales de representación de sus agremiados en cualquier lugar del mundo, ejerciendo el mayor control posible sobre la explotación de sus obras, a través de acciones, instrumentos y recursos.³⁰⁶

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

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

Las sociedades a que se refieren los párrafos anteriores deberán constituirse con la finalidad de ayuda mutua entre sus miembros y basarse en los principios de colaboración, igualdad y equidad, así como funcionar con los lineamientos que esta Ley establece y que los convierte en entidades de interés público.³⁰⁷

Los titulares de los derechos de autor y conexos, que optaran por no constituir o afiliarse a estas sociedades, se verían seriamente afectados y limitados en cuestión del cobro de las prerrogativas por el uso y explotación de sus obras, ya que no contarían con dispositivo alguno que les permitiera

³⁰⁶ Acosta García, Juan Leobardo, *El autor y el artista intérprete ejecutante en la gestión colectiva de sus derechos*, México, UNAM, 2010, p. 72.

³⁰⁷ LFDA, artículo 192.

conocer y verificar los alcances del consumo de sus repertorios registrados, ante la multitud de usuarios existentes en diversas partes del mundo.³⁰⁸ Las funciones de las sociedades de gestión colectiva,³⁰⁹ son las siguientes:

Artículo 202.- Las sociedades de gestión colectiva tendrán las siguientes finalidades:

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

³⁰⁸ Acosta García, Juan Leobardo, *op. cit.*, p. 73.

³⁰⁹ LFDA, artículo 202.

Los miembros de estas sociedades tienen resuelto el primer obstáculo: la representación frente a los distintos usuarios ante el exterior. Una vez realizada ésta, se inicia con el proceso de rastreo y monitoreo de todas las obras localizadas en explotación, con el fin preciso de recaudar las regalías correspondientes por su uso y explotación. Todo lo anterior basado en los principios de certeza y legalidad jurídicas. Aquí se funda la necesidad de que el titular de los derechos de autor o conexos, no sea superado en el control de uso y explotación de su repertorio por parte de una pluralidad de usuarios consumidores en los distintos medios masivos de difusión, sin antes haber obtenido ganancias económicas por sus obras.³¹⁰

Hay sociedades de gestión colectiva para autores, para intérpretes y ejecutantes. Para los autores, podemos mencionar a la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y para los intérpretes y ejecutantes: Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM) y Ejecutantes Sociedad de Gestión Colectiva (EJE). La SACM, tiene como misión el fortalecer y consolidar la debida protección a las obras artísticas e intelectuales.³¹¹ La ANDI se dedica a recaudar, administrar y distribuir las regalías por concepto de propiedad intelectual de los intérpretes en México y el extranjero.³¹²

La SOMEM, representa a los músicos mexicanos y extranjeros domiciliados en nuestro país y en el extranjero, con el fin de proteger y defender sus derechos de ejecutante, así como recaudar y distribuir las regalías correspondientes debido a la explotación de sus obras o ejecuciones en los diversos medios de comunicación.³¹³ EJE, por su parte, representa a los músicos ejecutantes de agrupaciones musicales, como titulares de derechos patrimoniales, respecto de los cuales realiza la recaudación de las regalías que

³¹⁰ Acosta García, Juan Leobardo, *op. cit.*, p. 72.

³¹¹ "Sociedad de Autores y compositores de México", <https://www.sacm.org.mx>

³¹² "Asociación Nacional de Intérpretes", <https://www.andi.org.mx>

³¹³ "Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música, S. G. C. de I. P.", <https://somensgcdeip.blogspot.com>

a su favor se generan por la explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones que hacen los usuarios de las mismas.³¹⁴

³¹⁴ “EJE Ejecutantes, S. G. C. de I. P.”, <https://www.ejecutantes.com>

IV. EL DERECHO SIEMPRE GUARDIÁN DEL FENÓMENO MUSICAL. PROPUESTA DE COMPENDIO JURÍDICO PARA MÚSICOS

“Las obras de arte hacen las normas, las reglas no hacen las obras de arte”.

Claude Debussy.

El inveterado amor de la humanidad hacia la música, así como el deseo y la necesidad de disfrutarla en todo momento, originó que se buscaran nuevas formas de conservar las interpretaciones. De ahí, que la reproducción de obras musicales por medios mecánicos atrajera una nueva atención. Así, que a principios del siglo XVII se construyeron órganos en miniatura para el adiestramiento de pájaros. Este aleccionamiento se acostumbraba desde la Edad Media, donde mediante un caramillo o flautilla se les repetían pequeños motivos melódicos a los pájaros para convertirlos en reproductores de música.³¹⁵

Estos órganos en miniatura se ampliaron y modificaron hasta llegar a convertirse en el órgano mecánico casero. También se puso de moda combinar los órganos de flauta con la relojería, que dio como resultado los relojes de flauta, para los cuales Haydn, Mozart y Beethoven compusieron pequeñas obras de órgano. A principios del siglo XIX, aparecieron unas máquinas musicales llamadas *panharmonicon* y *orquestrión*, mismos que tuvieron su origen en los órganos de flauta. De igual forma, fue creada la precursora de la

³¹⁵ Lipszyc, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Cuba, Editorial Félix Varela, 2003, p. 350.

música envasada: la caja de música –que llevaba incorporado un programa fijo de melodías-, que se fabricaba en cantidades apreciables, ya que era lo suficientemente económica para encontrar cabida en las habitaciones de los ciudadanos.³¹⁶

Tiempo después, se logró un instrumento que sustituyó a las cajas de música en los hogares burgueses: el piano mecánico (también llamado pianola o fonola), que es un instrumento musical que incorporaba el mecanismo del pianoforte al que se agregaron ciertos elementos mecánicos y neumáticos para permitir la reproducción automática de la música. Permitía tanto su ejecución manual por un pianista, como la automática mediante un rollo de papel perforado. Igor Stravinsky, compositor famoso de la época, en el año de 1917 compuso su *Estudio para Pianola*.³¹⁷

El mecanismo neumático era abastecido por un grupo de fuelles movidos generalmente por pedales y accionados por una persona (sin que ésta requiriera conocimientos musicales). La pianola original fue diseñada para ser una verdadera experiencia musical interactiva, en lugar de ser meramente un instrumento automático. De ahí la razón por la que estaba equipada con manijas de control interactivas, con la intención de que el “pianolista” creara una actuación musical de acuerdo con su propio gusto. La pianola les proveía a las personas carecientes de conocimientos musicales, la destreza técnica que les faltaba mientras les permitía controlar la actuación musical activamente, como si se tratara de virtuosos pianistas.³¹⁸

En el año de 1905 aparecieron los pianos de cola *Welte-Mignon*, que permitían la reproducción de una obra con todos los detalles y sutilezas que en su interpretación el pianista había comunicado a la cinta matriz. En el año de 1926 fueron presentadas y reproducidas por primera vez en los pianos Welte, las obras de Paul Hindemith, Ernst Toch y Gerhard Münch. Este piano

³¹⁶ Bruch, Walter, “Del registro musical al fonograma”, en la publicación conmemorativa del cincuentenario del BIEM (1029-1979), pp. 14-50.

³¹⁷ Lipszyc, Delia, *op. cit.*, p. 351.

³¹⁸ Consultado en: <https://www.playerpianogroup.org.uk/>.

mecánico-automático fue el primer instrumento musical que hizo posible la reproducción auténtica de piezas musicales actuando como un piano reproductor. Éstos desaparecieron a finales de esa década junto con los otros instrumentos mecánicos (como la pianola), desplazados por el disco fonográfico.³¹⁹

Tiempo antes de que el cilindro y el disco fonográfico se hicieran aptos y adecuados para reproducir obras musicales, las únicas que afectaban la esfera jurídica de los autores eran las grabaciones de obras reproducidas en los relojes de flauta. Durante este tiempo los compositores habían aceptado de buen grado que sus obras fueran reproducidas en los salones de la sociedad por medio de estos aparatos, ya que les servía de publicidad. Es importante señalar que la fabricación industrial de las cajas de música y por ende, su exportación a muchos países, dio como resultado una gran divulgación para la música que se componía en aquel tiempo.³²⁰

Suiza era el país donde preponderantemente se fabricaban estas cajas musicales. Según lo mencionado por D. Schulz-Köhn, mientras éstas circulaban dentro de los límites de Suiza, los autores (que eran músicos franceses en su gran mayoría) no se habían interesado demasiado en dichas cajas musicales. Tiempo después, tan pronto estas cajas fueron introducidas en Francia, la situación cambió. Después de su introducción en este nuevo país, se comenzaron a reproducir en gran parte las canciones que los compositores mismos solían interpretar en los cafés de los bulevares. Así sucedió, que los establecimientos de la competencia presentaban las mismas composiciones reproducidas en las cajas de música, lo cual, de cierta manera atraía mucho al público por la novedad de estos artefactos.³²¹

Surgida esta situación, los autores comenzaron a reclamar a la industria mecánica musical una retribución por la utilización de sus obras. A pesar de que en Francia los derechos de los autores ya se encontraban legislados desde

³¹⁹ Lipszyc, Delia, *op. cit.*, p. 351.

³²⁰ *Ibidem*, p. 352.

³²¹ Schulz-Köhn, D., *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, Berlín, 1940.

1791 y 1793, sus reclamaciones no fructificaron en lo absoluto. En el año de 1864, Francia y Suiza firmaron un acuerdo comercial en el cual el único punto de litigio era la exportación de las cajas de música a Francia. Para mala fortuna, la cuestión se resolvió en contra de los derechos de los autores, ya que convino de tal forma, que Francia no consideró la importación de cajas de música suizas como una infracción a los derechos de autor.³²²

En al Acta originaria del Convenio de Berna, suscrita el 9 de septiembre de 1886, se adoptó una disposición que constituyó una concesión a la industria suiza de mecanismos musicales al establecer que: “Se considera que la fabricación y venta de instrumentos que sirven para reproducir mecánicamente piezas musicales en dominio privado, no deben ser considerados como uso ilícito de obras musicales”. Esta disposición dificultó notablemente el reconocimiento de los derechos de los autores.³²³

Con el paso del tiempo y con las nuevas técnicas de reproducción mecánica de obras musicales, los autores recurrieron en innumerables ocasiones a la Corte. Alegaban que cuando se elaboró el Convenio de Berna, los discos y las bandas de notas perforadas recambiables eran desconocidos. Estos nuevos artefactos contaban con elementos intercambiables que habían traído consigo nuevas posibilidades de explotación de sus obras. Por ello, exigían que también tuvieran que ser partícipes en los consiguientes beneficios económicos.³²⁴

Para el año de 1908, la situación de los autores tuvo una mejora notable con respecto de la reproducción de sus obras musicales. En el artículo 13 del Acta de Berlín del Convenio de Berna, se estableció que:

Artículo 13.- “Los autores de obras musicales tienen el derecho exclusivo de autorizar:

- I. La adaptación de esas obras a los instrumentos que sirvan para reproducirlas mecánicamente;

³²² Lipszyc, Delia, *op. cit.*, p. 353.

³²³ *Ibidem*, p. 354.

³²⁴ *Idem*.

II. La ejecución pública de las mismas obras por medio de esos instrumentos”.

Este artículo 13 es reiterado en las Actas de Roma de 1928 y de Bruselas de 1948. Posteriormente, en el Acta de Estocolmo de 1967, confirmada a su vez por el Acta de París de 1971, se menciona explícitamente el derecho de reproducción dentro de los derechos patrimoniales protegidos, mismo que dice:

Artículo 9º.- “Los autores de obras literarias y artísticas protegidas por el presente Convenio gozarán del derecho exclusivo de autorizar la reproducción de sus obras por cualquier procedimiento y bajo cualquier forma”.³²⁵ Aclarando, para mayor ahondamiento y prevenir equívocos, que: “Toda grabación sonora o visual será considerada como una reproducción en el sentido del presente Convenio”.³²⁶

Regresando, la reproducción mecánica de las obras sólo afectó la situación de los artistas compositores e intérpretes y ejecutantes cuando perfeccionarse las técnicas del cilindro y del disco fonográfico, sus obras se pudieron reproducir masivamente. El auge de la venta de discos -producidos y copiados mecánicamente-, además de su difusión por medio de altavoces, radio y del cine sonoro, desplazó la labor interpretativa. Por ejemplo, en las salas cinematográficas los artistas subrayaban con sus interpretaciones la acción que se desarrollaba en la pantalla; siendo su labor sustituida por dichas grabaciones, las consecuencias fueron desoladoras.³²⁷ Además, de que las grabaciones permitieron que muchos músicos pudieran transcribir las obras musicales e interpretarlas ellos mismos sin necesidad de alguna partitura dada por el autor de la obra.

En el año de 1939, la Organización Internacional del Trabajo publicó un informe donde fueron consignadas algunas estadísticas que informaban acerca de la gravedad de la situación y del carácter universal de dicha crisis en los artistas. En Francia, donde en 1932 se contaban aproximadamente 10,000

³²⁵ Artículo 9º, párrafo 1 del Acta de París de 1971.

³²⁶ *Idem.*

³²⁷ Lipszyc, Delia, *op. cit.*, p. 355.

artistas teatrales, para el año de la publicación se estimó que alrededor de 1,500 contaban con empleo. Los Estados Unidos en el año de 1935, referían 15,000 músicos desempleados, considerando que, ellos mismos estaban lejos de registrar todos los casos de paro forzoso.

En 1936 Japón realizó una encuesta acerca del desempleo en los trabajadores intelectuales, misma que mostraba que la proporción de los músicos sometidos a paro forzoso era del 41%; mientras que, entre los técnicos de la industria que presentaban las mismas condiciones, esta proporción representaba únicamente el 16%. Una estadística de músicos realizada en Viena en 1937, reveló que el 90% de los miembros de la profesión se encontraba en situación de desempleo.³²⁸

Sin más, el desarrollo tecnológico había puesto al alcance de todos, la posibilidad de conservar la música de forma permanente. La interpretación había dejado de ser necesariamente “efímera”, ya que se la podía fijar y ser disfrutada sin que el público se moviera de sus hogares. Así, la labor de los intérpretes en los conciertos fue sustituida por los registros fonográficos, las emisiones radiofónicas y las bandas sonoras de los films. En la medida del acceso del público a estos archivos, menos trabajo tenían los artistas. Fue entonces, que se produjo la inevitable reacción de las organizaciones profesionales.³²⁹

Consecuentemente, en reuniones nacionales e internacionales fueron reivindicados tres derechos, que se correspondían con los reconocidos a los autores de obras literarias, musicales y artísticas:

1) El derecho de autorizar la reproducción, la transmisión y la grabación de sus interpretaciones por medios mecánicos, radioeléctricos o de otras clases, así como de la reproducción pública de esas interpretaciones transmitidas o grabadas.

³²⁸ “Los derechos de los ejecutantes en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de los sonidos”, OIT, 1939, p. 9.

³²⁹ Lipszyc, Delia, *op. cit.*, p. 356.

2) El derecho moral al respeto de la personalidad del artista, en sus dos aspectos básicos: el derecho a ser identificado o derecho al nombre y el derecho a oponerse a que su interpretación fuera alterada o desnaturalizada.

3) El derecho patrimonial a percibir una remuneración especial, equitativa y compensatoria por el aprovechamiento de las interpretaciones, cada vez que éstas fueran radiodifundidas -si no había sido remunerada o realizada con ese destino- o cada vez que las grabaciones fonográficas se reprodujeran en lugares públicos, además de percibir un porcentaje por la venta de discos.

También se buscaba una reparación económica por la ampliación del auditorio. Un artista contratado para actuar en una sala de espectáculos debía tener derecho a una remuneración especial si su trabajo se difundía fuera del ámbito físico del lugar de la presentación (por medio de altavoces, radiodifusión o cualquier otro medio). Con la finalidad de compensar la “ampliación del auditorio a través de los nuevos medios técnicos”, en materia de grabaciones los intérpretes trataban de contrapesar esa “ampliación indefinida del auditorio” demandando una forma especial de retribución cuando las grabaciones se reprodujeran en lugares públicos.³³⁰

Igualmente reclamaron un porcentaje sobre el precio de venta de cada disco, ya que de este modo, la venta de cada ejemplar se haría equivaler a una interpretación en vivo. Es así, como las legislaciones nacionales fueron reconociendo los derechos de los artistas intérpretes, generalmente en el marco de las leyes acerca de derechos de autor, pero en disposiciones separadas.³³¹

Es importante conocer el origen de las distintas problemáticas que siguen presentándose en la actualidad para los autores y titulares de los derechos conexos, mismas que se pretenden aminorar con la propuesta de compendio jurídico para músicos.

³³⁰ Lipszyc, Delia, *op. cit.*, pp. 355-357.

³³¹ *Idem.*

IV.1. PROPUESTA DE COMPENDIO JURÍDICO PARA MÚSICOS

Con la música he bailado,
reído, llorado, recordado,
besado, amado: con la
música he vivido. ¡Que la
música no pare!

En México, el derecho a la libertad de expresión se encuentra fundamentado en los artículos 6º, 7º, 16 y 29 de nuestra Carta Magna. En específico, el artículo 29 nos menciona que no se podrán suspender las libertades de pensamiento. Encontramos también en la Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión que: “La libertad de expresión, en todas sus formas y manifestaciones, es un derecho fundamental e inalienable, inherente a todas las personas. Es además, un requisito indispensable para la existencia misma de una sociedad democrática”.³³²

La libertad de expresión es un derecho fundamental reconocido en la Declaración Americana sobre los Derechos y Deberes del Hombre y la Convención Americana sobre Derechos Humanos, la Declaración Universal de Derechos Humanos, el Pacto Internacional de Derechos Civiles y Políticos, así como en otros instrumentos internacionales.³³³ A través de manifestaciones artísticas, podemos entre otras formas, ejercer la libertad de expresión; por ello la importancia de la siguiente propuesta de compendio jurídico para músicos, ya que ayudará a los mismos a conocer los derechos y obligaciones que tienen como autores, intérpretes y ejecutantes.

³³² Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión, artículo 1º.

³³³ *Ibidem*, preámbulo.

Propuesta de compendio jurídico para músicos

Los derechos protegidos por la Ley Federal del Derecho de Autor pueden ser divididos en tres grandes grupos a saber, los cuales son:

Derecho de autor

- ° Sujeto: autor
- ° Objeto: obra
- ° Contenido: derechos morales y derechos patrimoniales.

Derechos conexos

- ° Artistas intérpretes y ejecutantes
- ° Editores de libros
- ° Productores de fonogramas
- ° Productores de videogramas
- ° Organismos de radiodifusión

Otras materias protegidas

- ° Expresiones de culturas populares
- ° Símbolos patrios
- ° Reserva de derechos al uso exclusivo
- ° Imagen
- ° ISBN e ISSN

El Número Internacional Normalizado del Libro (ISBN por sus siglas en inglés), con fundamento en el artículo 93 del Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor (en adelante RLFDA), es la identificación dada a un título o a una edición de un título de un determinado editor, de acuerdo con la costumbre internacional.

Con fundamento en los artículos 99 y 102 del RLFDA, el número internacional normalizado de publicaciones seriadas (ISSN por sus siglas en inglés, International Standar Serial Number), es otro número de control, que al igual que el ISBN, es la identificación que conforme a la costumbre internacional, es dada a un título o a una publicación que aparece en partes sucesivas o periódicas, misma que puede incluir designaciones numéricas o cronológicas y que se pretenda continuar publicando indefinidamente.

Toda vez que la intención de que este compendio está dirigido a personas especializadas en la música, su contenido se centrará en los derechos de autor, derechos conexos, de estos últimos, específicamente en los enfocados a los artistas intérpretes y ejecutantes, así como en la reserva de derechos al uso exclusivo, por considerar que también guarda una estrecha relación con los mismos.

Derecho de autor

El derecho a autor es el reconocimiento que hace el Estado a favor de todo creador de una obra artística o literaria. Gracias a esto, es que se otorgan derechos de carácter moral y patrimonial. El registro de la obra es de naturaleza declarativa, lo que quiere decir que no se necesita registrar la obra artística o literaria para que goce de protección. Si la obra es original, desde el momento en el que quede plasmada en un soporte material, nacerá a favor del creador su derecho de autor, dividido en dos conjuntos de facultades: derechos morales y patrimoniales. El registro es opcional y sólo declarará al creador la

autoría de la obra y la titularidad de tales derechos. El Derecho de autor tiene tres características, las cuales son:

1. Exclusividad: Quien es titular del derecho puede disponer de esta propiedad. Solamente al autor o titular derivado podrán decidir quién puede explotar la obra y en qué forma, cuándo y dónde podrá hacerlo.

2. Territorialidad: Este principio atiende a que la protección de una Ley, sólo es otorgada en el país en donde se aplica tal legislación. Si se desea proteger y explotar la obra fuera del país de origen, será posible, sólo cuando existan acuerdos bilaterales entre ambos países.³³⁴

3. Temporalidad: Se refiere a que los derechos patrimoniales del derecho de autor tienen una vigencia, esto es que todo lo que protege, pasado cierto tiempo, pueda ser de libre acceso, es decir, del dominio público. Esta característica reconoce la propiedad y el derecho exclusivo de la obra durante determinada temporalidad, por lo que expiradas las vigencias legalmente establecidas, las obras serán del dominio público. El dominio público es la libre utilización de las obras cuando se cumple un período determinado (según cada legislación nacional) desde la muerte o declaración del fallecimiento de su autor. Las obras del dominio público pueden ser utilizadas libremente por cualquier persona, pero con la condición de respetar los derechos morales del autor respectivo.³³⁵

Sujeto: autor

El autor es la persona física que crea una obra literaria o artística.³³⁶ La Ley nos dice que al creador de la obra se le considera el titular originario de los

³³⁴ "La protección internacional del derecho de autor y de los derechos conexos", *Documento preparado por la Oficina Internacional de la OMPI*, p. 2, https://www.wipo.int/export/sites/www/copyright/es/activities/pdf/international_protection.pdf.

³³⁵ *LFDA*, artículo 152.

³³⁶ *Ibidem*, artículo 12.

derechos de autor,³³⁷ salvo cuando la obra haya sido por encargo, bajo relación laboral y al servicio oficial.

Una obra por encargo, sucede cuando una persona física o moral comisiona por escrito la producción de una obra o ésta misma la produce con la colaboración remunerada de otras, por lo que en esta situación también gozará de la titularidad de los derechos patrimoniales de la obra y podrá ejercer las facultades relativas a la divulgación, integridad de la obra y colección sobre este tipo de creaciones. Es importante mencionar que la persona que participe en la realización de la obra, tendrá derecho a ser mencionado expresamente en su calidad de autor o artista intérprete o ejecutante sobre las partes en cuya creación haya participado; además de tener derecho al pago de las regalías correspondientes que se generen por la comunicación o transmisión pública de la obra.³³⁸

Cuando haya una relación laboral establecida a través de un contrato individual de trabajo por escrito y se realice una obra como consecuencia de tal relación, se tendrá que mencionar cómo se van a dividir los derechos patrimoniales entre el empleador y el empleado; y en caso de no mencionarse, entonces se entenderá que serán divididos por partes iguales entre ambos. En caso de que no exista un contrato individual de trabajo por escrito, estos derechos patrimoniales corresponderán al empleado. Cuando se realice una obra bajo una relación laboral, el empleador podrá divulgar la obra sin la autorización del empleado, pero no será así de forma contraria.³³⁹

Obra

Las obras protegidas por el derecho de autor son las literarias y artísticas. Para que éstas gocen de la protección, por disposición legal deben poseer dos características:

³³⁷ *LFDA*, artículos 18 y 25.

³³⁸ *Ibidem*, artículos 83, 83 bis.

³³⁹ *Ibidem*, artículo 84.

1. Originalidad

2. Que la obra esté plasmada en un soporte material

Esto quiere decir que obtenemos la protección jurídica cuando nuestra obra sea original y desde el momento de su creación, cuando ésta sea plasmada en un soporte material (partitura, grabación, etc.), ya que el derecho de autor no protege ideas, sino la expresión de las mismas. Desde el momento en que plasmamos en un soporte material nuestra obra, adquiere automáticamente la protección del derecho de autor.

El registro de la obra es de naturaleza declarativa, lo que quiere decir que sólo declarará quién será el titular de los derechos de autor (morales y patrimoniales) sobre la obra. De tal manera que, los derechos de autor no se constituyen con el registro, se adquieren desde el momento en el que la obra fue plasmada en un soporte material. Cualquier otro requisito es irrelevante para que nazcan los derechos de autor. El INDAUTOR no revisa la obra, sólo la registra y expide el certificado de titularidad.

La obra se protege sin importar su mérito, destino o forma de expresión. Resulta irrelevante si se ha publicado con fines culturales, comerciales o de expresión íntima; así como también si son expresadas por escrito, por cintas sonoras, etc.³⁴⁰ El registro de la obra comprende las siguientes presunciones:

1. Presunción de autoría: se presumirá que el autor de la obra es quien figura en el registro.
2. Presunción *luris tantum*: quiere decir que admite prueba en contrario. Por ejemplo, en el caso de que existan ejemplares de cierta obra con fecha previa a la inscripción y aparezca como creador una persona distinta a la que consta en el registro, rompe la presunción de que quien

³⁴⁰ De la Parra Trujillo, Eduardo, *Nociones básicas sobre el objeto de los derechos de autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2004, pp. 8-9.

registró la obra bajo su autoría sea el creador de la misma. Esto procederá siempre y cuando se pruebe fehacientemente.³⁴¹

Las obras protegidas por la Ley, según el artículo 4° de la LFDA, se clasifican de la siguiente manera:

1. Según su autor:

- I. Conocido: cuando la obra contiene el nombre, signo o firma del autor.
- II. Anónimas: sin la mención del nombre, signo o firma que identifique al autor.
- III. Seudónimas: las que son divulgadas con un nombre, signo o firma, pero que éste no revele la identidad del autor.

2. Según su divulgación:

- I. Divulgadas: son las obras que han sido hechas del conocimiento público por primera vez en cualquier forma o medio, en su totalidad o en parte y con su contenido completo o sólo con alguna descripción de la misma.
- II. Inéditas: son las obras que no han sido divulgadas.
- III. Publicadas: las obras publicadas a su vez se dividen en dos, que son:
 - a) Las que han sido editadas y puestas a disposición del público mediante la reproducción de ejemplares.
 - b) Las que han sido puestas a disposición del público mediante su almacenamiento en medios electrónicos,

³⁴¹ De la Parra Trujillo, Eduardo, *op. cit.*, pp. 8-9.

mismos que permitan obtener ejemplares tangibles de la obra.

3. Según su origen:

I. Primigenias: son las obras creadas sin estar basadas en otras preexistentes.

II. Derivadas: son aquellas obras que resulten de una adaptación o traducción de una obra primigenia.

4. Según los creadores que intervienen:

I. Individuales: obras que han sido creadas por una sola persona.

II. De colaboración: las que han sido creadas por varios autores.

III. Colectivas: son obras creadas a partir de la iniciativa de una persona física o moral que las publica y divulga bajo su dirección y nombre. Por ende, las aportaciones individuales de los autores que trabajaron en conjunto pertenecerán a un todo, mismo que siendo indivisible no permitirá atribuir un derecho a cada autor de manera individual.

Contenido: derechos morales y derechos patrimoniales

Derechos morales

Los derechos morales otorgan al autor el goce de prerrogativas y privilegios de carácter personal sobre la obra. Dan al autor las facultades exclusivas de divulgación, paternidad, integridad, modificación, retracto y repudio. El derecho moral se considera unido al autor, él es el único, primigenio y perpetuo titular

de estos derechos sobre las obras de su creación. Los derechos morales son: inalienables, imprescriptibles, irrenunciables e inembargables.³⁴²

- Inalienables: no se pueden transmitir a alguien más, salvo por *actos mortis causa*, como son las sucesiones testamentarias y sólo los herederos podrán ejercer las facultades de divulgación, paternidad, integridad y repudio. Las facultades de modificación y retracto no son transmisibles, pues se extinguen con la muerte del autor.

En su caso, cuando haya ausencia de herederos, cuando la obra ya sea de dominio público, sea anónima, trate acerca de Símbolos Patrios o expresiones de culturas populares y tales obras representen interés para el patrimonio cultural nacional, al Estado le corresponderá ejercer solamente las facultades de integridad y repudio. Un ejemplo de ello es el Himno Nacional Mexicano.³⁴³

- Imprescriptibles: no se extinguen por el transcurso del tiempo. Lo anterior se explica en el entendido de que sin importar el transcurso del tiempo toda obra siempre será y estará unida a su autor. Esencialmente, radican en que todo autor sea reconocido como tal y pueda decidir sobre el destino e integridad de su obra, de tal manera que estos derechos protegen el vínculo entre al autor y la misma.
- Irrenunciables: no se puede renunciar a ellos.
- Inembargables: estos derechos no se pueden embargar, aunque los productos que generen sí.

³⁴² LFDA, artículos 18, 19.

³⁴³ *Ibidem*, artículos 20, 21.

Las facultades de los derechos morales

Estas facultades las encontramos en el artículo 21 de la LFDA. El Dr. Rangel Medina David las define como:³⁴⁴

1. Divulgación: significa que el autor está facultado para decidir acerca de la divulgación de su obra o si ésta se mantiene en secreto.

2. Paternidad: derecho de publicar la obra bajo el propio nombre o en forma seudónima o anónima:

a) Derecho al nombre: consiste en la facultad de reivindicar la paternidad de la obra, en hacer que el nombre del autor y el título de la obra se citen con relación a la utilización de la misma.

b) Derecho al seudónimo: el autor puede elegir un seudónimo en relación con la utilización de la obra.

c) Derecho al anonimato: consistente en la facultad de impedir la mención del nombre del autor, si el mismo de la obra desea permanecer anónimo.

3. Integridad: consiste en que se reconozca el derecho de autor sobre la obra en su conjunto y de oponerse a toda modificación no autorizada de la misma, a su mutilación y a cualquier atentado contra ella, incluyendo su destrucción.

4. Modificación: le asiste al autor la facultad de introducir a la obra las modificaciones que estime pertinentes.

5. Retracto: alude a la facultad que tiene el autor para retractarse de la obra, es decir, el derecho a retirarla del comercio.

6. Repudio: la publicación de una obra, pone en juego la reputación del autor; por lo que esta facultad brinda al autor la posibilidad de oponerse a que se le atribuya una obra que no es de su creación.

³⁴⁴ Rangel Medina, David, *Derecho de la propiedad industrial e intelectual*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 1992, pp. 103-104.

Derechos patrimoniales

Los derechos patrimoniales otorgan al autor el goce de prerrogativas y privilegios de carácter pecuniario sobre la obra. Corresponde al autor la facultad de explotar de manera exclusiva sus obras, o bien, de autorizar a otros su explotación, además de obtener un beneficio económico. Los derechos patrimoniales son: temporales, cesibles, irrenunciables y prescriptibles.³⁴⁵

- Temporales: tienen cierta vigencia.

Vigencia de los derechos patrimoniales:

I. En México, durante la vida del autor y cien años más después de su muerte. Cuando la obra pertenezca a varios coautores, los cien años de vigencia se contarán a partir de la muerte del último. En los cien años posteriores a la muerte del autor, serán sus herederos los que ejerzan estas facultades.

II. También la vigencia durará cien años después de que la obra sea divulgada. Por ejemplo, un autor puede decidir cuántos años después de que él fallezca podrá ser publicada su obra. De ser así, los cien años se contarán a partir de la publicación de la obra, mas no de la muerte del autor. Como por ejemplo:

a) “Las obras póstumas, siempre y cuando la divulgación se realice dentro del período de protección a que se refiere la fracción I, y”

b) “Las obras hechas al servicio oficial de la Federación, las entidades federativas o los municipios”.³⁴⁶

También puede darse el caso de que el titular del derecho patrimonial sea distinto del autor y éste muera sin herederos. Siendo así, la facultad de explotar o autorizar la explotación de la obra corresponderá al autor. En caso de que este último también haya fallecido, por conducto del INDAUTOR le

³⁴⁵ Rangel Medina, David, *op. cit.*, p. 107.

³⁴⁶ “En el Decreto por el que se reforman diversas disposiciones a la Ley, publicado el 23 de julio de 2003, no aparecen estos incisos”. En *Legislación de Derechos de Autor*, México, Editorial Sista, 2012.

corresponderá al Estado tal facultad. De igual manera, cuando termine la vigencia de estos derechos, ya sea por que pasen cien años a partir de la muerte del autor o de la publicación de la obra, esta última pasará al dominio público.³⁴⁷

- Cedibles: se pueden ceder o transmitir

El titular de los derechos patrimoniales puede, libremente, transferir sus derechos patrimoniales y otorgar licencias de uso exclusivas y no exclusivas.³⁴⁸

- Irrenunciables: no se puede renunciar a ellos.

Es decir, que el autor y su causahabiente gozarán del derecho irrenunciable a percibir una regalía por la comunicación o transmisión pública de su obra por cualquier medio.³⁴⁹

- Prescriptibles: se extinguen por el transcurso del tiempo.

Toda transmisión de derechos patrimoniales será de máximo 15 años, o más, cuando la naturaleza de la obra así lo requiera. Cuando no se exprese el término, éste será de 5 años.³⁵⁰

Facultades de los derechos patrimoniales:

Estos derechos implican la facultad de obtener una retribución por la explotación de la obra y tienen como contenido sustancial las facultades de reproducción y publicación, comunicación pública, transmisión pública, distribución, importación y divulgación.

³⁴⁷ LFDA, artículo 29.

³⁴⁸ *Ibidem*, artículo 30.

³⁴⁹ *Ibidem*, artículo 26 bis.

³⁵⁰ *Ibidem*, artículo 33.

Facultades que pueden ejercer los titulares de los derechos patrimoniales³⁵¹

Pueden autorizar o prohibir la:

1. Reproducción, publicación: hacer copias de la obra, ya sea por la reproducción de libros por un editor o la fabricación por casas discográficas de discos compactos de interpretaciones y ejecuciones grabadas de obras musicales.

2. Comunicación pública: es toda interpretación o ejecución públicas de la obra en un lugar en el que el público esté o pueda estar presente.

3. Transmisión pública: se entiende la transmisión a los fines de su recepción por el público, de sonidos o de imágenes y sonidos por medios inalámbricos, ya sea por radio, televisión o satélite.

4. Distribución: facultad que vela por el respeto al derecho básico de control de la distribución de ejemplares.

5. Importación: este derecho se basa en la premisa de que los intereses patrimoniales de los titulares de los derechos de autor se verían afectados en la medida en que a los titulares no les fuera posible ejercer los derechos de reproducción y distribución a nivel territorial.

6. Divulgación: al divulgar obras derivadas, en cualquiera de sus modalidades, tales como la traducción, adaptación, paráfrasis, arreglos y transformaciones a la obra, necesita la autorización del titular del derecho de autor.

Los titulares de los derechos patrimoniales, de acuerdo con el artículo 27 de la LFDA, podrán autorizar o prohibir:

1. La reproducción, publicación, edición o fijación material de la obra en copias o ejemplares, además de que sea efectuada por cualquier medio, como por

³⁵¹ *Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos*, OMPI, 2016, pp.11-13.

ejemplo: medios impresos, fonográficos, gráficos, plásticos, audiovisuales, electrónicos, fotográficos u otros similares.

2. La comunicación pública de la 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.

c) El acceso público por medio de la telecomunicación, incluida la banda ancha e Internet.

d) La puesta a disposición del público de sus obras, de tal forma que los miembros del público puedan acceder a estas obras desde el lugar y en el momento que cada uno de ellos elija.

3. La transmisión pública o radiodifusión de sus obras, en cualquier modalidad, incluyendo la transmisión o retransmisión de las mismas.

4. 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.

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

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

Autoría y titularidad

El autor de la obra es el titular de los derechos patrimoniales y también puede transmitirlos a algún heredero o adquirente. El autor como titular originario, al transmitir estos derechos otorga la titularidad de los mismos, mas no la autoría de la obra. Todos los adquirentes de estos derechos serán considerados titulares derivados.

Transmisión de los derechos patrimoniales

Toda transmisión de derechos patrimoniales de autor será onerosa y temporal. Los actos, convenios y contratos por los cuales se transmitan derechos patrimoniales y las licencias de uso deberán celebrarse por escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho. Todos los contratos verbales no tendrán validez.³⁵²

Requisitos para la transmisión de derechos patrimoniales:

1. Que la transmisión de los derechos sea mediante un contrato escrito, de lo contrario serán nulos de pleno derecho. Este contrato deberá inscribirse en el Registro Público del Derecho de Autor para que surta efectos frente a terceros, es decir, para que se puedan hacer valer frente a terceras personas y no sólo entre las partes que lo celebraron.³⁵³
2. Que sea onerosa y por tiempo determinado. Es importante señalar el tiempo durante el cual se transmitirán estos derechos. En cuanto a la temporalidad, si se menciona de forma expresa puede ser de hasta 15 años, así como también, la Ley nos dice que cuando no haya alguna estipulación expresa en el contrato acerca de la duración de la transmisión de los derechos patrimoniales, ésta se considerará por un período de 5 años. Excepcionalmente podrá pactarse por el

³⁵² *LFDA*, artículo 30.

³⁵³ *Ibidem*, artículo 32.

término de más de 15 años cuando la naturaleza de la obra o la magnitud de ésta así lo requiera.³⁵⁴ Por ejemplo, en el caso de las obras musicales, se podrá pactar por más de 15 años cuando la obra requiera de un período más largo de difusión,³⁵⁵ así como también cuando las obras musicales estén incluidas en los programas efectuados electrónicamente.³⁵⁶ Las razones para que la duración de una transmisión de derechos patrimoniales sea por más de 15 años se derivan y especifican en el artículo 17 del RLFDA, que dice:

Artículo 17.- Los actos, convenios y contratos por los que se transmitan, conforme a lo dispuesto en la Ley, derechos patrimoniales por un plazo mayor de 15 años, deberán expresar siempre la causa específica que así lo justifique e inscribirse en el Registro. Se podrá pactar un término mayor de 15 años cuando se trate de:

I. Obras que, por su extensión, la publicación implique una inversión muy superior a la que comúnmente se pague por otras de su clase;

II. Obras musicales que requieran un período más largo de difusión;

III. Aportaciones incidentales a una obra de mayor amplitud, tales como prólogos, presentaciones, introducciones, prolegómenos y otras de la misma clase;

IV. Obras literarias o artísticas, incluidas las musicales, que se incorporen como parte de los programas de medios electrónicos a que se refiere el artículo 111 de la Ley, y

V. Las demás que por su naturaleza, magnitud de la inversión, número de ejemplares o que el número de artistas intérpretes o ejecutantes que participen en su representación o ejecución no permitan recuperar la inversión en ese plazo.

Debido a que la Ley también contempla otro tipo de obras artísticas diferentes de las obras musicales, es importante aclarar que no todas las fracciones del artículo anterior son aplicables a la transmisión de los derechos patrimoniales de éstas últimas.

³⁵⁴ LFDA, artículo 33.

³⁵⁵ Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor (RLFDA), artículo 17, fracciones 2 y 4.

³⁵⁶ LFDA, artículo 111.

Con fundamento en el artículo 31 de la LFDA, deberá de existir una remuneración por toda transmisión de derechos patrimoniales:

- ° Se tiene que realizar un acuerdo acerca del monto de la remuneración o existir algún procedimiento para fijarlo.
- ° Se tienen que fijar o acordar términos para el pago de la remuneración, o sea, cómo se va a pagar, en qué fecha, lugar, etc.
- ° En caso de no haberse fijado lo anterior, lo harán los tribunales competentes.
- ° El derecho a percibir una remuneración es irrenunciable.

Licencias de uso:

Aparte de los ya mencionados contratos de cesión de derechos patrimoniales, mediante los cuales el autor o titular de los derechos patrimoniales ceden a un tercero, algunos o la totalidad de los mencionados derechos de la obra; existen también las licencias de uso, que son contratos donde el autor o titular de los derechos patrimoniales no transfiere los derechos patrimoniales de la obra, sino que sólo autoriza el uso de la misma a un tercero.

De esta manera, el autor o titular de los derechos patrimoniales determinará qué tanta libertad desea otorgar a las terceras personas interesadas en utilizar su obra.³⁵⁷ “En algunos países, el titular de los derechos patrimoniales puede libremente y de conformidad con las normas legales pertinentes, transferir dichos derechos u otorgar licencias de uso exclusivas o no exclusivas”.³⁵⁸

Hay dos tipos de licencias de uso, las exclusivas y las no exclusivas. Se entiende que la licencia es exclusiva cuando el autor o titular de derechos

³⁵⁷ Ortiz López, Carlos Alberto, *Algunos aspectos de la propiedad intelectual en el ámbito digital*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, p. 227.

³⁵⁸ Casado, Laura, *Manual de Derechos de Autor*, Argentina, Valletta Ediciones, 2005, pp. 17-32.

patrimoniales otorga expresamente y de forma escrita al licenciatarlo, y salvo acuerdo en contrario, la facultad de explotar la obra, excluyendo a cualquier otra persona y absteniéndose de otorgar licencias no exclusivas a terceros.³⁵⁹ Cuando la licencia es exclusiva, se obliga al licenciatarlo a proporcionar todos los medios idóneos para la efectividad de la explotación de la obra concedida.³⁶⁰

Por ejemplo, existen establecimientos comerciales que son concurridos solamente por el tipo de música que reproducen. A fin de cuentas, tales establecimientos están generando ingresos con la reproducción de ciertas músicas, lo cual, en el caso de no contar con la licencia adecuada para el uso de tales grabaciones, sólo perjudican a los titulares de los derechos de autor o conexos, porque éstos no recibirán una remuneración por el uso de su obra o interpretación.

Derechos conexos

Las categorías que protegen los derechos conexos son: Artistas intérpretes y ejecutantes, Editores de libros, Productores de fonogramas, Productores de videogramas y Organismos de radiodifusión. Los derechos conexos que atañen principalmente a los músicos, son los de los artistas intérpretes y ejecutantes. La diferencia de los derechos de autor y los derechos conexos, es que los primeros otorgan la autoría, derechos morales y patrimoniales sobre cierta obra; y los segundos también otorgan facultades, pero éstas corresponden a la interpretación o ejecución de la obra, ya sea propia o ajena.

Los titulares de derechos conexos tendrán facultades sobre la interpretación o ejecución de una obra que son:

³⁵⁹ *LFDA*, artículo 35.

³⁶⁰ *Ibidem*, artículo 36.

1. Reconocimiento al nombre, derecho a oponerse a cualquier transformación, deformación, mutilación y a cualquier atentado a las interpretaciones o ejecuciones que lesione la actuación, prestigio o reputación.³⁶¹
2. Percibir una remuneración por el uso o explotación de las interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro.³⁶²

Derechos conexos de los artistas intérpretes o ejecutantes

Los derechos conexos son aplicados, entre otros, al artista intérprete o ejecutante, que “es un intermediario entre el creador y el público, pues transmite un pensamiento ya expresado entera y concretamente por el autor de la obra”.³⁶³ Son aquellos derechos que otorgan una protección a quienes, sin ser propiamente los autores, contribuyen con su creatividad, técnica u organización en el proceso de poner a disposición del público determinada obra. Cabe destacar que el ejercicio de estos derechos no puede lesionar los derechos del autor de la obra preexistente.³⁶⁴

Los derechos conexos no afectarán de modo alguno la protección de los derechos de autor sobre las obras artísticas y literarias. Pongamos un ejemplo: Johann Sebastian Bach es el creador de *Las variaciones Goldberg*, por lo tanto a él le correspondían por una parte, derechos de autor: morales y patrimoniales. Cuando tocó su obra, aparte de los derechos de autor, le correspondieron derechos conexos por su interpretación. Glenn Gould, reconocido pianista del siglo XX, también tocó en bastantes ocasiones la misma obra, por lo que de igual manera le correspondieron derechos conexos

³⁶¹ LFDA, artículo 117.

³⁶² *Ibidem*, artículo 117 bis.

³⁶³ Zapata López, Fernando, *Artistas intérpretes y ejecutantes*, Ciudad de México, Seminario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para Jueces Federales Mexicanos, 12-14 de julio de 1993, p. 182.

³⁶⁴ Instituto Autor, [fecha de consulta: 5 de septiembre de 2019]. Disponible en: <http://www.institutoautor.org/es-ES/SitePages/corp-ayudaP2.aspx?i=383>.

por su interpretación, pero no por ello le hubo correspondido también los derechos de autor de la obra, ya que él sólo la interpretó, pero no la creó.

Por esto decimos que los derechos conexos no lesionan ni interfieren con los derechos de autor, ya que por más que una obra sea interpretada por músicos distintos, ésta jamás dejará de pertenecer a su creador; así como tampoco al autor se le verán afectados o disminuidos los derechos morales y patrimoniales sólo porque alguien más interprete su obra.

Sujeto: Artista intérprete o ejecutante

En términos de la Ley los conceptos de artista intérprete o ejecutante serán aplicados al actor, narrador, declamador, cantante, músico, bailarín o a cualquiera otra persona que interprete o ejecute una obra literaria, artística o una expresión del folclor.³⁶⁵

A los músicos les resultará curioso encontrar dos categorías de interés en los conceptos anteriores: cantantes y músicos. En la doctrina musical, los cantantes están incluidos dentro de la categoría de músicos, por lo que no existe alguna separación. Por lo anterior podría llegar a presentarse un poco de confusión, aunque la explicación es simple: la Ley los categoriza en razón de que: es intérprete quien a través de su cuerpo o sus elementos, como nuestro instrumento musical que es la voz, expresa, da a conocer y transmite al público determinada obra. Los también llamados ejecutantes, son intérpretes que aparte de utilizar su cuerpo para transmitir determinada obra, se ayudan de un instrumento musical externo. O sea, ejecutan su interpretación a través y con ayuda de un instrumento musical que no sea la voz.³⁶⁶

Es importante señalar que el artista intérprete o ejecutante, goza de facultades morales sobre sus interpretaciones, como pueden ser: derecho al reconocimiento de su nombre con respecto de las obras que interprete o

³⁶⁵ LFDA, artículo 116.

³⁶⁶ Rangel Medina, David, *op. cit.*, p. 92.

ejecute, el derecho de oponerse a toda transformación, deformación, mutilación o cualquier otro atentado que lesione su actuación, prestigio o reputación.³⁶⁷ Los derechos conexos también otorgan facultades de carácter económico sobre las interpretaciones, como son: el derecho irrenunciable a percibir una remuneración por el uso o explotación de las interpretaciones o ejecuciones que se hagan con fines de lucro a través de cualquier medio.³⁶⁸

Facultades de los artistas intérpretes o ejecutantes

De acuerdo a las facultades contenidas en el artículo 118 de la LFDA, los artistas intérpretes o ejecutantes tienen el derecho de autorizar o prohibir acerca de sus interpretaciones:

1. La comunicación pública:

- a) De sus interpretaciones o ejecuciones no fijadas en algún soporte material. Vamos a exceptuar lo anterior, cuando dicha actuación constituya una actividad que tenga que ser transmitida.
- b) De sus interpretaciones o ejecuciones fijadas, a través de señales o emisiones, así como la puesta a disposición del público. También puede estipularse la obligación de una remuneración por dicha comunicación.

2. La fijación:

- a) De sus interpretaciones o ejecuciones en un soporte material, ya sea físico o digital, por ejemplo, transcribir la interpretación o que sea grabada.

3. Reproducción:

- a) El autorizar o impedir la reproducción de las fijaciones de sus interpretaciones.

³⁶⁷ LFDA, artículo 117.

³⁶⁸ *Ibidem*, artículo 117 bis.

4. La distribución pública:

a) De sus interpretaciones o ejecuciones fijadas en soportes materiales, así como de sus ejemplares, mediante venta u otra forma de transferencia de la propiedad.

5. El arrendamiento comercial:

a) El arrendamiento comercial se da cuando dos partes contratantes se obligan, una a conceder el uso o goce de sus interpretaciones o ejecuciones fijadas, así como de sus ejemplares; mientras que la otra parte se obliga a otorgar una remuneración por el uso o explotación.

Una vez que el artista intérprete o ejecutante haya autorizado la fijación visual, sonora o audiovisual, además de haber recibido el correspondiente pago por la utilización lucrativa de sus interpretaciones o ejecuciones, las facultades antes mencionadas se considerarán agotadas.

Participación colectiva de artistas intérpretes o ejecutantes

Los artistas que participen colectivamente³⁶⁹ en una misma actuación, deberán designar entre ellos a un representante. A falta de tal designación se presume que actúa como representante el director del grupo o compañía.

Vigencia de la protección a los artistas intérpretes y ejecutantes

En cuanto a la duración de la protección concedida a los artistas intérpretes o ejecutantes,³⁷⁰ encontramos que será de setenta y cinco años contados a partir de:

I. La primera fijación de la interpretación o ejecución en un fonograma.

³⁶⁹ *LFDA*, artículo 119.

³⁷⁰ *Ibidem*, artículo 122.

II. La primera interpretación o ejecución de obras no grabadas en fonogramas.

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

Reserva de derechos al uso exclusivo

La reserva de derechos al uso exclusivo, no es propiamente un derecho de autor o un derecho conexo. La reserva de derechos es la facultad para usar y explotar de forma exclusiva títulos, nombres o denominaciones, además de características físicas y psicológicas distintivas y características de operación.³⁷¹ La reserva de derechos puede ser aplicada a los siguientes géneros:

- ° Publicaciones periódicas
- ° Difusiones periódicas (por ejemplo, páginas de internet que se dan vía red de cómputo)
- ° Personajes humanos de caracterización, ficticios o simbólicos

Para lo anterior, se excluyen las características físicas o psicológicas reales de una persona determinada.³⁷²

- ° Personas o grupos dedicados a actividades artísticas
- ° Promociones publicitarias

Para nuestro interés, entre otros temas, principalmente protege al nombre artístico, ya que es la facultad de usar y explotar de forma exclusiva el nombre de personas o grupos dedicados a actividades artísticas. Aunque

³⁷¹ LFDA, artículo 173.

³⁷² RLFDA, artículo 71.

también es común que en un *performance* el músico asuma la caracterización de un personaje e incluya promociones publicitarias de sus eventos.

El trámite se realiza ante el INDAUTOR, que hará la inscripción y emitirá un certificado de registro en donde otorgará el derecho a reservarse tal título, nombre, denominación o características.³⁷³ También el INDAUTOR podrá verificar la forma en que el solicitante hará uso del título, nombre, denominación o características que pretendan ser objeto de la reserva de derechos; esto, con el fin de evitar que llegue a existir confusión con alguna otra previamente registrada.³⁷⁴ Es importante mencionar que pueden ser una o más personas las titulares del derecho.³⁷⁵ El solicitante puede pedir al INDAUTOR que realice un dictamen previo para saber si su título, nombre, denominación o características pueden ser sujetos de registro.³⁷⁶

Hay que puntualizar qué puede ser objeto de una reserva de derechos, por lo que a continuación se menciona qué no es materia de registro atendiendo a los géneros antes mencionados:³⁷⁷

1. Los títulos, nombres, denominaciones, características físicas o psicológicas o de operación, no serán materia de registro cuando:

° Por su identidad o semejanza gramatical, fonética, visual o conceptual puedan inducir a la confusión o error, con alguna otra reserva previamente otorgada o en trámite. Por ejemplo, si alguna agrupación musical quisiera registrarse con el nombre de “Kaifanes”, no se podría, ya que tendría una semejanza fonética con “Caifanes”. Aunque, sí se permitirán estos registros cuando la primera y la segunda reservas de derechos hayan sido solicitadas por el mismo titular.

³⁷³ LFDA, artículo 174.

³⁷⁴ *Ibidem*, artículo 176.

³⁷⁵ *Ibidem*, artículo 178.

³⁷⁶ RLFDA, artículo 76.

³⁷⁷ LFDA, artículo 188.

- ° Sean genéricos y se vayan a utilizar de forma aislada. Por ejemplo, si alguna agrupación musical se intentara registrar bajo el nombre de “Orquesta” sin especificar algo más, tampoco sería permitido, ya que sería considerado genérico.
- ° Cuando ostenten o presuman el patrocinio de una sociedad, organización o institución pública oficialmente reconocida sin la autorización previa de ésta. Por ende, no sería posible registrar “Organización de las Naciones Unidas” como nombre de alguna agrupación.
- ° Cuando reproduzcan o imiten sin la autorización previa: escudos, banderas, emblemas o signos de cualquier país, estado, municipio o división política.
- ° Cuando incluyan el nombre, seudónimo o imagen de alguna persona determinada, sin consentimiento expreso de ésta.
- ° Cuando sean iguales o semejantes y provoquen confusión con otro que el INDAUTOR estime notoriamente conocido en México, salvo que el solicitante del registro también sea el titular del derecho notoriamente conocido.

Vigencia de las reservas de derechos al uso exclusivo

Hay dos tipos de vigencia para las reservas de derechos al uso exclusivo:

1. De un año a partir de la fecha de expedición para:³⁷⁸

- ° Los títulos de publicaciones periódicas
- ° Los títulos de difusiones periódicas

³⁷⁸ LFDA, artículo 189.

2. De cinco años a partir de la fecha de expedición para:³⁷⁹

- ° Nombres y características físicas y psicológicas distintivas de personajes humanos de caracterización ficticios o simbólicos
- ° Nombres o denominaciones de personas o grupos dedicados a actividades artísticas
- ° Denominaciones y características de operación originales de promociones publicitarias

Todos estos plazos pueden ser renovados por períodos sucesivos iguales, salvo las promociones publicitarias, las cuales al término de su vigencia pasarán a ser del dominio público. Se podrán renovar desde un mes antes hasta un mes posterior de la fecha de vencimiento.³⁸⁰ En caso de detectar que existe algún otro registro con el título, nombre, denominación o características semejantes o iguales a alguno que propiamente se tenga registrado, es posible iniciar un procedimiento administrativo ante el INDAUTOR y pedir que se nulifique ese registro.³⁸¹

Sociedades de gestión colectiva

En la actualidad, en el ejercicio artístico resulta muy complejo el control y rastreo sobre el uso y explotación del repertorio registrado de un autor o titular de derechos conexos. Esto, en virtud de lo extensos que pudieran llegar a ser los medios masivos de difusión, además de la imposibilidad del titular de poder presentarse en varios lugares físicamente, con el objeto de verificar el uso y explotación de su repertorio.

³⁷⁹ *LFDA*, artículo 190.

³⁸⁰ *Ibidem*, artículo 191.

³⁸¹ *Ibidem*, artículos 183, 186.

Ante esta situación, resalta la importancia de las sociedades de gestión colectiva, al realizar funciones primordiales de representación de sus agremiados en cualquier lugar del mundo, ejerciendo el mayor control posible sobre la explotación de sus obras, interpretaciones y ejecuciones a través de acciones, instrumentos y recursos.³⁸² Hay sociedades de gestión colectiva para autores y para titulares de derechos conexos.

Una sociedad de gestión colectiva es una persona moral,³⁸³ que sin ánimo de lucro, es constituida con el objeto de brindar protección a los autores y titulares de derechos conexos, tanto nacionales como extranjeros; además de ayudar a recaudar y entregar las cantidades que por el concepto de derechos de autor o derechos conexos se generen a su favor. Tales sociedades de gestión colectiva tendrán que estar autorizadas por el INDAUTOR y deberán constituirse con la finalidad de mantener una ayuda mutua entre los miembros, así como de funcionar bajo los lineamientos que la Ley establece.³⁸⁴

Las personas que cumplan con los requisitos podrán elegir libremente si afiliarse o no a una sociedad de gestión colectiva; asimismo, en caso de afiliarse y ser socios, podrán elegir entre ejercer sus derechos patrimoniales de forma individual, por conducto de un apoderado legal o a través de la sociedad. En caso de que el socio elija ejercer los derechos patrimoniales de forma individual, la sociedad no podrá intervenir en el cobro de las regalías; de igual manera y de forma contraria, al elegir que la sociedad de gestión colectiva realice el cobro de las regalías, los socios no podrán hacerlo a menos que revoquen esta decisión. De igual forma, las sociedades de gestión colectiva no

³⁸² Acosta García, Juan Leobardo, *El autor y el artista intérprete ejecutante en la gestión colectiva de sus derechos*, México, UNAM, 2010, p. 72.

³⁸³ Es importante aclarar que una Sociedad de Gestión Colectiva no es lo mismo que un Sindicato, ya que con frecuencia se les confunde. Jurídicamente, una sociedad es el medio por el cual dos o más personas se obligan de forma mutua a apoyarse de forma industrial, económica o intelectual con un fin lucrativo; mientras que un sindicato, en el ámbito laboral, es la asociación de trabajadores o patrones constituida para el estudio, mejoramiento y defensa de sus intereses.

³⁸⁴ LFDA, artículo 192.

podrán imponer de manera obligatoria el que ellas tengan que gestionar todas las modalidades en las que se pueda explotar una obra, ni gestionar la totalidad de la obra o alguna producción futura de la misma.³⁸⁵

Dentro de la forma en que la Ley establece que deben de operar las sociedades de gestión colectiva, se encuentra que éstas deben de reunir las condiciones necesarias para asegurar la transparente y eficiente administración de los derechos cuya gestión va a ser encomendada por los titulares de los mismos; por lo que la sociedades de gestión colectiva tendrán que favorecer los intereses generales de la protección del derecho de autor, de los titulares de los derechos patrimoniales y de los titulares de derechos conexos.³⁸⁶ Las sociedades de gestión colectiva, al cumplir con todos los requisitos, podrán estar legitimadas para hacer valer toda clase de procedimientos administrativos y judiciales.³⁸⁷

Es importante mencionar que todos los actos, convenios y contratos que se celebren entre las sociedades de gestión colectiva y los autores, titulares de derechos patrimoniales, titulares de derechos conexos y usuarios de las obras, deberán realizarse por escrito.³⁸⁸ Es necesario conocer las finalidades que tiene por objeto una sociedad de gestión colectiva, dentro de las cuales podemos enumerar las siguientes:³⁸⁹

1. Ejercer los derechos patrimoniales de sus miembros.
2. Tener en su domicilio y a disposición de los usuarios los repertorios que administre.

³⁸⁵ *LFDA*, artículo 195.

³⁸⁶ *Ibidem*, artículo 199.

³⁸⁷ *Ibidem*, artículo 200.

³⁸⁸ *Ibidem*, artículo 201.

³⁸⁹ *Ibidem*, artículo 202.

3. Negociar, en los términos que le haya conferido el titular de los derechos, las licencias de uso de los repertorios que administre con los usuarios de las mismas, así como celebrar los contratos correspondientes.
4. Supervisar el uso de los repertorios que se le hayan autorizado.
5. Recaudar y entregar para sus miembros las regalías provenientes de los derechos de autor o derechos conexos que le correspondan, siempre que así lo haya decidido de forma expresa el titular de los derechos.
6. Recaudar y entregar las regalías que se generen a favor de los titulares de derechos de autor o conexos que sean extranjeros, por sí mismas o a través de las sociedades extranjeras que a éstos representen. Lo anterior, cuando exista un mandato expreso otorgado a la sociedad de gestión colectiva mexicana.
7. Promover o realizar servicios de carácter asistencial en beneficio de sus miembros, así como apoyar a las actividades de promoción de sus repertorios.
8. Recaudar donativos para ella, así como aceptar herencias y legados.
9. Ser intermediaria entre sus miembros y las autoridades.

Las sociedades de gestión colectiva tienen la obligación de:³⁹⁰

1. Intervenir en la protección de los derechos morales de sus miembros.
2. Aceptar la administración de los derechos patrimoniales y conexos que se le hayan encomendado.
3. Inscribir en el Registro Público del Derecho de Autor sus normas de recaudación y distribución, así como los contratos que celebren con los usuarios y los de representación que tengan con otras sociedades de la misma naturaleza.
4. Dar trato igual a todos sus miembros y usuarios.

³⁹⁰ *LFDA*, artículo 203.

5. De acuerdo al repertorio que administren, tienen la obligación de negociar con los usuarios, el monto de las regalías que a estos últimos les corresponda pagar. Los usuarios son las terceras personas que desean utilizar el repertorio de los autores, mismo que es administrado por las sociedades de gestión colectiva.
6. Rendir a sus asociados un informe anual de las cantidades que cada uno de los socios haya recibido, así como de las sumas que aún se encuentren en poder de la sociedad de gestión colectiva y que estén pendientes de ser entregadas a los autores mexicanos o de ser enviadas a los autores extranjeros.
7. Entregar a los titulares de derechos patrimoniales de autor copia de la documentación comprobatoria de las liquidaciones de las regalías.
8. Liquidar las regalías que haya recaudado, así como los intereses generados en un plazo menor a tres meses a partir de que hayan sido recibidas por la sociedad.

Atendiendo a la naturaleza de este compendio, para los autores, podemos mencionar a la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM) y para los intérpretes y ejecutantes: Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM) y Ejecutantes Sociedad de Gestión Colectiva (EJE).

La SACM, tiene como misión el fortalecer y consolidar la debida protección a las obras artísticas e intelectuales.³⁹¹ La ANDI se dedica a recaudar, administrar y distribuir las regalías por concepto de propiedad intelectual de los intérpretes en México y el extranjero.³⁹² La SOMEM, representa a los músicos mexicanos y extranjeros domiciliados en nuestro país y en el extranjero, con el fin de proteger y defender sus derechos de ejecutante,

³⁹¹ "Sociedad de Autores y compositores de México", <https://www.sacm.org.mx>

³⁹² "Asociación Nacional de Intérpretes", <https://www.andi.org.mx>

así como recaudar y distribuir las regalías correspondientes debido a la explotación de sus obras o ejecuciones en los diversos medios de comunicación.³⁹³ EJE, por su parte, representa a los músicos ejecutantes de agrupaciones musicales, como titulares de derechos patrimoniales, respecto de los cuales realiza la recaudación de las regalías que a su favor se generan por la explotación de las obras, interpretaciones o ejecuciones que hacen los usuarios de las mismas.³⁹⁴

Si los titulares de los derechos de autor y conexos, optaran por no constituir o afiliarse a estas sociedades, en su ejercicio profesional podrían verse seriamente afectados y limitados en cuestión del cobro de las prerrogativas por el uso y explotación de sus obras, ya que no contarían con dispositivo alguno que les permitiera conocer y verificar los alcances del consumo de sus repertorios registrados ante la multitud de usuarios existentes en diversas partes del mundo.³⁹⁵

“Un autor aislado es un autor inerte en la defensa de su obra y sus derechos, porque físicamente está imposibilitado para controlar la debida explotación de su obra tanto dentro del territorio de su país como en el resto del mundo, debido a que no cuenta con los medios necesarios para mantener ese control”.³⁹⁶

³⁹³ “Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música, S. G. C. de I. P.”, <https://somemsgcdeip.blogspot.com>

³⁹⁴ “EJE Ejecutantes, S. G. C. de I. P.”, <https://www.ejecutantes.com>

³⁹⁵ Acosta García, Juan Leobardo, *op. cit.*, p. 73.

³⁹⁶ Rangel Medina, David, *op. cit.*, p. 118.

Conclusiones:

1. El derecho de autor se otorga a toda persona física que crea una obra artística o literaria, que sea original y plasmada en un soporte material. Este reconocimiento lo hace el Estado. El derecho de autor que se le otorga al creador de la obra, se divide en dos tipos de facultades: derechos morales (personales) y derechos patrimoniales (económicos).
2. El derecho de autor no protege ideas, sino solamente las expresiones específicas de éstas. En nuestra legislación, la protección de las obras abarca a todas las creaciones originales, ya sean artísticas, literarias o científicas que sean plasmadas en un soporte material. La obra también se protege sin importar su mérito, destino o forma de expresión.
3. El autor es la persona física que realiza la creación intelectual. Es el titular originario de los derechos morales y patrimoniales sobre la obra, mismos que son reconocidos por la norma legal vigente.
4. La obra primigenia es aquella creación original, realizada por una persona física, que deberá materializarse en un soporte para que pueda ser perceptible para los sentidos.
5. La obra derivada es aquella basada en una obra ya existente, sin perjuicio de los derechos de autor de la obra originaria, y es por tanto resultado de la transformación de una obra primigenia. Tales modificaciones agregan alguna creación intelectual a la obra original.
6. El soporte material es el elemento sobre el cual se plasma la obra. Puede ser cualquier medio físico o digital.
7. Al plasmar las obras originales en un soporte material, adquieren una protección automática, esto quiere decir que aún sin registro están protegidas por la Ley. El registro de la obra es opcional y sólo declarativo, ya que no constituirá derechos, sólo nos generará la presunción de que el autor de la obra es quien figura en el registro.

8. El dominio público es la libre utilización de las obras cuando se cumple un período determinado (según cada legislación) desde la muerte o declaración del fallecimiento de su autor o desde la fecha de divulgación de la obra.

9. Los derechos patrimoniales son los derechos posibles de una valoración pecuniaria. En el ámbito del derecho de autor, comprenden la disposición lucrativa de la obra, así como también su publicación y reproducción mediante cualquier forma.

10. En el caso de los artistas intérpretes o ejecutantes, los derechos conexos también otorgan facultades, pero éstas sobre la interpretación o ejecución de la obra, ya sea propia o ajena.

11. Los derechos conexos están relacionados con los derechos de autor y son los derechos de los artistas intérpretes o ejecutantes sobre sus interpretaciones y ejecuciones, los de productores de fonogramas sobre sus producciones y fonogramas, y los de organismos de radiodifusión sobre sus emisiones.

12. Los derechos conexos no lesionan ni se interfieren con los derechos de autor, ya que por más que una obra sea interpretada o ejecutada por músicos distintos, ésta jamás dejará de pertenecer a su creador; así como tampoco al autor se le verán afectados o disminuidos sus derechos morales y patrimoniales sólo porque alguien más interprete o ejecute su obra.

13. Los derechos conexos otorgan facultades de carácter moral. Por ende, el artista intérprete o ejecutante, también goza de facultades morales sobre sus interpretaciones.

14. En el caso de los artistas intérpretes o ejecutantes, los derechos conexos también otorgan facultades de carácter económico sobre sus interpretaciones o ejecuciones.

15. Los derechos patrimoniales pueden ser transmitidos mediante contratos de cesión de derechos y sucesiones testamentarias.

16. Las licencias de uso son contratos en donde el autor no transfiere los derechos patrimoniales de la obra, sino que sólo autoriza el uso de la misma a un tercero. Pueden ser exclusivas o no exclusivas.

17. La reserva de derechos al uso exclusivo, permite usar y explotar títulos, nombres o denominaciones, además de características físicas y psicológicas distintivas y características de operación. Entre estos temas, protege al nombre artístico, ya que es la facultad de usar y explotar de forma exclusiva el nombre de personas o grupos dedicados a actividades artísticas.

18. Una sociedad de gestión colectiva es una persona moral, constituida con el objeto de brindar protección a los autores y a los titulares de derechos conexos, tanto nacionales como extranjeros; además de ayudar a recaudar y entregar las cantidades que por el concepto de derechos de autor o derechos conexos se generen a su favor.

19. Las sociedades de gestión colectiva autorizadas en México para autores, intérpretes o ejecutantes, son: para los autores, la Sociedad de Autores y Compositores de México (SACM); y para los intérpretes y ejecutantes Asociación Nacional de Intérpretes (ANDI), la Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música (SOMEM) y Ejecutantes Sociedad de Gestión Colectiva (EJE).

CONCLUSIONES GENERALES

Al músico le tocó trabajar con la materia prima
impalpable, invisible e inasible: el tiempo.

Alex Mercado.

En el primer capítulo hablamos acerca de la historia del Derecho autoral, desde sus orígenes y sus inicios en nuestro país, y cómo a través de los años ha ido transformándose a la par del fenómeno artístico; por lo que es importante recalcar ciertos aspectos que quizás en algunas ocasiones pueden llegar a pasar desapercibidos.

Por ejemplo, es importante recordar que la música siempre ha acompañado al Ser humano desde sus primeros pasos y formó parte de los primigenios medios de interacción humana, junto con el lenguaje hablado.³⁹⁷ Ha sentido en carne propia la fragmentación y descalificación, ya que junto con las demás prácticas artísticas ha sido denostada por el llamado pensamiento “racional”.³⁹⁸ Ha sufrido una marginación desde hace algunos años por parte de este paradigma positivista, erguido como un funcionamiento epistémico del complejo cultural denominado modernidad-racionalidad.³⁹⁹

Por ejemplo, las prácticas musicales han sido exceptuadas de la educación básica en la mayoría de los países de América Latina. Habitualmente se les mira con recelo, desdén y menosprecio. De manera que, en los proyectos educativos estatales, la práctica musical es considerada una

³⁹⁷ Croos, Ian, *Music and meaning, ambiguity and evolution, Musical Communication*, Oxford University, Press, 2005, pp. 27-43.

³⁹⁸ Camacho Díaz, Gonzalo, *Música, educación y cultura de la paz*, p. 127.

³⁹⁹ *Ibidem*, p.129.

actividad meramente recreativa, cuyo objetivo es “llenar” el tiempo libre de los estudiantes. Su único valor es brindar un momento de diversión y esparcimiento. Bajo esta lógica “productivista”, la música es una actividad complementaria, sacrificable en todo momento. Las prácticas musicales son excluidas porque se consideran improductivas.⁴⁰⁰

La música es un medio de interacción humana, a través del cual es posible generar empatía, confianza y disposición para mantener el fluir de las relaciones sociales. En este sentido, más allá de la productividad y la lógica de la ganancia, tiene como objetivo primordial fortalecer las relaciones y forjar seres verdaderamente sensibles. En otras palabras, la música produce humanidad. Tiene el papel fundamental de evitar el proceso deshumanizador generado por una ciencia y tecnología al servicio del interés empresarial. Las artes, en general, hacen un contrapeso a la fría perspectiva utilitarista y tecnocrática de la sociedad occidental.⁴⁰¹

La sociedad, la educación y la música van de la mano, ya que forman una estrategia poderosa para transformar nuestra realidad. Trabajar en la construcción de lo humano, implica el restablecimiento de un diálogo entre la razón y la emoción, entre pensar y sentir.⁴⁰²

Hoy en día, la música ha sido reducida a una mercancía con predominio de su valor de cambio sobre su valor de uso. Bajo esta perspectiva, la importancia de la música es generar ganancias para las industrias culturales y mediáticas. Así, la composición, interpretación y difusión de la música tienden a ser un proceso de producción de plusvalor, un proceso de cosificación de la misma y por ende, de su propia fetichización. Poco importa el género musical, la época, las estructuras musicales y el compositor, lo que realmente interesa a la industria es que la música, en tanto mercancía comercializable, reditúe grandes ganancias a la empresas. Por ello, la mercadotecnia aprovecha cualquier especificidad de la música con la finalidad de volverle promoción para

⁴⁰⁰ Camacho Díaz, Gonzalo, *op. cit.*, p.130.

⁴⁰¹ *Idem.*

⁴⁰² *Ibidem*, p.132.

el mercado. En este sentido, la diversidad musical funciona como diversificación de mercancías para ampliar la oferta y la demanda.⁴⁰³

Por ende, es importante que a la par de la transformación y mejora del Derecho autoral, se deje de observar esta lógica productivista y comience a verse a la música como lo que realmente es, una expresión cultural de los colectivos. Esto, nos ayudará invariablemente a que exista una mayor armonía entre las nuevas reformas legislativas, las políticas públicas y las constantes músicas nuevas.

En el segundo y tercer capítulo se habló acerca de los derechos de autor y de los derechos conexos, de cómo se constituyen, la forma en la que se adquieren y la relación entre los sujetos titulares de estos derechos. Aunque también pudimos notar que hay algunas partes en las que aún se debe de trabajar en conjunto entre colectivos de disciplinas distintas para así realizar mejoras en los aspectos jurídicos, artísticos, sociales y culturales.

Para poder establecer una comparación puede verse el desarrollo general del país (técnico, económico y social). Es sencillo saber que ha existido un enorme desarrollo, en ciertos aspectos (especialmente en lo técnico musical) México se encuentra al mismo nivel que cualquier país, pero en otros niveles (sobre todo en lo social), aún persiste un subdesarrollo.⁴⁰⁴

No hay tema más ejemplificador dentro de este inevitable desorden que el del arte, pues la enorme subjetividad de toda apreciación estética, el carácter multifacético de los intérpretes y la caprichosa conducta de las corrientes artísticas, impide para la dogmática en general poder comprender por completo la riqueza y complejidad del fenómeno musical. Es por eso que en este texto se propone, que en lugar de concebir al Derecho como una posible vía que contribuya a explicar el fenómeno del arte, invertir tales términos y considerar lo que el arte puede aportar al Derecho; lo cual no sólo enriquece enormemente

⁴⁰³ Camacho Díaz, Gonzalo, *op. cit.*, p.135.

⁴⁰⁴ Malström, Dan, *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*, Suecia, The Institute of Musicology, Uppsala University, 1974, p. 208.

la posibilidad de comprender al arte, sino que brinda al Derecho una perspectiva más enriquecedora de sí mismo.

Ahora bien, la inagotable creación de los valores artísticos que los somete a determinaciones cada vez más específicas, vuelve difícil para el jurista el restablecimiento de aquel vínculo entre el contexto y las obras, en parte roto o al menos disentendido en razón del alto nivel de especialización técnica, perceptiva y sensorial, que implica la creación. Por lo tanto, renunciar al hegemonismo es, por ejemplo, admitir que hay una pluralidad de puntos de vista acerca de la creación artística, provisto cada uno de su lógica propia.

Dimitir entonces a este hegemonismo es permitir el surgimiento de otro modelo del saber, en el que estas disciplinas no se superponen, sino se articulan, o de acuerdo con un concepto en boga en las ciencias cognitivas, “distribuyen”. Cada una tiene su espacio de pertenencia epistémica, con sus núcleos duros y zonas borrosas; y con sus fronteras, que dan lugar a superposiciones y ensamblajes. Lo interdisciplinario no es entonces un ecumenismo o un sincretismo impreciso que busca apaciguar las relaciones entre vecinos, sino un paso necesario. El jurista aporta lo que le autorizan sus problemáticas, sus métodos y sus modelos teóricos hasta el punto en el que éstos no le permiten decir nada en específico o nuevo acerca de un tema; es ahí donde una disciplina afín tiene más herramientas para tratar el asunto.

El artista privilegia el nivel consciente, mientras que el jurista amplía el campo al nivel de las determinaciones inconscientes o, en otros términos, de las consecuencias más que del propio acto o de la competencia más que del resultado. El artista comparte una focalización en el nivel interior, más individualizada, mientras que el jurista admite cierta sensibilidad ante las determinaciones exteriores, más colectivas. Analizar y dimensionar únicamente de manera individual o colectiva, equivale a perderse la percepción de algo que proviene de una creación intelectual.

Así, el artista puede reprochar al jurista el hecho de que sean vistos solamente los fenómenos exteriores de la experiencia vivida de la creación,

minimizando la libertad individual de las determinaciones artísticas, en beneficio de imposiciones relacionales e institucionales. Puede también afejar la atenuación de la responsabilidad o de su autonomía, cuando se le adjudican ciertas determinaciones sociales. Asimismo, para el jurista puede parecer un poco corta la visión del artista cuando éste se niega a considerar ciertos fenómenos exteriores del ejercicio artístico. Pero lejos de excluirse mutuamente, estas posiciones pueden complementarse y la elección sólo depende de los niveles de la realidad que se deseen privilegiar.⁴⁰⁵

Para nosotros⁴⁰⁶ no sólo consiste en saber o decir el valor o significado de la obra, sino en mostrar lo que hace y cómo actúa sobre el contexto. La neutralidad, es a menudo el único recurso para entender la lógica de unos y de otros, así como también, para que la entiendan unos y otros. Es comprender el valor de la otredad. Entre juristas y artistas, en la medida que se constituye esta exigencia dentro de su espacio de pertinencia, se ven obligados a ampliarlo, y al ampliarlo, a redefinirlo.

En el cuarto capítulo encontramos la propuesta de compendio para músicos, la cual busca aminorar y subsanar ciertos desconocimientos por parte de los mismos; los cuáles, en su ejercicio profesional es importante que estén consientes de sus derechos y obligaciones. Es de suma relevancia que independientemente del campo de estudio o trabajo de cada músico, se enteren de la protección de la que son sujetas sus obras, interpretaciones y ejecuciones.

Por lo anterior, es importante mencionar que el arte constituye un acontecimiento cultural en muchos pueblos, ciudades y países de todo el mundo. Como celebración de la riqueza y la diversidad de la cultura y la creatividad, a menudo se engloban diversas formas de arte: música, pintura,

⁴⁰⁵ Heinrich, Nathalie, *Ce que l'art fait à la sociologie*, Francia, Éditions de Minuit, 1998, pp. 53-54.

⁴⁰⁶ Hablar de un “nosotros” equivale a conceder el reconocimiento a todas las personas que hemos participado de estos temas: todos los que estamos en contacto con las obras artísticas, todos los que formamos una otredad.

danza, teatro y literatura. Desde el punto de vista cultural, ofrecen una instantánea única de la identidad de una comunidad, además de que brindan la oportunidad de revitalizar y conservar las prácticas identitarias.⁴⁰⁷

Desde el punto de vista social, sirven para reforzar el diálogo intercultural, promoviendo un entendimiento profundo a través de la experiencia compartida; así como desde el punto de vista económico pueden generar considerables beneficios financieros a largo plazo y muchas oportunidades laborales y comerciales. Un aspecto importante del proceso de planificación de políticas públicas en beneficio del arte y la cultura, es la gestión eficaz de la propiedad intelectual con el fin de salvaguardar y promover los intereses de los artistas, así como también del público que consume sus obras.⁴⁰⁸

Las muestras y actuaciones culturales de los artistas, atraen el interés del público y forjan la expresión cultural de los países. Sin las garantías adecuadas, estas obras son vulnerables a la explotación no autorizada por personas ajenas. Muchos artistas, sin ser conscientes de sus derechos de propiedad intelectual, a menudo se enteran de que otras personas han utilizado copias no autorizadas de sus obras -las cuales contienen material sensible desde el punto de vista artístico y cultural- de manera inadecuada.⁴⁰⁹

Este tipo de prácticas comerciales oportunistas dañan los intereses, la reputación y la popularidad del propio acontecimiento artístico. Este es el riesgo de no disponer de una estrategia de propiedad intelectual. Es fundamental señalar que a su paso por la industria musical, el artista se enfrentará con respecto de su obra, con todo tipo de asuntos legales,⁴¹⁰ por lo que la gestión práctica de los derechos de autor y conexos utilizada

⁴⁰⁷ Brigitte, Vézina, "Celebrar la cultura: La propiedad intelectual y los festivales de artes", *OMPI REVISTA*, División de Conocimientos Tradicionales, Departamento de Conocimientos Tradicionales y Desafíos Mundiales, OMPI, febrero 2012.

⁴⁰⁸ *Idem.*

⁴⁰⁹ *Idem.*

⁴¹⁰ León y Rico, Jorge, *La industria musical y los derechos de autor*, México, Porrúa, 2009, p. 41.

estratégicamente, puede ayudar a generar importantes ingresos. Disponer de una estrategia positiva de propiedad intelectual, con visión de futuro, permite ejercer un mayor control sobre los intereses artísticos, culturales y jurídicos de un artista.⁴¹¹

Una combinación de instrumentos de propiedad intelectual, en particular de derechos de autor y de derechos conexos, puede proporcionar un marco general de protección que sirva para defenderse ante el uso indebido de los conocimientos y expresiones culturales tradicionales. La amenaza principal a los intereses de propiedad intelectual de los artistas, es la grabación y distribución no autorizada de sus obras, mediante grabaciones sonoras, vídeo y fotografías. Trazar la línea divisoria entre la copia y la creatividad es una tarea difícil.⁴¹²

No es este un texto de divulgación general ya que se presupone el conocimiento de ciertos principios esenciales del Derecho y de la Música, sin embargo, es fácilmente comprensible y permitirá a los estudiosos de la Música y el Derecho ensanchar su perspectiva e iniciar el largo y tortuoso camino de la explicación de “lo obvio”.

Entendamos que no sólo se debe garantizar a los músicos, sino también a todos los artistas en general, frente a quienes conculcan los derechos y libertades... Y defender estas libertades, es defender la dignidad humana.

⁴¹¹ Brigitte, Vézina, *op. cit.*

⁴¹² *Idem.*

FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

1. ACOSTA GARCÍA, Juan Leobardo, *El autor y el artista intérprete ejecutante en la gestión colectiva de sus derechos*, México, UNAM, 2010.
2. ANDRÉS VACILENTI, Ezequiel, *El artista como débil jurídico: nociones para su conceptualización y la construcción de sus estatus jurídico*, Universidad Nacional del Centro.
3. ARGUELLO, Luis Rodolfo, *Manual de Derecho Romano, Historia e Instituciones*, Argentina, Editorial Astrea, 2000.
4. CAMACHO DÍAZ, Gonzalo, *Música, educación y cultura de la paz*.
5. CARRANCÁ Y TRUJILLO, Raúl y CARRANCÁ Y RIVAS Raúl, *Código Penal Anotado*, 25 ed., 2003.
6. CASADO, Laura, *Manual de Derechos de Autor*, Argentina, Valletta Ediciones, 2005.
7. CASTELLANOS, Pablo, *Horizontes de la Música precortesiana*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970.
8. CAVALLI, Jean, *Génesis del Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas del 9 de septiembre de 1886*, Colombia, Editorial Dirección Nacional de Derecho de Autor. Ministerio del Interior y de Justicia, 2006.
9. CROOS, Ian, *Music and meaning, ambiguity and evolution, Musical Communication*, Oxford University, Press, 2005.
10. DE LA PARRA TRUJILLO, Eduardo, *Nociones básicas sobre el objeto de los derechos de autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2004.
11. DE PINA, Rafael y DE PINA VARA, Rafael, *Diccionario de Derecho*, México, Editorial Porrúa, 2003.
12. *Diccionario Jurídico mexicano*, Porrúa, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM, 2007, t. P. Z.

13. DUFOURCQ, Norbert, *Petite Histoire de la Musique*, trad. Emma Susana Speratti, Francia, Librairie Larousse, 1961.
14. ENCABO VERA, Miguel Ángel, *Las obligaciones del editor musical*, Madrid, Universidad de Extremadura, 2002.
15. FARELL CUBILAS, Arsenio, *El Sistema Mexicano de Derechos de Autor*, México, Ed. Ignacio Vado, 1966.
16. FERNÁNDEZ, Alejandro. *et al.*, *Manual Jurídico Autoral*, México, México, Dirección General de Asuntos Jurídicos, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
17. GARIBAY, Ángel María, *Poesía Náhuatl*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1965.
18. GEIRINGER, Karl y GEIRINGER, Irene, *Haydn: A Creative Life in Music*, California, University of California Press, 1982.
19. HEINICH, Nathalie, *Ce que l'artfait à la sociologie*, Francia, Éditions de Minuit, 1998.
20. HERRERA MEZA, Humberto Javier, *Iniciación al Derecho de Autor*, México, Limusa, 1992.
21. HOPKINS, Antony, *The Nine Symphonies of Beethoven*, Londres, Heinemann.
22. JAY, Donald y PALISCA, Claude, *Historia de la Música Occidental I*, 5a. ed., trad. de León Mamés, España, Alianza Editorial, 2001.
23. JESSEN, H., *Los derechos conexos de artistas intérpretes y ejecutantes, productores de fonogramas y organismos de radiodifusión, en el libro memoria del I Congreso Internacional sobre la Protección de los Derechos Intelectuales*, Caracas, 1986.
24. LARREA RICHERAND, Gabriel, *Contratos individuales de autorización de uso o licencia en Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 1998.
25. LATHAM, Alison, *Diccionario enciclopédico de la Música*, Oxford, Fondo de Cultura Económica, 2008.
26. LEÓN Y RICO, Jorge, *La industria musical y los derechos de autor*, México, Porrúa, 2009.

27. LIPSZYC, Delia, *Derecho de Autor y Derechos Conexos*, Cuba, Editorial Félix Varela, 2003.
28. LOREDO HILL, Adolfo, *Naturaleza jurídica del Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
29. MALSTRÖM, Dan, *Introduction to Twentieth Century Mexican Music*, Suecia, The Institute of Musicology, Uppsala University, 1974.
30. "Manual Jurídico Autoral", México, UNAM, Oficina del Abogado General, Dirección General de Asuntos Jurídicos, 2001.
31. MICHAUS, Martín, *Nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, 1998.
32. ORTIZ LÓPEZ, Carlos Alberto, *Algunos aspectos de la propiedad intelectual en el ámbito digital*, México, Instituto de Investigaciones Jurídicas, UNAM.
33. OTERO MUÑOZ, Ignacio y ORTIZ BAHENA, Miguel Ángel, *Propiedad Intelectual. Simetrías y asimetrías entre el derecho de autor y la propiedad industrial. El caso de México*, México, Porrúa, 2011.
34. PABON, Jhonny, "Aproximación a la historia del derecho de autor: antecedentes normativos". *Revista la Propiedad Inmaterial*, núm. 13, 2009.
35. PRIETO, Carlos, *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 1998.
36. Principios básicos del derecho de autor y los derechos conexos, Suiza, OMPI, 2005.
37. "Ramírez de Fuenleal y la Antigüedades Mexicanas", *Estudios de Cultura Náhuatl*, UNAM, Vol. 8, 1969.
38. RANGEL MEDINA, David, *Panorama del Derecho Mexicano*, México, Mc Graw Hill, 1998.
39. RODRÍGUEZ ROMERO, Alma Angélica, *La imagen como recurso en la construcción de la interpretación musical*, México, UNAM, 2016.
40. SCHMIDT, Luis, *Propiedad Intelectual y sus fronteras: protección de Arte e Industria*, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, 1996.

41. SCHULZ-KÖHN, D., *Die Schallplatte auf dem Weltmarkt*, Berlín, 1940.
42. SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *Marco Jurídico del Derecho de Autor en México*, 2a. ed., México, UNAM, 1998.
43. SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *México en el orden internacional de la propiedad intelectual* (2 tomos), México, Porrúa, UNAM, 2000.
44. SERRANO MIGALLÓN, Fernando, *Panorama general de la nueva Ley Federal del Derecho de Autor*, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la UNAM, México, 1998.
45. TATARKIEWICZ, Wladislao, *Historia de seis ideas Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, España, Editorial Tecnos Alianza, 2001.
46. TEMPERLEY, Nicholas, *Haydn: The Creation*, Cambridge University Press, 1991.
47. TOURNIER, A., *El autor y el artista intérprete o ejecutante*, en RIDA, junio de 1960.
48. VALLS GORINA, Manuel, *Aproximación a la Música*, España, Salvat, 1970.
49. ZAMORA Y VALENCIA, Miguel Ángel, *Contratos civiles*, México, Porrúa, 1989.
50. ZANOLLI FABILA, *El Derecho de autor en materia musical en México (1813 – 2004)*, México, UNAM, 2005.
51. ZANOLLI FABILA, Betty Luisa de María Auxiliadora, *La interpretación artística, su naturaleza jurídica*, México, UNAM, 2011.
52. ZAPATA LÓPEZ, Fernando, *Artistas intérpretes y ejecutantes*, Ciudad de México, Seminario sobre Derechos de Autor y Derechos Conexos para Jueces Federales Mexicanos, 12-14 de julio de 1993.

ARTÍCULOS DE REVISTAS

1. ANDREWS, Buy, "Emil Berliner, Genius Behind, Deutsche Grammophon", *Billboard*, Estados Unidos de América, núm. 317, septiembre 15 de 1973.
2. Argo, "Haydn String Quartets, Volume Eleven", *Decca*.
3. BRIGITTE, Vézina, "Celebrar la cultura: La propiedad intelectual y los festivales de artes", *OMPI REVISTA*, División de Conocimientos Tradicionales, Departamento de Conocimientos Tradicionales y Desafíos Mundiales, OMPI, febrero 2012.
4. BRUCH, Walter, "Del registro musical al fonograma", en la publicación conmemorativa del cincuentenario del BIEM (1029-1979).
5. DÍEZ MARTÍNEZ, Marcelino, "Las siete palabras de Cristo en la Cruz, de Franz Joseph Haydn: Un caso paradigmático de mecenazgo musical de la nobleza", *Revista de Musicología*, núm. 26: 2003, fecha de consulta: 5 de septiembre de 2019.
6. HENNION, Antoine, "Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto", *Dossier*, París, Francia, *Comunicar*, XVII, núm. 34, 2010.
7. LOGREIRA RIVAS, Carmen Isabel y FUENTES PINZÓN, José Fernando, "La protección jurídica del artista intérprete o ejecutante", *TELOS. Revista de Estudios Interdisciplinarios en Ciencias Sociales*, Universidad Rafael Belloso Chacín, año 2010, Vol. 12, núm. 2.
8. MUÑOZ MARTÍNEZ, Rubén, "Una reflexión filosófica sobre el arte", *Thémata. Revista de Filosofía*, en línea, núm. 36: 2006, fecha de consulta: 14 de junio 2018, <http://institucional.us.es/revistas/themata/36/N4.pdf>.
9. SESTAYO GARCÍA, Cristina, "Músicos. El oficio de la melodía y su historia", *Mito. Revista cultural*, Núm. 46, 28 noviembre de 2013, Consultado el 5 de noviembre de 2019, <https://revistamito.com/musicos-el-oficio-de-la-melodia-y-su-historia/>.

PÁGINAS WEB

- “Asociación Nacional de Intérpretes”, <https://www.andi.org.mx>.
- DE ICAZA, María, “Aprender el pasado para crear el futuro: las creaciones artísticas y el derecho de autor”, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, 2007, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/935/wipo_pub_935.pdf.
- “Derechos conexos”, Instituto Nacional de la Propiedad Industrial, Chile, <https://www.inapi.cl/>.
- “Derechos de autor: violación de los privilegios morales de éste cuando se altera o modifica una película por parte de una empresa televisiva”, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Instituto de Investigaciones Jurídicas de la Universidad Nacional Autónoma de México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, México, 2014, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/8/3839/4.pdf>.
- “Derechos del Artista Intérprete o Ejecutante”, Organización Mundial de la Propiedad Intelectual, <https://www.wipo.int/pressroom/es/briefs/performers.html>.
- DÍAZ NOCI, Javier, “El periodista como profesional liberal. La propiedad intelectual del periodista”, <http://www.ehu.es/diaz-noci/Libros/L2.pdf>.
- Edición y derecho de autor en las publicaciones de la UNAM, <http://www.edicion.unam.mx/html/4.html>.
- “EJE Ejecutantes, S. G. C. de I. P.”, <https://www.ejecutantes.com>
- “Guía de recomendaciones en materia de derechos de autor”, Programa Editorial de la República, México, 2016, https://www.gob.mx/cms/uploads/attachment/file/249956/Guia_de_recomendaciones_Derecho_de_Autor_Agosto_2017.pdf.
- “Graduale Aboense, hymn book of Turku”, Finland. 14th-15th Century, Helsinki University Library, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Graduale_Aboense_2.jpg.
- <https://www.playerpianogroup.org.uk/>.

- INDAUTOR, Dirección de registro, https://www.indautor.gob.mx/issn/preguntas_registro3.html.
- INDAUTOR, Ficha descriptiva, <https://www.indautor.gob.mx/ficha-descriptiva.php>.
- Instituto Autor, disponible en: <http://www.institutoautor.org/ES/SitePages/corp-ayudaP2.aspx?i=383>.
- “Los derechos de los ejecutantes en materia de radiodifusión, de televisión y de reproducción mecánica de los sonidos”, OIT, 1939, https://www.wipo.int/edocs/pubdocs/es/copyright/617/wipo_pub_617.pdf.
- NINA, Daniel, “El Arte como objeto de apropiación común: Redefiniendo las bases del derecho moderno (Art as an Object of Communal Reappropriation: Redifidingthe Bases of Modern Law)”, *Crítica jurídica*, en línea, núm. 30: Julio-Diciembre 2010, fecha de consulta: 13 de junio 2018, <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rcj/article/viewFile/35459/32305>.
- “Sociedad de Autores y compositores de México”, <https://www.sacm.org.mx>.
- “Sociedad Mexicana de Ejecutantes de Música, S. G. C. de I. P.”, <https://somemsgcdeip.blogspot.com>.
- UNC Abierta, Portal OCW de la UNC. <http://www.ocw.unc.edu.ar/repositorio-especial/P.F>.
- WHITE, Bryan, “The Oxford Companion to Music”, Oxford Music Online, Oxford University Press, <https://www.oxfordreference.com/documentid/acref-9780199579037-e-3446>.

Legislación

- Acuerdo sobre los Aspectos de los Derechos de Propiedad Intelectual relacionados con el Comercio.
- Código Civil Federal de 1870.
- Código Civil para el Distrito Federal en Materia Común y para toda la República en Materia Federal de 1928.
- Código Civil para el Distrito Federal y Territorio de la Baja California, México, 1884.
- Código Civil para el Distrito Federal y territorio de la Baja California de 1884.
- Código Civil para el Distrito Federal y Territorios de Tepic y Baja California, México, 1870.
- Código Civil para la Ciudad de México.
- Constitución de Apatzingán (formalmente: Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana).
- Constitución Federal de los Estados Unidos Mexicanos, México, 1824.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, México, 1917.
- Convención de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas, 1877.
- Convenio de Berna para la Protección de las Obras Literarias y Artísticas.
- Convención de Roma sobre la protección de los artistas intérpretes o ejecutantes, los productores de fonogramas y los organismos de radiodifusión, Roma, 1961.
- Convenio para la protección de los Derechos Humanos y de las Libertades Fundamentales, Roma, 4 de noviembre de 1950.
- Declaración de Principios sobre Libertad de Expresión.
- Decreto de reformas y adiciones a la Ley Federal de Derechos de Autor en 1956.
- Decreto del Gobierno sobre Propiedad Literaria de 1846.

- Decreto que reforma, adiciona y deroga disposiciones de diversas leyes relacionadas con el Tratado de Libre Comercio de América del Norte.
- Decreto por el que se reforma y adiciona la Ley Federal de Derechos de Autor.
- Decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Derechos de Autor (julio de 1991).
- Ley de Nacionalización de Bienes Eclesiásticos, de 1859.
- Ley Federal del Derecho de Autor.
- Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1947.
- Ley Federal sobre el Derecho de Autor de 1956.
- Nuestro Código Sustantivo Civil en vigor.
- Reglamento de la Ley Federal del Derecho de Autor, México, 1998. Publicado en el Diario Oficial de la Federación el 22 de mayo del citado año.
- Reglamento para el Reconocimiento de Derechos Exclusivos de Autor, Traductor o Editor, 1939.
- Reglamento para el Registro de Obras Artísticas, 1934.
- Reglamento para el registro de la propiedad literaria, dramática y artística de 1924.
- Tesis Aislada 1a. LVIII/2007, S.J.F. y su Gaceta XXV, Novena Época; 1a. Sala, febrero de 2007.
- Tratado de Beijing sobre Interpretaciones y Ejecuciones Audiovisuales.
- Tratado de la OMPI sobre Interpretación o Ejecución y Fonogramas.